



DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

[www.revistacultura.ro](http://www.revistacultura.ro)

**VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU**

## Bătălia pentru cinematografie

În acest moment ne aflăm acum: un moment al conflictelor dure între două tabere care nu au cum să se reconcilieze. / pagina 3

**IOAN-AUREL POP**

## „Românii sunt o seminție italică”

Sasul Gaspar Helth (Heltai) din Cisnădie, stabilit la Cluj (unde a și murit în jurul anului 1579), zice că, înainte de germanici și de unguri (huni), Transilvania a fost locuită de romani, din care au rămas valahii care se numesc pe sine români („Románusok”). Tot atunci (1579), Leonhard Uncius, poetul laureat al curții lui Ștefan Bathory, arăta că la curtea princiară a Transilvaniei se discuta despre originea romană a românilor. / pagina 8

**ANDREI MARGA**

## Problema complexității

Abordarea actuală a complexității are premise în evoluția din neuroștiințe (începând cu Humberto Maturana), în informatică (odată cu Alan Turing), în termodinamică (datorită lui Ludwig Boltzmann), în fizica matematică (prin Henri Poincaré), în biologie (prin Manfred Eigen). Prin acestea s-a înaintat spre conceperea ordinii ca rezultat mai mult al interacțiunii componentelor unei situații decât al componentelor însele. / pagina 9

**MARIAN VICTOR BUCIU**

## Concepte simptomatologice

Simuț bate cuie în tronul canonului literar (estetic), fixat și în istoriile literare uni-criteriale, strict, crede, estetice, cu care polemizează, cu intenție fertil-recuperatoare. / pagina 20-21

**DAN BURCEA**

Interviu  
cu Amélie Nothomb

/ p. 16

**DOSAR**

Traducerea  
ca interpretare

/ p. 11-15

**COSMIN BORZA**

Fantasme  
de scriitor

/ p. 10



**MAGDA MIHĂILESCU**

O lume pe marginea  
unei crize de nervi

CANNES 2017 / p. 24-25



**IOAN LAZĂR**

Istoria filmelor  
controversate

CANNES 2017 / p. 26-27



**COSMIN POPA**

Scurt sezon de  
vânătoare cinefilă

TIFF 2017 / p. 28







Foto: Olivier Dion



CULTURA LITERARĂ

**DAN BURCEA în dialog cu AMÉLIE NOTHOMB**  
„A iubi înseamnă a construi o catedrală mitologică în jurul a ceea ce iubim” / 16

COPERTA ȘI ILUSTRĂȚIA EDIȚIEI

**GUSTAVE CAILLEBOTTE // (1848-1894)** / Pictor francez și colecționar de artă, Caillebotte a fost figura decisivă în afirmarea și impunerea impresionismului. Provenind dintr-o veche familie de negustori de textile, el este cel care a organizat Saloanele Independenților (primele expoziții impresioniste), cum-părând și un mare număr de pânze expuse. Colecția astfel constituită a fost donată statului francez (care a acceptat-o doar parțial) și prin intermediul acestei donații cei mai mari autori ai impresionismului au intrat pentru prima dată într-o colecție muzeală (mai puțin Degas, care a fost refuzat în întregime). Caillebotte a preferat rolul de mecena, fiind puțin cunoscut ca pictor în Franța. S-a bucurat de o notorietate mai mare în Statele Unite, iar astăzi este considerat unul dintre precursorii realismului american. Stilul lui Caillebotte, aparent asemănător cu al impresionistilor, avea, totuși, deosebiri radicale, cea mai importantă fiind că el nu picta „din prima”, ci folosea schițe și eboșe, rezultatul fiind o compoziție mult mai coerentă geometric, contraste cromatice mai puternice, utilizarea consecventă a culorii. Dincolo de finisajul de factură impresionistă, constanta lucrărilor sale este explorarea regulilor perspectivei (și a refracției luminii pe suprafețe umede) și valorizarea subiectelor de natură domestică sau citadină, iar paleta folosită este una sobră, care include adesea culori de pământ. Tonurile pline sunt rareori prezente, iar roșul este folosit exclusiv pentru accente. (N.I.) / **Pe copertă:** *Bărci la Argenteuil* (1892; detaliu).

**CULTURA**  
Fundatia Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de  
Fundatia Culturală Română

Președinte:  
AUGUSTIN BUZURA

Redacția

Redactor-șef:  
ANGELA MARTIN

Secretar general de redacție:  
CARMEN CORBU

Echipa redacțională:  
ȘTEFAN BAGHIU  
COSMIN BORZA  
NICU ILIE

Redactori asociați:  
ALEX GOLDIȘ  
VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU  
VALENTIN PROTOPODESCU  
ION SIMUȚ

Assistant Manager:  
VALERIA PAVEL

Layout & Digital Publishing:  
SC VIZUAL GRAFICANTE  
PUNCT RO

Adresa:  
CALEA 13 SEPTEMBRIE NR. 13,  
SECTOR 5, BUCUREȘTI

E-mail:  
culturaucr@gmail.com

ISSN 2285 – 5629  
ISSN-L 1584 – 2894

Revista CULTURA  
promovează diversitatea de opinii,  
iar responsabilitatea afirmațiilor  
făcute în cuprinsul ei  
aparține autorilor articolelor.

EDITORIAL

**VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU**  
Bătălia pentru  
cinematografie / 3

CULTURA POLITICĂ

**GEORGE APOSTOIU**  
**Cronica diplomatică** //  
Mai puțină ipocrizie / 4

CULTURA ECONOMICĂ

**TEODOR BRATEȘ**  
Relativizarea concretului  
și absolutizarea  
abstractului / 5

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

**MONICA SĂVULESCU**  
**VOUDOURI**  
**România din diaspora** //  
Pregătirea psihologică / 6

**GINA STOICIU**  
**Lumea sub lupă** //  
Medicalizarea morții / 7

CULTURA ISTORIEI

**IOAN-AUREL POP**  
**Elogiu latinității** //  
„Românii sunt o seminție  
italică” / 8

CULTURA IDEILOR

**ANDREI MARGA**  
Problema complexității / 9

CULTURA LITERARĂ

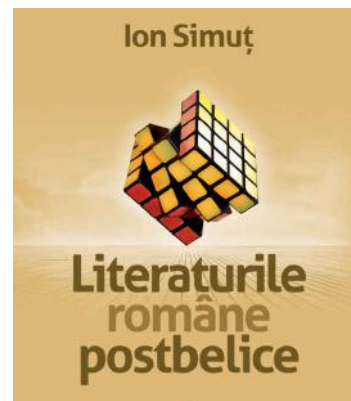
**COSMIN BORZA**  
**Întâmpinări** // Fantasme  
de scriitor / 10

**DOSAR** //  
**Traducerea ca  
interpretare: patru  
traducători în patru feluri  
de lectură**

Participă:  
IULIA GORZO, CLAUDIU  
KOMARTIN, GEORGE  
STATE, ALEX CISTELECAN  
/ Dosar coordonat de  
ȘTEFAN BAGHIU / 11-15

**RODICA GRIGORE**  
„Fratele nostru,  
Soarele...” / 17

**OANA PURICE**  
Romanul marginilor  
taiate / 18-19



**MARIAN VICTOR BUCIU**  
Concepte  
simptomatologice /  
**20-21**

**TITUS VÎJEU**  
Cărți citite cu sufletul /  
**22**

**CULTURA SPORTULUI**  
**MĂDĂLINA FIRĂNESCU**  
**In corpore sano** //  
Cine a ucis Liga 1? / 23

**CULTURA CINEMA**  
**MAGDA MIHĂILESCU**  
CANNES 2017. O lume pe  
marginea unei crize de  
nervi / 24-25

**IOAN LAZĂR**  
CANNES 2017. Istoria  
filmelor controversate.  
Mitologii subiective /  
**26-27**

**COSMIN POPA**  
TIFF 2017. Scurt sezon  
de vânătoare / 28

PARTENERI







## Bătălia pentru cinematografie

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

După ce a ajuns ministrul Culturii, Corina Șuteu nu a făcut un secret din a spune că principalul său scop, pe timpul mandatului, este acela de a da țării o nouă legislație în domeniul cinematografiei. Trebuie subliniat însă că, după ce, în timpul mandatului Caramitru a fost emisă prima lege din domeniu, în acord cu exigențele timpului, atunci când președintele Oficiului Național al Cinematografiei (se revenea, astfel, la denumirea din perioada interbelică) era regretatul Radu Gabrea, în 2002, sub influența senatorului Sergiu Nicolaescu, a fost promulgată Legea nr. 630/2002, pentru ca în primele luni ale mandatului lui Adrian Iorgulescu să fie emisă Ordonanța nr. 39/07.08.2005.

Cu doar câteva modificări legate de administrarea sălilor de cinema care au fost trecute din patrimoniul Regiei Autonome de Distribuție și Exploatare a Filmelor România Film (RADEF) în cel al autorităților locale, ordonanța a rămas în vigoare până în 2016, când Corina Șuteu, beneficiind de sprijinul consistent al unor producători și regizori aflați în generația „noului val” (în general, cinești afirmați după 2000), a dorit o schimbare fundamentală a legislației și a făcut din acest lucru, așa cum am spus, principalul scop al mandatului său. Pentru aceasta, a utilizat toate resursele pe care le-a avut la dispoziție, bazându-se, mai ales, pe un grup de persoane – mai vechi sau mai noi colaboratori. Legea dorită de ministru a fost schițată de acest grup, coordonat de Andrei Rus (moștenit drept consilier al ministrului, din timpul mandatului lui Vlad Alexandrescu) – o persoană cu vechi conflicte în UNATC și UCIN, deopotrivă. În jurul său, s-au aflat colaboratori ai lui Tudor Giurgiu (nu doar regizor de film, ci și, mai ales, inițiator al festivalului clujean TIFF), între care, Alex Trăilă, Oana Radu, Mihai Chirilov, Melinda Boroș, Horia Romanescu și

Oana Giurgiu, dar și Ada Solomon și Alexandru Solomon, Cristi Puiu și Anca Puiu (evident, lista este mult mai lungă și, în general, în ea se regăsesc mulți dintre realizatorii filmelor care au obținut premii importante la festivalurile internaționale din ultimii 15 ani).

Corina Șuteu a dorit să menționeze că toate succesele internaționale ale filmului românesc au fost obținute „împotriva sistemului”. Am înțeles, desigur, ce a vrut să spună fostul ministru al Culturii prin „sistem” (administrația culturală românească, în general); tocmai de aceea, Corina Șuteu a dorit să schimbe acest „sistem”, pentru a-l face a fi pe placul susținătorilor săi. Exact acest fapt a determinat o reacție vehementă din partea unui grup care nu a fost consultat la elaborarea noii legislații, și din care făceau parte Cristian Comeagă, Radu Gabrea, Vlad Păunescu, Ioan Cărmăzan, Florin Zamfirescu, Constantin Păun, Constantin Fugașin, Cătălin Săizescu și mulți alții (inamicițiile personale între cele două grupări nu sunt întâmplătoare). Comisia senatorială pentru cultură, condusă atunci de George Severin, a ținut cont de obiecțiile grupului opozant și a refuzat să accepte ca Guvernul să emită ordonanțe în domeniul cinematografiei, pe timpul vacanței parlamentare de vară din 2016. Corina Șuteu a organizat o dezbateră publică privind proiectul de lege. A fost evident, pentru toată lumea, că dezbateră a fost un simulacru, menit să bifeze un moment în procedura de legiferare. Până la urmă, la solicitarea insistentă a ministrului Culturii, cu două săptămâni înainte de alegerile legislative de anul trecut,

► Înainte de orice, ar trebui observat un lucru simplu, pe care cei care cunosc persoanele aflate de o parte sau de alta a baricadei îl știu foarte bine: simpatiile politice ale acestora sunt limpezi.

Guvernul a emis Ordonanța de Urgență nr. 91, pentru modificarea Ordonanței Guvernului nr. 39/2005. Actul a fost emis atunci când Guvernul Cioloș nu mai avea nimic de pierdut, pentru că înfrângerea partidelor care îl susțineau pe premier (PNL și USR) era evidentă.

Ordonanța a intrat în procedură legislativă, iar această procedură s-a încheiat recent prin respingerea documentului. Legea privind respingerea OUG 91/2016 se află la promulgare. În acest moment ne aflăm acum: un moment al conflictelor dure între două tabere care nu au cum să se reconcilieze. Pe de o parte, se află cei care au contestat proiectul guvernamental de la început. De cealaltă parte, se află (în afară de cei amintiți mai devreme, ca inițiatori ai proiectului legislativ), Lucian Pintilie, Stere Gulea, Radu Jude, Călin Netzer, Adrian Sitaru, Dana Bunescu și mulți alții, care îi cer Președintelui Iohannis să nu promulge legea.

Înainte de orice, ar trebui observat un lucru simplu, pe care cei care cunosc persoanele aflate de o parte sau de alta a baricadei îl știu foarte bine: simpatiile politice ale acestora sunt limpezi. Apărătorii Ordonanței Șuteu sunt simpatizanți, mai ales, ai USR și, parțial, PNL (și nu este vorba, aici, despre bârfe, ci despre susțineri asumate în public) și inamici ai PSD. De partea cealaltă se află, este adevărat, și câțiva prieteni ai PSD, dar, mai ales, inamici ai USR. Politica însă nu este totul, evident. În spatele acesteia se află interesele financiare ale celor două grupări, care s-au simțit favorizate sau, dimpotrivă, defavorizate de prevederile OG 39/2005. Mai exact, este vorba despre Fondul cinematografic și despre modul în care ar urma să se renunțe la politica creditelor (stabilită în 2005), pentru a se reveni la o prevedere de dinainte de 1995, aceea a subvențiilor. Și aici intrăm pe teritoriul unor dezbateri care se pot întinde pe luni de zile de acum înainte: filmul românesc a obținut în ultimii 12 ani mai multe succese remarcabile în fața criticii internaționale. Cu toate acestea, încasărilor interne au scăzut, iar numărul de intrări la filmele românești este, în continuare, într-un curent descendent. Filmul românesc a redevenit important pentru elita culturală națională, dar este masiv neglijat de marele public. Cum pot fi remediate toate acestea? Acordăm subvenții sau rămânem la credite? Nu vom avea un răspuns imediat, dar, cel puțin, problema va rămâne în atenția legiuitorilor și, să sperăm, a Ministerului Culturii și Identității Naționale. ■



Gustave Caillebotte, Zi ploioasă în Paris (1877)



## CRONICA DIPLOMATICĂ

## Mai puțină ipocrizie

GEORGE APOSTOIU

După atentatul terorist de la Manchester, două inițiative politice venite din partea statelor arabe rețin atenția. Prima aparține autorităților libiene care au anunțat că vor coopera cu Londra pentru urmărirea și pedepsirea vinovaților. A doua, cu o amplitudine mai mare, este cea a Arabiei Saudite care a hotărât să rupă relațiile diplomatice cu Qatarul pe care îl acuză că subvenționează terorismul. Sunt semne că responsabilizarea statelor arabe pentru ororile extremiștilor islamici nu mai poate să întârzie.

**N**ici scuza ipocrită folosită de acestea pentru a scoate din cauză religia islamică nu mai este acceptată. Episcopul Justin Welby, primat al Comunității anglicane, a cerut șefilor religioși islamici „să-și recunoască propriile responsabilități” și „să se alăture luptei împotriva atrocităților comise în numele religiei lor... Există o teologie religioasă în spatele atacurilor teroriste. Aceasta trebuie să fie contracarată”. Primul ministru Theresa May a fost și mai categorică: „Prea mult. Trebuie să schimbăm modul în care reglăm problemele extremismului și terorismului... Suntem mult prea toleranți față de extremismul din țara noastră... trebuie să facem mai mult pentru a lupta împotriva comunitarismului și a unei perversiuni a islamului”.

## Tentative de disociere

Discordia intervenită între Arabia Saudită și micul stat Qatar ar putea deschide un nou front de luptă împotriva terorismului, de data asta pe un teren mult mai potrivit. La el acasă. La 5 iunie, Arabia Saudită a acuzat public Qatarul că susține Al-Qaeda, Statul Islamic și confreriile „Frații Musulmani”. Egiptul, Yemenul, Bahreinul și Emiratele Arabe Unite s-au alăturat Arabiei Saudite. Prezența printre rețelele teroriste a confreriilor „Frații Musulmani” este mai mult decât îndreptățită. Începând cu asasinarea premierului egiptean Anwar el-Sadat, în 1981, terorismul în Egipt și dincolo de granițele acestui stat



Foto: Pexels.com

» Înțelegem acum ceva mai bine surprinzătoarea inițiativă a președintelui Trump de a începe primul său turneu în străinătate în Arabia Saudită și abia apoi să discute cu aliații europeni.

și-a bazat acțiunea pe ideologia acestor confrerii, veritabilă matrice a islamismului politic și belicos modern. Pentru justificarea ruperii relațiilor diplomatice, Arabia Saudită a invocat probleme de securitate națională. Riadul acuză Doha atât pentru sprijinirea terorismului, cât și pentru complicitatea cu Iranul. Criza lovește grav Consiliul de cooperare al Golfului din care fac parte doar monarhiile arabe. Teama de o nouă destabilizare a lumii arabe este reală. Contagiunea terorismului a prins bine pe terenul radicalismului religios din micul, dar bogatul stat Qatar. Marile puteri militare ale regiunii: Arabia Saudită, Turcia, chiar și Iranul, state care cu greu ar putea accepta o stare de concordie, sunt constrânse să aibă reacții aproape identice față de implicarea unui stat arab în subvenționarea terorismului.



Președintele Trump la o ceremonie în Palatul Murabba.

Foto: wikimedia

## Teama de haos

Riscul ca statele din Golf să se dezbine este evaluat cu neliniște la Washington. Doar Tel-Aviv-ul încearcă să se bucure în speranța că ruptura intervenită între monarhiile din Golf va atenua adversitatea statelor arabe focalizată excesiv pe politica Israelului. Ruperea relațiilor diplomatice între cele cinci state și Qatar, consideră ministrul de externe al Israelului, Avigdor Lieberman, deschide calea cooperării Israelului cu aceste țări: „Statele arabe au ocazia să înțeleagă că pericolul real pe scena regională nu vine de la Israel, de la evrei, de la sionism, ci de la terorism”. Viziunea nu este nouă, dar istoria obligă la prudență, mutațiile în regiunea Golfului nu pot fi simplificate într-atât.

Încurajate de americani în timpul recente vizite a președintelui Trump în regiune, statele arabe încearcă să se angajeze în confruntarea cu terorismul. Lieberman o confirmă: „În timpul vizitei sale în Arabia Saudită, președintele Statelor Unite a vorbit înainte de toate de o coaliție împotriva terorismului. Statul Israel este cu adevărat deschis cooperării, mingea este în terenul celorlalți” (sursa: AFP). Până la cooperare, drumul este lung! Evaluând ravagiile haosului pe care îl poate declanșa discordia între arabi, americanii rămân atenți și prevăzători. Secretarul de stat Rex Tillerson a cerut statelor din Golf să-și reglementeze divergențele: „Desigur, noi încurajăm părțile să se așeze (să dialogueze) și să vorbească despre divergențele dintre ele. Noi putem juca un rol pentru a le ajuta să discute (despre diferențele lor, nota AFP); credem că este important ca CCG – Consiliul de Cooperare al Golfului – să rămână unit”. Înțelegem acum ceva mai bine surprinzătoarea inițiativă a președintelui Trump de a începe primul său turneu în străinătate în Arabia Saudită și abia apoi să discute cu aliații europeni.

De pe poziții diferite, la rândul lor, Turcia și Iranul manifestă îngrijorare față de o posibilă escaladare a diferendelor dintre statele islamice. Turcia are relații strânse cu monarhiile din Golf și este dispusă „să acorde sprijin pentru ca situația să revină la normal”. Deși (sau pentru că!) îi este tutore religios, Teheranul a invitat Qatarul la precauție și i-a cerut să-și reglementeze raporturile cu vecinii. „Vecinii sunt permanenți, geografia este imuabilă; forța nu a fost niciodată o soluție; dialogul este imperativ, mai ales în timpul Ramadanului” a declarat ministrul de externe iranian Zarif.

Coalizarea statelor islamice în lupta împotriva terorismului este socotită încărcată de riscuri pentru stabilitatea în regiune. Cu toate acestea, necesitatea ei este evidentă. Atâta doar că merită să fie realizată cu mai puțină ipocrizie. ■







## Relativizarea concretului și absolutizarea abstractului

TEODOR BRATEȘ

Ne este dat să citim și/sau să auzim că „analizii consideră...”, „economiiștii apreciază...”, „specialiștii afirmă...”, „managerii evaluează...” și multe alte asemenea formule care pun pe seama unor întregi colectivități opinii, poziții, acțiuni individuale și, în cel mai bun caz, ale unor grupuri restrânse. Nu este numai un abuz semantic, ci și o „metodologie” de manipulare a consumatorilor de informații.

### Dorința și putința

Într-o publicație cu profil economic a apărut un studiu intitulat „Antreprenorilor români le lipsește dorința de a învăța și de a se dezvolta”. Culmea este că autorul acestei fraze este el însuși un... antreprenor de succes și ca o rezultată a faptului că învață continuu și, tocmai pe baza unui proces real de cunoaștere, și-a dezvoltat și își dezvoltă propria afacere. Același autor a mai expus considerentele sale referitoare la arta și știința antreprenoriatului: „Este important să te uiți la absolut toate aspectele, să urmărești totul încât să știi foarte exact care este situația reală a businessului”.

Așadar, se acreditează ideea că ar fi posibilă cuprinderea întregului fie și numai la scara unei entități economico-sociale. Dincolo de precaritatea exprimării (care este departe de acel „foarte exact”), sesizăm lesne o doză considerabilă de superficialitate care vădește tocmai un deficit de cunoaștere chiar și a noțiunii de antreprenoriat.

Deficitul amintit se regăsește și în procesul decizional în cazul unor (subliniez „unor”) antreprenori, iar o asemenea situație, confirmată de analize serioase, a determinat pe unii (subliniez „unii”) specialiști în materie să propună introducerea în programele școlare a noțiunilor de bază referitoare la lumea afacerilor. Nu toți specialiștii împărtășesc opinia potrivit căreia

este obligatorie formarea copiilor și a adolescenților în spirit antreprenorial, însă propunerea cu pricina merită a fi luată în considerare măcar în unitățile de învățământ cu profil economic.

### Graba și treaba

Firește, putem recurge la extrapolări, la extragerea de concluzii cu arii de aplicare extinse din fapte, din situații concrete, dar – ca în exemplul dat în legătură cu antreprenoriatul – orice abordare „în bloc” conține germenii erorilor de evaluare și de opțiuni. Mai mult decât atât: utilizarea mediei statistice în identificarea și definirea unor procese și fenomene economice și sociale, în condițiile existenței unor diferențe considerabile în „interiorul” acestora, duce chiar la adoptarea de politici publice ineficiente, contraproductive.

Bunăoară, unii analiști s-au grăbit să aprecieze că, din moment ce „pe ansamblul țării, rata medie a sărăciei a scăzut”, există toate motivele pentru „a slăbi preocupările” menite să asigure protecția persoanelor defavorizate și creșterea incluziunii sociale în cazul numeroaselor grupuri de semeni ai noștri (entități, colectivități, comunități) care continuă să se zbată într-o neagră sărăcie, fără perspective certe de a-și depăși condiția existențială subumană. Or, din păcate, programele anti-sărăcie continuă să rămână, în majoritatea cazurilor, doar simple hârtii oficiale, bune de arhivat.

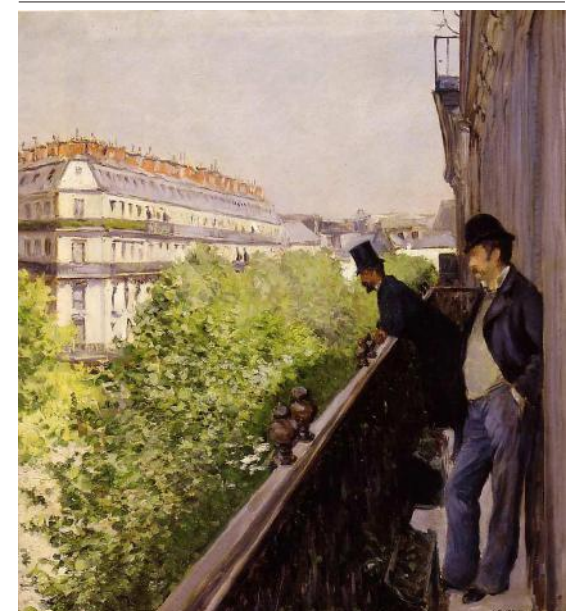
Remarca este valabilă și în privința preconizatelor reglementări în sfera salarizării unitare a persoanelor plătite din bani publici. Nici rigiditatea prevederilor și nici flexibilitatea dusă la absurd nu pot să motiveze o muncă de calitate dacă se limitează la un concept insuficient definit de „interes public” și de „bine comun”. Instrumente de stimulare cum ar fi, de exemplu, diverse sporuri, se transformă în contrariul lor dacă se pornește doar de la „posturile prevăzute în scheme” și nu de la salariatul persoană fizică, adică de la competențele și abilitățile lui reale, de la capacitatea de a interrelaționa, prin empatie, solitudine, bunăvoință, politețe, profesionalism.

► Instrumente de stimulare cum ar fi, de exemplu, diverse sporuri, se transformă în contrariul lor dacă se pornește doar de la „posturile prevăzute în scheme” și nu de la salariatul persoană fizică, adică de la competențele și abilitățile lui reale, de la capacitatea de a interrelaționa, prin empatie, solitudine, bunăvoință, politețe, profesionalism.

### Rosturi și resturi

Controversele acute pe temele politicilor fiscal-bugetare relevă, la rândul lor, necesitatea de a se adopta soluții concrete la situații concrete. Dacă ar fi să găsim noțiunea cea mai potrivită pentru definirea cetățeanului plătitor de impozite și taxe, atunci s-ar cuveni să ne oprim la „contribuabil”, la semnificațiile lui multiple. Aici nu este vorba doar despre respectarea necondiționată a obligațiilor fiscale legale, ci mai ales despre calitatea serviciilor prestate, despre modul în care se gestionează banul public. Or, în această privință, intențiile referitoare la modificarea radicală a sistemului de impozitare atestă o tendință de estompere a diferențelor prin instituirea de reguli așa-zis unitare care îi favorizează taman pe cei cu venituri mari. Ferindu-se ca necuratul de tămâie de soluții care atrag acuzația de practicare a unor impozite progresive, inițiatorii schimbării îi defavorizează nu numai pe contribuabilii onești, ci și pe cei cu venituri mici și foarte mici.

Simpla enunțare a unor principii și criterii nu este suficientă pentru a-i convinge pe contribuabili să accepte un anumit sistem fiscal-bugetar. Când se ajunge la concret și se constată, de pildă, că unele scutiri și deduceri pe unele „felii” înseamnă, practic, creșteri la alte tipuri de taxe și impozite, sunt cât se poate de îndreptățite reacțiile negative ale contribuabilului. La polul opus se află facilitățile acordate otova și celor foarte avuți și celor foarte nevoiași. Dacă noțiunea de justiție socială este exclusă din sistemul de impozitare, nu trebuie să ne mai mire că avem de-a face cu o societate profund conflictuală, cu o slabă coeziune și un grad de incluziune inacceptabil, fie și numai sub aspect etic. Dacă nu cumva vom ajunge, mai repede decât ne putem imagina, la golirea de conținut a mai tot ceea ce ține chiar de etica politicilor publice. ■



Gustave Caillebotte,  
*Un balcon pe Bulevardul  
Haussmann (1880)*



## ROMÂNIA DIN DIASPORA

## Pregătirea psihologică

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

**D**eschizi dimineața televizorul și mai afli despre un atac terorist. Apoi te duci să-ți faci dușul, îți bei cafeaua și te pregătești să ieși pe ușă, să-ți vezi de treburi. Nu mai ai răbdare să-i ascuți pe șefii altor state trimitând condoleanțe din inimă, nu mai ai răbdare să-i ascuți pe șefii statului în cauză spunând că lor nu le e frică. Și îndemnându-i, desigur, și pe cei care își pierd vremea și îi ascultă să susțină aceeași inepție. Ne-am obișnuit, deci, cu răul. Din punct de vedere psihologic, suntem pregătiți pentru orice. Ni s-a administrat picătura chinezească. Azi aici, mâine dincolo, atâția morți, atâția răniți, atâția omorâți la fața locului, înainte de-a se vedea ce și cum, de ce și în ce scop. Ieri. Și alaltăieri. Și înainte cu o săptămână. Deci, ce să ne mai mirăm că și astăzi?

Mai mult chiar, facem din crimă serbare. Sau, mă rog, împotriva crimei. Oricum ar fi s-o luăm, ideea este să ne distrăm bine. Și, poate, să adunăm și niște bani. Convinși fiind că putem cu bani să cumpărăm totul. Bani adunați on-line. Peste 300 de mii, spun cei care au acces să-i numere. Bani pentru victime. Pentru cei care au rămas fără ochi, să-și cumpere vederea, pentru cei care au rămas fără mâini și picioare, să-și cumpere protezele, pentru cei care nu mai au ficat, nu mai au rinichi, nu mai au stomacuri. Dar pentru cei care nu mai sunt? Ce pot să-și cumpere cu banii obținuți dintr-o mare distracție părinții care și-au pierdut copiii? Sau soții care și-au pierdut partenerii? Sau copiii care și-au pierdut pentru totdeauna părinții?

Ideea asta, de a aduna bani prin concerte la doar câteva zile de la un masacru, vine, desigur, și din faptul că, la ora actuală, lumea are talent. Toată lumea are talent. Toți tinerii, fără excepție. Și românii, și englezii, și americanii. În Franța, nu mai poți deschide televizorul fără să vezi că încă un adolescent, după cel de ieri și după cel de alaltăieri, are talent.

În fiecare săptămână adolescenții au prilejul să-și îmborsăteze modelul social. Toți vor să fie asemenea vedetei. Părinții să se abțină. Fiindcă odrasla vrea tricou cu numele adorat, vrea pantofi ca ai adoratului sau ai adoratei, vrea ghiozdan cu chipul lui sau al ei. Așa cum are și colegul, și colegul colegului, și toți colegii, și toți copiii din familie, și toți dintr-un neam. Nu ești ca aceia din turmă? N-ai nici o valoare. De ani buni profesorii se plâng că la școală aproape nimeni, în nicio țară, în nicio limbă, din marea masă a tinerilor, nu mai știe ortografie. Din proprie experiență știu că, într-un mare număr de țări, istoria a devenit în școli studiu

facultativ. Și chiar și în aceste condiții, peste anii și secolele care nu mai convin politiciile actuale se trece de parcă n-ar fi fost. Tineretul anilor de pace, tineretul crescut cu îngăduință economică, are talent. Mai ales la cântat. Idealul tânărului zilelor noastre este să fie gurist. Și să adune în jurul lui și al aparatelor cu care poate să-ți spargă urechile miile de „fani”. *Entertainment*-ul este ocupația de bază. Și *party*-urile. De la vârsta de cinci ani, dacă nu i-ai făcut copilului tău un *party*, ești scos din rândul lumii.

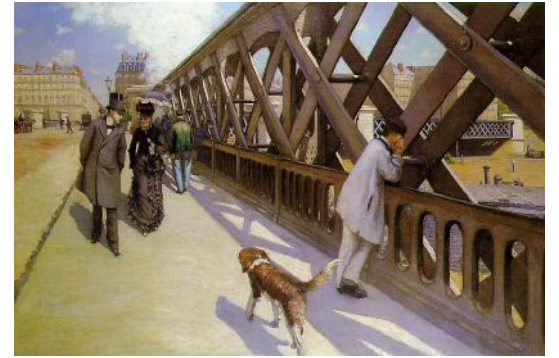
S-ar putea să nu fie nimic rău în această tendință spre veselie. Nu sunt în măsură să judec. Însă pot să mă mir. Ideea că după un atentat se organizează un concert mi se pare un sacrilegiu. Ideea că fetișoara la al cărei concert au murit atâția oameni nu are minima reculegere și nu-și pune nicio întrebare existențială mă cutremură. Miile de „fani” care se adună într-o arenă doar la câteva zile de la măcel să se zbânțuie, dând din mâini și din picioare într-un extaz colectiv, cântând și dansând până la uitarea de sine, mi se par ireali. Desigur, pentru a putea începe spectacolul, s-a ținut și un minut de reculegere. Nu știu cu câtă mângâiere s-au ales după acel minut cei cu un doliu proaspăt în familie. Veselia care a început însă după acest moment cred că nu le-a vindecat rana. Nici banii, pentru care, chipurile, s-a luat acesta discutabilă inițiativă. Cu câte lire poate fi răscumpărată o moarte? Faptul că socotim totul în bani dovedește imensa degradare a speciei. Pisica sau câinele, ca să vorbim doar de animalele apropiate nouă, nu se opresc din jelirea puiului mort dacă îi întindem un pește sau un os baban. De unde atunci ideea că banii pot consola pe cel îndoliat?

Inițiativa acestui concert al Arianei Grande mi se pare o provocare. O dovadă că nu înțelegem de fapt nimic, din nimic. La noi, în Europa, mor aproape săptămânal oameni în atentate. În Siria, mor în fiecare oră oameni, nimeni nu mai înțelege de ce. La fel ca în alte multe părți de pe glob. În Irak? În Afganistan? Păi ne-am cam plictisit să aflăm de la televizor că de atâția ani, acolo se moare în fiecare zi, în fiecare oră. În fiecare clipă. Știe tineretul, adunat cu miile să se zbânțuie la un concert, chipurile, de doliu, de ce se moare prin alte părți? Are el minimele cunoștințe despre ce se întâmplă pe lume și mai ales de ce se întâmplă?

Speriate de pierderile uriașe din cel de-al Doilea Război Mondial, unele țări s-au înarmat cu bomba atomică. Și s-au considerat apărute de orice pericol. Ce facem însă acum, când lupta se dă cu lama cuțitului? Vom interzice cuțitele? Cine și când va găsi o soluție pentru problemele lumii contemporane, probleme care îi vizează și probabil îi vor viza și în continuare pe tinerii acestei generații de „fani”? ■



Gustave Caillebotte, Pe Podul Europa (1877)



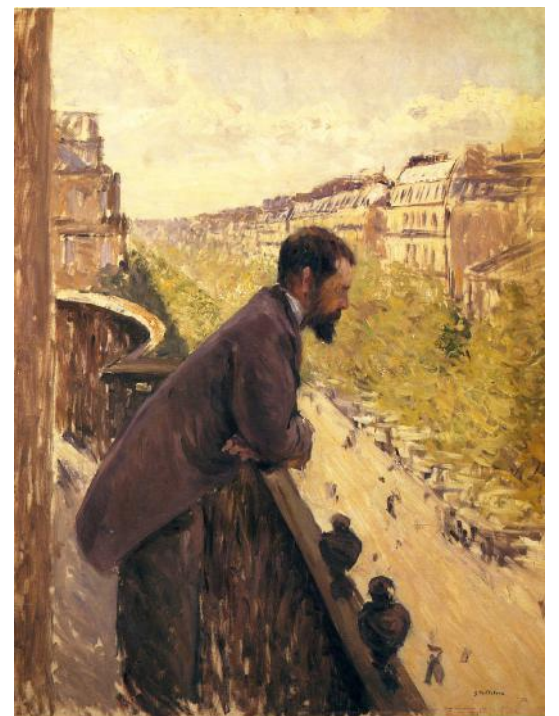
Gustave Caillebotte, Pe Podul Europa (1876)



Gustave Caillebotte, Casa fermierului din Trouville (1882)



Gustave Caillebotte, Canotieri la Yerres (1879)



Gustave Caillebotte, Bărbat la balcon (1880)



GINA STOICIU

# Medicalizarea morții

În SUA, un bătrân polițist îi spune familiei: „Vă rog ca atunci când va veni vremea să mor să spuneți că am murit împușcat. Vreau să am o moarte convenabilă”. În statul Oregon, cei în faza terminală, ca și bătrânii oboșiți de viață, au dreptul moral de a avea „medicamente” acasă. În cazul în care ei ar dori să pună capăt suferințelor, ei pot decide asupra momentului în care își vor autoadministra sedativele. Cu sau fără acest drept legal, se găsesc pe internet sfaturi despre medicamente pe care le putem cumpăra în farmacie și care ne pot adormi pentru eternitate. În acest caz vorbim de o decizie personală.

Ajutorul pentru a muri în demnitate a devenit un drept autorizat în unele țări. Să ne imaginăm un caz emblematic.

Unchiul Iulian este așezat în vechiul lui fotoliu. M-am dus să-l vizitez. Este bolnav și boala îl condamnă iremediabil. Privirea lui îngrijorată pare că îmi spune: „Ce mai este de făcut?” Mă privește tulbure. Pierdut în gânduri, îmi mai spune: „E lung, tare lung...”; „Ce e așa lung?” îl întreb. „Ei, toate astea... să mori...”

Îl privesc. Îl știam pe unchiul Iulian un bărbat puternic, activ, energic. Mi-e greu să-l recunosc. A slăbit, e palid și micșorat. La ce bun toate astea, mă traversează și pe mine gândul, la ce bun atâta suferință și degradare?

Unchiul Iulian îmi cere ajutorul. Vrea să știu că va semna cu mâna lui că nu mai vrea să trăiască și că s-a hotărât să ceară ajutor pentru a muri. Vrea să-și scurteze suferința și așteptarea. Vrea să moară demn. Mandatul lui s-a încheiat. Toată viața a anticipat ce are de făcut. Unchiul Iulian vrea să decidă el pentru ultimul act.

Individul contemporan se întreabă: „Când să îmi fac testamentul?” Cât mai repede! Un anevrism, un accident, o paralizie, și iată-ne inapți să mai luăm singuri hotărâri. Și când să ne gândim la boli? Cât mai repede, înainte de a fi bolnavi! Sigur, omul anticipează, își face planuri, caută soluții. Și într-o societate în care individul trebuie să prevadă și să-și „gestioneze” viața, el poate să revindică și actul de sinucidere asistată. Dar este vorba de sinucidere?

Actul sinuciderii este un strigăt de ajutor, individul este salvat, readus la viață

și reconvertit la gustul de a trăi. Și dacă, totuși, actul sinuciderii exprimă un act de libertate morală, cum ne spune Emil Cioran, atunci sinuciderea nu devine un act ales?

Societatea contemporană medicalizează moartea, o consideră o problemă medicală care poate fi anticipată și gestionată. Individul contemporan nu vrea să „vadă” moartea venind.

În caz de moarte iminentă, cine poate decide devansarea morții, individul, medicul, familia, justiția? Ajutorul pentru a muri, „dreptul de a muri cu demnitate” se impun, desigur, în cazul muribunzilor din spitale. Trebuie ei menținuți artificial în viață sau e mai bine pentru ei să li se curme suferința? Cum trebuie acompaniat pacientul în etapa funestă? Cum trebuie acompaniat pe plan fizic, pe plan emotiv și pe plan spiritual?

Fataliștii și intervenționiștii, pesimiștii și optimiștii, umaniștii și pragmaticii își confruntă argumentele pentru și contra „ajutorului de a muri”. Suntem în fața unui ciudat paradox: dacă individul are dreptul să decidă pentru modul în care

» În societatea contemporană o polemică întreagă animă spiritele în legătură cu medicalizarea morții. Unii vorbesc despre dreptul de a muri în demnitate, alții despre dreptul de a nu suferi.

trăiește, de ce nu ar avea și dreptul de a-și alege moartea? Dar poate el alege o dată, poate el devansa și programa moartea?

Dreptul de a decide de „moarte scurtată” exprimă o gândire pragmatică aplicată morții și o manifestare a moralei consimțământului; dacă individul consimte la programarea propriei sale morții, vorbim de o alegere legitimă. Totuși, actul voluntar de scurtare a vieții nu seamănă cu o ucidere medicală?

În societatea contemporană o polemică întreagă animă spiritele în legătură cu medicalizarea morții. Unii vorbesc despre dreptul de a muri în demnitate, alții despre dreptul de a nu suferi. Dacă vorbim de compasiune și de scurtarea suferinței celui care a ajuns la capătul firului, ajutorul pentru a muri în demnitate înseamnă „a adormi” pacientul. Dimpotrivă, actul de a da moartea printr-o injecție, eutanasia, devine un gest de întrerupere a vieții.

Eutanasiile, între intrarea progresivă într-o comă ireversibilă și moartea la capătul injecției. A adormi pacientul cu ajutorul sedativelor seamănă cu promisiunea „vă ajutam să nu suferiți”, dar și în acest caz este vorba de a interveni asupra firului vieții. Eutanasia este urmarea unei injecții, după care viața se oprește; este un act de întrerupere bruscă a existenței, un act medical brusc care seamănă mai curând cu executarea unei sentințe. În termeni morali, eutanasia nu este o promisiune, ci o amenințare: o să muriți în câteva minute. Și această întrerupere a vieții seamănă cu o sinucidere asistată. Dar în amândouă cazurile putem vorbi de un act medical, de o moarte devansată, de o moarte scurtată, de o moarte instituționalizată, de o moarte mediată de personalul medical.

Pentru avocatul francez Joan Leontti, veritabila întrebare este: Am dreptul să refuz cuiva care va muri și care suferă, ajutorul de a adormi liniștit? Pentru filozoful umanist francez Robert Badinter întrebarea este alta: nimeni nu știe să răspundă la întrebarea dacă dincolo este ceva, atunci vom ști ce este acest altceva. Dacă dincolo nu este nimic, nu vom ști că nu este nimic. În ambele cazuri, trebuie așteptat. În ambele cazuri, vom găsi răspuns la această întrebare, când va veni vremea. Pentru un filozof ca Emmanuel Levinas, „a da moartea” cuiva nu este doar o transgresiune religioasă, ci și una umanistă; faptul că descopăr fața celui alt îmi interzice să îl omor.

Un lucru este sigur: medicalizarea morții nu este un răspuns la misterul vieții. ■


 Gustave Caillebotte, *Bulevardul văzut de sus* (1880)



## ELOGIU LATINITĂȚII

## „Românii sunt o seminție italică”

IOAN-AUREL POP

Autorii sași și maghiari erau străini, dar nu de tot, fiindcă trăiau cu românii viața de fiecare zi, iar unii dintre ei cunoșteau chiar limba română.

**G**eorg Reicherstorffer (circa 1495 – după 1554) a fost un învățat sas din regiunea Sibiului (Biertan), secretar al reginei Maria a Ungariei, sora lui Ferdinand de Habsburg, secretar al lui Ferdinand însuși, trecut apoi în serviciul lui Ioan Zapolya. În „Chorographia Moldovei” scrie că țara de la răsărit de Carpați este numită Țara Românească. Reia teoria lui Enea Silvio Piccolomini despre generalul Flaccus care ar fi dat numele de Valahia. „Această părere este întărită de faptul că vorbirea romană mai dăinuie încă la acest neam, dar atât de alterată întru toate, încât abia ar mai putea fi înțeleasă de un roman. Așadar, românii sunt o seminție italică ce se trage, după cum zic ei, din vechii romani, despre care se spune în istorie că au fost aduși în Dacia de împăratul Traian; dar care, fără îndoială, au alunecat cu totul spre obiceiurile geților și astăzi nu mai păstrează nimic din străvechea lor origine și din dovezile trecutului, în afară de limba părintească, foarte primitivă și alterată”. În „Chorographia Transilvaniei”, același autor scrie: „Că seminția originară a acestei națiuni a plecat din Italia o arată clar limba «lor», numele pe care ei l-au primit de la sarmați (poloni)...”. Deși îi auzise pe români vorbind, Reicherstorffer nu aduce noutăți în privința limbii române, ci preferă – după moda vremii – să citeze din autorități, din voci consacrate.

Johannes Lebel (cca. 1490-1566), părintele istoriografiei săsești, scrie „cântecul istoric” „De oppido Thalmus” („Despre târgul Tâlmăciu”), în 1542, redactat din nou în 1559 (publicat de Johann Seivert, la Sibiu, abia în 1779). Românii sunt, pentru el, urmașii coloniștilor italieni aduși de Traian. El traduce corect etnonimul „Valachus” prin „italian roman”. Spune că acesta, adică „Valachus”, este numele dat de străini românilor, fiindcă aceștia își zic lor înșiși „Rumuini” („Idcirco vulgariter Rumuini sunt appellati”). Lebel a cunoscut desigur și limba românilor pe care o declară „limba romană”. El afirmă descendența romană a românilor, latinitatea limbii lor și romanitatea numelui lor din surse



Anton Verancsics

locale proprii, din cunoaștere nemijlocită, din mediul săsesc. Este vorba despre o teorie de contact, fiindcă sașii îi cunoșteau direct pe români.

Sasul Gaspar Helth (Heltai) din Cisnădie, stabilit la Cluj (unde a și murit în jurul anului 1579), zice că, înainte de germanici și de unguri (huni), Transilvania a fost locuită de romani, din care au rămas valahii care se numesc pe sine români („Románusok”). Tot atunci (1579), Leonhard Uncius, poetul laureat al curții lui Ștefan Bathory, arăta că la curtea princiară a Transilvaniei se discuta despre originea romană a românilor.

Anton Verancsics sau Verantio (1504-1573), dalmat, de fapt croat maghiarizat, cu studii la Padova, prepozit al capitalului Transilvaniei, secretar regal, episcop de Pécs, episcop de Alba Iulia, ajunge la cele mai înalte demnități, precum cea de arhiepiscop de Strigoni, vicerege al Ungariei habsburgice și cardinal. I-a cunoscut direct pe români și a scris despre ei bazat mai mult pe experiența personală decât pe scrierile umaniștilor: „Valahii își trag originea de la romani... Lăsând la o parte nenumăratele cuvinte pe care valahii le au întocmai și cu același înțeles ca în limba latină și în dialectele italienilor, când întreabă ei pe cineva dacă știe să vorbească pe limba lor valahă spun: Oare știi romana?, sau când întreabă dacă este valah, îl întreabă: Dacă este roman?” („Interrogantes, quampiam, an sciret Valacchice: scisne, inquunt Romane? et an Valachus esset: num Romanus sit? quaerunt”). Verancsics spune că termenul de „vlah” are origine slavă și înseamnă deopotrivă român și italian, ceea ce este încă o dovadă a latinității românilor. Nu este de acord cu proveniența lui vlah din numele presupusului general

► „Vechea limbă latină s-a topit în patru dialecte speciale și foarte deosebite, în italiană, franceză, spaniolă, română, în care urmele unicei limbi latine strălucesc drept dovezi indubitabile”.

Flaccus, ci spune că românii sunt romanici prin trecutul Daciei romane, prin limbă și prin nume. Este unul dintre numeroșii autori care atestă felul cum se numeau pe sine românii în secolul al XVI-lea: „Valahii, care se numesc pe sine romani” („Valacchi, qui se Romanos nominant”). Firește că valahii nu se numeau atunci romani, ci români, dar asemănarea era izbitoare pentru oricare cunoscător, iar posibilitatea redării etnonimului intern în latinește este doar prin forma „Romanus”.

Wolfgang Kowachoczky (circa 1540-1594), cancelarul lui Ștefan Báthory, a lăsat o scriere de actualitate politică („De administratione Transylvaniae Dialogus...”, Cluj, 1584), spune, în forma dialogului dintre persoane fictive, că valahii, care se dădeau drept romani în mod obișnuit, erau urmașii romanilor, în vreme ce limba românilor ar fi mai aproape de latină decât italiană. În acest dialog, personajul Philodacus îi apără pe români (numele personajului se traduce prin „Iubitorul de daci”, românii fiind denumiți astfel – adică daci – în acord cu maniera autorilor umaniști de a arhaiza etnonimele și toponimele), iar Eubolus îi defăimează. Szamosközi István, maghiar transilvănean, cu numele latinizat Stephanus Zamosius (cca. 1565-1612), în ale sale „Analecta lapidum...”, scrie că românii sunt urmașii romanilor (colonia romanilor s-a transformat în neamul românilor), că această descendență e atestată de limba lor, desprinsă din latină, la fel ca limbile italiană, spaniolă și franceză: „Vechea limbă latină s-a topit în patru dialecte speciale și foarte deosebite, în italiană, franceză, spaniolă, română, în care urmele unicei limbi latine strălucesc drept dovezi indubitabile”. El mai adaugă că românii se numesc pe sine romani („Quin etiam sese adhuc Romanos appellant”). După impunerea stăpânirii principelui român Mihai Viteazul asupra Transilvaniei, opinia lui Zamosius – profund afectat de marile evenimente de atunci – se schimbă, iar admirația față de români este înlocuită cu ura. Acum el spune că nu romanii (retrași la sud de Dunăre în secolul al III-lea al erei creștine), ci dacii romanizați, trăitori vreme de două secole sub jugul romanilor, au păstrat limba latină, care s-a transformat apoi în română. Această teorie, în fond, nu este foarte departe de realitate, dar, pentru umanistul afectat de stăpânirea românească din Transilvania anilor 1599-1600, ea are un tâlc aparte: românii nu trebuie să fie urmașii nobililor și civilizaților romani, ci ai barbarilor daci, fie ei și romanizați. ■







ANDREI MARGA

Situațiile sunt deseori socotite a fi complicate. De multe ori, pentru a scuza insuficiența cunoașterii, în decizia, perplexitatea sau eșecurile.

**T**ermenul de „complexitate” a fost pus însă în joc pentru a reda o realitate – aceea că orice situație are părți componente și relații diversificate între ele. Mai nou, termenul a fost precizat, iar pe baza lui s-a articulat o viziune.

Această viziune, încă prea puțin sesizată și, oricum, puțin cunoscută, este, totuși, o parte a peisajului cultural actual. „Cultura” de impresie, de imagine, de amănunt trăit, de subiectivitate goală, cum ar spune Hegel, atât de răspândită în viața de azi, este provocată acum la corectare, prin recunoașterea complexității situațiilor, pe care o poate reda doar o descriere metodică, cu noțiuni lămurite.

Ce înseamnă însă complexitatea? Ce viziune asupra societății și omului deschide recunoașterea ei?

Am căutat să fac intuitivă complexitatea folosind observația că părintele economiei de piață a procedat precum părintele fizicii moderne (vezi „Criza și după criză. Schimbarea lumii”, 2012). Adam Smith a privit prețul produselor ca rezultat al raportului ofertei și cererii, în condițiile în care piața nu este afectată de forțe exterioare, întocmai cum Newton a conceput mișcarea rectilinie și uniformă a corpurilor. Aidoma mișcării corpurilor, economia de piață își continuă desfășurarea controlată de „mâna invizibilă” („invisible hand”) câtă vreme nimic din afara ei nu intervine. Se gândește astfel într-un sistem „liniar”, în care – cum spune Klaus Mainzer („Komplexität”, Wilhelm Fink, Paderborn, 2008) – se petrec succesiuni de stări ce se lasă înțelese ca relație cauză-efect, iar cauza și efectul sunt proporționale (p. 110).

Realitatea dată în experiență este însă diferită. Prețul produselor, de pildă, nu a depins decât rareori de echilibrul dintre cerere și ofertă, căci preferințele de consum, reorientarea producției, speculațiile, inovațiile tehnologice, revoluțiile industriale, mișcările din burse, șomajul și multe altele afectează mereu chiar echilibrul. Realitatea este astfel „complexă” și are nevoie de altă privire.

Abordarea actuală a complexității are premise în evoluția din neuroștiințe (începând cu Humberto Maturana), în informatică (odată cu Alan Turing), în termodinamică (datorită lui Ludwig Boltzmann), în fizica matematică (prin Henri Poincaré), în biologie (prin Manfred Eigen). Prin acestea

s-a înaintat spre conceperea ordinii ca rezultat mai mult al interacțiunii componentelor unei situații decât al componentelor însele. Cum ne spune teoria autopoiezei, sistemele vii își generează, tocmai în virtutea complexității și creativității, condițiile menținerii lor.

Abordarea complexității a atins culmi-nația, pentru timpul nostru, cu Niklas Luhman. Fostul profesor din Bielefeld a făcut doi pași hotărâtori: pe de o parte, a „stors” de zăcăminte prețioase moștenirea culturală și științifică ce se acumulase și, pe de altă parte, a reluat examinarea societății ca întreg și a elaborat o sociologie generală originală (cea mai nouă, cronologic vorbind), care face generalizări filosofice. În fapt, Niklas Luhmann („Einführung in die Systemtheorie” [„Introducere în teoria sistemelor”], Carl-Auer Systeme-Verlag, Heidelberg, 2002) preia tema „complexității” înăuntrul unei teorii a sistemelor aduse la zi și în perspectiva practică a „reducerii complexității” și a „stăpânirii” ei de către oameni.

Fapt este că, în urma celebrei teorii a lui Ludwig von Bertalanffy, s-au înregistrat dezvoltări rapide. S-a perceput că orice sistem este legat cu „mediul înconjurător”, iar acesta este mai complex decât sistemul. Ca urmare, sistemul este obligat să găsească mecanisme de „reducere a complexității” – cea a mediului și cea proprie. Psihologii au observat că un sistem nu poate lua sub control întregul mediu – nici prin generalizare conform identității și nici mânuind invarianți – încât recurge la reducerea complexității prin stabilirea selectivă de „scopuri”. În cercetările de management al complexității s-a observat

► Tema clasică a „vieții izbutite”, care alimentează din adânc cultura din care facem parte, rămâne viguroasă, chiar dacă unii îi prezic trecerea în muzeu. Activarea ei este unul dintre examenele ce se află în fața filosofiei actuale.

că „deranjamentele de mediu înconjurător afectează în mod normal doar local și nu pun sub presiune întregul sistem” (p. 170). În teoria deciziei s-a pus întrebarea cum poate funcționa un sistem în condițiile în care complexitatea crește în toate direcțiile, inclusiv prin multiplicarea decidenților. A devenit limpede că modelul fizicii clasice, în care totul variază cu totul, este neadecvat, iar Talcott Parsons a adus în centrul sociologiei „structurile” cu care un sistem „operează” reducerile de complexitate.

Niklas Luhmann a folosit toate aceste piese, dar a reconceptuat sistemul, precum și complexitatea (cum am arătat pe larg în „Raționalitate, comunicare, argumentare”, Dacia, Cluj-Napoca, 1991). El a trecut de la conceperea complexității în termenii element și relație la o nouă modelare, spre a lua în seamă faptul că, sporind efectivul de elemente, relaționările sporesc până la a deveni atotcuprinzătoare. Altfel spus, creșterea în interacțiuni aduce cu sine deopotrivă o creștere a „alternativelor de evoluție” și o creștere a „limitărilor”, ce pun la încercare și sfidează capacitățile de decizie (p. 173). Niciodată nu se actualizează toate posibilitățile, iar „selectarea” de optici, de scopuri, de mijloace, devine obligație continuă. „Complexitatea înseamnă practic constrângere la selecție”. În sistemele de înaltă complexitate, cum este cel al societăților în care trăim, „reducerea complexității” este atât de presantă, încât lăasă puțin loc altor preocupări. De pildă, interesului pentru emancipare, libertate, dreptate, argumentare favorabilă universalității.

Putem, desigur, discuta, dacă nu ne rămâne altceva de făcut, ca oameni, decât să ne lăsăm copleșiți de complexitatea devenită ubicuă. Niklas Luhmann nu a văzut alternativă la a ne micșora pretențiile față de lume – ceea ce este greu de argumentat convingător pentru o ființă care beneficiază de o singură viață în condițiile pământestești. Tema clasică a „vieții izbutite”, care alimentează din adânc cultura din care facem parte, rămâne viguroasă, chiar dacă unii îi prezic trecerea în muzeu. Activarea ei este unul dintre examenele ce se află în fața filosofiei actuale, care oferă multe cunoștințe, nu și direcții care ar putea fi urmate. Dar este neîndoielnic justificată observația lui Niklas Luhmann că, în recunoașterea și abordarea actuală a complexității, este o „provocare” profundă pentru cultură, înainte de toate, realitatea întrecând de cele mai multe ori impresiile celor care o trăiesc sau o descriu cu mijloace neactualizate. ■

Gustave Caillebotte,  
Canotori (1877)







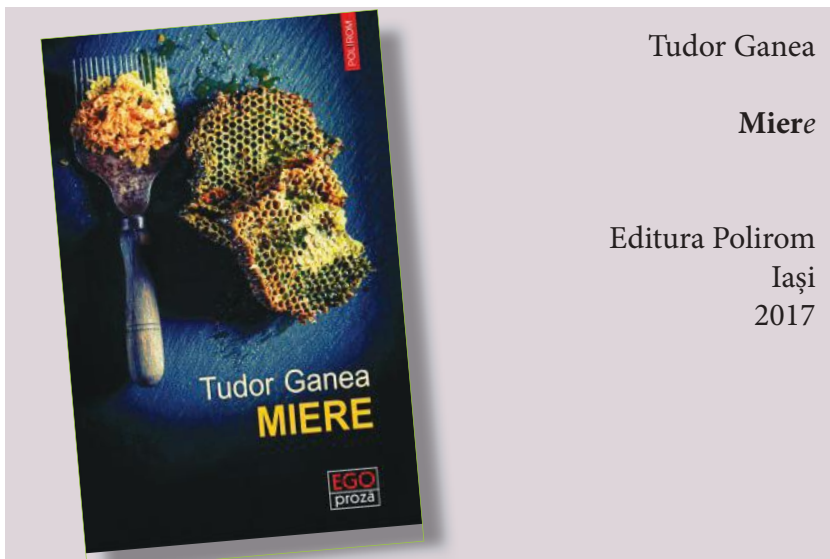
# Fantasmе de scriitor

COSMIN BORZA

Publicat la doar un an după „Cazemata” (volum de debut multiplu premiat), romanul „Miere” confirmă în aceeași măsură în care invalidează clișeele despre cât de hotărâtoare este a doua carte pentru impunerea unui scriitor.

**P**e de o parte, cu toate că valorifică pe larg aceleași formule consacrate ale straniului, miraculosului sau magicului – derutante, dar și captivante pentru orizontul de receptare contemporan – proza din 2017 a lui Tudor Ganea nu lasă deloc impresia de (auto)pastișă. Dimpotrivă, destule sunt secvențele care, prin îmbinarea unor *pattern*-uri stilistice și de imaginar clasice, devin marcă înregistrată Tudor Ganea. E vorba de acele episoade narative în care, în mijlocul banalului cel mai banal, sunt înscenate halucinații macrantropice, cu destule irizații alegorice/parabolice, trădând o obsesie a nimicirii simulacrelor realului și a reinventării genuinului (în forme care mai de care mai utopice).

Într-un loc, cuprins de o aparentă criză de gelozie, unul dintre protagoniștii cărții, Stelu, devastează întreg satul natal Mireni, brăzdându-i cu motocultorul ulițele, curțile, grădinile, ba chiar cimitirul. Apoi, ia cu asalt și cortul unde se desfășura nunta fostei lui iubite, prilejuind un festin al notației grotesci: cuțitele rotative despică un purcel de lapte și-i proiectează șoricul pe prelată, „bucăți de friptură, jumări și grăsimi moi, tremurânde ca niște piftii” le mânjesc fețele mesenilor și le „alunecă pe sub cămăși”, „bucăți de caltaboș fierbinte” „își varsă umplutura printre sâni deja unsuroși”, „fleici mustind de ulei” lovesc „obraji proaspăt rași”, până ce de pe toți nuntașii se scurg „zoaie uleioase, mirosind a usturoi și a ceapă călită”. Altundeva, un preludiu sexual ludic (Radu, celălalt personaj central al romanului, „plasează” pe corpul Raisei marile biserici și mănăstiri din București) generează o hiperbolică împreunare cu întreg orașul: bărbatul simte pe limbă „asprimea, apoi tăișul” asperităților din cartierul negustoresc de pe dealul Mitropoliei, buzele i se zdrelesc în „mărăcinișul crescut în parcul pārloagă din fața magazinului Unirea”, „transpirația spală străzile ce-și țeseau păienjenishul în



Tudor Ganea

Miere

Editura Polirom

Iași

2017

zona plexului”, „nările inspiră aroma de ganguri umede”, pe pielea brațelor femeii apar cartierele de blocuri muncitorești, zgâriindu-i fesele, iar spasmele ei cutremură „împăslitura de străduțe, fundături și mari bulevarde”, strivind cohorte de locuitori îngroziți sub cornișa Teatrului Național ori sub cupolele Universității.

►► Un scenariu textualist caționează și desubstanțialează configurarea atipică a tuturor personajelor și acțiunilor din „Miere”.

În aceeași serie a scenelor în care inserția opulentă a fantasticului destitue memorabil tutela unui real sleit de activități rutiniere se înscrie, firește, apariția satului Mireni de-a lungul izlazului cu salcâmi și stupi, spațiu care tratează miraculos infertilitatea/sterilitatea, dar și destul de numeroase alte năluciri: rătăcirea copilului Radu prin „bronhiile pline de vâscozități” ale blocurilor staliniste ce compun colonia militară din Bărăganu, imaginea postapocaliptică a capitalei devastate de cel mai puternic cutremur din istoria înregistrată a țării, amalgamarea arhitecturală regeneratoare a Mireniului, Constanței și Bucureștiului din finalul volumului.

Pe de altă parte, la fel ca în romanul anterior, Tudor Ganea întâmpină, din păcate, dificultăți majore în a gestiona asamblarea planurilor narative. În „Miere”, soluția „arhitectonică” îmi pare chiar mai friabilă decât în „Cazemata” (unde pluriperspectivismul și polifonia, vulnerabilizate uneori prin reiterări și coincidențe parțial nemotivate narativ, mențineau până la capăt o tensiune/ambiguitate constitutivă pentru orice text ce mizează pe o formulă măcar modernă a fantasticului). De această dată, ficțiunea se fundamentează pe o temă a scriitorului, deloc lipsită inclusiv de un mit personal al autorului. Căci, pe la jumătatea romanului, Radu (arhitect, fiu de aviator, îndrăgostit de Constanța și de București, pasionat de trame epice stranii, întocmai

ca Tudor Ganea) își dezvăluie calitatea de scriitor, iar Stelu descoperă șocat că nu e decât un personaj manevrat în funcție de bufeurile traumatizatului său creator. Sufărind în prima copilărie de o boală rară care îl face să se poată hrăni exclusiv cu laptele matern, Radu se recuperează uimitor cu ajutorul mierii furnizate de un apicultor misterios, însă noua lui dependență are efecte halucinogene, provocându-i „nebuli” vizionare controlabile doar prin scris.

Așadar, un scenariu textualist (Ganea implică inclusiv clasică întâlnire a protagonistului Stelu cu caietul în care îi este scrisă bruionar viața) caționează și desubstanțialează configurarea atipică a tuturor personajelor și acțiunilor din „Miere”. Că tarlăua unui sătean este betonată peste noapte, că, peste câțiva ani, lângă piștă se ivesc niște stabilopozi bizari, că Stelu pulverizează stupii cu motocultorul ori că perspectiva săteanului în timpul perindării prin Bucureștiul devastat cuprinde fine observații arhitecturale, demne de „ochiul unui estet”, toate se explică prin rescrierile succesive din manuscrisele lui Radu. O corectură decide un destin din Mireni, un rând intercalat revizuieste topografia locului, o amintire sau o experiență tulburătoare din biografia autorului e sinonimă unui cataclism în universul ficțional. Nu doar că această manieră literară este în bună măsură perimată, dar rămâne și cea mai comodă/previzibilă variantă de coordonare a urzelilor din registrul fantasticului.

Nu-i vorba, un scriitor precum Ganea – cu o excelentă (pentru un începător) intuiție și cunoaștere a mecanismelor literaturii – scoate intrigi inedite, de o bună calitate artistică, și din acest joc ce făcea deliciul primelor proze postmoderne – vezi luarea autorului Radu ca ostatec de către personajele din Mireni și transformarea sa în sursă de divertisment grosolan: pe urmele pașilor săi apare fie o unitate militară de aviație, echipată complet, fie o faleză marină. Însă prețul plătit e prea mare – subminarea consistenței dimensiunii fantastice a cărții.

Tudor Ganea s-a grăbit publicând a doua carte. O confirmă până și câte un pleonasm („soarele urcase sus”), câte un fragment șchiop stilistic („un râu de transpirație – Dâmbovița – izvora din spatele urechii”), câte o inadvertență narativă (în secvența din final dedicată extazului sexual de după reintrarea albinelor în stupi, gemenele îi iau de mână pe Stelu și pe amicul său Onu, deși atât istoria relațiilor amoroase din sat, cât și finalul prozei le așază pe cele două tinere lângă rivalii Stelu și Spirea).

Cu „Miere” suntem tot în „Cazemata”. Nici confirmare, nici decepție, doaruna dintre cele mai mari promisiuni ale literaturii române recente. ■





# Traducerea ca interpretare: patru traducători în patru feluri de lectură

Dosar coordonat de Ștefan Baghiu

La Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, în cadrul proiectului „Sibiu – Capitală Universitară: 10 ani de educație prin cultură”, evenimentele puse sub titlul „Traducerea ca interpretare” i-au avut invitați pe câțiva dintre cei mai importanți traducători tineri de astăzi. Iulia Gorzo (traducătoare din engleză, în palmaresul ei apărând nume precum Faulkner, Roth sau Franzen), Claudiu Komartin (coordonatorul proiectului și revistei „Poesis international”), George State (traducător din germană al operei poetice a lui Paul Celan) și Alex Cistelecan (traducător din italiană și franceză, mediatorul lui Derrida sau Agamben în română). Pornind de la dezbaterile (alături de Radu Vancu sau Maria Sass) și atelierelor pe care le-au propus și susținut aceștia cu ajutorul profesorilor facultății și al Librăriei Humanitas

„Constantin Noica” din Sibiu, Revista „Cultura” a considerat utilă o trecere în revistă a problemelor de traducere care au stat la baza atât a atelierelor cu studenții, cât și a dezbaterilor. În primul rând, pentru că au farmecul unor adevărate quest-uri. Veți întâlni, de la probleme legate de traducerea titlului „Light in August” („Lumină în august”) al lui William Faulkner, la traducerea substantivelor compuse ale lui Celan, adevărate provocări care trebuie rezolvate de un traducător. În al doilea rând, pentru că subiectele și metodele traducerii devin teme ale unei dezbateri ample despre traduceri nișate, despre supraviețuirea traducerii în era digitală și globalizantă, despre situația românească a asociațiilor sindicale de traducători, despre revistele literare și misiunea lor din acest punct de vedere etc. (Ș.B.)

Sibiu - Capitală Universitară Europeană 2017  
10 ani de educație prin cultură  
prezintă  
în cadrul evenimentului *Traducerea ca interpretare*

**ATELIERE  
ȘI DEZBATERI**

la Facultatea de Litere și Arte

**Miercuri, 7 iunie 2017**

10-12:00 **Atelier** de traducere cu Iulia Gorzo  
sala 61: William Faulkner, „Lumină în august”

12-14:00 **Atelier** de traducere cu George State  
sala 62: Paul Celan, opera poetică

**Joi, 8 iunie 2017**

10-12:00 **Atelier** de traducere cu Alex Cistelecan  
sala 36 (Lectoratul Francez): Jacques Derrida, „Marges”

11-12:00 **Dezbatere** prof. Maria Sass și George State  
sala 49: Traducerile și schimburile interculturale în secolul XXI

12-14:00 **Atelier** de traducere cu Claudiu Komartin  
sala 62: Retroversiuni. Poezia românească în traduceri europene

Organizatori: Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte  
Departamentul de Studii Române; Departamentul de Studii Anglo-Americane și Germanistice

## Retraducerea lui Faulkner & ArtLit

IULIA GORZO

**A**m descoperit traducerea literară dintr-o întâmplare, cu doisprezece ani în urmă. Nu făcusem o facultate care să mă pregătească pentru asta, nu aveam o teorie despre traducere. Traduceam din instinct, aproape din joacă, inventam și reinventam roata de una singură, exersând mai întâi cu romane de gen (un technothriller și un chick lit), apoi cu autori din ce în ce mai mari. A patra carte pe care am tradus-o, „Teroristul” de John Updike, ar fi putut fi și ultima pentru

mine. Și asta pentru că încă nu mă lămurisem cum faci să nu te lași strivit, ca traducător, de statura autorului pe care-l traduci. Încă nu știam cum să nu mă intimidiez, cum să abordez metodic un proiect de traducere, cum să folosesc sentimentul de responsabilitate în favoarea mea și a calității traducerii. O teorie nu am nici astăzi, nu-mi propun să trec de la practică la teoria traducerii, dar după ani buni și peste douăzeci de cărți și mai bune, pot spune că am ajuns la o metodă.

Cum traduc aproape numai romane și accidental povestiri, folosesc mai degrabă metafore din sport când vorbesc despre traducere. O

numesc „maraton”, termen care mi se pare că surprinde atât dificultățile inerente procesului de traducere în general, cât și pe cele legate de statutul precar al acestei meserii în România. O numesc „maraton” pentru că depinde de ritm – ritmul romanului, pe care trebuie să-l auzi limpede ca să-l poți reconstitui, dar și ritmul de traducere, strâns legat de disciplina de lucru și mai puțin de factori misterioși ca „talent” sau „inspirație”. (În rarele ocazii când o traducere literară e pomenită într-o cronică, se vorbește, de regulă, despre „inspirata traducere a lui X”, care „curge natural”. În ceea ce mă privește, nu-mi rămâne decât să

sper că n-am tradus „natural” vreun autor cu stil care mai degrabă se prăvălește decât să curgă, măturând în cale rădăcini, bolovani și cam tot ce prinde, ca William Golding sau Cormac McCarthy). Traducerea literară e o probă de rezistență fizică și pentru că presupune a lua în permanență decizii, a face în permanență alegeri. Dar mai ales pentru că, în România, rareori poate fi activitatea principală din care să-ți câștigi traiul, în ciuda faptului că e o meserie calificată, care impune întotdeauna un demers serios de documentare – nu, nu oricine poate traduce, nici măcar din engleză, nici măcar *soap operas*, și da, avem nevoie de



## DOSARELE REVISTEI CULTURA



### Traducerea ca interpretare

traducere, chiar și din engleză. Sau, cum spune Bogdan Ghiu, traducător, traductolog, poet, eseist, „totul trebuie tradus”.

Atelierele de traducere la care am participat, la invitația Facultății de Litere și Arte din Sibiu, au fost pentru mine o șansă de a reflecta asupra traducerii, dar și de a cunoaște alți traducători, cu alte metode și tipuri de discurs. Una dintre problemele traducătorilor români a fost, până acum, și relativa izolare în care lucrau. Aducerea traducătorilor literari împreună e și unul dintre scopurile ARTLIT, tânăra Asociație Română a Traducătorilor Literari, din care fac parte.

Am organizat atelierul în jurul traducerii romanului „Lumină în august” de William Faulkner, apărut recent la editura Art. Faptul că e o nouă traducere, după cea din 1973 a lui Radu Lupan, ridică probleme care merită puse în discuție: dacă și când e nevoie de retraducere, dacă și cum îmbătrânesc traducerile, cum abordăm un roman care a mai fost tradus, de ce am schimbat titlul. De altfel, e unul dintre titlurile lui Faulkner suficient de ambigue pentru a suscita teorii diverse – una dintre ele, destul de populară, spune că „light” nu s-ar referi la lumină, ci la sarcina unuia dintre personajele cărții, Lena, care ar urma să nască în luna august,

► Una dintre problemele traducătorilor români a fost, până acum, și relativa izolare în care lucrau.

devenind deci din „grea” „ușoară”. O scurtă documentare scoate însă la iveală explicația pe care William Faulkner însuși a dat-o titlului – ar fi vorba despre o anumită calitate a luminii Sudului la sfârșit de vară, o lumină ce pare să vină „din vremurile de demult”, „o strălucire mai veche decât civilizația noastră creștină”.

Atelierul s-a vrut unul practic, cu discuții pe text. Am ales pasaje care să illustreze mai multe tipuri de probleme specifice și care să permită o comparație între cele două traduceri, cea din 1973, semnată de Radu Lupan, și cea nouă, care-mi aparține: alegerea timpurilor verbale, care trebuie să fie coerentă și să încerce să redea planurile temporale din carte; dialogul trebuie să reconstituie ritmul natural de vorbire și tonul colocvial, fără a cădea în păcatul arhaizării sau în cel al excesului de regionalisme (pentru ca un negru din Sudul lui Faulkner să nu ne trezească neapărat amintiri cu bunicii din Oltenia); felul original și cu totul dezinhibat în care folosește Faulkner ortografia – de multe ori, unul și același cuvânt apare scris în moduri diferite pe parcursul aceluiași roman; temutele cuvinte compuse ale lui Faulkner (*thwartfacecurled cigarettes*), a căror echivalare presupune un adevărat demers detectivistic, pândit la tot pasul

de capcana suprainterpretării; lungile pasaje descriptive, greu de reconstruit la aceeași intensitate („acea lumină arămie care descreștea părea aproape audibilă, ca un amurg de trompete, galben și muribund, care se stinge într-un interval de liniște și așteptare”); felul în care folosim bogăția de resurse la care avem acces prin internet pentru a rezolva pasaje dificile și, în sfârșit, importanța recitirii, re-recitirii și re-răscitirii pentru orice traducere literară.

Au fost deci câteva zile bune pentru traducerea literară, văzută ca demers de interpretare și înțelegere, al cărei viitor, chiar și în vremurile englezei ca *lingua franca* și ale instrumentelor de traducere automată, parcă s-a mai luminat puțin, dacă tot am stabilit împreună că la lumină se referă titlul lui Faulkner. ■

**Notă:** Iulia Gorzo este traducătoare de literatură americană. Numele ei se leagă însă, de asemenea, de subtitrarea filmelor și documentarelor (important de menționat, căci traducătoarea militează pentru protejarea drepturilor de autor ale oricărui traducător, pentru orice formă de traducere) și de apartenența la ArtLit (Asociația Română a Traducătorilor Literari). Numele pe care le are în palmares ca traducător de literatură sunt extrem de importante (de la Faulkner, la Philip Roth sau Jonathan Franzen).

## Poesis International & retroversiuni

CLAUDIU KOMARTIN

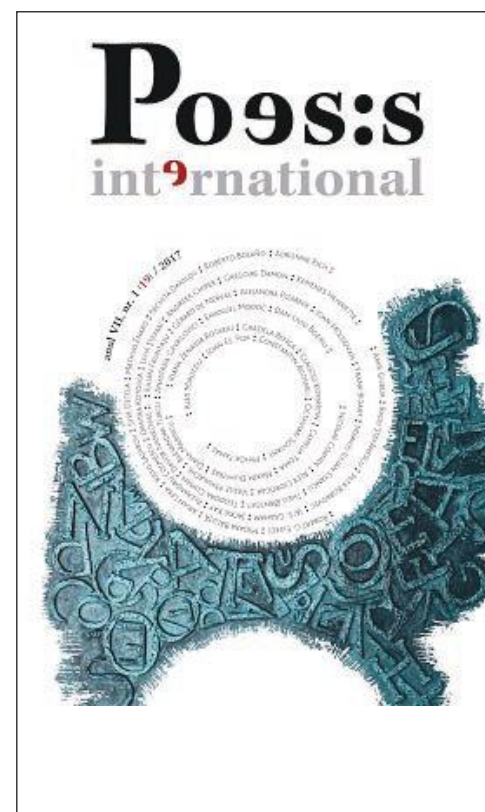
**N**efiind blindați cu teoria traducerii sau cu experiență profesorală, noi, cei patru invitați ai Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, am adus, cred, întâlnirilor și atelierelor „Traducerea ca interpretare” câteva perspective foarte diferite asupra actului traducerii. Accentul a fost pus ba pe practică, ba pe un anumit tip de investigare culturală acută – de la pragmatismul și disciplina Iuliei Gorzo la stilul interiorizat-iscoditor care-i e propriu lui George State, devotat până la obsesie lui Celan, și de la Alex Cistelean, care a reușit să-i încuie pe studenții de la franceză cu inteligența lui stenică și cu „expertiza” sa pe gândirea poststructuralistă, cei ce au avut curiozitatea să asiste sau să participe la acest colocviu au avut ocazia să vadă la lucru niște personalități foarte diferite.

În ce mă privește, atelierul de traducere pe care l-am ținut a fost condiționat de inevitabilele examene care aveau loc în același timp

(deh, sesiune, tevatură, eschive). Ele au făcut (iar asta a fost șansa acelei întâlniri, fiindcă nu am fi putut lucra atât de bine și cu atâta entuziasm dacă eram mai mulți) ca în sala de curs în care am lucrat să se adune un număr potrivit pentru ceea ce-mi doream să propun – și să verific prin lucru direct pe text. În afară de mine, patru studenți, un masterand, un doctorand și o traducătoare experimentată, care însă nu mai participase la o astfel de sesiune de retroversiuni. Împreună cu Maria David, Maria Daneș, Ana Paula Pușcaș, Cătălina Stanislav, Vlad Pojoga, Anca Simina Martin și Iulia Gorzo, am lucrat pe unul dintre cele trei poeme cu care venisem. Nu eram foarte optimist, fiindcă ori de câte ori am tradus din română în engleză, am făcut-o în colaborare cu un vorbitor nativ. Dar ceea ce ne-a ieșit, după două ore care s-au scurs foarte repede, a fost îndeajuns de convingător. Poemul Angelei Marinescu, „Flamenco” (măcar cu titlul nu am avut de furcă în transpunere), a ieșit excelent – reacțiile sunt, după publicarea recentă pe blog, foarte

favorabile, și sper că-i voi găsi un editor care să devină astfel interesat de una dintre cele mai remarcabile prezențe din poezia românească a ultimelor decenii. Vreau să cred (și am toate motivele să pariez pe asta) că a fost, pentru cei care nu mai încercaseră să lucreze în felul acesta, un început bun – și că lucrul în echipă de felul acesta va câștiga teren. O „servitudine voluntară”, vorba lui Etienne de la Boétie, care poate vertebra cultural pe cineva pasionat de transferul de sensuri dintr-un idiom în altul, de particularități și rafinamente lingvistice și de dubla mișcare (de interpretare și rescriere) pe care o impune acest tip de strădanie realmente profitabilă intelectual și sensibil. ■

**Notă:** Claudiu Komartin este, dincolo de unul dintre poezii cei mai discutați ai generației 2000, unul dintre cei mai activi editori de literatură străină contemporană în spațiul românesc. Traducerile pe care el însuși le-a făcut sau pe care, prin diferite colaborări, le-a stimulat sunt poate singurele dovezi că astăzi mai există interes pentru poezia tânără străină, pentru specialități culturale și pentru racordarea



serioasă (în sensul unui adevărat sincronism) cu literatura lumii; mai ales prin proiectele desfășurate de revista pe care o conduce și pe care a fondat-o, „Poesis International”.





# Traducerea filosofiei în România

## Interviu cu Alex Cistelean

**Ș.B.:** Care este, din perspectiva ta, situația traducerilor de filozofie și teorie critică în spațiul românesc? Întreb mai ales referindu-mă la o evoluție a acesteia după o anecdotă pe care o propune Bogdan Ghiu despre anii '90, în prefața la „French Theory”-ul lui Cusset: în anii '90 traducerile de poststructuraliști se împărțeau într-o cameră fără discernământ.

**A.C.:** Cel puțin într-o anumită măsură, cred că funcționează în continuare după modelul evocat de Ghiu. Acum vreun an, de pildă, a ajuns la mine, pe căi ocolite, zvonul cum că Humanitas ar căuta traducător pentru Agamben, „Limbajul și moartea”. Pe când mi-am anunțat candidatura, argumentând că am mai tradus niște Agamben-uri și că mi-am făcut licența și masterul pe cartea respectivă, mi s-a răspuns că traducerea a fost deja alocată, printr-o simplă strigare pe mail colectiv la care cineva s-a întâmplat să răspundă pozitiv.

În rest, bănuiesc totuși că se lucrează cu ceva mai mult discernământ, fie și doar din cauza specificului editurilor care produc lucrări de filozofie și teorie critică: fiind vorba de edituri mici și nișate pe domeniul acesta, ele inevitabil lucrează cu traducătorii lor deja rodați și familiarizați cu aceste texte și cu o echipă de redactori și corectori la rândul lor deja cu o anumită experiență în domeniu. Pur și simplu, un anumit profesionalism apare aici chiar și dintr-o tradiție de bricolat și experimentat.

Cât privește piața traducerilor de filozofie în ansamblul ei, cred că lucrurile stau la fel de precar și sărac ca și până acum – în ciuda unor demersuri recente foarte laudabile, cum ar fi impresionanta colecție de filozofie de la editura Herald. Mai sunt apoi și eforturi laudabile în intenții, dar subminate de realizarea lor, cum ar fi seria Hobsbawm de la Cartier, cartonată atât de frumos, dar tradusă atât de prost.

**Ș.B.:** Câte ceva despre ideologie: cât de necesar e actul traducerii în România în ceea ce privește teoria critică și cum se realizează el în acest moment?

**A.C.:** În principiu, desigur că traducerea de teorie ar trebui să treacă drept un act strict necesar. Dar, dacă ne uităm la date, nu știu în ce măsură putem spune că acest act de traducere răspunde într-adevăr unei necesități sociale. Tirajele cărților de teorie sunt infime și, de obicei, chiar

► Cumva, noi traducem într-o limbă care, în ce o privește, nu-și recunoaște nicio aptitudine filosofică și își invită cercetătorii să scrie și să citească în alte limbi – neîntâlnirea nu e deloc întâmplătoare aici.

și la titlurile-bombă, ele se epuizează doar după mulți ani de stat pe rafturile librărilor. Ceea ce înseamnă că ele au dificultăți în a-și găsi până și acei câteva sute de cititori calificați cărora li se adresează. Dar aspectul acesta nu e neapărat un semn al parohialismului sau al subdezvoltării culturii române – într-un anumit sens, dimpotrivă, e chiar efectul sincronizării ei forțate cu piața internațională: tocmai pentru că cercetarea științifică, așa cum e evaluată și cuantificată la noi, ia în calcul doar textele scrise în engleză (sau alte limbi internaționale), nu există nici un *incentive* pentru cercetătorul local să lucreze pe versiunile traduse în română ale acestor lucrări de referință. Cumva, noi traducem într-o limbă care, în ce o privește, nu-și recunoaște nicio aptitudine filosofică și își invită cercetătorii să scrie și să citească în alte limbi – neîntâlnirea nu e deloc întâmplătoare aici.

**Ș.B.:** Care sunt provocările cele mai mari pe care le are în față un traducător de filozofie și – mai ales – de filozofie poststructuralistă?

**A.C.:** Dar nu sunt un traducător de filozofie poststructuralistă – s-a întâmplat doar să traduc câteva titluri, puține, din această zonă. Or, cred că provocările cele mai mari vin tocmai din această condiție precară și încă artizanală a pieței de traduceri de teorie de la noi. Dat fiind numărul infim de titluri din această zonă, prima provocare pentru traducătorul de filozofie ar fi chiar să găsească titluri și comenzi la care să-și poată folosi competențele. Or, chestia asta se rezolvă de obicei printr-un pur concurs de împrejurări: de la relații personale cu editurile la șansa de a te regăsi în *mailing list*-ul potrivit la momentul oportun. Din această perspectivă, deși piața de teorie e una destul de aparte, prin dimensiunile ei reduse și prin eforturile mai degrabă de activism și muncă voluntară pe care le presupune, traducătorul de teorie se confruntă cu aceleași constrângeri și dificultăți ca orice om de pe piața muncii: să-și găsească ceva de lucru pe măsura pregătirii sale. Să supraviețuiască făcând traduceri. *Good luck with that.*

**Ș.B.:** Câteva probleme punctuale pe care le-a ridicat traducerea textelor din „Margini” și pe care le-ai discutat în cadrul atelierelor de la Facultatea de Litere și Arte la Sibiu:

**A.C.:** Am încercat să merg pe două direcții: una mai generală, de prezentare a

volumului „Marges. De la philosophie” în ansamblul textelor lui Derrida și în întregul câmp al poststructuralismului francez, schițând evoluția istorică destul de spectaculoasă a acestui curent – probabil ultimul în care filosofia a mai luat parte la bătălia politică și socială a timpurilor sale, ceea ce i-a și conferit funcția de mediator evanescent între anticomunismul gauchist al anilor '60-'70 și anticomunismul conservator al anilor '80-'90, în care s-a dizolvat în cele din urmă. În al doilea rând, am discutat câteva probleme punctuale și tehnice de traducere, prezentând soluțiile oferite de traducătorii volumului (Bogdan Ghiu și Ciprian Jeler sunt ceilalți membri ai echipei) la „conceptele” de „différance”, „relève” și „maintenant/maintenance”. ■

**Notă:** Alex Cistelean este unul dintre cei mai cunoscuți esești și *scholars* din spațiul filosofiei românești. A debutat cu volumul „Protocoalele Lacan. Viața ca film porno” și a coordonat o antologie de studii politice și sociale la editura Routledge, sub titlul „Wronging Rights”, unde participă cu articole autori ca G. C. Spivak, Jacques Rancière sau Richard Rorty (ca să numesc două dintre punctele de CV). În același timp, Cistelean este traducător din italiană și franceză, iar numele lui și al lui Agamben aproape că nu pot fi dissociate în spațiul românesc.



jacques  
derrida

Margini – de-ale filosofiei







Traducerea ca interpretare

# Integrala poetică a lui Paul Celan

Interviu cu George State

**Ș.B.:** În primul rând, cum ai ales (cum te-a ales) subiectul Paul Celan?

**G.S.:** Modul echivoc (fiindcă indecis) în care ai formulat întrebarea traduce indecizia cu privire la interpretarea poeziei lui Celan. Simplificând, aș aminti două mari „metode” ce caută „adevărul” poeziei. Una este cea a hermeneuticii filozofice, al cărei exponent marcant este Hans-Georg Gadamer, care, dintru început, refuză să ia în considerație „semnificațiile investite de poet” și se concentrează asupra polisemiei și ambiguităților din textul privit ca „desprins de creatorul său”, întrucât, conform lui Gadamer, sensul preexistă operei, dezvăluindu-se acolo. Cealaltă, „une anti-lecture”, inițiată de Peter Szondi în două studii fundamentale și continuată de Jean Bollack, e cea a hermeneuticii literare, ce privilegiază „datele” istorico-biografice și luptă, celanian, împotriva atemporalității poemului și pentru aducerea „exteriorului” în interpretare. Eu sunt de partea acestei filiere franceze.

În rest, am rezumat deja, în vara lui 2015, după apariția „Operei poetice (I)”, într-un interviu apărut în „Suplimentul de cultură”, întâlnirea mea cu subiectul în cauză. Cei interesați îl pot găsi cu ușurință.

**Ș.B.:** Câteva cuvinte (un scurt istoric?) despre receptarea lui Paul Celan în România și afară și despre relația ta cu bibliografia Celan și cu alte traduceri. Nemulțumiri, complexe de traducător față de cei străini?

**G.S.:** Acest istoric a fost făcut: Bianca Bican, „Die Rezeption Paul Celans in Rumänien” (Köln/Weimar/Viena: Böhlau Verlag, 2005), iar doritorii pot consulta cu folos lucrarea și bibliografia listată la sfârșit. De asemenea, recomand cercetările profesorului Andrei Corbea – cel mai recent, Andrei Corbea-Hoisie, „Paul Celans «unbequemmes Zuhause»” (Aachen: Rimbaud Verlag, 2017) –, deoarece îl consider, spre a prelua o formulă pe care ai folosit-o de curând, „the best Celan scholar we have”. Dat fiind faptul că nu sunt cadru universitar și ținând cont de resursele și timpul de care dispun, cred că relația mea cu bibliografia subiectului și cu traducerile operei celaniene în diverse idiomuri este destul de bună.

**Ș.B.:** Traducerea lui Paul Celan în română comportă mai multe provocări, mai ales de ordin lingvistic, dar și literar – în sensul racordării poeziei traduse la o anumită intenție biografică pe care o stabilește poetul.

► Aș aminti două mari „metode” ce caută „adevărul” poeziei.

Care ar fi, în viziunea ta, „specificul Celan”, din acest punct de vedere?

**G.S.:** Spre deosebire de majoritatea poezilor pe care i-am citit, la Celan cuvintele conservă cu precizie, nealterând-o, memoria a ce s-a-ntâmplat. Există, cum se știe, o anume întenebrare a expresiei, care este rezultatul conștient al intenției sale de a se împotrivi denaturării adevărului istoric, dar și al adevărilor trăite, văzute și întrevăzute, auzite sau citite, descifrate în decursul vieții, adică al variilor contingente. Iar dacă litera înseamnă garanția prezervării mesajului, a traduce literal, evitând estetizarea, ornamentarea, înfrumusețarea, pare a fi, în consecință, singura soluție.

**Ș.B.:** Concret, câteva exemple de traducere pe care le-ai dezvoltat și în cadrul atelierelor de traducere la Facultatea de Litere și Arte din Sibiu.

**G.S.:** În cadrul atelierului literar de la Sibiu, cum știi, am încercat să prezint o serie de dificultăți pe care, în cazul scrierilor celaniene, le are de înfruntat un traducător ce alege să rămână „buchstaben-treu”. Am luat în discuție mai multe tipuri de obstacole, de la cuvintele create din combinații de lexeme („Erdteile”, „Herzteile”: „continente”, „cordinente”;







## DOSARELE REVISTEI CULTURA

*Traducerea ca interpretare*

„wundgeheilt”: „tămădurănit”; „ich mich zu dir heranwachen kann”: „mă pot spre tine priveghind strecura”; „Die blühselige Botschaft”: „Mesajul ce-a dat ortul florii”) și până la procedeul, adeseori folosit în poezia ultimului său deceniu de viață, de a rupe nu întâmplător un cuvânt („buch-, buch-, buch-”/„stabierte, stabierte”: „bu-, bu-, bu-”/„chisise, chisise”) și chiar, uneori, de a-și distribui astfel, separându-le, „încărcăturile” semantice percepute ca opuse („das bunte Gerede des An-/erlebten”: „flecăritul bălțat al pseudo-/trăitului”).

Dincolo însă de redarea unor termeni (sau a unor versuri decontextualizate), mi s-a părut important să arăt cum anume, înțelegându-l, am transpus un poem. Voi relua aici succintele observații improvizate acolo. Textul, scris în mai 1967, a fost inclus în volumul „Faden-sonnen” („Sori de fire”, 1968). Versiunea românească își datorează esențialul corespondenței purtate cu o prietenă, Lore Ridha, care m-a călăuzit nu o dată printre litere și m-a ajutat să avansez, orientându-mă, în plin vârtej de metafore.

„DIE HOCHWELT – verloren, die Wahn-fahrt, die Tagfahrt.

Erfragbar, von hier aus,  
das mit der Rose im Brachjahr  
heimgedeutete Nirgends”.

Ca în multe alte cazuri, nici pentru a înțelege acest laconic poem nu mi-a fost suficientă o „simplă” lectură. Încercând să-mi dau seama „ce spune textul”,

► Dincolo  
însă  
de redarea  
unor termeni  
(sau a unor  
versuri decon-  
textualizate),  
mi s-a părut  
important  
să arăt  
cum anume,  
înțelegându-l,  
am transpus  
un poem.

primul vers – chiar primul cuvânt! – mi s-a părut decisiv. „Hochwelt” (lumea de sus? de deasupra? celestă?) este un termen artificial, „poetic”, fără a fi totuși un sinonim obișnuit pentru „cer” (caz în care, probabil, Celan ar fi utilizat mai degrabă „oben” decât „hoch”). Afixul „Hoch-” te duce cu gândul, nemijlocit, la perioade (istorice, culturale, literare etc.) determinate. Prin urmare, cred că „Hochwelt” trimite la o „lume a vieții” („Lebenswelt”), adică la civilizația cernăuțeană germano-evreiască – „verloren”, „pierdută” – al cărei zenit a coincis cu a sa „Verwerfung” („destrucție”).

Urmează „die Wahnfahrt, die Tagfahrt... Wahn”, folosit adesea în lirica sa, înseamnă, firește, „delir” (și în sensul medical). „Wahnfahrt” poate fi atât călătoria bolnavă, delirantă, cât și cea imaginată, ireală, himerică. „Fahrt” este un cuvânt pe cât de lesne inteligibil, pe atât de dificil reproductibil în românește: e mersul, deplasarea cu un mijloc de transport, care și în contexte abstracte („eine Fahrt ins Blaue”) indică totuși o direcție. Așadar, „Wahnfahrt” e deopotrivă un drum, un itinerar, o rută prin și în delir. Fiindcă adjectivul românesc îmi pare că redă subtilitatea lui „Wahn”, demență și iluzie totodată, cred că sintagma „traseul nebun” surprinde ambiguitatea originalului.

În fine, relevant în text este și compusul „Brachjahr”. În agricultură, „Brache” (pârloagă = teren arabil lăsat necultivat unul sau mai mulți ani, pentru

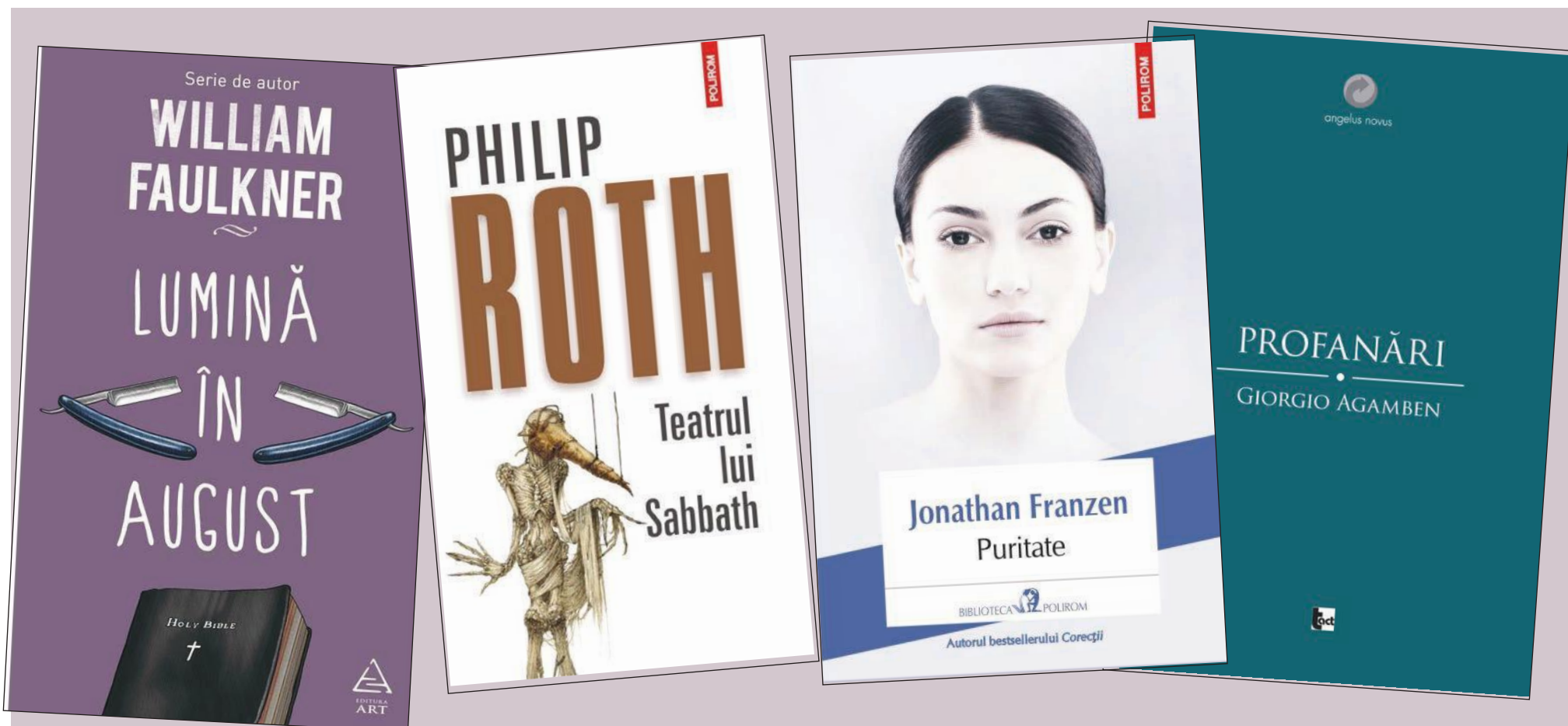
refacearea fertilității lui) este o practică intenționată, servind la regenerarea pământului, o pauză în ciclul culturii. „Brachjahr” (anul-pârloagă) este deci o perioadă de refacere, nu doar de pasivitate sau degradare, un an sabatic, la propriu, întrucât are o baza talmudică (în mod sigur cunoscută de Celan).

Închei, circular, spunând că în poezia amintită este vizată, de la primul la ultimul cuvânt, mai cu seamă o referință „terestră”: dislocarea aceluia care (precum poetul însuși), reușind să supraviețuiască spulberării acestei „lumi înalte” (elevate), au plecat – rătăcind nebunește zi și noapte – spre Niciunde.

„LUMEA-N APOGEU – pierdută, traseul nebun, traseul diurn.

Interogabil, de-aici încolo,  
acel cu roza-n anul-pârloagă  
însemnând acasă Niciunde”. ■

**Notă:** George State este traducătorul în românește al integralei poetice a lui Paul Celan. Deși s-au publicat mai multe volume din scrierile celaniene (versuri, proză, corespondența cu Ingeborg Bachmann ș.a.), Editura Polirom s-a angajat în (re)traducerea completă a liricii lui Celan, apelând la un traducător – așa cum se prezintă el însuși – neprofesionist (în sensul în care nu practică traducerea literară ca meserie). Însă, după apariția în 2015 a primului volum, rezultatele au fost în general acceptate ca fiind excelente, George State devenind, prin obsesia pentru implantarea poeziei lui Paul Celan în limba română, unul dintre cei mai importanți traducători de astăzi.







## „A iubi înseamnă a construi o catedrală mitologică în jurul a ceea ce iubim”

AMÉLIE NOTHOMB în dialog cu DAN BURCEA

**A**mélie Nothomb publică anul acesta cel de-al douăzeci și patrulea roman al său, „Le crime du comte Neville” („Crima contelui Neville”). Apariția acestui nou volum, ca a tuturor celorlalte pe care le semnează de câțiva ani pentru satisfacția numeroșilor și fidelilor săi cititori, punctează ca un fel de ritual inaugurarea în Franța a fiecărei toamne literare. Cu timpul, autoarea și-a construit o reputație solidă, îmbogățită de întâlnirile sale cu publicul și cu aparițiile ei în diferite mass media, în timpul cărora se arată accesibilă, spontană, cu o sinceritate și o profunzime manifeste, seducându-și interlocutorii și oferind criticii amănunte despre viziunea ei, deseori surprinzătoare, asupra lumii și a modalității de a-i da o formă literară. Dincolo de aparențe însă, în spatele acestei disponibilități totale se ascunde o ființă secretă, insesizabilă și complexă care interzice oricărei idei contrafăcute și oricărui clișeu să vorbească în numele ei.

Pentru a afla secretele ei de scriitoare, precum și numeroaselor sale obsesii, va trebui să ne lăsăm purtați pe cărările ținuturilor jumătate reale, jumătate legendare în care și-a ales domiciliul. Bun venit în universul minunățiilor nothombiene !

**Dan Burcea:** *Sunteți de acord cu această invitație la o călătorie în universul minunat în care locuiți cu o nebănuită intensitate între real și imaginar, trăindu-vă viața de scriitoare ca pe „o sarcină foarte lungă”?*

**Amélie Nothomb:** O lungă sarcină de cărți, da, așa este. Mulțumesc pentru acest frumos portret !

**D.B.:** *A scrie este deci pentru dumneavoastră o formă de ritual al nașterii?*

**A.N.:** Într-adevăr. Nu am reușit nici acum să știu ce mă face să rămân de fiecare dată însărcinată, dar miracolul nașterii perpetue continuă să mă minuneze.

**D.B.:** *Cum trăiți prezența obsesivă a acestui univers ficțional care cere neînțecat să ia formă literară, pe de o parte, și stricta ritmicitate a publicării unei noi cărți pe care v-o impuneți în fiecare an, pe de altă parte?*



Foto © Olivier Dion53

► O ființă secretă, insesizabilă și complexă care interzice oricărei idei contrafăcute și oricărui clișeu să vorbească în numele ei.

**A.N.:** Chiar și încântarea cea mai profundă are nevoie de disciplină. La fel cum, de altfel, și o sarcină impune un ritm de viață.

**D.B.:** *În primul dumneavoastră roman, „Igiena asasinului”, postulați că „romancierul este o persoană care pune întrebări și nu care răspunde la ele”. Faceți din această formulă un credo literar?*

**A.N.:** Da, este unul din credo-urile mele. Repetați cu insistență, vă rog, acest lucru, fiindcă mulți oameni cred că romanele mele oferă răspunsuri.

**D.B.:** *Definiți la un moment dat scriitura ca pe „o luptă a fiecăruia cu sine însuși”.*

**A.N.:** Cine spune creație spune tensiune. Cine spune tensiune spune bipolaritate. Acești doi poli interiori, unul luminos, altul distructiv, se află într-o luptă perpetuă.

**D.B.:** *Ați afirmat recent că singurătatea a fost cauza care v-a împins către scris. A scrie înseamnă deci pentru dumneavoastră un mijloc de a scăpa de izolare, „o altă formă de viață”, cum ar spune Melvin Mappel, personajul unuia din romanele dumneavoastră?*

**A.N.:** E vorba de o dublă mișcare perpetuă: căutarea celui alt și apoi fuga de cel alt. Este unul dintre paradoxurile lecturii.

**D.B.:** *Despărțirea de Japonia la vârsta de 5 ani a reprezentat pentru dumneavoastră „traumatismul fondator”.*

*Putem numi acest moment drept o stare de grație?*

**A.N.:** Da, dar această stare de grație este ca un cuțit cu două tăișuri: l-aș putea trăi la fel de bine și ca pe un blestem.

**D.B.:** *Nu excludeți ideea de a considera romanul „Le crime du comte Neville” („Crima contelui Neville”) drept un roman autobiografic, aducând în sprijinul acestei idei mai multe argumente: descendența dumneavoastră (ați primit recent din partea Regelui Belgiei titlul de baroană), relațiile cu părinții dumneavoastră, crizele de adolescență. Împărtășiți sentimentul apăsător pe care-l trăiește Sérieuse, fiica contelui Neville din roman?*

**A.N.:** La vârsta de 17 ani, eram exact ca Sérieuse.

**D.B.:** *Motorul principal al lumii stranie a contelui de Neville și al nobilimii belgiene în general este „arta aparențelor”. Un adevărat estetism demodat.*

**A.N.:** Și cu toate acestea această lume există ! Belgia ascunde stranii secrete.

**D.B.:** *Romanul este inspirat de cartea lui Oscar Wilde, „Crima lordului Arthur Savile”. Procedul „rescrierii” pe care-l folosiți vă oferă atât libertatea de a vă apropia de acest model, cât și cea de a vă îndepărta de el. Cum reușiți să împăcați libertatea creației cu fidelitatea față de original?*

**A.N.:** E suficient să iubești profund textul din care te inspiri. Această iubire îți oferă distanța potrivită.

**D.B.:** *Considerați cartea dumneavoastră ca pe un anti-roman polițist în care cunoaștem asasinul, dar nu și victima? La Oscar Wilde asasinul e o marionetă în mâinile unui „măscărici monstruos”, pentru dumneavoastră însă ceea ce contează este „onoarea ce constă în a-și respecta invitații”. Se poate vorbi de două mobiluri, de două maniere de a scrie?*

**A.N.:** Da, sunt două metode, două protocoale diferite !

**D.B.:** *Revenind la scriitura dumneavoastră, ați afirmat că „tot ceea ce iubim devine ficțiune”.*

**A.N.:** A iubi înseamnă a construi o catedrală mitologică în jurul a ceea ce iubim.

**D.B.:** *Și cum să înțeleg această a doua formulă: „ficțiunile devin mult mai puternice decât realitatea”?*

**A.N.:** Catedrala este mai vizibilă, la sfârșit, decât ființa iubită.

**D.B.:** *Din cele 24 de romane pe care le-ați scris, 19 au fost deja traduse în limba română, ceea ce face din dumneavoastră o personalitate literară cunoscută în România. Aveți un mesaj special pentru cititorii români?*

**A.N.:** România este o țară de înaltă cultură. Sunt mândră să fiu citită de publicul românesc! ■





RODICA GRIGORE

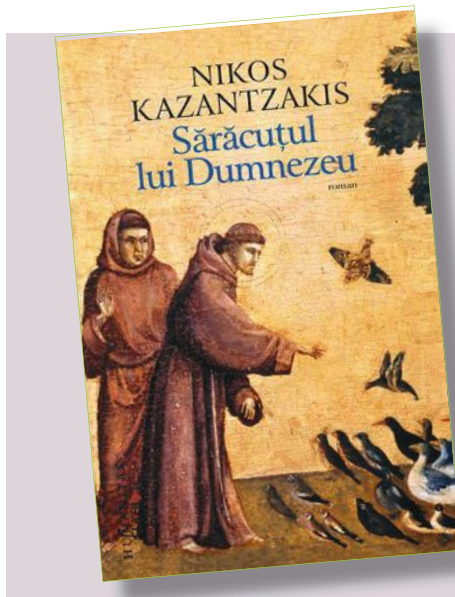
# „Fratele nostru, Soarele...”

În 1206, un tânăr în vârstă de douăzeci și patru de ani renunța la toate privilegiile și bunurile lumesti pe care bogata sa familie i le-ar fi putut oferi și se așeza, în mod simbolic, gol sub mantia episcopului, pentru a se pune, astfel, sub protecția Bisericii și a puterii acesteia, iar nu sub cea a autorităților civile. Celebra scenă se petrecea în centrul orașului Assisi, iar protagonistul ei era nimeni altul decât fiul negustorului Pietro Bernardone, Francisc.

## Pictură vs. Literatură

Frumosul Francisc devenise încă de timpuriu, datorită averii și poziției sociale a tatălui său, conducătorul recunoscut – dar și extrem de vesel și petrecăreț! – al tinerilor din oraș; în 1202, participase la conflictul armat dintre Assisi și Perugia, fusese luat prizonier și închis vreme de un an la Spoleto, iar, ulterior, în chip inexplicabil pentru unii dintre cunoscuții săi, a simțit chemarea lui Dumnezeu și a decis să se desprindă de regulile lumii oamenilor pentru a încerca să se apropie de cea divină. Unele dintre aceste amănunte, precum și multe altele, sunt cunoscute publicului – și nicidecum doar celui cititor! – din extraordinarele fresce realizate de Giotto. Căci se pare că Francisc însuși l-a invitat pe marele pictor Cimabue la Assisi, pentru a-i solicita să împodobească cu mai multe fresce pereții basilicii pe care o construise. Însă Cimabue a mers acolo, se spune, însoțit de Giotto, cel care va și executat, finalmente, lucrarea – o adevărată și emoționantă viață în imagini a întemeietorului Ordinului Franciscan.

Iar dacă Giotto a oferit propria sa versiune (una picturală) asupra întâmplărilor care au marcat existența zbuciumată a sfântului care putea vorbi cu Dumnezeu, dar și cu animalele și cu păsările, impresionant prin râvna sa într-ale credinței, dar și prin modestia lui și numit, tocmai de aceea, „Il Poverello”, Nikos Kazantzakis creează, în romanul „Sărăcuțul lui Dumnezeu” (apărut, la Editura Humanitas Fiction, în superba traducere a lui Ion Diaconescu, cel care a transpus la fel de inspirat în românește și alte mari romane ale scriitorului grec), aparent, o biografie a lui Francisc din Assisi. Totul este relatat din punctul de vedere al fratelui Leo, primul discipol al lui Francisc și confesorul lui, iar narațiunea implicată oferă cititorului un text marcat



Nikos Kazantzakis

*Sărăcuțul lui Dumnezeu*

Traducere și note de  
Ion Diaconescu  
Editura Humanitas Fiction  
București  
2016

de tensiune, plin de suspans, liric și dramatic în egală măsură.

## Drumul către „sora moarte”...

Dincolo de subiectul în sine al acestui roman (publicat în 1956) care relatează, în mare, viața lui Francisc din Assisi, așa cum este ea cunoscută din textele canonice, se întrevăd aspectele esențiale ale întregii opere a lui Kazantzakis. Poate mai cu seamă în ceea ce privește modul în care autorul însuși se raportează la modelele pe care le-a avut și de care a fost influențat, de la Bergson la Nietzsche, fără a uita vreodată importanța spiritului profund al creștinismului. Istoria existenței lui Francisc urmează cronologia, evidențiind, pe rând, descoperirea dificilă și dureroasă, marcată de numeroase momente de cumpănă și de îndoială, a vocației religioase, apoi despărțirea de tatăl său, dar și clipa de mare intensitate când tânărul primește binecuvântarea din partea mamei sale, Pica, cea care, la rândul ei, auzise chemarea divină cu ani în urmă. Ulterior, împreună cu câțiva adepți, Francisc va întemeia Ordinul Franciscan, cerându-i Papei Inocențiu al III-lea îngăduința ca membrii micii congregații să urmeze întru totul calea sărăciei. După refuzul inițial și după neîncrederea în harul călugărului zdrențaros și slab care îndrăznise să i se prezinte cu o astfel de cerere, papa are un vis în urma căruia înțelege că acesta e trimisul Domnului și cel care va salva, atât la modul propriu, cât și la figurat, biserica (și pe cea din Lateran, dar și Biserica Catolică a vremii).

Urmându-i exemplul, după doar câțiva ani, frumoasa Clara Scifi, cea de care Francisc se simțise atras pe vremea când încă mai umbla pe căile omenești, părăsește

casa părintească și renunță la toate bogățiile și privilegiile, devenind călugăriță, astfel înființându-se cel de-al Doilea Ordin Franciscan, al călugărițelor clarise. Francisc va ajunge și în Egipt, alături de cruciați, și, deși nu va reuși să-l convertească pe sultanul Malik al-Kamil, demonstrează că un dialog al religiilor e posibil – fiind mai mult decât necesar în acea vreme, când se credea că glasul armelor rezolva totul. Apoi, ca o încununare a vocației și a întregii sale activități, „Sărăcuțul” primește stigmatetele, marca exterioară a perfecte sale identificări cu Hristos. Se întâlnește cu „sora Moarte” în octombrie 1226, la Porziuncola, unde, prin refacerea bisericii Sfântul Damian, începuse totul, avându-i alături pe discipolii săi, dar, urmând și aici modelul hristic, pe cele trei femei: sora Clara, sora Pica (mama sa) și fratele Jacopa (femeia care îl impresionase într-atât pe Francisc cu tăria ei de caracter, încât el îi spusese că are suflet de bărbat).

## Libertate și eliberare

Libertatea, marea temă a operei lui Kazantzakis, nu înseamnă, în „Sărăcuțul lui Dumnezeu”, așa cum se întâmplă, de pildă, în „Zorba”, lipsa oricărei temeri sau chiar, în ipostazele extreme, a oricărei speranțe (după cum sună epitaful lui Kazantzakis), ci devine o nuanțare a cunoscutei afirmații a filosofului musulman Averroes, în conformitate cu care „morală bazată pe teama în fața pedepsei posibile sau pe speranța deșartă a vreunei ipotetice recompense viitoare este nedemnă de marea creație a lui Dumnezeu și, prin urmare, imorală”. Iar acea libertate pe care o caută Francisc reprezintă în primul rând eliberarea de sub puterea ispitei, de sub dominația instinctelor, o veritabilă căutare de sine, o *questa* în sensul cel mai deplin al cuvântului – calea și drumul care îl pot duce pe Francisc nu doar în împărăția lui Dumnezeu, ci și spre sufletele oamenilor. Dar și în străfundul propriului său suflet.

Și poate că, exact din aceste motive, în ciuda aparentei sale fragilități și a modestiei pe care și-o asumă, dintre toți protagoniștii din creația scriitorului grec, „Il Poverello” ilustrează cel mai convingător preocuparea lui Kazantzakis pentru capacitatea omului de a se autodepăși și nu numai de a-și transforma universul pământesc într-unul spiritual, ci de a se transforma pe sine însuși, până la acel punct în care materia să nu mai difere deloc de spirit: astfel încât, purtând stigmatetele, Francisc nu doar seamănă cu Hristos, ci îl întruchiează. ■

► Libertatea, marea temă a operei lui Kazantzakis, nu înseamnă, în „Sărăcuțul lui Dumnezeu”, așa cum se întâmplă, de pildă, în „Zorba”, lipsa oricărei temeri sau chiar, în ipostazele extreme, a oricărei speranțe (după cum sună epitaful lui Kazantzakis).





# Romanul marginilor tăiate

OANA PURICE

Am început să citesc tetralogia Elenei Ferrante din două motive: mai întâi pentru că o văzusem recomandată de persoane în al căror gust literar am încredere și apoi pentru că, lucrând într-o agenție literară (Agenția Literară Livia Stoia – agenție regională în Estul Europei), voiam să aflu îndeaproape motivele pentru care autoarea fusese propulsată ca *bestselling author*. Într-o agenție, poate la fel de mare ca bucuria că reușești să vinzi drepturile unei cărți care ți-a plăcut – în baza unor idiosincrazii numai de tine știute –, este bucuria că un titlu care s-a constituit sau este pe cale de a deveni un *bestseller*. Pentru că atunci ești și tu parte din bulgărele care se rostogolește prin lume.

**I**n ciuda unor preconcepții încă vehiculate, vânzările bune și foarte bune ale unei cărți nu echivalează, axiomatic, cu slaba calitate a acesteia; exemplele sunt numeroase, dar mă voi opri doar la două care îmi sunt la îndemână: trilogia „Miss Peregrine” a lui Ransom Riggs și „milk and honey”, volumul de poezii semnat de Rupi Kaur, o scriitoare canadiană de origine indiană, care a adus poezia pe prima poziție a topului „New York Times”. Nici volumele lui Riggs, traduse în întreaga lume (la noi de editura Art) și ecranizate (deocamdată doar primul volum) de Tim Burton, nici „lapte și miere” (publicată recent de Paralela 45/ Cartea Românească – intrarea sub acoperișul acestui imprint încă îmi e neclară) nu duc lipsă de „artă literară”, de forță epică sau de profunzime lirică, nu se clădesc pe munți de clișee, ci, dimpotrivă, aduc un suflu nou în literatura pentru adolescenți,

» În ciuda unor preconcepții încă vehiculate, vânzările bune și foarte bune ale unei cărți nu echivalează, axiomatic, cu slaba calitate a acesteia.



Elena Ferrante

*Tetralogia Napolitană*

Traducere de  
Cerasela Barbone  
Editura Pandora M  
București  
2015-2017

respectiv în poezia contemporană. În lumina acestor idei, am început lectura Elenei Ferrante fără prejudecăți și cu așteptări destul de mari.

Rezumarea celor patru volume nu ar fi doar un deserviciu adus tetralogiei, ci și o redundanță inutilă, de vreme ce fiecare carte poartă, la început, în lista personajelor (a fost deseori remarcat acest artificiu dramatic), prezentarea pe scurt a acestora, dar și a relațiilor stabilite de-a lungul diegezei între ele. Ating aici un punct-cheie al „Tetralogiei Napolitane”: dincolo de fresca unei jumătăți de secol al Italiei de Sud, de portretele care se individualizează și de desfășurarea propriu-zisă a evenimentelor, ceea ce dă consistență ciclului sunt relațiile interumane care par să se ramifice din ce în ce mai mult, dar care, de fapt, nu sunt decât structuri recursive ale acelorași două-trei nuclee minimale. Ajungând aici, poate că una dintre perspectivele din care poate fi urmărită seria Elenei Ferrante este cea propusă de Jodie Archer și Matthew L. Jockers în „The Bestseller Code”, carte discutată recent de Alex Goldiș în articolul său din „Vatra”. Conform

celor doi cercetători, relațiile umane sunt unul dintre parametrii care contribuie la crearea unui algoritm după care poate fi realizat și depistat un *bestseller*. Cu siguranță că ciclul care debutează cu „Prietenă mea genială” bifează numeroase alte constante ale „codului”; însă, așa cum subliniază și Goldiș în textul lui, simpla recurență sau combinare a unor teme, particularități stilistice, structuri lingvistice sau predilecții de punctuație nu pot nici naște și nici preconiza fără marjă de eroare parcursul favorabil al unui titlu. Poate că, prejudecată pe care „The Bestseller Code” o combate, mecanismele de promovare din spatele cărții sau al autorului contribuie într-o proporție la fel de mare la succes precum „arta combinatorie” a creatorului. Întorcându-mă la exemplele pe care le ofeream la început, atât Ransom Riggs, cât și Rupi Kaur au avut campanii de (auto)promovare bine puse la punct, au găsit nișele pe care să comunice cu o comunitate din ce în ce mai mare de cititori, s-au bucurat de sprijinul editurilor (poate nu din primul moment – în cazul lui Kaur, a cărei primă ediție a fost publicată în





regie proprie) și al agenților internaționali și lista coincidențelor fericite poate continua. Se cunoaște faptul că însuși misterul creat în jurul adevăratei identități a Elenei Ferrante a contribuit la succesul tetralogiei.

## „Să existe un punct și de la capăt”

În cele câteva rânduri care urmează nu mă voi opri nici la aplicarea teoriei computaționale a bestsellerului pe cele patru volume, ci mă voi limita la a discuta despre atmosfera pe care, pe de o parte, povestea în sine și, pe de alta, mai interesant, discursul auctorial o întreține (trimiterile la text vor fi exclusiv din ultimul volum, pe acesta avându-l la îndemână, dar observațiile se pot verifica pe tot întregul ciclului). Înainte de a fi un roman în patru acte care narează o serie de evenimente desfășurate de-a lungul a câteva decenii, implicând istorii personale și fragmente ale istoriei mari, „Tetralogia” este spațiul de desfășurare a unei combinații bine dozate între incertitudine (cine este de fapt eroina – Lila sau Elena, naratoarea?), răsturnări previzibile de situații care uimesc, de fapt, prin resorturile care le-au determinat, angoasa de a se vedea prins într-o condiționare socială ireversibilă, teama de a evada din propriul mediu pentru ca, niciodată, contrastul dintre vechea lume și cea nouă să nu devină insuportabil. Dar tot aici domină o ceață a lucrurilor mereu neduse până la capăt (continuele reveniri la stările și relațiile primordiale din cartier; teama răspândită când de cămătarul Achille Carracci, când de mama fraților Solara, când de conflictul politic dintre comuniști și tradiționaliștii naționaliști) și a cuvintelor spuse doar pe jumătate (fie ele adevăruri sau minciuni, iluzii sau evidențe). Recursivitatea evenimentelor, a relațiilor interpersonale, a posturilor, a lumii napolitane ca întreg este bine ilustrată de imaginea pe care Lila și Elena o contemplează imediat după ce are loc cutremurul din 23 noiembrie 1980: „i-am arătat familia Carracci și diverse rude, soți, soții, tați, mame, concubini, amanți – adică Stefano, Ada, Melina, Maria, Pinuccia, Rino, Alfonso, Marisa, toți copiii lor – care apăreau și dispăreau în mulțime, se strigau încet de teamă să nu se piardă”. Personajele se desprind din pozițiile ocupate, numai ca, nu mult după aceea, să se așeze în alte configurații.

Desele schimbări de poziție socială, de putere financiară, de statut sentimental sunt, în logica romanului, justificabile în termeni de construcție epică și de menținere a atenției cititorului; însă unul dintre succesele narrative ale cărții este faptul că aceste instabilități se suprapun până la identificare cu personajele însele, agenți sau pacienți ai acestor mișcări tectonice; într-una dintre răbufnirile ei din al patrulea volum, Lila Cerullo confirmă o impresie ivită până atunci: „îți amintești când m-am căsătorit cu Stefano și-mi doream ca în cartier, cu ajutorul meu, să existe un punct și de la capăt, să se-ntâmple numai lucruri frumoase, urâtul dinainte nu mai trebuia să dăinuie? Cât a ținut? [...] Iubirea curge laolaltă cu ura și eu nu reușesc, nu reușesc să mă adun în jurul niciunui gest binevoitor. [...] Dar în seara asta am înțeles în mod categoric, există întotdeauna un solvent care acționează încet, ca o căldură dulce și descompune totul, chiar și atunci când nu e cutremur”. Femeia descrie aici, în alți termeni, frica ei cea mai mare – „a tăia marginile” lucrurilor, devenită un leitmotiv al cărții, cu care se deschide primul volum și în jurul căruia se vor construi și nărui toate poveștile.

## Amestec și concomitență

Întrepătrunderile sunt vizibile la toate nivelurile cărții, poate cele mai vizibile fiind acelea dintre familiile prezentate, separat, în primele pagini ale fiecărui volum. Deși inclusiv cea de-a patra carte păstrează apartenențele inițiale, de-a lungul ciclului, femeile vor intra în alte familii, bărbații se vor rupe de origini, vor apărea copii ca puncte de conexiune ale acestei rețele; până la final va fi greu de spus cine mai este temuta familie Solara, ce s-a ales de copiii lui Achille Carracci sau *sub* cine (prepoziție-cheie în roman) mai sunt familiile Greco, Cerullo sau Peluso. Personajele însele își pierd contururile și se oglindesc unul într-altul; Elena devine imaginea puțin suportabilă a mamei sale: „devenisem ca mama mea, dar nu cea de acum, care era o bătrânică firavă și îngrozită. Semănam mai degrabă cu figura ranchiunoasă de care mă temusem întotdeauna și care deja exista doar în amintirea mea”; Alfonso Carracci se metamorfozează tot mai mult în Lila, căpătând la rândul lui forța ei de fascinație: „până când Lila m-a obligat – nu știu cum să spun – să iau un pic din ea; știi cum e făcută, mi-a spus: începe de aici și vezi ce

► Lejeritatea cu care autoarea examinează și redă atât modul de funcționare a cartierului napolitan, cât și pe cel al spațiilor rarefiate ale lumii universitare și editoriale italiene dovedește un alt tip de consubstanțialitate, de dispariție a marginilor și concomitență a unor universuri aparent izolate unul de altul.

se-ntâmplă; astfel ne-am amestecat”. Poate singurul cuplu care nu-și atinge limitele este tocmai cel al eroinelor Elena și Lila; în ciuda prieteniei de-o viață și a experiențelor comune cele mai intime, între Elena Greco și Lila Cerullo va rămâne mereu un interstițiu de netrecut.

Motivul tăierii marginilor care-o înfricoșează pe Lila devine și instrument discursiv; perspectiva narativă trece constant de la confesiune la ipostaza martorului („știu despre nașterea ei din două surse, de la ea și de la docto-rița noastră ginecolog. Aștern aici în continuare poveștile și rezum situația în cuvintele mele”); de la autobiografia Elenei la punerea în cuvinte a vieții Lilei. Titlurile volumelor marchează și ele această alternanță: „Prietenia mea genială”, „Povestea noului nume”, „Cei care pleacă și cei care rămân”, „Povestea fetei pierdute”. Mai mult, lejeritatea cu care autoarea examinează și redă atât modul de funcționare a cartierului napolitan, cât și pe cel al spațiilor rarefiate ale lumii universitare și editoriale italiene dovedește un alt tip de consubstanțialitate, de dispariție a marginilor și concomitență a unor universuri aparent izolate unul de altul. Aceeași siguranță a notației și același grad de veridicitate au atât scenele de la fabrica de mezeluri unde lucrează pentru un timp Lila, cât și cenaclurile care au loc în casa Mariarosei Ariota, profesoară de istoria artei la Milano.

M-am oprit mai sus doar asupra unui aspect care unifică și dă consistență (volatilă, e drept) celor patru volume. Palierele de discuție se pot răsfiira și adânci pe măsură ce sunt identificate tot mai multe lumi cu marginile tăiate care se întrepătrund. Întorcându-mă la ideile cu care am început acest text, romanul nu duce lipsă de structuri „primitive de-a gata”, verificate și în alte rețete de succes, imprevizibilul cusut pe alocuri cu ață albă, coincidențele prea bine regizate, suspansul bine dozat între capitole și volume, o serie de personaje-tip sunt prezente. Însă ce scoate „Tetralogia Napolitană” din galeria bestsellerului-carcasă este tocmai spațiul dintre acestea, insterstițiul de care vorbeam mai sus. Pentru că aceste câteva mii de semne de aici nu ar putea nicidecum epuiza resursele cărții, am ales să fac precum naratoarea tetralogiei, imitând-o pe Lila, prietenia ei genială: să scriu „lăsând abisuri, să-ncep să construiesc punți și să nu le termin, să-l oblig pe cititor să privească fix torentul”. ■





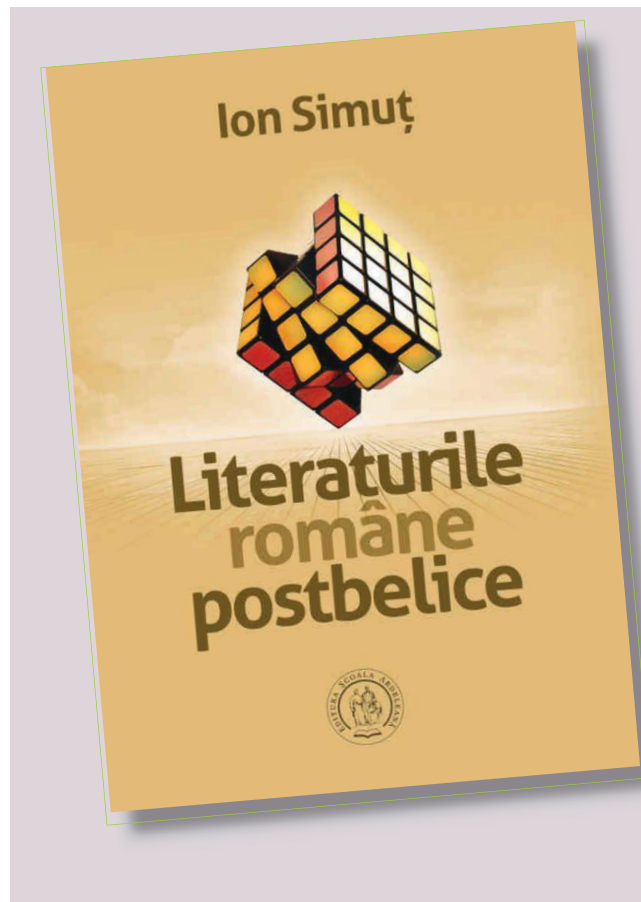
# Concepte simptomatologice

MARIAN VICTOR BUCIU

Criticul și istoricul literar Ion Simuț își adâncește perspectiva contemplativă, deci teoretică, asupra diacroniei literaturii române, în general și, cu totul în special, asupra epocii de dictatură politică a stângii, cu urmările ulterioare, în „Literaturile române postbelice”. Titlu insolit. Artistic, prin plural: mai multe literaturi române! Istoric: prin al doilea plural, cu referire la mai multe războaie, fără limită inițială, cu sugestia – fortuit-profetică – a sfârșitului lor. Carte lucrată până aproape de publicare. Citează un interviu al Martei Petreu apărut în „România literară”, din 3 martie. Data pe care o citesc pe exemplarul trimis mie la Universitatea din Craiova este 7.04.2017. Plecat din localitate, am început lectura cam după o lună, ca până la sfârșitul lunii următoare, mai, să o pot comenta în vreo optzeci de mii de caractere cu spații. Pun punct acestor date colaterale.

**D**e la început, autorul desfide unitatea și decelează pluralitatea (a nu se confunda total cu pluralismul) literaturii române. Alertează asupra incorectitudinii termenului „comunism”, fără acoperire în realitatea istorică, dar folosit din inerție (nu doar ideologică) și de el. Reia o propunere, asupra căreia insistă, privind cvadrupla concepere/conceptualizare a literaturii române dintre 1945-1989. Se învâрте în jurul unei borne, punctual lărgite, numită Cenzură politică, de partid-stat.

Literatura română îi apare controlată de politică în cinci etape, de la 6 martie 1945 în (dată strictă, pe care încerc să i-o adaug, 22) decembrie 1989. Etapele politice sunt numite, după totala voință politică, fără clipire luată *tale quale*: revoluția democrat-populară (pregătire, în afara etapizării), 1. cucerirea puterii politice, 2. revoluția socialistă, 3. victoria socialismului, 4. spre desăvârșirea



Ion Simuț

*Literaturile române  
postbelice*

Editura  
Școala Ardeleană  
Cluj-Napoca  
2017

» Depășindu-și epoca, totalitară, pe care se centrează, cartea dă seama și de perioada post-totalitară, neconceptualizată și nedefinită, acceptată ca fiind a literaturii din vremea economiei de piață.

socialismului, 5. socialismul multilateral dezvoltat. Etapele literare sunt dominant politizate conceptual, ca într-o literatură de strictă comandă, iar denumirile nu sunt nici ele propriu-zis personalizate, miza trecând asupra factualității temporale: 1. trecerea de la dictatura militară la cea politică, 2. stalinizare/sovietizare, 3. desovietizare și naționalizare socialistă/comunistă, 4. liberalizare perversă (falsă, ambiguă), 5. socialism dinastic. Critica morala reține, salvator, istoria literară a acestui timp, evidențind existența demnității la unii dintre scriitori. O radiografie a „șaizeceștilor” și „cazul” Nicolae Labiș urmează firesc metoda critico-istorică numită de autor „simptomatologică” sau „de diagnostic”. Și aici există un răspuns la metoda stilisticii „patologice” a lui Eugen Negrici, punctul polemic forte al cărții. Patru literaturi „paralele” (ceea ce ar însemna și că deloc intersectate) compun pluralitatea specifică a perioadei istorico-literare: 1. oportunistă (în loc de proletcultistă și/sau realist socialistă), 2. evazionistă (caz special: Cercul de la Sibiu), 3. subversivă, 4. disidentă și din/de exil (accent pe biografism, cazuri de disidenți, cazul aparte Goma, o cronologie a exilului literar de după al Doilea Război Mondial).

Depășindu-și epoca, totalitară, pe care se centrează, cartea dă seama și de perioada post-totalitară, neconceptualizată și nedefinită, acceptată ca fiind a literaturii din vremea economiei de piață. De la o istorie politico-literară, se trece la o istorie economico-literară. Istorie literară înseamnă aici dictatură: economia de piață este noua dictatură. Literatura (unică), după schimbarea regimului politico-economic, reflecțiile despre canon și revizuirile literare închid masivul și substanțialul volum.

Istoricul se actualizează el însuși, scriind mereu din prezent înspre trecut. În actualitate, după 1989, în economia de piață, spre capitalism, târâș-grăpiș, mai degrabă la modul apter, s-a ajuns foarte departe de uitatul, ideologic, zbor spre comunism. Comunism, pe care, se spune și aici, aș spune și eu, cu vorba poetului cosmologic privind „la steaua”, îl vedem și nu e! Simuț vede-n oglindă, acum, alte patru literaturi. Noile lor denumiri provin din vechile denumiri din vremea dictaturii „socialiste”, doar prin înlocuirea termenului politic cu termenul comercial: oportunism comercial ș.a.m.d. Poezia, continuă să scrie, incendiar, Simuț, nu mai interesează decât ca spectacol, nu ca text sau carte. El (a)dresează și





o mică listă, nominalizând mai curând în răspăr cu notorietatea la critică (de public mai poate fi vorba?). E o listă de poeți agreați, deși valoric considerați sub creativitatea unor N. Stănescu, M. Dinescu și M. Cărtărescu. Actual, generațional, poezia ar fi, dacă nu moartă, cu totul deraiată istorico-literară: „douămiiștii” sunt narcisiști, autosuficienți. Simuț bate cuie în tronul canonului literar (estetic), fixat și în istoriile literare uni-criteriale, strict, crede, estetice, cu care polemizează, cu intenție fertil-recuperatoare.

Și pentru el, recanonizarea prin revizuire moral-estetică n-a reușit. Canonul estetic este îmbrăcat exclusiv în hainele unui anume curent literar-artistic. Să acceptăm, prin urmare, două canoane literare autonome: modernist și post-modernist. Disociere care îi este impusă de tendința greșită de a le confunda, amesteca sau disloca. Esteticul nu se anulează, el se „mută”, transformă, re-crează. Și impune deschiderea lecturii, a receptării. A vedea astfel, înseamnă, pentru unii, în actualitate, a fi întârziat. În apărare, iată cum se formulează: „Nu eu sunt conservator, dar acest canon are inerția de a rezista, indestructibil”. Valorile estetice se fixează, deci, în primul rând, iar în al doilea rând, ele se îmbogățesc. Când Simuț exclude politizarea absolută, ca exces, înțeleg că avertizează asupra sustragerii graduale de la controlul instituționalizat într-un fel para-estetic. E de reținut disocierea după care diferă schimbarea de canon de schimbarea în canon. Ceea ce-și dorește el este un canon general, diferențiat (acum estetic) și corect așezat istoric, contextual. Canonul să devină practic (autori, opere), nu doar, ca în acest masiv volum, teoretic. Statutul de canon nu se aplică însă în condiții unice, egale. „Postmodernismul, relativist și pluralist, distruge canonul unic și, probabil, însăși ideea de canon, într-un mod similar cu avangardismele, dar fără violența lor negativă”. Simuț ierarhizează și în interiorul canonului literar istoric, într-un mod critic, care-l poate încă expune calificării în postură de conservator. Datorită încrederii depline în modernism și neîncrederii (alimentată substanțial de curentul însuși) în postmodernism. Dar pe nedrept, dacă M. Cărtărescu, cu o teză de doctorat în postmodernism, s-a răcit declarat, chiar ostentativ, de acest curent, pentru el închis – cu ușa scrisului său ulterior.

Simuț constată (după marota lui Ulici?) că literatura română (de două, nu de cinci secole!) se schimbă cam la 40 de ani; va să zică, de la 1840 la 2010, de cinci ori. Cred că o „mitizează”: istoria nu are periodicitate intrinsecă, nici în istorii de ansamblu mai împăcate cu ele însele,

darmite în cazul uneia care, efectiv, finalist, dincolo de cauzalități, se scaldă-n păcate.

Moralist, apoi estetic, Ion Simuț este, poate, cel mai vajnic apărător, dezinteresat personal, deci obiectiv, al scriitorilor demni. Este – critic, metaforic, vorbind – judecătorul lor iscusit, cumulând, pe deplin profesional, și rolurile de procuror și de avocat, acum, când atâția procurori și avocați judecă pe alături, fără a nimeri formula lui T. Maiorescu: „În lături!” Simuț măsoară atent, implicat, responsabil: „oportuniștii nu pot fi absolviți de vina lor, dar depinde cum formulezi această vină și depinde cine dă cu piatra”. Scrisul poate cu adevărat împietri. Condiția litotică nu dispăre în era digitalizării sau virtualului. Simuț măsoară într-un fel socratic: „Nu știu dacă e corect să stabilesc o ierarhie morală a suferințelor”. Într-adevăr, se cuvine ca recompensarea („restitutio”) să fie riguroasă. Ceea ce înseamnă primordial să nu se acopere ceva prin cu totul altceva. N-a primat pactul scriitorilor (adevărați) cu „dictatura socialistă”. Moral-politic, Opera primează față de faptul de a nu fi fost membru P.C.R.: altfel am ajunge ceva de soiul, cum spun francezii, *comparaison n'est pas raison*. Confuzia părților este la noi deopotrivă teren și armă de luptă.

Rigoarea mai cade uneori în singularizare. Nu cred că doar Alex Ștefănescu a sesizat diferența dintre literar și politic. Mai curând, ea era și la mintea unor activiști culturali ai regimului. Rezistența morală, se afirmă, ar exista doar la același Alex Ștefănescu. Poate, ca un accent mai ascuțit. De cercetat însă în totalitatea verdictelor morale și formularea acestora. Paul Goma, Dumitru Țepeneag, Norman Manea sunt primele nume, între altele, care-i ridică istoricului literar superlativul. Un caz de aruncător de piatră în literatură de pe tărâmul larg al gazetăriei, deși omul este prezentat mediatic deopotrivă „jurnalist, scriitor” (pare-mi-se că și Simuț i-a recenzat nu fără empatie romanul, singular, doar editorial vorbind)? „Aș vrea să fie CTP atât de ticălos și atât de genial!” cât Sadoveanu, Arghezi, G. Călinescu... Însă, Paul Georgescu, trecut și el la estetic (dar în care moduri, poate chiar evazionist sau subversiv?), nu trebuie protejat de realismul socialist pe care l-a slujit, ca atâția alții, în liste după liste, din proiectul (schiță, fișe) unei istorii a literaturii române la vremei dictatoriale.

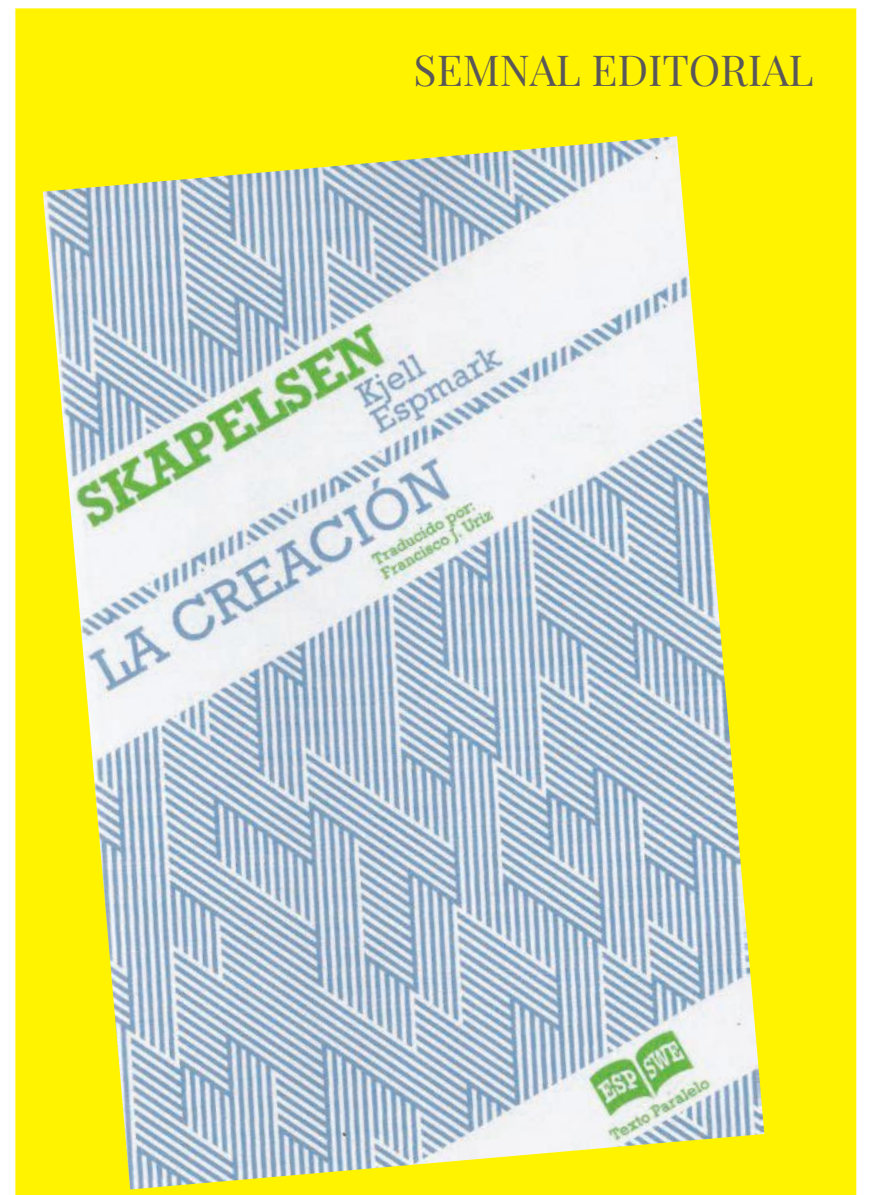
Antologic, demnitatea bate rușinea scriitorilor români. Da, cu o precizare: e vorba de calitatea de scriitor. Cantitatea de falși scriitori a fost, probabil, copleșitoare pentru cei lipsiți de tărie critică;

► Moralist,  
apoi estetic,  
Ion Simuț  
este, poate,  
cel mai vajnic  
apărător,  
dezinteresat  
personal, deci  
obiectiv, al  
scriitorilor  
demni.

evident că și de tărie morală. Simuț distinge elogios că „șaizeciștii” au spus, chiar incisiv, ce lume exista atunci, au avut tiraje mari, public numeros. Toate acestea au relevanță mai ales pentru o sociologie literară. Și, în parte, pentru un mod referențial, larg împărtășit, cu totul discutabil, de a citi ficțiunea, ca prizonieră a istoriei. Canonul este al scriitorilor și criticilor „șaizeciști”, prin raportarea la texte, nu la contexte.

Metodologic, ca perspectivă, Ion Simuț își propune să inducă actualității „critica simptomatologică” sau „de diagnostic”, potrivită pentru a înțelege literatura română supusă istorico-politic. Iar pe dedesubt: moral, prin constrângerea la minciună. Metodologic, analitic, eu propun un comparatism textologic, ca în mitocritică, între mit și literatură: structurile/textele să fie comparate integral, de la teme, idei, la retorică și stilistică. Voi reveni în alt loc cu analiza „noilor principii de istorie a literaturii” propuse de Ion Simuț în remarcabila sa carte de teorie și conceptualizare, de urmat întâi tot de el însuși într-o sinteză înnoitoare și convingătoare. ■

## SEMNAL EDITORIAL







# Cărți citite cu sufletul

TITUS VÎJEU

După „Cărțile prietenilor mei” (2014) și cele două volume „Alte cărți ale prietenilor mei” (2016) scriitorul Ion Brad tipărește la aceeași editură (Anamarol) alte două tomuri sub genericul „Oameni și cărți” (2017), continuând panoramarea afectivă a unor apariții editoriale diverse, interceptate prin prisma „bucuriei lecturii scrisului altora și a scrisului cărților mele”, după cum ne asigură autorul într-o scurtă predoslovie intitulată „Din nou împreună”.

**C**omentariile cuprinse (și) în aceste două recente apariții confirmă o dimensiune aparte a „criticii de întâmpinare” promovată cu constanță de Ion Brad și anume cordialitatea. Un flux al afectivității asumate străbate sutele de pagini ale cărților sus amintite, configurând un teritoriu literar anume. Fie că e vorba de cuprinzătoare dicționare precum cel al doamnei Dorina Rusu („Membrii Academiei Române – 1866-2003”) sau de memorialistica unor personaje politice (paginile carcerale ale fostului ministru de externe Ștefan Andrei), de studii sistematice precum cele despre Eminescu și Blajul ori despre Gh. Șincai și Ion Agârbiceanu (toate aparținând profesorului univ. dr. Ion Buzași) sau despre paginile de istorie literară semnate Dumitru Micu, Dan Mănuță ori Liviu Grăsoiu, (re)descoperim valori consacrate printr-o „prospețime și atractivitate” a paginilor „tincturate, din când în când, de melancolia amintirilor și evocărilor culturale”.

La fiecare autor comentat (majoritatea poeți și prozatori) Ion Brad se străduie să găsească emblema ce-i caracterizează scrisul. Astfel „poetul excelent și eseistul-savant” Horia Bădescu este un promotor activ al poeziei lui Lucian Blaga în care se reunesc „timpul și ființa, tentația tăcerii, semantica absenței, poetica semnului sau ontologia suferinței”, iar îngrijirea de către scriitorul clujean a volumului „Poe-mele luminii – Les Poèmes de la lumière”, cuprinzând traduceri în limba franceză realizate de Jean Poncet, îi oferă lui Ion



»  
Comentariile cuprinse (și) în aceste două recente apariții confirmă o dimensiune aparte a „criticii de întâmpinare” promovată cu constanță de Ion Brad și anume cordialitatea.

Brad prilejul de a-și exprima „admirația pentru tot ce a însemnat și însemnează întotdeauna Lucian Blaga în literatura română și tristețea pentru toate nedreptățile și loviturile meschine pe care le-a primit, uneori nu doar de la un regim condamnat de istorie, adus la noi cu tancurile sovietice, dar și de unii contemporani complexați, invidioși, veninoși pe față și poltroni pe ascuns, vânduți unor interese străine”.

Atari aprecieri „pe multe de cuțit” sunt totuși clare, chiar dacă nu se fac referiri onomastice. În schimb, în cazul Anei Blandiana avem de-a face cu o vibrantă „laudatio” pornind de la o carte de poeme „în care orologiul timpului nu mai are ore, curgând liniștit spre veșnicie” și dând cititorului „atmosfera unui lirism filosofic, calm și încurajator, chiar dacă e împins până la marginea zădărniceii”. Astfel de cărți sunt parcurse pe îndelete, Ion Brad stabilind legături binevenite cu alte cărți ale autorilor în cauză în ideea cartografierii unor teritorii lirice cuprinzătoare. Altele sunt citite „à bout de souffle”, cum a fost cazul cărții de memorialistică a lui Gabriel Dimisiaanu, „Amintiri și portrete literare”: „Am citit cu sufletul la gură, cum se spune, noua carte a colegului și prietenului meu din tinerețile îndepărtate (am lucrat o vreme la «Gazeta literară»), în ea fiind vorba de o mulțime de scriitori pe care i-am cunoscut personal și pe care i-am evocat și eu în multe volume de memorii”.

Această feroare a lecturii ce-l caracterizează pe Ion Brad îl „contaminează” și pe cititorul său, dilatând interesul acestuia pentru modalitățile superioare de surprindere a universului aflat într-una sau alta din cărțile înfățișate cu atâta implicare sufletească. Mai ales când e vorba de marile idealuri ale istoriei noastre naționale, sufletul lui Ion Brad vibrează puternic, dovadă rândurile dedicate unei cărți despre Transilvania, aparținând academicianului Ioan-Aurel Pop, unul dintre istoricii autoritari ai timpului nostru, pentru care „Transilvania este un cuvânt simfonic, dar și o provincie istorică a României, parte integrantă a României și efigie a identității românești”. Cuvinte ce-l determină pe prezentatorul poet al cărții să-l considere pe mai tânărul său contemporan drept „stăpân și maestru pe substanța studiilor sale, istoric [...] dăruit cu harul oratoriei dar și al scrisului elegant, modern, de nivel academic, dar și accesibil cititorului obișnuit”.

Alese cuvinte sunt consacrate și unui alt apărător al integrității spiritului și

pământului românesc, de data aceasta un poet hărăzit ce se recomanda „nici sfânt, nici oștean” și care s-a zidit „pur și simplu [...] de viu / În templul Limbii Române”. E vorba de basarabeanul Grigore Vieru, autor al unei poezii „ce amiroase a glie și a codru”, dezvoltând în viziunea lui Ion Brad „o forță de exprimare nebănuită, prin simplitate, prin frumusețea verbului decantat în canon tradițional, ce-l așează în rândul marilor poeți naționaliști – în cel mai bun și mai autentic înțeles al cuvântului – de la Andrei Mureșanu și Alexe Mateevici și de la George Coșbuc la Octavian Goga, nu mai puțin la Ioan Alexandru și Adrian Păunescu”. Argumentele unei atari situații a poetului Grigore Vieru în lirica românească se află în chiar opera sa poetică impresionantă, dar și în aprecierile unor confrăți de dincoace și de dincolo de Prut precum Fănuș Neagu, Nichita Stănescu, Mihai Cimpoi ori Marin Sorescu, readuse în fața cititorilor de venerabilul aed transilvănean ce consideră că fratele său basarabean într-o poezie „vine dintr-o provincie românească luptătoare”, având „cultul limbii, al mamei, al neamului nostru întreg”.

Multe fraze memorabile sunt cuprinse și în paginile dedicate unor autori mai mult sau mai puțin cunoscuți, dar care se lasă descoperiți prin cuvântul mereu inspirat al lui Ion Brad drept repere ale unui edificiu literar consolidat, în care el însuși deține un loc important. De altfel, partea finală a celui de-al doilea tom din „Oameni și cărți”, purtând titlul „Prietenii despre cărțile mele”, reprezintă un punct de intersecție al opiniilor critice prilejuite de recente apariții editoriale ale lui Ion Brad.

Călătoriile în nobila „cetate a cărților” despre care scria la un moment dat Dumitru Micu contribuie la constituirea imagini unui „scriitor total” după părerea distinsului istoric literar amintit.

Fapt ce mă face să cred că acel strigăt al lui Elytis, „Axion Esti” („Cuvine-se cu adevărat”) poate sta drept motto al unei conștiințe literare invulnerabile, pe care Ion Brad o probează de la o carte la alta, aidoma unui patriarh al cuvintelor, pentru care viața nu poate fi despărțită de poezie decât cu riscul stingerii ei.

Poate de aceea autorul activează continuu idealul scrisului ca pe un stindard al speranței, al încrederii într-o lume pe care a urmat-o de copil, când deprindea lumina vorbelor în „moșiia Blajului cea vlădicească”, cum ar fi zis Petru Maior, „cel mai tânăr corifeu al Școlii Ardelene”. Al acelei minunate alcătuirii istorice care ne-a redat „Orthographia romana sive Latino-Valachica” și al cărui urmaș de cinste s-a dovedit Ion Brad de-a lungul întregii sale vieți cărțurărești. ■





# Cine a ucis Liga 1?

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Dacă n-ar fi suferit de disgrafie, fiind nevoită să folosească un dictafon (la fel ca ingeniosul criminal din romanul „Cine l-a ucis pe Roger Ackroyd?”) pentru a trimite editurilor manuscrise lizibile, Agatha Christie ar fi putut fi bănuită că a redactat regulamentele din fotbalul autohton. Încurcăturile diabolice, suspansul, răsturnările de situație și un mare număr de suspecti sunt ingredientele care fac din povestea fotbalistică românească un roman pe care elvețienii de la Tribunalul Sportiv din Lausanne (TAS) îl citesc probabil cu nesaț. În ultimul deceniu, TAS s-a pronunțat asupra a 9 cazuri venite din România, țară care a furnizat instanței cele mai multe litigii. Vorba lui Farfuridi: „Eu am, n-am înfățișare, la douăsprece trecute fix mă duc la tribunal...”. Totuși, nu aflarea în treabă e cauza bulucelii la TAS, ci faptul că în sportul-rege autohton regulamentele sunt ambigue, lăsând loc interpretărilor. În privința desemnării campioanei naționale, de pildă, la un număr de puncte egal, se precizează că rezultatele directe fac departajarea.

**D**ar este vorba despre toate meciurile, adică și cele din sezonul regulat, sau numai despre cele din play-off? Primul criteriu avantajă FCSB, iar cel de-al doilea – pe Viitorul, care a și primit însemnele de lider din partea Ligii Profesioniste de Fotbal (LPF). Potrivit bucureștenilor însă, trebuiau luate în calcul toate partidele directe, nu doar ultimele două. Dar dacă privim campionatul ca un întreg, a ripostat tabăra constănțenilor, Viitorul a adunat mai multe puncte decât FCSB în sezonul regulat, deci titlul i se cuvenea.

El însuși client al TAS de ceva vreme, Victor Pițurcă nu dădea nicio șansă FCSB-ului în această dispută, explicând că precedentele din anii trecuți arată că



foto: FC Viitorul, pagina Facebook

doar meciurile din play-off se iau în seamă, chiar dacă nu scrie explicit așa în regulament. Liga și Federația își pasau responsabilitatea, întrucât normele confuze sunt ale FRF, dar sunt aplicate de LPF, în calitate de organizatoare a Ligii 1. Și de parcă nu era de ajuns, cele două organisme sunt în plin război, desfășurat pe mai multe fronturi. Un exemplu: Cupa Ligii. LPF a propus o confruntare între câștigătoarea acestui trofeu și deținătoarea Cupei României, formația învingătoare urmând să evolueze în turul al doilea al Europa League. Până acum, avea această șansă doar echipa care intra în posesia Cupei României. Replica FRF n-a întârziat: Cupa Ligii se desființează, chipurile fiindcă încarcă inutil calendarul. Asta deși competiția oferea mai mulți bani decât „rivala” (Dinamo a primit anul acesta un cec de 400.000 de euro) și, în plus, echipele angrenate puteau intra în ritmul european, cu meciuri din 3 în 3 zile. Alt motiv de dispută aprigă între FRF și LPF îl constituie așa-numita taxă de solidaritate, prin care președintele Federației, Răzvan Burleanu, obligă cluburile din Liga 1 – nici ele într-o situație financiară solidă – să cedeze 5% din drepturile TV către

►  
Încurcăturile diabolice, suspansul, răsturnările de situație și un mare număr de suspecti sunt ingredientele care fac din povestea fotbalistică românească un roman.

diviziile inferioare. Adică 1,375 milioane de euro. Decizia a stârnit revolta jecmăniților, care bănuiesc că se încearcă astfel acoperirea unor goluri din vistieria FRF și pregătirea terenului pentru un nou mandat al lui Burleanu. Deloc întâmplător, s-a inventat și regula ca orice aspirant la șefia Federației să fi activat doi ani din ultimii cinci într-o funcție administrativă și să fie propus de mai multe cluburi, nu doar de unul, ca până acum. Restricții care, desigur, nu existau pe vremea când anonimul Burleanu țâșnea de nicăieri, aterizând în fruntea FRF.

În spatele acestor lupte pentru bani și putere, fotbalul românesc se zbate într-o mediocritate din care nu lipsesc acuzațiile de „blat”, precum cele formulate la adresa Concordiei Chiajna, în subsolul clasamentului. De suspiciuni n-au scăpat nici alte echipe, precum Viitorul sau FC Voluntari, cea din urmă – câștigătoarea nesperată a unei Cupe a României pe care FRF o inscripționase cu numele... învinsei Astra Giurgiu – trezindu-se în situația de a nu putea juca în cupele europene deoarece nu solicitase licența la termen. Microbiștii sunt exasperați de faptul că pe prima scenă fotbalistică acced cluburi „născute pe câmp” – cum spunea Gheorghe Hagi – care, în afară de ambiție și niscaiva bani, nu au mijloacele necesare să arate un joc de calitate, să atragă publicul și să ridice nivelul campionatului intern. Așa se explică și stadioanele aproape goale, și ratingul minuscul al partidelor televizate, și modestele prestații din cupele europene (anul trecut, CSMS Iași, Viitorul și Pandurii au părăsit preliminarile chiar din faza în care intraseră), ceea ce se răsfrânge asupra coeficientului țării. Într-o nouă tentativă de a face mai atractiv campionatul, LPF a propus să trecem la alt sistem competițional, cu 8 echipe participante în play-off și 6 în play-out, adică invers decât acum. La rândul său, firma olandeză Hypercube ne-a recomandat modelul danez, ceva mai elaborat, echipele fiind împărțite în grupe după sezonul regulat. Dar câtă vreme actuala formulă, implementată în 2015 după model belgian, generează confuzii, sporite de regulamentele neclare, cum ar putea o schimbare prin complicare să rezolve ceva? Soluția e, de fapt, mai simplă: „Ordine și metodă, niciodată nu am avut mai multă nevoie de ele ca acum. E necesar ca totul să se angreneze la locul potrivit”. Tot un belgian a spus asta, Hercule Poirot. ■





# Cannes 2017

## O lume pe marginea unei crize de nervi

MAGDA MIHĂILESCU

**T**itul ales nu este străin de gândul trimiterii la unul dintre filmele președintelui juriului, Almodóvar, chit că deciziile echipei sale au contrazis destule așteptări. O lume în derivă, o lume care stă să explodeze, în care nu mai este loc pentru mitologiile care ne-au legănat visările. Familii măcinate mai mult sau mai puțin în secret de distorsiuni ireconciliabile, copii care își iau lumea în cap, adolescenți, prea mulți, la limita monstruoșității, alegeri imposibile în afara sacrificiului, coborâri în infern, frumoasele sentimente cultivate în regim de rezervație. Imaginea generală nu e prea veselă. Din această plămadă au răsărit filmele ce aveau să marcheze ediția cu numărul 70, cum spunea cineva, o aniversare fără cadou. Dacă prin asta înțelegem filmul care să ne dea viața peste cap, măcar segmentul de viață trăit la Cannes. Să fim onești, se întâmplă destul de rar un asemenea fenomen, în niciun caz în fiecare an. Numai că uităm, Cannes-ul exercită această magie de a o lua mereu de la capă, cu speranțele, cu dezamăgirile, cu mofturile, ca și cum soarta omenirii ar atârna de bravura unui an. Cu ani în urmă, Gilles Jacob, fostul președinte intrat în legendă, avansa ideea unei bune recolte cam o dată la doi ani. Numai că nu s-a găsit niciun ne-bun care să țină socoteala. Pierzând numărătoarea, ne mulțumim cu ceea ce ne oferă clipa. Oricum, directorul artistic Thierry Frémaux repetă de mulți ani un adevăr cu care, din câte se pare, ne obișnuim greu: orice selecție nu este scutită de o anumită fragilitate. Mereu va exista un semn de întrebare asupra a ceea ce a rămas pe dinafară. Din destul de îndelungata mea experiență, știu că, dacă după un timp, rămâi cu patru-cinci filme la care continui să te gândești, înseamnă că nu ai pierdut vremea în sălile de cinema. Desfid pe cel care a trăit ediții numai muc și sfârc.

Acestea fiind zise, mă întorc la câteva titluri. La urma urmei, jocurile importante au avut în vedere câteva nume. Până în ultima zi, în măsura în care notele criticilor au relevanța lor, Andrei Zviaghințev cu „Loveless” („Nelyubov”) a dominat



Haneke, Huppert și Trintignant

toate clasamentele. Toate filmele semnate de cineastul rus după „Întoarcerea”, uluitorul său debut din 2003 cu care obținea „Leul de aur” la Veneția, veneau către noi învăluite într-o tristețe a lucidității, a constatării răului care macină raporturile umane într-o epocă mereu în căutarea propriei rațiuni de a fi. În penultima sa creație, „Leviathan”, monstrul marin era lângă noi, pe o plajă apropiată, și nu numai ca o amenințătoare metaforă a haosului înconjurător. Acum, în „Loveless” nu mai este vorba de tristețe, spaimă, deznădejde, stări până la urmă trecătoare. Pur și simplu acum oamenii, și ne putem include toți aici, par să fi ajuns într-un ținut de gheață, cu ceea ce numim de obicei sentimente extirpate ca după o operație. La 53 de ani, artistul se desparte de frumoasa, înălțătoarea mitologie a sufleului rus. Ultima zvăcnire a fost „Întoarcerea”. O lasă în seama altora. „Nelyubov” este unul dintre cele mai crude filme pe care le-am văzut în ultima vreme. Ca o operație rece, fără anestezie. De altfel, autorul însuși își expune incredibil de cinic miezul subiectului: „Doi soți vor să se despartă. Situație mai degrabă banală. Amândoi au alte proiecte, vor să o ia de la capăt, să înceapă un alt capitol de viață, cu noi parteneri. Nu le rămâne decât să se descotorosească de piedica ce le stă în cale, copilul lor Alioșa,

» „Nelyubov” este unul dintre cele mai crude filme pe care le-am văzut în ultima vreme. Ca o operație rece, fără anestezie. De altfel, autorul însuși își expune incredibil de cinic miezul subiectului.

păpușa de cârpă pe care și-o aruncă unul altuia în față”. Nu-mi amintesc să fi văzut vreodată, în tot ceea ce ne-a trecut prin mână ca literatură rusă, prin fața ochilor ca film rusesc, un portret de mamă mai necruțător, ca această harpie cu privire de gheață. Observă cu întârziere absența de acasă a băiatului. Dar am minimaliza filmul dacă l-am reduce la căutarea unui mic fugar. Un întreg peisaj uman defilează cu prilejul investigațiilor, un peisaj altul decât cel știut din alte pelicule. Se trăiește și se muncește în plină modernitate, clădiri de sticlă și oțel, cu corporatiști supuși ritualurilor stricte, cărora trebuie să li se supună, fie și cu prețul minciunii. Viața merge înainte, ca după orice pierdere. Nimeni nu se aștepta, cred, ca Zviaghințev să aducă înapoi fugarul. Nu vom ști niciodată ce s-a întâmplat cu el. Cineastul respectă pariurile subînțelese, nicio concesie sentimentală. Deși acțiunea se petrece undeva prin împrejurimile St. Petersburg-ului, nu zărim nicio clipă frumusețile marelui oraș. Decoruri reci, de iarnă, copaci cu chiciură deschid și închid filmul. Ritmurile existenței se succed, mereu aceleași. Dar foștii soți au alte familii, și-au uitat fiul. Doar un afiș, o fotografie rămasă cine știe cum pe un stâlp, mai păstrează amintirea lui Alioșa. Ca și în „Copilăria lui Ivan” al lui Tarkovski, dar pe coordonate atât de





Portret de familie în *Happy End*

diferite, mica viață a eroului, atâta câtă va fi fost, a trecut pe lângă noi ca atingerea unei aripi de înger muștrător.

Presa franceză, cu vârful ei de lance, „Le Monde” și „Libération”, au delirat pe marginea filmului „120 de battements par minute” al lui Robin Campillo, semidocumentar, semimelodramă, despre acțiunile protestatelor ale organizației Act Up de la începutul anilor '90 pentru susținerea bolnavilor de SIDA. Cineva scria că în sală au curs râuri de lacrimi. Probabil că altundeva decât acolo unde am văzut noi filmul. Impresionează, ce-i drept, vehemența, aș zice chiar insolenta manifestărilor, cu adevărate grupuri de comandă care năvălesc în laboratoare cerând urgentarea medicamentelor destinate celor atinși de boală sau ies în stradă pentru a-i cere socoteală președintelui Mitterrand, „asasin cu mâinile pătate de sânge”. Pe acest fundal se consumă o tandră poveste de dragoste între un băiat bolnav și altul sănătos. Probabil că, la vremea respectivă, doleanțele comunității gay au fost o problemă națională. Privite de la distanță a două decenii, toată inflamația pare puțin exagerată. Așa cum se întâmplă mai întotdeauna, filmele proiectate în primele zile sunt înghițite de celelalte, într-o moară care macină fără încetare.

După digestia de câteva zile, Molohul acesta scuipe câte o peliculă, propunând-o din nou evaluării noastre. Așa se explică, bănuiesc, redescoperirile finale. „The Square” al suedezului Ruben Ostlund, câștigătorul „Palme d'Or”, a fost un astfel de beneficiar. Autorul nu este un nume nou la Cannes. Cu trei ani în urmă câștiga un

premiu în cadrul secțiunii „Un certain regard” cu „Snow Therapy”. A revenit acum în competiție, cu o creație de o spectaculozitate postmodernă, a cărei ironie și revărsare ludică nu obturează amărăciunea mesajului. Un curator al unui muzeu hotărăște ca o instalație anume din fața instituției să fie imaginată ca una a toleranței, a generozității. Vai de societatea care are nevoie de astfel de subterfugii pentru a se simți cu conștiința împăcată. Eroul nostru se va convinge pe propria piele de fragilitatea limitelor impuse. Surprizele naturii umane pot da totul peste cap.

Ostlund rămâne un nume de urmărit. Așa cum, la vremea respectivă, se anunța și grecul Yorgos Lanthimos. Dacă „Lobster” de acum doi ani diviza critica, extravaganța lui făcând delicia snobilor, „The Killing of the Sacred Deer”, „Premiul pentru scenariu”, a înfricoșat prin propunerile sale. În viața și în casa unui medic se insinuează un adolescent care va aduce cu el tragedia, metodic, fără îndurare, până la absurda, dar imposibil de evitat alegere. Pentru a ispăși o trecută eroare, familia va trebui să-și sacrifice pe unul dintre cei doi fii. M-am bucurat să constat că cineastul s-a lepădat de inutilele sofisticării, scriind o poveste bine articulată despre răul care pătrunde pe neștiute în viața noastră, impunând legi necruțătoare. Răul poate avea și chipul unui adolescent alunecos precum o jivină.

Cu prezența lui Haneke și a filmului său „Happy End”, optimiștii vedeau un posibil record, inaugurarea clubului deținătorilor de trei „Palme d'Or”. Pesimiștii se îndoiau.

► Cu prezența lui Haneke și a filmului său „Happy End”, optimiștii vedeau un posibil record, inaugurarea clubului deținătorilor de trei „Palme d'Or”. Pesimiștii se îndoiau.

Impresia copleșitoare lăsată acum cinci ani cu „Amour” mai plutea în sală, risipindu-se încet, încet, pe măsură ce asistam contrariați la „instantaneele din viața unei familii burgheze europene”, cum o prezintă autorul. O familie din această lume, „în mijlocul căreia ne-am afla noi toți, orbi”, tot după spusele lui. Având în vedere că acțiunea se petrece în Calais, am putea să numim filmul și „Burghezii din Calais”, aluzie la celebrul grup statuar al lui Rodin, dar ar trebui ca filmul să inducă ideea unei meditații despre restriștile istoriei. Ceea ce nu se întâmplă. „Happy End” poate părea straniu pentru că nedumerește. Film despre viața în înalta societate industrială în vremea noastră? Despre conviețuirea bizară cu emigranții, când fățișă, când ascunsă? Poate despre secretele unei familii al cărei cap, bunicul, s-a săturat de viață și încearcă, din toate puterile, să termine odată cu ea, după ce mărturisește nepoatei vina de a-și fi sugrumat soția, după trei ani de cumplită suferință. Inutil să spun că personajul este interpretat de Jean-Louis Trintignant, iar trimiterea la „Amour” este străvezie. Poate despre cinismul existenței contemporane, bine susținut de tehnologie. Un soț văduv și recăsătorit întreține o aprinsă corespondență amoroasă pe e-mail, sub ochii fiicei lui, nimeni alta decât amintita nepoată care acceptă să-și împingă căruciorul cu roțile al bunicului în apele mării, dar are grijă să nu rateze imortalizarea momentului scufundării, doar pentru asta sunt bune telefoanele mobile. Încă o ființă adolescentină care ne dă fiori. ■





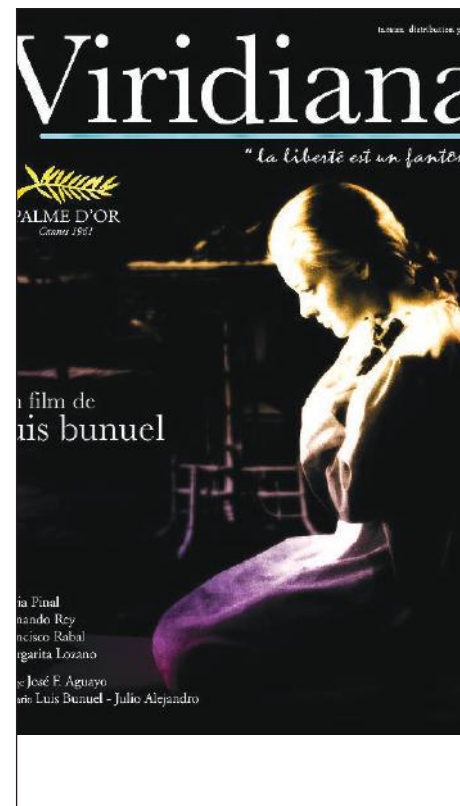
# Cannes 2017

## Istoria filmelor controversate. Mitologii subiective

IOAN LAZĂR

Istoria cinematografului este, desigur, în primul rând, artistică, estetică, însă, dincolo de panteonul operelor antologice, al capodoperelor, uneori implicându-le, această artă, a șaptea, vine și cu spectacolul adiacent, ținând de producție, de comerț, dar mai cu seamă de receptare, de efectul la public. Într-un atare carusel sunt antrenate nu doar vedetele, starurile de ieri și de azi, nu doar etapele de criză ale unor acte de cenzură (și voi nota aici doar celebrul Cod Hays al anilor treizeci), ci și surprinzătoarele momente de impact din destinul unor creații etalon. Șocante, clintind confortul contemporanilor, opere cinematografice importante au fost, ca și în literatură, în sculptură, în muzică, considerate la început drept inoportune, indezirabile, scandaloase, ca să folosim termenul cel mai uzitat.

**L**a șapte decenii de la prima ediție a Cannes-ului, mereu inspiratul Delegat artistic Thierry Frémaux a inițiat o manifestare ce ea însăși ar trece în ochii unora drept neavenită, dacă nu chiar scandaloasă. Cinemateca Franceză a găzduit pe perioada lunii mai, mai exact între 28 aprilie și 28 mai 2017, un program cu totul special. Intitulat „Festivalul Cannes – scandaluri și controverse”, grupajul trece în revistă vreo 26 de titluri etichetate drept sulfuroase, dar și



alt gen de filme deocheate, taxate dintr-o perspectivă sau din alta, precum și premii contestate, adăugând ici-colo diverse incidente diplomatice prilejuite de acceptarea în festival ori de refuzul de a fi prezentate.

Sunt și amendări ale căutării cu orice preț a gloriei efemere, dar linia principală o dă argumentul suprem al rezistenței și impunerii lor în timp. Nu al tuturor, firește. Cannes-ul face încă o dată dovada că, iată, impune valoarea, uneori cu toate riscurile. Să ne plimbăm și noi prin peisajul acesta atât de fermecător, chiar dacă i-a lipsit de multe ori consensualitatea ori acceptarea oficială. Nu avem de-a face cu lupta istorică, și antologică, între „clasici” și „moderni”, dar și această formă de „querelle” audiovizuală aduce sămburele progresului estetic la o temperatură destul de încinsă. Până la urmă, scandalul presupune și forțarea tiparelor, ieșirea din clișee. Avea dreptate Daniel Toscan Du Plantier, producător al filmului lui Maurice Pialat „Sub soarele lui Satan”,

► Opere cinematografice importante au fost, ca și în literatură, în sculptură, în muzică, considerate la început drept inoportune, indezirabile, scandaloase, ca să folosim termenul cel mai uzitat.

întâmpinat cu ostilitate, care, la a XL-a ediție (se vede treaba că edițiile jubiliare sunt hărăzite expunerii controverselor), spunea destul de tranșant, la ceremonia de închidere a festivalului de atunci: „Fluierăturile sunt specifice operelor importante”. Cu alte cuvinte, fac parte din viața noastră, dar și a filmelor. Se înțelege, programul Cinematecii Franceze putea fi lărgit. Nu doar Cannes-ul a avut parte de asemenea „neînțelegeri”. Și pe la alte manifestări de acest tip apar *malentendu*-uri, dar, să fim înțeleși, nicăieri ca aici amploarea, rezonanța, disputelor nu se metamorfozează și atât de, să zic așa, esteticeste.

Cum arătam undeva mai pe la începutul acestor însemnări, sunt scandaluri și scandaluri: unele legate de temă, altele de voalarea subiectului, fără a le uita pe cele de natură politică ori diplomatică. Cannes-ul a stins deseori incidentele de diverse feluri, poate a mai și plusat, câteodată pe un taler conjunctural. Cel mai discutat, și mai contestat, a fost,





firește, palmaresul. Altminteri, „tipologia” scandalurilor a fost disputată, în mare, pe trei paliere, cum ne îndeamnă să acceptăm comentariul din preambulul expoziției pariziene din Rue de Bercy. Pe primul loc se cuvine să așezăm scandalurile estetice. Astăzi devine o iconoclastie să accepți că puteau fi contrazise estetic opere precum „La Dolce Vita” sau „Aventura”. Câteodată, reacția celor implicați a fost ea însăși pe același calapod. Să ne amintim că, în 1987, când sala a fluierat „Palme d Or” pentru Maurice Pialat, juriul condus de Yves Montand i-a fluierat, la rândul lui, pe *siffleuri*. Care pe care, carevasăzică. Scandalurile de natură politică au avut dichisul lor istoric și diplomatic. Au fost proteste la prezentarea, în 1956, a documentarului lui Alain Resnais „Noapte și ceață” sau la „Omul de marmură” (1977) al lui Wajda. Să nu mai amintim de momentul aproape penibil al premierii filmului lui Michael Moore „Fahrenheit 9/11” (2004), unde a contat doar diatriba împotriva lui George Bush. Faza a rămas fără răspuns din partea Casei Albe.

Cu normele moralității, trecem la alt aspect al sensibilităților lezate. Se știe, la acest capitol artiștii nu se prea tem de limite. Uneori caută cu tot dinadinsul să treacă drept provocatori. Sub această umbrelă încap, astfel, multe creații remarcabile. În fruntea listei voi trece „Viridiana” (1961), Luis Buñuel fiind incorigibilul cel mai greu de tratat de-a lungul întregii sale cariere. Sunt destule titluri la acest compartiment. Unele au fost taxate ca violente, altele amendate pentru impactul sexualității deșănțate. Vezi „Irreversibil”, „Antichrist”, „Crash”. Altele veneau cu o îndrăzneală obraznică a raporturilor între ființe, cazul „Max mon amour”.

Pentru a nu depăși spațiul acestei pagini, o selecție devine obligatorie, deși fiecare din cele 26 de filme își merită interesul. Surprinzător că, de-a lungul timpului, președinții de juriu de o anumită culoare subiectuală, au premiat opusul propriilor obsesii tematice. În 1999, de pildă, David Cronenberg alege o povestioară socială a fraților Dardenne, „Rosetta”, cu o șomeră ajunsă la greu, lăsând de-o parte creații semnate de Kitano, Lynch, Almodóvar. Până și președintele de atunci al festivalului, Gilles Jacob, a dezaprobat opțiunea juriului. Unul din cineaștii aflați în festival a izbucnit, acuzând „meschinăria”, zicea el, soluția de a acorda premii de interpretare unor „debili mintali”, filmul ca atare meritând mai degrabă „un mare premiu al grotescului”! Parcă și mai rău a deranjat acordarea a trei premii (al juriului plus cele două de interpretare,

masculină și feminină) filmului „Umanitate” (1999) de Bruno Dumont, în totul un cineașt iubitor de incidente. 1999 a fost și un an al discursurilor penibile. A se vedea prestația la care s-a angajat Sophie Marceau în favoarea copiilor bolnavi, enervând cu incoerența ei, ceea ce a obligat-o pe Kristin Scott Thomas, maestra de ceremonii a ediției, să-i taie macaroana, luându-i pur și simplu microfonul. În 1987, când Catherine Deneuve îi înmânează premiul cel mare lui Maurice Pialat, pentru „Sub soarele lui Satan”, despre care am mai notat, fluierat, regizorul se încumetă să înfrunte sala: „Dacă voi nu mă iubiți, ei bine, aflați că nici eu nu vă iubesc...”. 1973 fusese un an și mai exploziv. Președinta juriului, delicata Ingrid Bergman, a subliniat că este de-a dreptul regretabil că Franța aduce în festival două filme insuportabile. Era vorba de „Mama și curva” de Jean Eustache, povestea unui bărbat pivotând între mamă și mai multe femei de condiție dubioasă, printre care și o tânără infirmieră, agățată pe Saint Germain. Filmul în sine este dezagreabil: iritant, dezlânat, cu monologuri interminabile, în niciun fel motivate. Proiecția a fost deranjantă și sub aspect tehnic. Eustache a fost nevoit să iasă din sală, dar a luat, totuși, „Grand Prix”. În al doilea titlu dezavuat, „Marea trâncăneală”, Marco Ferreri moralizează în exces, parcurgând spațiile unei mari burghezii dezastruoase, posedată de pulsiuni abracadabrante. Un an nefast, mai mult decât scandalos.

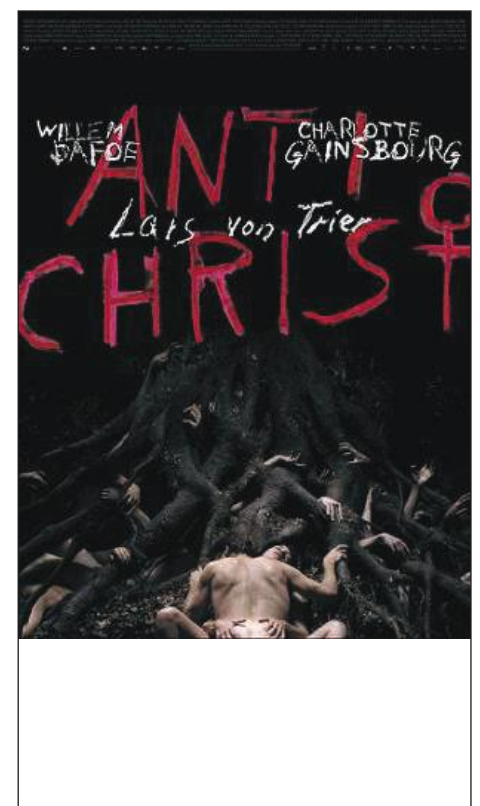
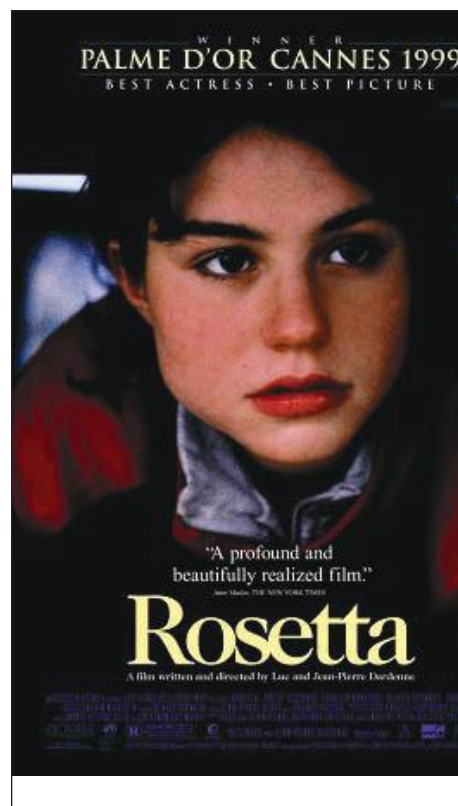
1968. Desigur, anul lui Godard și al protestelor interminabile de la Paris. O nedreptate, scoaterea lui Henri Langlois

► Ar fi să vorbim cu îndreptățire despre destinul „Reconstituirii”, al filmelor „Dincolo de nisipuri” și „Printre colinele verzi”.

de la direcția Cinematecii Franceze, duce la o revoltă a furioșilor aflați la Cannes. Jean-Luc se agață de cortină. Forman și Lelouch își scot filmele din festival. Ediția este anulată. Întorcându-ne în timp, în ciuda scandalului propriu-zis, 1960 a fost și un an al consacrării estetice a doi mari cineaști italieni: Michelangelo Antonioni și Federico Fellini. Primului i se acordă „Premiul Juriului”, iar celui de al doilea „Palme d Or”. „La Dolce Vita” șochează, bulversează. Instanțele religioase îl condamnă. Mastroianni este insultat, dar tema ca atare, a decadentei, triumfă. Realitatea moravurilor nu poate fi ascunsă. Lenta, evanescenta progresie a acțiunii din „Aventura” este drastic adnotată. Monica Vitti, în lacrimi, putea fi văzută, apoi, într-o proiecție de arhivă. Recepția de după gală este dramatică, însă o mână de cineaști, cărora li se alătură și Roberto Rossellini consideră „Aventura” drept „cel mai bun film care s-a văzut vreodată”.

1957 a fost, fără îndoială, anul lui Alain Resnais și al imixtiunilor politico-diplomatice. „Noapte și ceață” este scos în afara competiției la insistențele Ambasadei Germane, fără a trece peste faptul că destui dintre francezi nu au acceptat culpabilizarea lor. Alain Resnais a fost, de asemenea, confruntat cu reacțiile S.U.A. legate de filmul său „Hiroshima, mon amour”.

Sunt doar o parte dintre evenimentele subterane ale festivalului. Ele pot fi extinse. Putem adăuga aici și pagini din alte teritorii, și ilustrări românești. Ar fi să vorbim cu îndreptățire despre destinul „Reconstituirii”, al filmelor „Dincolo de nisipuri” și „Printre colinele verzi”. ■







# TIFF 2017. Scurt sezon de vânătoare

COSMIN POPA

În fiecare an, cam în aceeași perioadă, Clujul se trezește cu o nestăvilită foamă de cinema și molipsește cinefilii din toată țara. Fără îndoială, pofta pentru film se datorează celui mai mare festival de film din România. Aflat la a XVI-a ediție, Transilvania International Film Festival a lăsat în urmă spectatori ba frustrați că nu au văzut toate filmele, ba satisfăcuți, unii până la epuizare, de câte au apucat să vadă. Înaintea deschiderii din 2 iunie, cu comedia „Regele Belgiei”, în oraș s-a simțit o oarecare ceață de anxietate. N-a durat mult, și ceața a atacat agresiv cinefilii dezorientați de imposibilitatea de a fi în toate sălile de cinema în același timp.

Păcat că nu s-a putut. E cu adevărat imposibil să atingi cota festivalului și să vizionezi 225 de filme (188 de lungmetraje și 37 de scurtmetraje) venite din 53 de țări, toate doar în cele zece zile ale festivalului, până pe 11 iunie. Numerele impresionante lungesc și lista de invitați de anul acesta. Aproape 1.200 de nume importante din industria cinematografică românească și străină au fost prezente la proiecțiile și evenimentele din cadrul festivalului, capul de afiș fiind rebelul actor Alain Delon, aflat la 60 de ani de la debut. Dar festivalul de anul acesta a impresionat – prin programul „Infiniti TIFF” – și datorită noilor dezvoltări tehnologice afiliate cinemaului. Pe lângă „Cinema Interactiv”, unde spectatorul votează ceea ce va urma în desfășurarea narativă a filmului, cinefilii au avut parte și de „Cinema VR”, o tehnologie bazată pe realitatea virtuală, care permite utilizatorului imersiunea într-un câmp vizual de 360°. Experiența multisenzorială te putea ameți serios, dar a rămas unică în bagajul de senzational al fiecăruia.

Două dintre secțiunile festivalului au surprins prin caracterul umorist-erotic-pornografic. „Alt.Rom.Com.” s-a centrat pe comedii romantice care au răspuns fidel deliciilor cinefililor, un fel de „nu poți da greș cu dragoste și râs”. Cealaltă secțiune, dedicată publicului adult, a ridicat perdeaua și a surprins printr-o „splendidă orgie cinematografică” (în descrierea organizatorilor). „Carte Blanche Viva Erotica” a adunat o serie de filme definite ca studii din era „porno chic”, pline de obsesii și voaierism.

Secțiunile oarecum clasice ale TIFF-ului s-au păstrat și anul acesta. „Supernova” a fost plină de personaje diverse aflate la limita posibilităților, gata să explodeze, conținând și câteva filme remarcabile: „(M)ucenicul”



» Înaintea deschiderii din 2 iunie, cu comedia „Regele Belgiei”, în oraș s-a simțit o oarecare ceață de anxietate. N-a durat mult, și ceața a atacat agresiv cinefilii dezorientați de imposibilitatea de a fi în toate sălile de cinema în același timp.

(2017, r. Kiril Serebrenikov) și „Vara lui 1993” (2017, r. Carla Simón). La secțiunea „Fără Limită” s-a distins „Nemurire” (2016, r. Mehdi Fard Ghaderi) – un adevărat maraton coregrafic, un film labirintic dintr-un singur plan secvență, lung de 2 ore și jumătate, minunat jucat, minunat regizat. De asemenea, mențiuni speciale merită „Hristo” (2016, r. Grigor Lefterov, Todor Matsanov) – înfiorător de uman, „Ornitologul” (2016, r. João Pedro Rodrigues) – un drum fantastic spre autocunoaștere, respectiv „Safari” (2016, r. Ulrich Seidl) – o disecție a dorinței umane de a ucide. Printre documentare, s-au numărat niște „Amatori în spațiu” (2016, r. Max Kestner), ușor pierduți în îndeplinirea unui vis, și am descoperit-o și redescoperit-o pe „Chavela” (2017, r. Catherine Gund, Daresha Kyi) – faimoasa cântăreață mexicană Chavela Vargas, o voce parcă onirică și o femeie parcă ireală. „Retrospectiva J.P. Melville” a adus aminte tuturor de capodoperele cineastului unse cu sânge de gangster, iar Kira Muratova a fost omagiată în secțiunea „3x3” prin proiecția filmelor sale de referință: „Sindromul Astenic” (1989) și „Leșiți în lume” (1978), pe lângă ultimul său film, „Eterna întoarcere acasă” (2012).

Anul acesta, Trofeul „Transilvania” a mers către „Familia mea fericită” („My Happy Family”), regizat de Nana Ekvitishvili și Simon Gross, care a mai obținut un premiu pentru „Cea mai bună interpretare”, ridicat de Ia Shugliashvili. Cu un titlu ironic, filmul prezintă prăbușirea Mananei, o profesoară simplă din Tbilisi, și scurtele ei momente de

respiro – dispnee cauzată de familia extrem de sufocantă. Un film mai degrabă social decât dramatic, ce, fără greutate, mai ales datorită imaginii semnate de Tudor Panduru, te duce cu gândul la „Sieranevada” (2016) lui Cristi Puiu. Interacțiunile intra-familie și inter-familii par grosolane, superficiale și pulsează de testosteron – e o societate patriarhală ce completează mormanul de pietre de pe umerii Mananei, care încearcă cu disperare să-și tragă sufletul. Premiul pentru „cea mai bună regie” i-a revenit filmului „Piatră pe inimă” („Hearthstone”) – o călătorie de maturizare ce urmărește apropierea și depărtările dintre doi prieteni, stivuite într-o luptă cu ei înșiși, care nu vrea să-și găsească un învins și-un învingător. Filmul a câștigat și „Premiul publicului” cu un scor covârșitor. „Inimi cicatrizate”, în regia lui Radu Jude, și-a adjudecat premiul „Zilele Filmului Românesc pentru Lungmetraj”. O adaptare liberă a romanelor lui Max Blecher ce urmărește ultimele zile din viața scriitorului ca pacient într-un sanatoriu. Filmul devine și un exercițiu formal de construcție a intertextualității și a limbajului cinematografic. Premiul „Zilele Filmului Românesc pentru Debut” a intrat în contul cuplului Cosmin Bumbuța – Elena Stancu pentru filmul „Ultimul căldărar”. Alături de Alain Delon, care a primit „Premiul pentru întreaga carieră”, a fost, de asemenea, omagiată și cunoscuta actriță Violeta Andrei. Tora Vasilescu a primit „Premiul de excelență”, în cadrul festivalului fiind proiectat filmul „De ce trag clopotele, Mitică?” (1981, r. Lucian Pintilie). ■