

MATCA

#05
VARĂ 2024

CRONICĂ PLASTICĂ	6	Aproape de departe Daria Ghiu	PAPIER MÂCHÉ	
JURNAL DE FILMARE	16	Un spectru băntuie litoralul Emil Vasilache	INTERVIU	92 Dialog între Alex Moldovan și Doina Gecse-Borgovan
CRONICĂ DE FILM	20	Ripley și greutatea lucrurilor Andrei Gorzo	FRAGMENTE	102 Fragmente din cărți pentru copii Alex Moldovan, Adina Popescu, Adina Rosetti, Lavinia Braniște, Carmen Tiderle, Florin Bican
CRONICĂ DE TEATRU	23	Prințul Hamlet Alina Gabriela Mihalache	INTERVIU	114 Dialog între Alex Donovici și Ilinca Gângă
		KAFKA 100	ESEU	120 Pledoarie pentru Panciatantra Ioana Bot
ESEU	26	Procesiunea manuscriselor kafkiene Marius Chivu	INTERVIU	122 Dialog între Oana Purice și Anca-Maria Pănoiu
ESEU	29	Mic dicționar Kafka Péter Demény	REPORTAJ	130 Festivalul de Lectură NARATIV 2024 Ilinca Stroe
ESEU	30	Kafkian, adjectiv George Cornilă	ANCHETĂ	133 Tu ai o poveste de locuit? Alexandra Torjoc
ESEU	32	Bietele noastre cumiștenii Adrian Mureșan		137 Cronici de carte
ESEU	34	Literă și tatuaj Gabriela Glăvan	RUBRICĂ	140 Smântânici Tiribaboi #5 Anca-Maria Pănoiu
INTERVIU	40	Dialog între Jonathan Franzen și Cristina Ștefan		CRONICA DE SUS
ESEU	48	Și totuși se minte Ciprian Măceșaru	INTERVIU	144 Dialog între Paula Erizanu și Ramona Boldizsar
ESEU	50	Traducere radicală Călin-Andrei Mihăilescu	ANCHETĂ	149 Descrierea republicii moldave Péter Demény
RUBRICĂ	56	Episodul III – De la Calea Șerban Vodă la Casa „Anton Pann” Ema Cojocaru	POEME	156 Dumitru Crudu, Moni Stănilă Silvia Caloianu
ESEU	62	O diplomată britanică la București: Hazel Rosemary Wilson versus România patriarhală a anilor '70 Cristina Modreanu	FICTIUNE	158 Cinci etaje, 77 de ani și 9 bani Gheorghe Erizanu
ESEU	65	Testul valorii pentru o autoare Gabriela Adameșteanu		FABRICA CONSIMȚĂMÂNTULUI
ESEU	70	Nostalgia sau pasajul timpului pierdut Alina Necșulescu	INTERVIU	162 Dialog între Édouard Louis și Victor Cobuz
FICTIUNE	73	Misteriosul corespondent Marcel Proust	ESEU	169 Dă like sau dă-te dreț Christian Lorentzen
FICTIUNE	76	La parastas Oana Zamfirache	ESEU	178 Nenorocirile adevărului Bogdan Popa
FICTIUNE	78	Al doilea glas Cosmin Ciotloș	ESEU	181 Festivalurile de film în vremea genocidului Irina Trocan
FICTIUNE	80	Praznic Magdalena Blažević	POEME	186 Artiom Oleacu, Romina Hamzeu, Gabriela Vieru, Șerban Mihalache, Ioana Miron, Constantin Abăluță
FICTIUNE	84	Fiul omului Jean-Baptiste del Amo		192 Se poartă cartea Cătălina Bălan, Diana Iepure
RUBRICĂ	89	Valuri după valuri după valuri Robert Șerban		194 Cronici de carte
				206 Topurile redacției Matca

Cu viteza minții

PÉTER DEMÉNY

După ce am intrat în viteza întâi și a doua, acum intrăm într-a treia. Cu alte cuvinte, începem să ne dăm seama care e ritmul nostru și sperăm să facem niște secțiuni și mai bine încheigate decât cele de până acum. Ne gândim mai din timp, ne sfătuim mai aplicat și devenim, cred și sper, mai îndrăzneți. De pildă, la Bookfest din anul acesta, vom propune Scena Matca pentru lansări și mese rotunde, iar Book to Screen încearcă prin eforturile lui George Cornilă să îndemne literatura spre ecran.

Asta se vede în primul rând când vine vorba de coperte. De la cada lui Fulaș, poza care a făcut senzație, fotografiile lui Barna Némethi au devenit tot mai inventive, iar pozele făcute Norei Iuga sunt de-a dreptul fascinante. Alex Moldovan se înscrie în această direcție grație ilustratorului seriei cu Olguța, József Vass. În jurul minuțiosului interviu realizat de Doina Gecse-Borgovan cu acest scriitor îndrăgit de cei mici, am adunat texte aparținând autorilor care excelează în literatura pentru copii.

O altă secțiune vizează Republica Moldova, țara invitată a Bookfest-ului de anul acesta. O țară mai puțin cunoscută mie, dar care m-a interesat mereu: părea că recunosc în declarațiile, gesturile și reflexele oamenilor și ale culturii de acolo temele pe care le-am întâlnit printre maghiarii din România, adică temele oamenilor care privesc dintr-o altă perspectivă întregul și viziunea majorității. Având o președintă elegantă și delicată, care ține piept uriașului care se avântă spre ea, Republica Moldova dă dovadă de un neînfrânt spirit creativ, iar în paginile acestui număr al revistei veți regăsi mai multe exemple în acest sens.

Secțiunea dedicată mass-mediei a fost coordonată de Vlad Cristache, care ne-a obișnuit deja cu abordarea lui care nu se limitează la evocarea adevărurilor deja cunoscute. Veți descoperi astfel articole ce chestionează și analizează acest subiect marcant, dar și angoasant.

Există și o secțiune dedicată lui Kafka, de la moartea căruia se fac anul acesta 100 de ani. Este un scriitor care i-a influențat în mod substanțial pe Camus, Beckett, Ionesco și pe mulți dintre cei pe care azi îi considerăm clasici. Despre acest uriaș sfios, publicăm niște analize inedite.

Și nu în ultimul rând, vă puteți delecta cu rubricile deja consacrate și cu noile cronici de carte. Lectură plăcută!



Ripley și greutatea lucrurilor

ANDREI GORZO

Romanul Patriciei Highsmith, *Talentatul domn Ripley*, a fost publicat în Statele Unite în 1955, iar prima lui ecranizare, producția franceză *Plein Soleil*, cu regia semnată de René Clément și cu Alain Delon în rolul principal, s-a lansat în 1960. Eseistul american Geoffrey O'Brien avea să scrie mai târziu că, privită din SUA la vremea premierei, ecranizarea lui Clément „părea o reclamă la o viață de voluptate și lux, cu sugestii de decadență gen *La dolce vita* și de *chic* ultracontemporan *à la Nouvelle Vague* – opulența imaculată a camerelor și recepțiilor de hoteluri, porțiile generoase de plajă și de soare“. O'Brien mai observă că timpul n-a făcut decât să accentueze vino-ncoacele filmului, visul de turist pe care-l vizualizează Clément fiind acum un vis postbelic pierdut despre o Italia care ne apare ca imposibil de nepoluată și de subpopulată.

Romanul lui Highsmith e un produs de la jumătatea anilor '50, ani de austeritate peste tot și, desigur, nu în ultimul rând în Italia, care, vorbind în termeni cinematografici, încă nu ieșise de tot din neorealism și mai avea până să intre în *La dolce vita*. (Filmul lui Fellini a ieșit în același an cu al lui Clément). Este, de asemenea, opera unei scriitoare care practică o proză seacă, fără

prea multă culoare, fără efecte comparabile cu acela – devastator la Clément – al alianței *azzura* dintre cer, Mediterană și ochii lui Delon.

La filmul lui din 1999, *The Talented Mr. Ripley*, Anthony Minghella a ridicat mânușa aruncată de Clément și de Delon. A mutat acțiunea la sfârșitul anilor '50, deci în prag de *Plein Soleil* și de *Dolce vita*. L-a distribuit pe Matt Damon în rolul lui Tom Ripley și, supralicitând, l-a distribuit pe Jude Law în rolul primei victime a acestuia – tânărul american de bani gata Dickie Greenleaf, care o arde boem pe Coasta Amalfitană. Și în general a băgat mare la *lifestyle porn*.

Prima decizie strategică importantă a lui Steven Zaillian, regizor-scenarist al noii miniserii Netflix *Ripley*, este să nu-și poziționeze filmul ca pe o invitație încă și mai agresivă la hedonism, deci să nu concureze cu *sex-appeal*-ul neînfrânat al versiunilor precedente. Astfel, Zaillian a ales să filmeze în alb-negru, ceea ce neutralizează *il azzuro*. Sigur, e vorba de un alb-negru și de o imagine (semnată de Robert Elswit) extrem de calofile – cristaline, hiperdetaliate, ultracompușe. Dar artisticitatea este una voit distanțatoare. Nu exhibă pur și simplu, ca într-o vitrină

de magazin, obiecte dezirabile, ci le înrămează. Face din ele și obiecte de reflecție sau de discurs. Majoritatea imaginilor sunt mai degrabă statice și prin acumulare au ceva din efectul unei expoziții de fotografii. Apoi, Zaillian și Elswit prezintă serii de statui, de șiruri de trepte, de cutii poștale. Cum bine îi șade unui film pe tema dublului, *Ripley* e un film în care se tot repetă spații, acțiuni, unghiuri de filmare, planuri-detaliu de obiecte (de artă, de dat în cap, de alte feluri). Prezentarea sa vizuală are ceva din rigoarea unui inventar sau catalog, ceea ce, după cum vom vedea, servește filmul la nivel tematic.

Ca și în roman sau în filmul lui Minghella, mărunțul escroc newyorkez Tom Ripley este trimis de un industriaș pe nume Greenleaf să-l aducă înapoi din Europa pe fiul său pierde-vară, Dickie. (Greenleaf Sr. se află sub impresia că Tom și Dickie sunt prieteni vechi). Anul e de astă dată 1961. Ajuns în satul Atrani, din provincia Salerno, Ripley se insinuează în viața – în vacanța permanentă – lui Dickie (care se joacă de-a pictura) și a prietenei acestuia, Marge (care se joacă de-a literatura). În punctul ăsta, Steven Zaillian iar ajunge să facă lucrurile altfel. În miniseria lui, Dickie (John Flynn) și Marge (Dakota Fanning) nu sunt nici pe departe atât de bine în pielea lor cum erau în filmul lui Minghella (unde erau jucați de Jude Law și de Gwyneth Paltrow). Dickie-ul lui Minghella și al lui Law era unul efervescent: era indiscutabil un băiat superficial, dar și un aruncător frenetic de praf de aur în ochi; era mereu în mișcare, își umplea zilele cu plăceri, nu se plictisea. Zaillian ne prezintă un Dickie și o Marge care par să se plictisească destul de mult (și nu în ultimul rând, împreună). Conversațiile lor sunt banale, arta și literatura lor sunt tălâmb-mediocre (Dickie îl imită pe Picasso într-un mod lipsit de orice *wit*), nivelul lor de energie e relativ scăzut, posturile lor corporale sunt uneori lipsite de grație, pauzele dintre cuvintele lor creează timpi morți stânjenitori. În roman, Ripley are intuiția că ei duc vieți destul de pustii, că merită invidiați pentru ce au, nu pentru ce sunt. Opțiunile artistice ale lui Zaillian relevă elementul ăsta de dispreț din motivația lui Ripley, care ia viața lui Dickie inclusiv din cauză că-l găsește nedemn de ea: i se pare că ar face un Dickie mai bun decât face Dickie. Și în interpretarea asta nici nu-i vorbă de vreo autoamăgire din partea lui Ripley, ci de adevărul adevărat. În interpretarea lui Minghella era autoamăgire. Intrarea în pielea lui Dickie-Law nu-i ieșea perfect lui Tom-Damon. Nu-i ieșea nici hedonismul de animal fără conștiință, nu-i ieșea nici ușurința socială a celui născut în puf. Și nici nu se simțea chiar acasă în pielea cea nouă. Highsmith e o scriitoare rece, dar Minghella și Damon propuneau astfel un Ripley „empatizabil“, mereu poziționat strâmb în sine (sau în celelalte identități pe care și le fabrica) și în lume. Versiunea Zaillian poate fi privită și din acest punct de vedere ca o întoarcere la Highsmith.

În 1999, Damon aducea rolului lui Ripley o înșelătoare juvenilitate stereotipic-americană. În 1960, Delon îi adusese grația sa de panteră tânără din epoca aceea, care este și epoca marilor lui colaborări cu Visconti și Antonioni. (Delon nu e singurul mare star masculin al anilor '60 care să combine un aer rece-distant cu o mare grație a mișcărilor – e și combinația câștigătoare a lui Connery în rolul lui James Bond, a lui Newman în *Hud* și *Hombre*,

a lui Eastwood în westernurile lui Leone –, dar e mai rece decât toți ceilalți, după cum îi întrece pe toți în grație). Noul Ripley, Andrew Scott, nu vine nici cu una, nici cu alta. Nici măcar nu e un Ripley tânăr (în carte e aproape adolescent). Nici Dickie și Marge nu sunt la prima tinerețe – forța de iradiere a cărnii tinere e un atu pe care adaptarea lui Zaillian, în contrast cu precedentele, și-l refuză. Andrew Scott îi aduce în schimb lui Ripley o anumită anonimitate (atunci când martorii invitați de poliție să-i descrie înfățișarea încep să ezite, nu e greu de înțeles de ce), o capacitate de a se decorporaliza, parcă reducându-se la o pereche de ochi inteligenți înconjurați de o lună plină. În interpretarea asta, Ripley nu e un tip foarte fizic, atât în sensul că nu e într-o formă grozavă (gâfâie rău atunci când urcă trepte sau târăște cadavre), cât și în sensul că nu e o prezentă puternic-carnală. Dacă Ripley-ul lui Damon era un gay neîmpăcat cu sine, iar Delon funcționa ca un obiect universal al dorinței, sexualitatea personajului rămâne de data asta nedefinită strict, cum rămânea și în carte. Ca și în roman, Marge e de părere că Tom e gay în înclinații și asexuat în practică, ipoteză pe care restul filmului lui Zaillian o susține discret. Dar mai importantă decât elucidarea identității sexuale a lui Tom este ambiguitatea sexuală difuză, atmosfera generală de fluiditate sexuală pe care propria lui abținere nu face decât s-o accentueze. Pe măsură ce se apropie fără să știe de moarte, Dickie îl privește tot mai insistent, de parcă ar aștepta ceva de la el. Oare așteaptă ca avansurile sexuale ale lui Tom să devină explicite? Și, dacă da, atunci așteaptă asta ca să-l poată trimite la plimbare sau cu altă intenție? De trimis la plimbare îl trimite până la urmă oricum, dar o face dând toată vina pe Marge și totodată evitând să spună că ar iubi-o.

Încă și mai interesantă e interpretarea dată de Zaillian personajului Freddie Miles. Freddie e un prieten al lui Dickie Greenleaf, din aceeași colonie turistică anglo-americană de lux. Dacă diletantul Dickie face pe pictorul, britanicul Freddie se prezintă drept dramaturg. În filmul lui Anthony Minghella, regretatul Philip Seymour Hoffman făcea un Freddie profund memorabil: un zurbagiu american în străinătate (un *ugly American*, cum se spunea pe vremuri), gras, răsfățat, cu voce nazală, libidinos-hetero, *bully*, nu lipsit de un anumit panaș în scârboșenia lui. (Secretul acestui panaș era că lui Freddie – ca și lui Dickie-Law, dar nu și lui Ripley-Damon – îi plăcea viața, iar filmul umanistului Minghella era de partea vieții.) Mutarea lui Zaillian este (din nou) să nu meargă în aceeași direcție și să distribuie în rolul lui Freddie un actor de gen non-binar (Eliot Sumner). Noul Freddie combină afectările androgine cu afectările aristocratice (Sumner e, într-un fel, odraslă de rege: tatăl său e Sting). Nu e clar dacă a scris vreun pic de dramaturgie la viața sa, dar e clar cine se crede: Oscar Wilde. După cum e clar de ce acest Ripley, indiferent ce fantezii sexuale ar ține (poate chiar uitate) în dulapul ăla închis cu zece lacăte – e clar de ce i-ar detesta din prima secundă androgenia arborată cu impunitate, ca un privilegiu de clasă ce este. În plus, apariția destabilizantă a lui Sumner în rolul lui Freddie poate fi citită ca o efigie a fluidității sexuale ce domnește ca o lege în universul Patriciei Highsmith (care era lesbiană), făcând din ea o scriitoare „foarte“ contemporană – deși una care nu se conformează cererii

contemporane de reprezentări *pozitive* ale sexualității queer. (Dar *deloc* nu se conformează. Și nu e nici vreo umanistă, ca Anthony Minghella.) Sumner în rolul lui Freddie Miles ar putea fi însuși spiritul malevolent al lui Highsmith, veghind asupra întregii afaceri. Pentru un highsmithian ca mine reprezintă o lectură absolut splendidă a personajului.

Miniseria *Ripley* oferă nu una, ci două (în episoadele 3, respectiv 5) dintre cele mai puternice reprezentări cinematografice din orice epocă ale procesului debarasării de un cadavru. Având mult timp la dispoziție (peste șapte ore pentru întreaga tărașenie), Zaillian decide să nu sară peste unii pași și să nu scurteze timpii reali ai acțiunilor reprezentate. Cum desfaci un nod marinăresc dacă n-ai briceag? Încerci să-i dai foc cu bricheta. Și dacă nu se aprinde? Torni benzină peste și-i dai foc așa. Toate astea – și pașii următori ai lui Ripley, care s-a trezit într-o barcă în larg, singur cu un cadavru – într-o aproximare de timp real (și fără vreo muzică dramatică turnată peste). De exact aceeași tratare au parte și secvențe netumultuoase în ele însele, ca de pildă una în care Ripley, dându-se drept Dickie, se duce la o bancă. Ripley prezintă pașaportul. Un funcționar merge cu el de la locul lui până la pupitrul unui coleg. Colegul privește spre Ripley de la locul său, apoi formează un număr de telefon... Iarăși, nicio muzică. Respect pentru durata reală a unor acțiuni simple. Episodul 5 e dedicat celei de-a doua crime a lui Ripley (ghici cine și-o ia), dar poate fi povestit și ca un film despre o serie de urcări și coborâri cu liftul (o antichitate de lift-colivie) și fără lift, regizate cu un asemenea grad de respect pentru realismul lor spațio-temporal, încât spectatorul atent poate avea impresia că a învățat numărul total de trepte din imobil și numărul de pași de la ușa liftului până la ușa chirieșului Ripley, de la ușa liftului până la apartamentul proprietăresei (minunata actriță italiană Margherita Buy), de la ușa liftului până afară. Zaillian face spațiile să vorbească: altfel spus, face cinema. Polițistul care descoperă ceva mai târziu cadavrul se întoarce fără grabă la mașina sa și se recompilează înainte de a suna la secție: mecanismul polițienesc se pune în mișcare cu greutate – lumea în general e prezentată ca având o mare inerție. Cu imensul respect pe care-l acordă în permanență dificultății de a desface un nod, de a scufunda o barcă etc., *Ripley* e un mare film despre lucruri, despre obiecte, despre materialitatea lumii. Ce altceva îl interesează pe Tom, dacă nu obiectele? Nu Dickie e aici obiectul dorinței (cum era în versiunea Minghella), și cu atât mai puțin Tom însuși (ca în versiunea Clément). Și unul, și altul sunt subordonați obiectelor. Cinemaul însuși se face cu lucruri, cu obiecte; în cinemaul bun, acestea trec înaintea abstracțiunilor. Cinemaul e o disciplină a concentrării atenției asupra lucrurilor printre care trăim. Și eu unul nu mă așteptam să văd o miniserie Netflix atât de dedicată demonstrării acestei idei.

Privită ca o exegeză a cărții lui Highsmith, miniseria lui Zaillian mi se pare cea mai profundă dintre ecranizări. În carte, Ripley debarcă în Europa având asupra lui un exemplar din *Ambasadorii* lui Henry James (i l-a făcut cadou tatăl lui Dickie). *Talentatul domn Ripley* se alătură altor două importante romane anglo-americane din 1955 – *Americanul liniștit* al lui Graham Greene (cărui Highsmith i-a fost un fel de protejată) și *Lolita*

al lui Vladimir Nabokov – care țes variațiuni perverse pe tema jamesiană a ciocnirii dintre Lumea Veche și Inocența Americană. În miniserie nu-l vedem pe Tom cu *Ambasadorii* în brațe, dar componenta de estetism jamesian iese consolidată. (Iar recursul lui Zaillian la o distribuție predominant britanică îmbogățește pedigriul literar al lui *Ripley*, adâncind în el urmele de E.M. Forster – adică încă un bagaj de estetism, homosexualitate disimulată și pelerinaje în Italia.) Tom, apreciatorul de obiecte, face o obsesie pentru Caravaggio – queer, ucigaș și artist –, cu care ajunge să se identifice tot mai tare. Și până la final se aliază cu un *dealer* de artă jucat de John Malkovich – și el fost interpret al lui Ripley (în *Ripley's Game* al Liliane Cavani, din 2002), dar și fost *villain* jamesian (în ecranizarea din 1996 a lui Jane Campion după *Portretul unei doamne*), iar aici și acum (și pururea și-n vecii vecilor) personificare pisicoasă a decadentei – împărțind gheruțe în dreapta și în stânga la o petrecere, torcând pe divan vorbe de duh malițioase. (Cu alte cuvinte, John Malkovich *being* John Malkovich – că tot suntem într-un context al dublurilor, al identităților fluide, al „eului autentic“ pus sub suspiciunea că n-ar fi decât un vid.) Într-o pereche de secvențe concepute în oglindă (ca multe momente din miniserie), Ripley e intervievat de un inspector pe nume Ravini (superb jucat de Maurizio Lombardi). A doua oară are tupeul de a i se prezenta (ușor deghizat) drept Tom Ripley, după ce prima oară i se înfățișase sub identitatea uzurpată de Dickie Greenleaf. În acest punct, Ripley a ajuns să se simtă ca un magician care-i face să dispară și să reapară pe Tom și pe Dickie – cele două identități ale sale – după bunul plac. Cu metoda lui narativă ultratacticoasă, Steven Zaillian îl lasă pe inspector să se desfășoare, astfel încât spectatorul să-i poată aprecia și învăța tehnicile de interogare – engleza precisă, informațiile (false) despre viața personală pe care i le împărtășește suspectului, stilul de a fuma. Chiar e un tip cu stil – o formă elevată de pedanterie. Dar sigur că poziția de pe care spectatorul îi apreciază finețea e o poziție de superioritate: poziția lui Ripley, care merge la întâlnirile cu Ravini sub două măști diferite și care înainte de a se lăsa interogat a doua oară – ceea ce e sinucigaș de temerar din partea lui (și nu tocmai verosimil) – și-a bătut la mașină un mesaj de încurajare: „Vulpea agilă sare peste câinele lenș.” Hârtia pe care a scris asta a lăsat-o în mașina de scris, la câțiva pași de inspector. Explicația lui Ripley, dacă inspectorul i-ar cere una, este că, în limba engleză, propoziția („The quick brown fox jumps over the lazy dog.”) este o pangramă (o propoziție în care apar toate literele alfabetului), folosită în mod tradițional la testarea mașinilor de scris. În momentele acelea, Tom Ripley se percepe pe sine ca un artist inspirat, aflat în plin proces jubilat de creație. Exultanța asta întunecată e o emoție eminentemente highsmithiană (în carte, Tom nici nu se obosește să se deghizeze, iar neverosimilitatea asta nu-i afectează succesul, după cum n-a afectat succesul romanului), iar Zaillian își face spectatorul s-o împărtășească. **M**

Andrei Gorzo – critic de film. Este co-autor al volumului *Beyond the New Romanian Cinema (Editura ULBS, 2023)* și al volumului *Desene mișcătoare (Editura Polirom, 2023)*, cel din urmă obținând Premiul pentru *Eseu/ Publicistică* al revistei *Observator cultural*.

Kafkian, adjectiv

GEORGE CORNILĂ

Primul cuvânt care-ți vine în minte atunci când ai de-a face cu birocrăția, când ceva ți se pare absurd, complicat, angoasant. Într-o țară a relicvelor comuniste, a dosarului cu șină și a formularului electronic completat cu pix albastru, Kafka pare mai actual ca niciodată. Dacă stăm la coadă la un ghișeu și când ne vine rândul suntem trimiși la un alt ghișeu, unde mai așteptăm un ceas doar pentru a fi muștruluiți și întorși la primul, spunem că am trăit o experiență kafkiană. Când ne rătăcim pe coridoarele labirintice ale instituțiilor statului sau ne lovim de o prevedere legală de neînțeles, o decizie intransigentă și nejustificată luată de un for mai înalt, ale cărui alcătuire și mod de funcționare nu le putem cunoaște, ne gândim la Kafka. Însă kafkian înseamnă mai mult decât atât.

Nu tratează doar absurdul birocratic cu care îl asociem cel mai des, nu se rezumă la ermetismul instituțional, la chichițele funcționărești, la abuzul autorităților, ci înglobează o multitudine de aspecte, emoții și patologii, se întinde peste politic, social și psihologic. E mediul bizar în care ești aruncat și prin care băjbâi, descoperind tot mai tulburat că toate modurile tale de a fi și de a te comporta, toate planurile și ideile tale sunt greșite și, orice ai face, nu găsești calea corectă de a acționa în fața unei forțe străine de tot ce ai cunoscut vreodată. Iar relația cu această forță influențează decisiv relația cu ceilalți indivizi, cu aproapele acum înstrăinat.

În *Procesul* și în *Castelul*, unul mai celebru decât celălalt, protagonistul se trezește acuzat de o crimă nenumită, respectiv ajunge într-un sat unde încearcă să ia legătura cu autoritățile care-l guvernează, găsindu-le îndepărtate și inaccesibile. Exemplele cele mai facile. Însă n-ar trebui să ne axăm doar pe ce li se întâmplă personajelor, ci și pe cum reacționează acestea confruntate cu situațiile în care sunt puse. Să nu uităm că primul gând al lui Gregor Samsa când se trezește gândac este să nu întârzie la serviciu.

Un amestec de revoltă și obediență, de angoasă și reziliență, de deznădejde și speranță. Aceasta din urmă, fie și redusă la infinitezimal, rămâne destul de puternică pentru a împinge victima, un biet Sisif, să mai facă încă un pas, încă o încercare de a afla ceea ce nu poate fi aflat, în ciuda neputinței vădite în fața unor forțe superioare, opresive și de natură incertă. Avem de-a face cu pornirea firească de a da

sens, de a persevera, de a încerca să rezolvi o aporie și astfel să-ți recâștigi libertatea. Ni se înfățișează individul singur și neputincios contra puterii arbitrare, ale cărei paradigme și mecanisme nu le poate înțelege, micimea în umbra imensei și cripticei mașinării sistemice, de neînving și de neoprit, care nu este neapărat malevolentă, ci mai adesea nepăsătoare și al cărei scop suprem este autoperpetuarea. Așa cum războiul lui Orwell nu trebuie câștigat, ci trebuie să continue, la fel trebuie să dăinuie sistemul lui Kafka, fără a împlini o altă funcție în folosul individului. Este tirania fără tiran observată de Hannah Arendt.

Suntem martorii unei lumi în care totul este nenecesar de complicat, illogic, frustrant, dezorientant, înnebunitor și nicio explicație nu este dată vreodată. Ne gândim la orice instituție coercitivă și la orice regim totalitar, dar am putea la fel de bine să ne gândim la existență în sine, în deplinătatea și implacabilitatea sa, cu toate miriadele de întrebări la care nu primim niciodată răspuns. Sunt straturi care se tot așază unele peste altele, impenetrabile, conducând inevitabil la o stranietate a lumii exterioare care afectează sinele care, la rândul său, distorsionează realitatea, la raționamente circulare, la suprarealism și tragicomedie. Anxietate, alienare, paranoia, dezumanizare. Pentru protagonistul kafkian lucrurile încep rău și continuă tot mai rău, după cum afirma Vonnegut.

Merită să punem lucrurile în context și să ne gândim la realitățile vremii – statutul evreilor într-un stat german, Marele Război, prăbușirea Imperiului Austro-Ungar și formarea Cehoslovaciei, zorii erei moderne, cu toate schimbările, complexitățile și clivajele implicite. Apoi, inspirația din realitatea imediată, intimă, căci Kafka a dus o viață, ei bine, kafkiană. Un copil firav și bolnăvicios, aflat într-o relație disfuncțională cu tatăl său autoritar și înclinat spre abuz emoțional, un elev nefericit la o școală elitistă și restrictivă, prins între Vechiul Testament și doctrinele occidentale, un scriitor aspirant nevoit să se irosească într-o slujbă de funcționar, istovitoare și lipsită de satisfacții, îngropat în mormane de dosare, un artist condamnat la o viață de robot (ca să amintim termenul născocit de un alt ceh, Čapek), un anorexich care la o înălțime de 1,80 m cântărea puțin peste cincizeci de kilograme, un tânăr neîmplinit amoros scindat între dorința/nevoia de a



atrage și cea de a respinge (înclinația vădită spre masochism din însemnările personale), cu relații sentimentale eșuate, cu logodne rupte și nopți petrecute prin bordeluri, un bolnav de tuberculoză știindu-și, cu groază și ușurare, sfârșitul aproape.

Merită să punem lucrurile în context, căci orice creator este un produs al mediului și toate câte absoarbe transformă, conștient sau nu, în artă, dar demersul nu este esențial înțelegerii operei lui Kafka, întrucât ceea ce acesta a creat cu mai bine de un secol în urmă este universal. Sufocarea, oboseala, dorința de evadare, povara zdrobitoare a neîmplinirii, lipsa de sens, angoasa existențială, senzația că o catastrofă iminentă ne paște în permanență, conflictul interior, lupta sortită eșecului sunt stări de care omenirea nu s-a putut dezrobi.

Impactul întârziat al scrierilor sale, deși nu într-un totuț înțelese, a fost atât de mare, încât orice similar a venit după, cu sau fără legătură cu Kafka, este numit kafkian. Ba chiar ce a fost înainte, căci se spune despre un presocratic precum Zenon din Elea, care s-a preocupat de paradoxuri în secolul al V-lea î. HR., că vădea un kafkianism *avant la lettre*. Suntem nevoiți să-i dăm dreptate lui Borges când afirmă că un autor mare își creează precursorii. Cheia de lectură se schimbă atunci când o operă este alăturată alteia. Și vorbim aici despre o operă atât de puternică, încât pare să fi monopolizat absurdul. În afară de amintitul Orwell, ne-am căzni să mai găsim câteva nume de scriitori care au dat un adjectiv. Și încă unul suprauzitat.

În *Franz Kafka: Representative Man*, Frederick R. Karl stipula că acesta este adjectivul reprezentativ pentru vremurile noastre, cuvântul care ne definește, căci ilustrează ce suntem și la ce să ne așteptăm, prin contrast cu personajele care nu știu niciodată ce sau de ce. În era tehnologiei și a

dezinformării – să ne gândim la A. I. și la *deepfakes* –, limitele noastre ne sunt mai evidente ca oricând. Cu oricâte dovezi livrești am veni, fiecare își plăsmuiește propria versiune a ce înseamnă, de fapt, kafkian, și nimeni nu va putea cu adevărat să-l contrazică.

Cu trei luni înaintea morții sale, pornind din Berlin spre sanatoriul din Kierling, lângă Viena, Kafka s-a oprit în Praga pentru a-i da lui Max Brod manuscrisele romanelor *Procesul*, *Castelul* și *America*, cerându-i imperios acestuia să le ardă. Iată din nou speranța, fie și redusă la infinitezimal, nădejdea că prietenul său nu-l va asculta și că acestea se vor împlini cumva. Altfel, de ce nu le-ar fi ars el însuși?

Kafka nu a înfățișat lumea așa cum arăta concret aceasta, ci cum o percepea el – caracterul transfigurator al artei. Muzeul din Praga închinat lui reconstruiește această lume interioară, adresându-se tuturor simțurilor și oferind o descindere în abisul tenebros al unei minți stinse fără a-și bănuși geniul. În *What Is It Like to Be a Bat?*, Thomas Nagel argumenta că nu vom putea ști niciodată cum e să fii un liliac. Putem să ne imaginăm doar cum ar fi pentru noi dacă, peste noapte, ne-am transforma într-unul, însă nu și cum e viața pentru un cheiropter care n-a cunoscut o altă formă de existență. Ne închipuim cum ne-am simți noi fiind Kafka, îl putem citi integral și putem vizita muzeul praghez, dar nu vom afla nicicând cum se simțea Kafka fiind Kafka. **M**

George Cornilă – prozator, eseist și traducător. Prezent într-o multitudine de publicații culturale și în antologii apărute în România și Marea Britanie. Laureat al mai multor premii naționale și internaționale. A participat, ca antrenor, la atelierul Creative Writing Sundays.



„Scrisul este un meșteșug în același mod în care este și tâmplăria”

DIALOG ÎNTRE JONATHAN FRANZEN
ȘI CRISTINA ȘTEFAN

A studiat limba și literatura germană, a fost burșier Fulbright la Freie Universität din Berlin, dar a lucrat și în laboratorul de seismologie din cadrul Departamentului de Fizica Pământului de la Harvard și colaborează constant cu revista *The New Yorker*, pentru care realizează reportaje pe teme sociale sau ecologice. Poate că aici, între știință și literatură, este intersecția care îi oferă lui Jonathan Franzen o perspectivă amplă asupra lumii, vizibilă în toate romanele sale.

Laureat, printre altele, al Premiului Pulitzer și National Book Award, Jonathan Franzen este unul dintre puținii scriitori care au apărut pe coperta revistei *Time*. În România, cărțile sale au apărut la Editura Polirom, atât romanele *Al 27-lea oraș* (traducere de Ion Crețu), *Libertate* (traducere de Daniela Rogobete), *Corecții* (traducere de Cornelia Bucur), *Puritate* (traducere de Iulia Gorzo) și *Crossroads* (traducere de Alexandra Coliban), cât și volumele de eseuri *Ce-ar fi să nu ne mai prefacem?* și *Sfârșitul sfârșitului lumii*. Am citit *Crossroads*, cel mai recent roman al său, chiar la apariția sa în engleză, în 2021, iar la finalul anului 2023, odată cu apariția traducerii în română, am prins curajul - și ocazia - de a-i trage de limbă atât pe scriitor, cât și pe traducătoarea sa.

„Cititorul este un prieten, nu un spectator și nu un adversar”, spunea Franzen într-un interviu pentru *The Guardian*, iar gândul acesta m-a liniștit înainte de interviu. Ne-am întâlnit pe Zoom într-o vineri - dimineața la el, seara la mine. O oră întregă, a răspuns răbdător întrebărilor mele pe larg, luându-și puțin timp să se gândească înainte. Nu suportă faptul că i se atribuie o temă comună romanelor - familia disfuncțională - dar nu neagă faptul că subiectul îl preocupă. Vorbește cu pasiune despre construcția romanelor sale, frază

cu frază, și totodată cu modestie. Am discutat despre contemplare și rețele de socializare, singurătatea scriitorului și speranță, religie și schimbări climatice, iar la un moment dat, discuția a ajuns la comunism și comunitate.

Pentru că ne apropiem de sărbători, exact ca în *Crossroads*, sunt curioasă: sunteți deseori gazda întâlnirilor de Crăciun din familie? De unde vă trageți inspirația pentru dramele din preajma sărbătorilor, prezente în aproape toate romanele dumneavoastră?

Da, de obicei eu sunt gazda cinei din Ajunul Crăciunului. Familia mamei mele se trage din Europa de Est, iar cina lor de Crăciun din Lumea Nouă, din anii '20, '30, '40 și chiar '50 era specifică est-europenilor. Aveau costițe de porc cu *sauerkraut* în sos, se gătea o supă numită *machanka*, încă un fel cu ciuperci, care acum nu se mai face. Aveam mereu la masă fasole bătută, cartofi fierți și o pâine specială, care se cocea numai de Crăciun, numită *pogace*. Am gătit toate felurile acestea pentru familia lui Kathy [Chetkovich, partenera sa, scriitoare și editoare] în urmă cu mulți ani și le-a plăcut, așa că acum eu le pregătesc cina din Ajun, iar sora lui Kathy se ocupă de cina de Crăciun.

În ficțiune, mă atrage sărbătoarea Crăciunului pentru că scriu despre familie. E o perioadă care îi aduce pe toți membrii familiei împreună într-un reactor nuclear, la presiune mare, deci o să se întâmple diverse lucruri. Mai ales într-o țară mare, cum sunt Statele Unite ale Americii, în mare parte din timp, oamenii sunt împrăștiați peste tot, pe toate fusurile orare, iar sărbătorile care aduc toți membrii familiei laolaltă sunt un catalizator grozav.

În multe cronici ale romanelor dumneavoastră apare expresia „familie disfuncțională”.

Da, o urăsc.

Dar credeți că există de fapt familii funcționale? Sau sunt doar un mit al societății actuale?

Tolstoi are un citat faimos despre familiile fericite. Pentru mine, dihotomia familie fericită/familie nefericită are mult mai multă valoare decât cea funcțională/nefuncțională. Dacă vrei un răspuns tehnic, cred că familia funcțională există și are scopul particular de a crește copii, poate și de a-și sprijini reciproc membrii. Dacă hrănești copiii și nu-i abuzezi, îi trimiți la școală și ei pleacă pe drumul lor după ce au împlinit optsprezece ani, atunci familia a funcționat. În ceea ce mă privește, nu am scris despre familii care au funcționat în felul acesta.

Pe când eram copil, era un fel de doctrină pe care am observat-o în emisiunile cu Dr. Phil, invitat la *Oprah*: nu vorbeam niciodată despre familiile disfuncționale. E un concept care a prins viață abia la emisiunile TV din anii '90, când a devenit sinonim pentru „familie interesantă” sau „familie nefericită”. Sigur, există familii disfuncționale, în care ambii părinți sunt dependenți de droguri sau copilul e lăsat singur acasă ori rămâne în mașină opt ore. Dar eu nu scriu despre asta. Scriu despre familii interesante.

Mi s-a părut foarte interesant că, în familia pastorului Russ, fiecare are mai multe persona. Becky, de pildă, observă că fratele ei, Perry, e foarte distant în familie, dar la întâlnirile grupului religios Crossroads e foarte deschis, foarte empatic. Se vede foarte clar cum se schimbă măștile sau fațetele personalității lor în funcție de mediu sau de oameni. Cum îi vedeți pe adolescenții din prezent?

Când scriu un roman, mă distrez foarte tare tocmai când folosesc multiple perspective, tocmai pentru că oamenii sunt diferiți. Crezi că ai reușit să cunoști un personaj din afară, dar apoi, când ajungi să vezi lumea din perspectiva lui, înțelegi că în interior se întâmpla de fapt ceva foarte diferit, pricepi că tocmai straturile acelea multiple dau bogăție scrisului. Când mă implic într-o astfel de poveste, asta mă face foarte fericit.

O să fac un comentariu tangențial: eu însumi am făcut parte, în anii '70, dintr-un grup de tineri oarecum asemănător cu Crossroads. Erau, în grupul acela, unii despre care cred că erau complet sinceri, și apoi mai erau și cei care erau foarte sceptici. Eu făceam parte dintre cei sceptici. Îmi plăcea pentru că erau niște întâlniri de socializare, că puteam să mă văd cu fete în mod regulat și că, prin activitățile de grup, ele trebuiau să vorbească cu mine, să mă ia în brațe. Îmi plăceau toate lucrurile astea. Dar în ceea ce privește efuziunile emoționale și spiritualitatea, eram sceptic. Mai erau și puști care, uneori, proveneau dintr-un mediu cu multe problemele, din familii cu adevărat disfuncționale, care erau chiar foarte cinici în legătură cu grupul, așa cum este și Perry în roman, care ia totul ca un joc și care se dă în spectacol interpretând anumite stări emoționale. M-am distrat să scriu despre trăsăturile cinice ale lui Perry, cred că de scrierea lor sunt cel mai mândru.

Pentru că ați adus vorba despre Perry, care e cinic în privința religiei, vi se pare periculos faptul că oamenii se îndepărtează în prezent tot mai mult de cadrul fix al religiei, cu valorile sale morale?

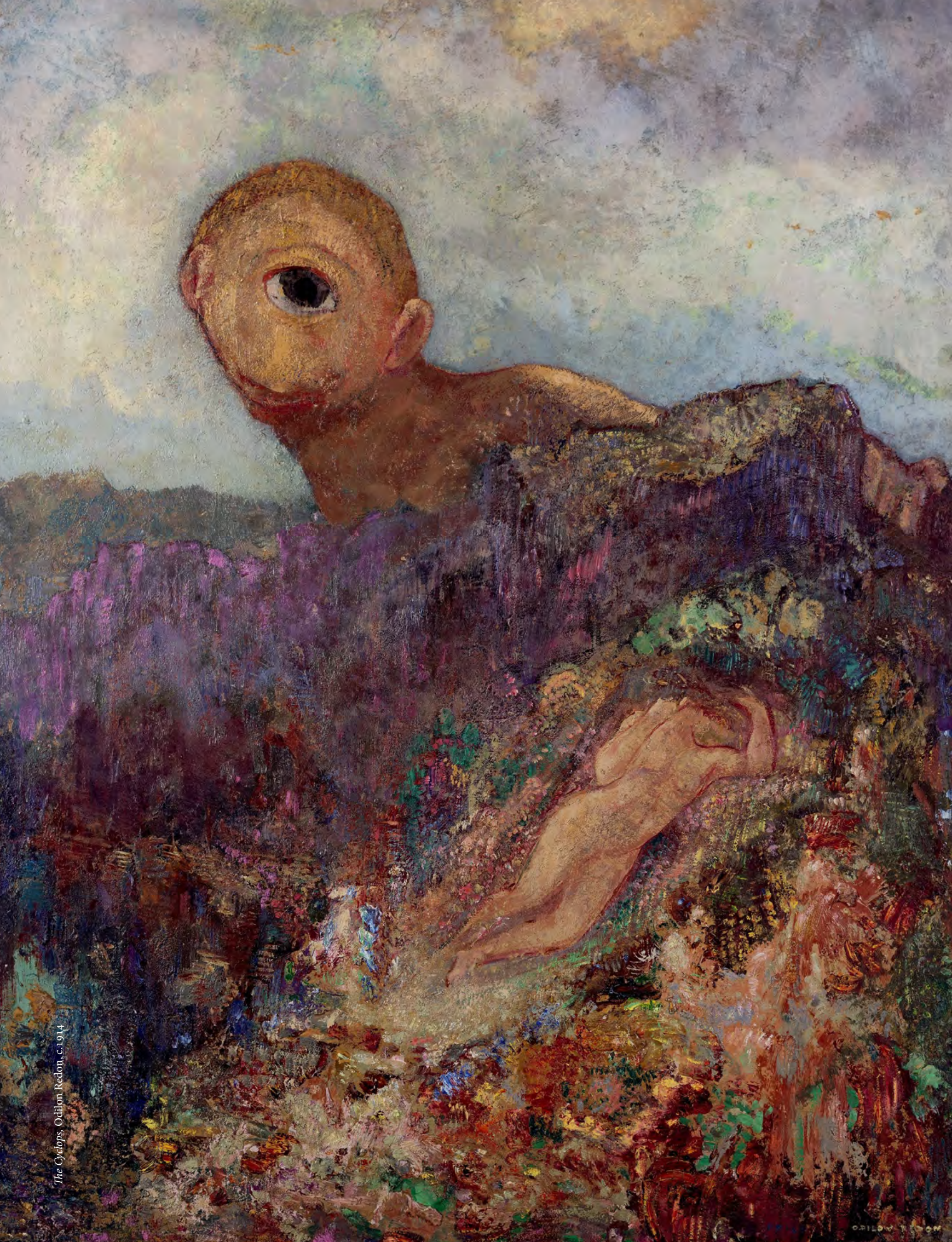
Da, se pot întâmpla lucruri nebunești. Cred că, în Europa, mai puțin în cazul imigranților relativ recentți, e adevărat că religia instituționalizată se stinge ușor, ușor. Însă Statele Unite ale Americii sunt o țară unde încă se merge destul de des la biserică, iar cam o treime din populație face parte dintr-un soi de creștinism protestant conservator. Aici, Biserica Catolică e scăpată de sub control, e de un conservatorism sălbatic și chiar a avut probleme din cauza asta cu Papa. Însă e important să ne amintim că există și alte feluri de credințe.

Niște prieteni dragi sunt acum în oraș, iar unul dintre ei e un scriitor alb, care scrie acum un nou roman despre albi într-o comunitate de culoare. Prietenii mei sunt foarte liberali, chiar au mers weekendul trecut la niște evenimente din oraș despre dreptatea socială și despre inechitatea rasială și pun la loc de cinste cultura de culoare. Într-un fel, asemenea evenimente par religioase, au un sistem de valori. Mi se pare că acest concept al dreptății sociale, cu toate manifestările sale ample printre progresiștii americani, este un fel de religie seculară. Există adunări, ai sentimentul comunității, te simți inspirat, îți spui: *Cred în lucrurile astea, poate chiar vom reuși să le facem să se întâmple*. Religia organizată, mai ales printre liberali și progresiști, categoric dispare încetul cu încetul și din SUA, dar cred că este înlocuită de alte tipuri de religii: de religia seculară a dreptății sociale, de religia seculară a antirasismului, de religia seculară a activismului climatic.

Îi cunosc vag pe cei din Extinction Rebellion [mișcare de mediu globală înființată în 2018 ce își propune să folosească nesupunerea civilă nonviolentă ca să preseze guvernul să susțină acțiuni care să evite schimbările climatice dramatice, pierderea biodiversității și colapsul ecologic și social – *n. red.*], au o filială și în orașul meu. Membrii participă la întâlniri și totul e plin de credință. Pot să argumentez că este o mișcare foarte asemănătoare cu creștinismul, în anumite puncte. Oamenii fac lucruri negative pentru planetă și ar trebui să ne simțim vinovați. Sper că ne vom răscumpăra păcatele prin reducerea emisiilor de carbon. (*râde*)

Țin să spun că apreciez foarte mult spiritul comunității care se simte în Statele Unite. Nu prea vedem așa ceva în România, sau nu atât de puternic.

Mi s-a părut că aveți totuși o comunitate literară frumoasă, am văzut-o când am vizitat România în urmă cu câțiva ani, la Iași [la FILIT – *n. red.*], apoi și la București, unde am avut un eveniment. Acolo am simțit spiritul comunității. Dar, ce-i drept, am un schimb de e-mailuri cu un scriitor român care publică tot la Polirom, Florin Irimia, și a recunoscut că a plecat din România pentru că nu simțea că e o comunitate încheată, iar acum locuiește în Berlin. Ți se pare că oamenii erau mai apropiați când erau sub regimul lui Ceaușescu?



The Cyclops, Odilon Redon, c.1914

Misteriosul corespondent

MARCEL PROUST

TRADUCERE ȘI CUVÂNT INTRODUCȚIV DE CRISTIAN FULAȘ

O vreme, textul pe care îl traduc aici a fost inclus în *Les Plaisirs et les jours*, culegerea de nuvele a lui Marcel Proust publicată de Calmann-Lévy în 1896. În acea formă îi era dedicat pianistului Léon Delafosse (1874-1955). Din motive care țin de subiectul implicit al textului, Proust a ales să nu îl publice în volum. A rămas în arhiva lui Bernard de Fallois până la moartea acestuia, în 2018. În 2019, Luc Fraisse publică la Éditions de Fallois (Paris) culegerea de texte inedite *Le Mystérieux Correspondant*. Titlul traducerii prezente e împrumutat de la culegerea de texte amintită, redată pentru prima dată în limba română aici.

O scurtă observație asupra traducerii. Deși Luc Fraisse a ales să tipărească nuvelele în formă transpusă după originalul manuscris, adică aproape fără punctuație și cu scăpări stilistice (inerente), am ales să dau o traducere nu în litera, ci în spiritul textului. Am creat deci o formă mai ușor lizibilă pentru cititorul care - dacă ține neapărat - poate să scoată majoritatea virgulelor și a semnelor de întrebare din text și să vadă continuumul așa cum arăta el în varianta manuscrisă. Chiar dacă am stilizat la nivelul punctuației și uneori al intonației, am încercat pe cât posibil să rămân fidel textului original, păstrând metoda transformativă pe care am folosit-o și în cea mai mare parte din traducerea ciclului *În căutarea timpului pierdut*.

Cristian Fulaș

„Draga mea, îți interzic să te întorci pe jos, pun să înham, e prea frig, ai putea să te îmbolnăvești.“ Françoise de Lucques spusese asta mai devreme, în timp ce o conducea pe prietena ei Christiane și acum, că ea plecase, avea remușcări cu privire la această frază nefericită și destul de insignifiantă dacă i-ar fi fost spusă alteia, dar care o putea îngrijora pe bolnavă cu privire la starea ei. Așezată lângă focul la care-și încălzea pe rând picioarele și mâinile, își repeta fără încetare întrebarea care o chinuia: Oare Christiane ar putea fi vindecată de acest dor de care suferă? Dar acum, când din nou își încălzea mâinile, focul le ilumina grația și sufletul. În resemnata lor frumusețe de triste

exilate în această lume vulgară emoțiile puteau fi citite la fel de clar ca într-o privire expresivă. Agitate de obicei, acum se întindeau într-o dulce langoare. Dar în această seară, cu riscul de a rupe delicata tijă care le purta, înfloreau dureros: chinuite flori. Și imediat, în întuneric lacrimi scurse din ochii ei s-au ivit una câte una pe măsură ce atingeau mâinile care întinse spre flacăra stăteau în plină lumină. A intrat un servitor, venise curierul cu o singură scrisoare, un scris complicat care Françoisei nu-i era familiar. (În ciuda faptului că soțul ei ținea la Christiane la fel de mult ca ea și se purta tandru, consolând-o pe Françoise pentru suferința prietenei ei, când el observa această suferință ea, ca să nu-i provoace o suferință inutilă lăsându-l să-i vadă lacrimile dacă se întorcea dintr-odată acasă, și-ar fi dorit ca-ntotdeauna să aibă timpul să și le șteargă în întuneric.) Așa că a spus să fie aduse lumânările doar după cinci minute și a apropiat scrisoarea de foc ca să vadă mai bine. Focul arunca destule flăcări pentru ca, apropiindu-se ca să-și facă lumină, Françoise să vadă mai bine literele; iată ce a citit:

Doamnă,

Vă iubesc de mult, dar n-am putut nici să v-o spun, nici să nu v-o spun. Iertați-mă. Vag, toate lucrurile pe care le-am auzit despre preocupările dumneavoastră intelectuale și despre distincția sufletului dumneavoastră m-au convins că doar în dumneavoastră, după o viață plină de amărăciune, voi întâlni blândețea, după o viață aventuroasă, liniștea, după o viață de nesiguranță și întuneric, calea spre lumină. Și, fără s-o știți, ați fost prietena mea spirituală. Dar nu-mi mai e suficient. Corpul dumneavoastră mi-l doresc și, neputând să-l am, cuprins de disperare și frenezie vă scriu această scrisoare ca să mă liniștesc, așa cum mototolești o hârtie când aștepti, cum scrijelești un nume în coaja unui arbore, cum strigi un nume în vânt sau peste mare. Mi-aș da viața ca să pot, cu gura mea, să vă întredeschid buzele. Gândul că acest lucru ar putea fi posibil, ba chiar e posibil, îmi arde în egală măsură sufletul. Când veți primi scrisori de la mine, să știți că sunt într-un un moment când această dorință mă înnebunește. Sunteți atât de bună, aveți milă de mine, faptul că nu vă pot posedea mă ucide.

Françoise tocmai terminase de citit scrisoarea când servitorul a intrat cu sfeșnicele, pedepsind – ca să spunem așa – cu ajutorul realității scrisoarea pe care ea o citise ca într-un vis, în lucirea tremurătoare și nesigură a flăcărilor. Acum lumina blândă, dar sigură și onestă a lumânărilor o scotea din penumbra intermediară dintre realitățile acestei lumi și vise pe cealaltă, lumea noastră interioară, conferindu-i un sigiliu de autenticitate prin materie și viață. La început, Françoise a vrut să-i arate această scrisoare soțului ei. Dar s-a gândit că era mai generos din partea ei să-l scutească de această neliniște și că măcar atât îi datora necunoscutului căruia, în așteptarea uitării, nu-i putea oferi decât tăcerea. Doar că a doua zi dimineață a primit o scrisoare care, cu același scris distorsionat, conținea doar următoarele cuvinte: „În seara asta la 9 voi fi la dumneavoastră. Vreau măcar să vă văd.“ Atunci Françoisei i s-a făcut frică. A doua zi, Christiane urma să plece pentru cincisprezece zile într-o zonă rurală al cărei aer mai proaspăt îi putea face bine. I-a scris rugând-o să vină să cineze cu ea, din întâmplare soțul ei ieșind chiar în acea seară. Le-a spus servitorilor să nu lase pe nimeni altcineva să intre și să închidă bine toate obloanele. Nu-i povestește nimic Christianei, dar la orele 9 îi spune că are o migrenă, rugând-o să stea la ușa salonului de la intrarea în camera ei și să nu lase pe nimeni să intre. A îngenunchat în camera ei și a început să se roage. La 9 și un sfert, simțindu-se gata să leșine, s-a întors în sufragerie după o înghițitură de rom. Pe masă era o coală albă pe care, cu litere de tipografie, stăteau scrise aceste cuvinte: „De ce nu vreți să mă primiți? V-aș iubi atât de mult. Va veni ziua în care veți regreta orele pe care vi le-aș fi putut oferi. Vă implor. Permiteți-mi să vă văd, dar dacă dumneavoastră porunciți, plec imediat.“ Françoise a rămas uimită. Primul gând a fost să le spună servitorilor să vină cu armele. S-a rușinat pe loc de această idee și, gândindu-se că pentru a-l domina pe necunoscut nu exista autoritate mai mare ca a ei, a scris în josul colii: „Plecați imediat, vă poruncesc.“ Și s-a năpustit înapoi în camera ei, s-a aruncat în genunchi pe scăunelul de rugăciune și, fără alt gând, i s-a rugat cu fervoare Sfintei Fecioare. După o jumătate de oră s-a întors la Christiane, care așa cum îi ceruse citea în salon. Voia să bea ceva și a rugat-o să o însoțească în sufragerie. A intrat tremurând, susținută de Christiane și deschizând ușa aproape leșinată, apoi, aproape muribundă, a înaintat prin cameră cu pași lenți. La fiecare pas i se părea că n-avea să-l poată face pe următorul și avea să leșine chiar acolo. Brusc, a trebuit să-și înăbușe un țipăt. Pe masă era o altă coală pe care scria: „M-am supus. N-am să mă mai întorc. Nu mă veți mai revedea niciodată.“ Din fericire, Christiane, cu totul preocupată de starea de rău a prietenei sale, n-o văzuse și Françoise a avut timp s-o înlătore repede, cu un aer indiferent, și să o pună în buzunar. „De vreme ce pleci mâine dimineață, trebuie să te întorci acasă devreme, i-a spus imediat Christianei. Adio, draga mea. Poate că mâine dimineață n-am să pot veni să te văd, dacă nu ajung să știi

c-am dormit până târziu ca să-mi treacă migrena.“ (Pentru a o scuti pe Christiane de emoții prea vii, medicul îi interzisese despărțirile pline de efuziune.) Christiane, însă, conștientă de starea ei, înțelegea prea bine de ce Françoise nu îndrăznea să vină și de ce medicul interzisese aceste despărțiri, astfel că a început să plângă în timp ce-și lua la revedere de la Françoise, care și-a depășit propria amărăciune și a rămas calmă pentru a o liniști pe Christiane. În acea noapte Françoise n-a dormit. În ultimul mesaj al necunoscutului, cuvintele: „Nu mă veți mai revedea“ o nelinișteau peste orice măsură. De vreme ce scria verbul *a revedea*, ea îl mai văzuse, deci. A pus servitorii să mai verifice o dată ferestrele: niciun oblon nu clintise. Nu putuse intra pe acolo. Îl corupsese deci pe portarul imobilului. A vrut să-l concedieze, apoi, nesigură, a amânat.

A doua zi, medicul Christianei – căruia Françoise îi ceruse să vină să-i spună noutățile imediat după plecarea acesteia – a trecut să o viziteze. Acesta nu i-a ascuns că starea prietenei ei – fără a fi iremediabil compromisă – putea subit să devină una disperată și că nu vedea niciun tratament precis țintit pe care să i-l prescrie.

– Ah, e mare păcat că nu s-a căsătorit, a spus el. Doar o nouă viață ar fi putut avea o influență salutară asupra stării ei de depresie. Și doar plăceri la fel de noi ar putea altera o stare atât de profundă.

– Să se căsătorească, a exclamat ea, dar cine ar fi dispus să o ia în căsătorie acum, când e atât de bolnavă?

– Să-și ia un amant, a răspuns doctorul. Dacă o vindecă, se va căsători cu el.

– Nu spuneți asemenea orori, doctore, a exclamat Françoise.

– Nu spun orori, a răspuns medicul, trist. Când o femeie e într-o asemenea stare și e virgină, doar o viață cu totul diferită o poate salva. Nu cred că în aceste momente cruciale trebuie să ne facem griji pentru conveniențe și să ezităm. Dar revin să vă văd mâine, sunt prea grăbit azi, vom relua subiectul.

Rămasă singură, Françoise s-a gândit câteva clipe la cuvintele medicului, dar destul de repede, fără să vrea, a început din nou să se gândească la misteriosul corespondent care fusese atât de îndrăzneț, de viteaz când propusese să o vadă, iar când trebuise să renunțe se arătase atât de repede dispus să renunțe, atât de blând. Ideea extraordinarei hotărâri de care avusese nevoie pentru a încerca acest lucru din dragoste pentru ea o extazia. Deja se întrebese de mai multe ori cine putea fi persoana și acum își imagina că era un militar. Întotdeauna îi plăcuseră și vechi pasiuni, flăcări pe care virtutea ei refuzase să le hrănească, dar care-i populaseră visele și uneori făcuseră ca prin ochii caști să-i treacă stranii străluciri, se aprindeau din nou. Pe vremuri i se întâmplase des să își dorească să fie iubită de unul dintre acești soldați a căror centură e greu de desfăcut, dragoni care seara, în colțul unei străzi, lasă sabia să atârne-n urma lor întorcând capul, iar când stai prea aproape de ei pe o canapea pot să-ți

înțep picioarele cu pintenii lor mari, dragoni care cu toții sunt făcuți dintr-o stofă prea aspră ca să simți cum bate în ei o inimă neliniștită, aventuroasă și blândă.

Pe loc, la fel cum o pală de vânt care aduce ploaia smulge, desface, împrăștie și face să putrezească florile cele mai înmiresmate, suferința gândului de a-și simți prietena pierdută a înecat toate aceste gânduri voluptuoase într-un val de lacrimi. Înfrățirea sufletelor noastre e schimbătoare ca imaginea cerului. Bietele noastre vieți plutesc descumpănite printre curenții voluptății în care nu cutează să se aventureze și portul virtuții în care nu au puterea să rămână.

A sosit o depeșă. Christiane se simțea mai rău. Françoise a plecat, a doua zi a ajuns la Cannes. Ajunsă la vila închiriată de Christiane, medicul nu i-a îngăduit să o vadă. Pentru moment era prea slăbită.

– Doamnă, i-a spus într-un sfârșit medicul, n-aș vrea să vă dezvălui nimic în legătură cu viața prietenei dumneavoastră, care de altfel îmi e complet necunoscută. Dar cred că ar trebui să vă povestesc un lucru care pe dumneavoastră, care o cunoașteți mai bine ca mine, ar putea să vă ajute să ghiciți durerosul secret care pare să-i întunece ultimele ore din viață și prin aceasta să-i aduceți o alinare, cine știe, poate vindecarea. Cere mereu să i se aducă o cutiuță, dă pe toată lumea afară și poartă lungi discuții cu acest obiect, discuții care întotdeauna se încheie cu un soi de criză de nervi. Iată cutia, n-am îndrăznit să o deschid. Dar, dată fiind starea de extremă slăbiciune a bolnavei, stare care oricând poate deveni una de mare și imediată gravitate, cred c-ar fi poate de datoria dumneavoastră să aflați ce e înăuntru. În acest fel am putea afla dacă nu cumva e morfină. Nu am văzut înțepături pe corp, dar ar putea-o înghiți. Nu putem să refuzăm să-i dăm cutia, emoția care o cuprinde când ne opunem ar deveni repede periculoasă, poate fatală. Dar am fi foarte interesați să aflăm ce-i oferă.

Câteva clipe, Françoise a rămas pe gânduri. Christiane nu-i făcuse nicio confidență și cu siguranță, dacă ar fi existat vreo poveste de dragoste, i-ar fi spus. Cu siguranță în cutiuță era morfină sau vreo otravă asemănătoare, pentru medic era esențial să afle imediat. Cuprinsă de-o ușoară emoție a deschis cutia, inițial n-a văzut nimic în ea, a despăturit o hârtie, o clipă a rămas interzisă, a scos un țipăt și a căzut. Medicul a sărit s-o ajute, nu era leșinată. Lângă ea era cutia deschisă care-i scăpase din mână, alături hârtia. Medicul a citit: „Plecați, vă poruncesc.“ Françoise și-a revenit repede în simțiri, dintr-odată a străbătut-o un fior dureros, pe o voce aproape calmă i-a spus doctorului:

– Închipuiți-vă, cuprinsă de emoție, mi s-a părut că vedeam laudanum. Sunt nebună. Credeți, a întrebat Françoise, că prietena mea ar putea fi salvată?

– Da și nu, a răspuns medicul. Dacă am putea întrerupe această stare de langoare, cum nu e atins niciun organ, s-ar putea reface complet. Dar nu ne putem da seama cu ce s-o oprim. Din nefericire, nu putem afla sursa suferinței din dragoste. Dacă ar sta în puterea unei persoane vii să o

consoleze și să o vindece, cutez să spun că ar trebui să facă asta, chiar dacă doar dintr-un gest caritabil.

Imediat, Françoise a pus să fie trimisă o depeșă. Îi cerea confesorului ei să vină cu primul tren. Christiane și-a petrecut ziua și noaptea într-o somnolență aproape completă. Sosirea Françoisei îi fusese ascunsă. A doua zi dimineața se simțea atât de rău, era atât de agitată, încât după ce o pregătise, medicul a invitat-o pe Françoise în camera ei. Françoise s-a apropiat, ca să n-o sperie a întrebat-o ce mai făcea, s-a așezat la căpătâiul patului ei și a liniștit-o cu cuvinte sincere și tandre.

– Sunt atât de slăbită, a spus Christiane, apropie-ți fruntea, vreau să te sărut.

Françoise se trăsesse înapoi instinctiv, din fericire, Christiane nu văzuse asta. Și-a luat seama, a sărutat-o tandru și îndelung pe obraji. Christiane a părut să se simtă mai bine, era mai vioaie, a cerut de mâncare. Dar cineva a venit și i-a spus Françoisei ceva la ureche. Confesorul ei, abatele de Trèves, tocmai sosise. A ieșit să discute cu el într-o cameră vecină, a făcut asta cu abilitate, fără a-i dezvălui nimic.

– Dragă domnule preot, dacă un bărbat ar muri din iubire pentru o femeie care-i aparține altuia și pe care ar fi fost destul de virtuos cât să nu încerce să o seducă, dacă doar dragostea acestei femei l-ar putea salva de la o moarte imediată și sigură, ar fi de iertat dacă i-ar oferi-o? a întrebat Françoise.

– Cum de nu v-ați răspuns singură la această întrebare? a răspuns preotul. Asta ar însemna, profitând de slăbiciunea unui bolnav, să întinezi, să distrugi, să împiedici, să aneantizezi sacrificiul unei vieți, sacrificiu făcut din tot sufletul pentru a salva puritatea celei pe care o iubea. E o moarte demnă și a face așa cum spuneți dumneavoastră ar echivala cu a închide Împărăția Domnului în fața celui care o merită prin faptul că și-a stăpânit pasiunea într-un mod atât de nobil. Dar mai ales, pentru prietena prea miloasă, ar însemna decăderea de a i se alătura într-o zi celui care fără gestul ei își va fi salvat onoarea dincolo de moarte și dincolo de iubire.

Cineva a venit să îi cheme pe Françoise și pe abate, Christiane își dădea sufletul, cerea să se mărturisească și să-i fie iertate păcatele. A doua zi, Christiane era moartă. Françoise n-a mai primit niciodată o altă scrisoare din partea Necunoscutului. **M**

Marcel Proust – romancier, eseist și critic francez, cunoscut pentru romanul său În căutarea timpului pierdut, operă monumentală a secolului al xx-lea.

Cristian Fulaș – scriitor și traducător. A publicat, printre altele, Cei frumoși și cei buni (Polirom, 2017) și Specii (Polirom, 2022). În 2023 a primit premiul Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises.



„Până la urmă, copiii trebuie să aibă ultimul cuvânt, nu criticii și nici părinții, și asta e tot ce contează”

DIALOG ÎNTRE ALEX MOLDOVAN
ȘI DOINA GECSE-BORGOVAN

FOTOGRAFII: BARNA NÉMETHI

Alex Moldovan, absolvent de filosofie și autor de cărți pentru copii, s-a născut și trăiește la Cluj-Napoca. A debutat în 2014 cu volumul *Olguța și un bunic de milioane*, apărut la Editura Arthur. Succesul cărții l-a transformat într-un scriitor foarte iubit de copii și l-a determinat să continue poveștile despre Olguța, din care acum este în curs de apariție al patrulea volum. Atunci când nu scrie, sigur îl găsești prin școli, unde merge să se întâlnească cu cititorii săi, sau postează recomandări de lectură pe contul său de TikTok, unde are deja 7 000 de abonați. Nu se sfiește să spună lucrurilor pe nume, fără a se teme că-i va enerva pe adulți, însă o face cu seninătate, bonomie și umor. Și crede că onestitatea cu care își tratează cititorii l-a făcut să aibă succes.

Ai debutat în anul 2014 cu *Olguța și un bunic de milioane* într-un moment în care nu prea erau multe de spus despre literatura română contemporană pentru copii. Cum arăta la acea vreme domeniul/peisajul? Îți amintești?

Îmi amintesc perfect. Era un peisaj arid, în sensul că 90% dintre cărți erau traduceri, în principal din engleză. Editurile se fereau să publice autori români, probabil considerându-i insuficient de valoroși sau de vandabili. Între timp, editurile și-au schimbat atitudinea, încercând să atragă cât mai mulți scriitori și cititori în zona aceasta. Au apărut burse de creație, revistele își deschid paginile recenziilor de cărți pentru copii, iar de anul acesta avem Premiile Cărturino, oferite de lanțul de librării Cărturești, care vor răsplăti, sper eu mulți ani de acum înainte, munca scriitorilor și ilustratorilor români. Sunt mici pași spre normalizare, sper să urmeze și alții.

Cum a fost receptată *Olguța*? Te-a surprins valul de entuziasm cu care a fost primită? Și din ce motiv crezi că s-a întâmplat asta?

Cred că a fost o surpriză pentru toată lumea. Probabil ține de felul în care am ales să-i tratez pe copii: cu onestitate. Nu încerc să-i păcălesc, să le vând gogoși, așa cum nu-mi place să le dau sfaturi sau să le țin lecții. Încerc să le vorbesc fără fandoseli, ca unor egali. Poate ai observat cum se raportează mulți adulți la copii. Fie îi privesc de sus, luându-i de proști, fie sunt mieroși, luându-i de proști incapabili de nuanțe. Simți asta în tonul vocii. În ambele cazuri e un comportament fals, prefăcut. E o judecată care li se aplică și scriitorilor de cărți pentru copii. E.B. White are unul dintre cele mai faine statementuri literare pe care le-am citit: „Anyone who writes down to children is simply wasting his time. You have to write up, not down“. Asta cu atât mai mult cu cât destui autori scriu cărți pentru copii destinate părinților, nu copiilor, pentru că, nu-i așa, ei sunt cei care le cumpără. Așa că se folosesc de toate tertipurile posibile pentru a le ajunge acestora la suflet. Așa cum n-aș vrea să văd o școală croită după chipul și asemănarea părinților, n-aș vrea să citesc nici literatură pentru copii sub forma manualelor de bună purtare sau a cărților de dezvoltare personală. Detest direcția asta. Orice părinte enervat de o carte de-ale mele înseamnă un cititor-copil în plus. Eu scriu pentru copii, nu pentru adulți. De la început mi-am propus să scriu niște cărți pe care mi-ar fi plăcut să le citesc la vârsta lor. Până la urmă, copiii trebuie să aibă ultimul cuvânt, nu criticii și nici părinții, și asta e tot ce contează.

***Olguța* a ajuns acum la al treilea volum publicat, al patrulea în curs de apariție. Ai ales ca protagonist o fată. N-ar fi fost mai simplu să scrii din perspectiva unui băiat?**

Tocmai, că ar fi fost prea simplu. Ce să zic, îmi place să-mi complic viața.

„AM ALES SĂ-I TRATEZ PE COPII CU ONESTITATE. NU ÎNCERC SĂ-I PĂCĂLESC, SĂ LE VÂND GOGOȘI, AȘA CUM NU-MI PLACE SĂ LE DAU SFATURI SAU SĂ LE ȚIN LECȚII.“

Când ai terminat primul volum aveai în minte o continuare? O să te oprești la un moment dat din scris despre ea?

Da, am sperat că va fi o serie, deși n-aveam certitudinea că va fi publicat. Cartea asta a avut un destin sinuos. Am scris-o după ce editura Arthur a inițiat Trofeul Arthur, un concurs de manuscrise destinat scriitorilor și ilustratorilor români. Am participat plin de speranță la ediția din 2014, iar când s-au publicat rezultatele am fost devastat. Nu doar că nu câștigasem trofeul, dar nu câștigasem nici măcar premiul pentru categoria de vârstă la care participasem. A trebuit să treacă un an până când editura a decis totuși s-o publice și încă unul până să și apară. Iar de acolo lucrurile s-au întâmplat oarecum de la sine. De încheiat o s-o închei când o să mă plictisesc de ea, pentru că atunci cu siguranță și cititorii se vor plictisi. Sper să pun capăt poveștii după volumul al cincilea. Nu poți reîncălzi aceeași ciorbă de multe ori și, în plus, am alte proiecte la care lucrez.

„*Olguța*“ a devenit și piesă de teatru. Ce a presupus pentru tine dramatizarea sa și cum ți se pare spectacolul?

Inițiativa i-a aparținut prietenei și regizoarei Delia Gavlițchi, care m-a bătut la cap mult timp să facem din „*Olguța*“ o piesă de teatru. Pentru mine a fost o muncă de-a dreptul colosală. Am rescris practic cartea, condensând-o în trei tablouri și adaptând-o la un nou spațiu. Delia a avut o idee de milioane. De ce să creăm niște decoruri și o scenografie întreagă pentru o piesă care se desfășoară în Cluj, când locuim în Cluj? Așa că a gândit o piesă itinerantă. Actorii se plimbă prin centrul orașului, iar publicul îi urmează peste tot, ascultând la căști fragmente preînregistrate pe care le accesează scanând un cod QR. Mi se pare că a ieșit super. Și, spre bucuria mea, toate reprezentațiile de până acum au fost sold-out. E cea de-a doua dramatizare a unei cărți scrise de mine, după „*Băiețelul care se putea mușca de nas*“, care s-a jucat la Teatrul „Regina Maria“ din Oradea, în regia Selmei Dragoș.

Descrierea republicii moldave

PÉTER DEMÉNY

Având în vedere că Republica Moldova este țara invitată a Bookfest-ului din acest an, ne-am gândit că ar fi bine să închegăm o anchetă în jurul unor întrebări, pe de o parte, aproape obligatorii, pe de altă parte, provocatoare. Pe toate acestea le-am adresat unor personalități cunoscute și care ne-au răspuns cu o deschidere pentru care le mulțumim. Din răspunsurile lor, se conturează o republică frumoasă și dinamică, uneori chiar dramatică. O republică în care am face încă o vizită. Și încă una.

Într-un interviu din *România literară* (interviu realizat de Cristian Pătrășconiu, nr. 9/2024), Vitalie Ciobanu vorbește despre o schizofrenie culturală, fenomen pe care îl recunosc și eu, ca maghiar din România, în mine. Cum ați numi acest pachet care vine cu faptul că sunteți basarabeni? Frustrări, răni, deschideri, posibilități?

Liliana Corobca: Un roman pe care îl scriu acum.

Eram mai tânără la căderea comunismului și, pentru mine, „schizofrenie culturală” sună exagerat. Am și explicații: pe de o parte, la 15 ani, vârsta mea la căderea comunismului, nu am reușit să iubesc prea mult cultura rusă (exact când trebuia să studiem serios literatura rusă, cursul de rusă s-a scos de tot din programa noastră școlară), iar pe de alta, fiind născută la țară, am trăit în alte dimensiuni, atemporale, așa zice, departe de lumea tumultuoasă și de problemele ei, care, în satul meu din mijlocul Codrilor (Săseni), ajungeau ca un zgomot fad care se lovea implacabil de un fel de zid (de sticlă) și nu pătrundea, nu ajungea la destinație. Citesc cu stupoare cărțile colegilor mei de breaslă și de generație despre Moldova anilor de tranziție (V. Ernu, T. Țibuleac, L. Calancea): eu nu am trăit așa ceva, nu am cunoscut așa ceva! În anii 1990, eram o adolescentă visătoare și timidă care aștepta seară de seară un semn de la extraterestri, despre care am și scris, apropo, în *Florile dalbe*, revistă pentru copii și tineret. Am acceptat aproape imediat că sunt și româncă, și basarabeană și, când la facultate a trebuit să spunem ce suntem, într-un catalog, am scris „moldo-român-basarabean” (sic! la masculin), nu am fost singura, această triplă definiție am preluat-o de la colegii care și-au asumat-o înaintea mea. Nu cred în „schizofrenia” român (din România) – român (din Republica Moldova), nu cred nici

în așa-zisa schizofrenie român (din România) și moldovean (din Republica Moldova), e posibilă între identitatea românească și cea sovietică (rusească), or eu, cum am zis, fiind născută la sat, nu am auzit vorbindu-se în jur decât limba română (dulce grai moldovenesc!), la școală am învățat doar în română. Nu a trebuit să mă prefac rusoaică sau să vorbesc rusa așa cum au făcut-o colegii mei orășeni. Cu siguranță, au existat situații diferite și, fără a generaliza, puteau fi și frustrări, și deschideri. Cred că am evitat să mă opresc asupra acestei probleme, intuind că asta m-ar opri din alte activități, mi-am zis: asta nu e tema mea. Abia acum subiectul mă pasionează cu adevărat, după mai bine de treizeci de ani de la căderea comunismului și după două decenii în care am locuit doar la București.

Tatiana Țibuleac: Interesant termen a inventat Vitalie. Ai observat că după 40 de ani oamenii se raportează tot mai des la medicină și la moarte? Lăsând gluma la o parte, basarabeană m-am simțit doar în România, așa că a fost simplu. Frustrarea legată de limbă am rezolvat-o vorbind mai puțin, în scris nu am avut-o niciodată. În rest, în Franța și în altă parte pot fi orice vreau. De fapt, nici nu cred că am întâlnit vreodată un scriitor care să fie „doar ceva” sau „doar de undeva”, lucru care explică într-o oarecare măsură aceste răni, deschideri, posibilități de care vorbești tu. Basarabia m-a interesat abia la a doua carte și asta din cauza presiunii sentimentale venite în urma *Verii*, care după cum știi este total babiloniană. Simt că am epuizat orice interes pentru zona aceea și că mă întorc, mă împing, de fapt, din nou în zona *Verii*, adică într-un loc fără indicatoare geografice.

Alexandru Vakulovski: În perioada sovietică, nici literatura română nu prea trecea Prutul, nu doar oamenii. Acum însă nu am de ce mă plânge: mi-am publicat aproape toate cărțile în România, nu știu dacă e cazul să vorbim despre un „pachet special” pentru basarabeni. Și pe de o parte a Prutului, și pe de alta, avem de recuperat cărți, autori. Dintre cei care n-au avut voie să publice e și tatăl meu, care n-a apucat să-și vadă vreo carte editată în viață. Pentru ei, da, cred că a fost extrem de frustrant.

Emilian Galaicu-Păun: Ierte-mi-se comparație cu iz de... *Ferma animalelor* – de-a lungul a peste două secole, basarabeni au fost când țapul ispășitor, când mielul blând care sughe de la două oi. Or, chiar și atunci când erau jertfiți în chip de țap ispășitor, mulți au continuat să se creadă, și să-i convingă și pe alții



Orchestra Vechi, Ileana Ciobanu, 2018

„A lupta împotriva normelor literaturii nu înseamnă să îi ștergi trecutul”

DIALOG ÎNTRE ÉDOUARD LOUIS
ȘI VICTOR COBUZ

© Barna Némethi



Considerat a fi copilul teribil al literaturii franceze contemporane, Édouard Louis este un scriitor care nu se ferește să spună lucrurilor pe nume. Toate cărțile lui au stârnit discuții ample în mediul cultural francez, de la debutul cu *Sfârșitul lui Eddy Bellegueule* până la ultimul volum publicat, *Changer: méthode*. Scriind despre mediul muncitoresc în care a crescut, despre problemele familiei sale, despre greutățile pe care le-a întâmpinat crescând și trăind ca o persoană gay în aceste configurații sociale, Édouard Louis s-a impus ca una dintre cele mai puternice voci ale literaturii franceze de azi. Mai mult decât atât, la doar 31 de ani, Édouard Louis a revitalizat imaginea intelectualului public, implicat în problemele societății, devenind și un nume important al Stângii din Franța și nu numai. De asemenea, Édouard Louis are o relație specială cu teatrul, multe dintre cărțile sale fiind puse în scenă de importanți regizori europeni. În acest sens, scriitorul a fost prezent în luna februarie la București pentru a viziona două spectacole după cărțile sale, ocazie cu care am stat de vorbă cu el despre literatura sa, despre arta politică, despre teatru, despre problemele Stângii mondiale și despre multe alte subiecte relevante.

Înainte de toate, aș vrea să vorbim puțin despre ficțiunea ta. Am găsit în *A Woman's Battles and Transformations* o scurtă propoziție care este valabilă în cazul tuturor scrierilor tale: „A scrie împotriva literaturii”. Ce înțelegi prin a scrie literatură împotriva literaturii?

Este o agendă foarte importantă pentru mine, deoarece am realizat, atunci când am început să scriu, că simțeam cum tradiționalele și demodatele norme ale literaturii mă împiedicau să scriu despre realitățile despre care voiam să scriu, despre oamenii din clasa muncitoare, sărăcie, violență, deposedare. E foarte complicat pentru că problema cu regulile și normele literaturii e că ele nu sunt oficiale. Sunt ca normele de gen. Când te naști în această lume nu primești un manual care să-ți spună cum să te porți ca bărbat sau ca femeie. Nu ai afișe pe stradă care să-ți spună să vorbești într-un fel sau să te îmbraci într-un fel. Dar chiar dacă regulile nu sunt scrise peste tot, ele cad pe umerii tăi zi de zi. Ar trebui să te porți astfel sau nu ești un bărbat adevărat. Ar trebui să vorbești astfel sau nu ești destul de feminină ca femeie. Când am început să scriu, am simțit aceste norme asupra mea. Una dintre ele, de exemplu, era să nu fiu prea explicit. Foarte repede, câmpul literar m-a făcut să înțeleg că o carte bună este una nu foarte explicită. Cele mai bune cronici pe care le poți primi la o carte sunt cele în care se afirmă că „este frumos că totul e sugerat, nimic nu este spus în această carte”. Îmi amintesc că citeam acest lucru din nou și din nou și că mă întrebam de ce frumusețea

ar fi asociată cu ideea de a nu spune ceva explicit. Nu putem construi frumusețea explicitului? De ce burghezia care scrie și citește literatură nu este interesată să dezvăluie lumea? Poate că există un sistem de clasă și în acest lucru, de a nu înfățișa lumea așa cum este, cu violența și inegalitățile ei. Apoi m-am gândit că trebuie să creez literatură în afara acestor norme a implicitului pentru că violența este explicită. Când eram copil și oamenii nu-și puteau cumpăra mâncare sau nu-și puteau plăti chiria, în comunitățile clasei muncitoare, toate aceste lucruri erau explicite.

Un ultim lucru legat de asta ar fi normele privind relația cu sentimentele. Citesc despre o carte următoarea sentință: „această carte este bună pentru că este lipsită de patos”, ca și cum sentimentele ar purta o încărcătură negativă. După cum am mai spus, am vrut să scriu despre sărăcie, despre mama mea sau despre situații dificile și mă gândeam că dacă nu scriu o carte care te face să plângi trădez aceste vieți. Devin parte a invizibilității, pentru că acele vieți sunt dure. Într-un sens, ceea ce încerc să fac este să construiesc un fel de arheologie a literaturii, distrugând rând pe rând toate regulile literaturii de modă veche pentru a încerca să creez o nouă formă de literatură care să facă să apară un nou tip de oameni, pe care literatura îi ștergea în trecut.

Înțeleg că din punct de vedere tematic scrii împotriva literaturii prin discutarea unor subiecte pe care scriitorii burghezi au libertatea să le ignore. Încerci să-ți oferi ție o voce, în primul rând, dar și persoanelor care vin din mediul tău sau care au identitatea ta. Dar din punct de vedere formal, nu te afli într-o tradiție franceză clară a autoficțiunii? Așa cum ți-am perceput eu cărțile, acestea sunt foarte franceze, în acest sens formal. Ai menționat ideea de a nu fi explicit și mi se pare că asta e mai mult o direcție americană. Sugestia e foarte apreciată în literatura americană, să scrii precum Hemingway. Știi, literatura suburbiilor, unde toată lumea își îngroapă sentimentele. Cred că lucrul acesta e popular peste ocean, dar în Franța ai scriitoare precum Annie Ernaux sau Christine Angot, care sunt foarte explicite. Ești și aici subversiv sau te situezi în acest grup și nu ești atât de mult împotriva literaturii?

Bineînțeles, nu vin de nicăieri și dacă scriu acum este pentru că niște oameni înaintea mea au deschis niște posibilități și au oferit niște lucruri care nu existau înainte. Așa că, desigur, fără Annie Ernaux, fără Marguerite Duras, eu nu aș fi scris. A lupta împotriva normelor literaturii nu înseamnă să ștergi trecutul literaturii. Toni Morrison, când scria despre viața persoanelor de culoare din America, lupta împotriva standardelor literare ale vremii – ideea că viața persoanelor de culoare era mai puțin literară decât cea a albilor. Exista această idee, care era o abordare estetică a rasei, precum și ideea că viața persoanelor de culoare era mai mult o mărturie, un document, și mai puțin literară

decât viața persoanelor albe. Toni Morrison a cam distrus această idee, așa că, într-un fel, toți marii scriitori au luptat împotriva normelor literare ale timpului lor. Așadar, pentru că lupti împotriva normelor nu înseamnă că nu ai istorie. Dimpotrivă.

Din punctul meu de vedere, mă detașez de autoficțiune. Nu cred în autoficțiune, pentru că tocmai în autoficțiune este o parte de ficțiune, iar acea parte nu mă interesează. Ceea ce mă preocupă este posibilitatea subversivă și politică pe care adevărul o deschide în cadrul literaturii. Și cred că proiectul autobiografic radical este în afara și diferit de cel al autoficțiunii. Există o putere incredibilă în ideea de adevăr în cadrul literaturii. Adevărul te face să te simți rău. Atunci când citești o carte pe canapea și știi că ceea ce citești se întâmplă sau s-a întâmplat acum doi ani sau acum două săptămâni, atunci nu ai aceleași mecanisme de a scăpa de ceea ce citești, pe care le ai în cazul ficțiunii, în care uneori ești confruntat cu cea mai violentă situație și poți spune: „Oh, dar este ficțiune, este un personaj, este construit în acest fel“. Autobiografia nu îți oferă această vestă de salvare pe care ți-o oferă ficțiunea. Și, într-un fel, autoficțiunea rămâne în continuare în această zonă de confort a ficțiunii, iar eu lupt împotriva acestui lucru. Nu spun că oamenii nu ar trebui să nu scrie ficțiune, bineînțeles. Nu toată literatura ar trebui să fie politică sau subversivă. Toate modurile de literatură au dreptul să existe și este important să existe, dar pentru ceea ce fac sau pentru ceea ce încerc să fac eu, puterea adevărului este infinită și cred că este doar începutul explorării acestui lucru în istoria literaturii.

Dar cum ți-ai defini atunci scrisul?

L-aș defini ca un proiect radical al adevărului. Îmi doresc ca literatura să schimbe ceva la lumea din jurul meu, îmi doresc ca literatura să aibă un scop politic, îmi doresc ca literatura să schimbe felul în care oamenii gândesc despre clasă, gen, sexualitate și multe alte lucruri. Din acest punct de vedere, cred că dacă ne dorim ca literatura să facă toate acestea, trebuie să o transformăm. Tradițional, literatura mai politică a fost ilustrată de literatura angajată a lui Jean-Paul Sartre și a lui Simone de Beauvoir. Ideea de *littérature engagée* a lui Sartre și Beauvoir însemna că scriitorul îți arată o realitate și pentru că tu vedeai acea realitate rămânea la latitudinea ta să faci ceva sau să nu faci ceva împotriva. Sartre și Beauvoir au arătat viețile celor colonizați, femeilor, muncitorilor, a multor feluri de oameni care au fost afectați de violență. Sartre spunea că a-ți deschide mintea spre toate acestea și a face sau a nu face ceva este un apel la libertatea ta.

Cred că rolul literaturii s-a schimbat. Nu cred că literatura mai are rolul de a informa. Când Sartre și Beauvoir arătau o parte a realității, oamenii nu cunoșteau toate acestea și le aflau pentru întâia oară. Astăzi avem internetul și social media, informația este peste tot. Perspectiva mea este diferită. Întrebarea mea este, dacă oamenii cunosc deja lumea în care trăim, pentru că informația este peste tot, cum îi

forțăm să privească o realitate pe care nu vor să o vadă. Pentru mine, în asta constă pasul de la literatura angajată la literatura confruntării. Toată lumea știe că trăim într-o lume rasistă, toată lumea știe că trăim într-o lume în care bărbații omoară femeile – în Franța se numără asta zilnic, e câte o femeie omorâtă de un bărbat o dată la două zile, toată lumea știe asta, e peste tot pe internet –, toată lumea știe că în suburbiile Parisului trăiesc persoane de culoare sau arabe pentru că nu sunt albi și că sistemul îi plasează în exterior. Toată lumea știe asta. Chiar și mama mea, care a abandonat școala la 15 ani, care nu a citit cărți, care nu știe prea multe despre politică, care nu poate citi ziare, ea știe, undeva în adâncul ei, că acesta este felul în care funcționează lumea. Așadar, dacă oamenii deja știu toate acestea, cum poți crea o literatură care să-i forțeze să privească ceva ce știi, dar nu vor să vadă. E ca atunci când mergi pe stradă și vezi o persoană fără adăpost și întorci capul pentru că nu vrei să o vezi. Există în societatea noastră un soi de rezistență coregrafică față de confruntarea lumii. Ne întoarcem corpurile și capetele ca să ignorăm ce e în jurul nostru, pentru că știm deja ce este acolo. Nu am ce să-i învăț pe oameni. În cărțile mele nu țin nicio lecție. Toată lumea știe că există sărăcie, toată lumea vede persoane fără adăpost pe stradă. Nu sunt aici să predau lucrurile acestea, dar încerc să găsesc modalități formale, feluri în care o frază, un paragraf, un capitol, un dialog, o voce care te-ar putea forța să privești ceea ce nu vrei să vezi. În acest sens, autobiografia are o putere pe care autoficțiunea nu are.

Nu literatură angajată, ci literatură confrunțională. Am ajuns la numele noii forme pe care o propui. Faci asta nu prin a ține o lecție, după cum ai spus, ci încercând să-l faci pe cititorul tău să simtă ceva. Nu mai încerci să arăți realitatea, încerci să-l faci pe celălalt să o simtă. Crezi că ai reușit să faci asta până acum? Cum au fost receptate cărțile tale în acest sens?

Nu cred că trebuie eu să-mi dau cu părerea despre receptare. Ce vreau eu să fac e să creez o legătură directă cu cititorul, pentru a obține acest efect al confruntării. Unul dintre lucrurile care m-a influențat cel mai mult în acest sens a fost teatrul, care a fost foarte important în viața mea și în traseul meu. Când scriu o scenă, o carte sau o propoziție, sunt în sufrageria mea și ce fac e să încerc să citesc ce am scris ca și cum aș fi pe scena unui teatru. Apoi editez, apoi încerc din nou, apoi editez, apoi încerc din nou. Trebuie să fac asta de 15-16 ori ca să obțin sentimentul că mă adresez direct cititorului. Într-un fel, e mai ușor să construiești o frază care sună a literatură decât o propoziție care-i vorbește cititorului. Spontaneitatea e cel mai greu de obținut. Caut o formă literară în care acest tip de dialog ar fi posibil, unde nu ar exista acest zid pe care-l numim „literatură“ între mine și cititor.

Relația mea cu teatrul a început foarte devreme și a fost un accident biografic. Aveam 11 sau 12 ani, eram acest copil