

TRIBUNA

163



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 16-30 iunie 2009

www.revistatribuna.ro



Bicentenar Charles Darwin

George Jiglău
**Democrația
din România în
lumina alegerilor
europarlamentare**

Traford
Király Zoltán
Dialog
Carrière - Eco

Supliment
Tribuna Educațional
Eugène Ionesco față cu
trădarea intelectualilor

Ilustrația numărului: Andor Kőmives

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour**2****corespondență din Spania****Conferința Latinității la Santiago de Compostela**

În incerta primăvară a anului de criză 2009, la Santiago de Compostela (capitala provinciei Galicia din Spania) a avut loc Conferința Internațională *Limbi romanice - traducere, multilingvism și construcție europeană*. Ampla manifestare științifică a fost patronată de către Secretariatul General pentru politică lingvistică al Juntei de Galicia, Universitatea din Santiago de Compostela, Comisia Europeană, **Institutul Cultural Român** și Fundația Galicia Europa. Grație infatigabilei activități depuse de dl. Horia Barna, directorul ICR Madrid și vicepreședinte al EUNIC/Spania, țara noastră a avut o reprezentare de înaltă ținută academică. Au intervenit cu interesante comunicări hispaniștii: Sanda Reinheimer Ripeanu, prof. univ. dr. la Universitatea din București (*Intercomprehensiunea din punctul de vedere al romanisticii*), Cătălina Iliescu Gheorghiu, profesoară titulară la Departamentul de Traducere și Interpretare al Universității din Alicante (*Prezentarea programului informatic „Trautorom”*) și dl. Barna însuși (*Română și rumaniol - cum se propagă româna vorbită în Europa*). Ca invitat al Reprezentanței Comisiei Europene în Portugalia, dr. Virgil Mihaiu, director al ICR Lisabona, a prezentat referatul intitulat *Conștiința latinității - o cale românească spre integrarea europeană*. Sesiunile Conferinței - desfășurate în flux continuu, de dimineața până seara - i-au avut ca moderatori pe Karl-Johan Lönnroth, director general pentru traduceri al Comisiei Europene, Senén Barro Ameneiro, rectorul Universității din Santiago de Compostela, Aurora Velez, din partea canalului de televiziune *Euronews*, Philippe Dessaint, de la *TV5 Monde*, reprezentanții Direcției Generale de Traduceri a Comisiei Europene Alain Wallon, Luís Moreira, César Montoliu și Filip Majcen. În discursul său inaugural, d-na Margarida Marques, directoarea Reprezentanței Comisiei Europene în Portugalia, a adresat felicitări Institutului Cultural Român

pentru implicarea sa în organizarea acestui reușit forum lingvistic al popoarelor neolatine. Pe parcursul intervenției sale, d-na Ghislaine Glasson Deschaumes, directoarea revistei *Transeuropéennes*, s-a referit elogios la „caracterul paradigmatic pentru intercomprehensiunea lingvistică al *performance*-ului susținut de Virgil Mihaiu” (aluzie și la versurile din poetul Murilo Mendes rostite de către directorul ICRL în portugheză și română, și înțelese de majoritatea celor prezenți). Deși au existat prea puține momente de respiro, directorul ICRL a reușit să antameze posibile viitoare colaborări cu mulți dintre cei amintiți mai sus, precum și cu Giuseppe Castorina, director al Departamentului de Limbi pentru Politicile Publice al Universității Sapienza din Roma, Marius Tukaj, reprezentant UNESCO, Carole Ory, reprezentanta Direcției Generale de Traduceri a Comisiei Europene, Philippe Cayla, președinte al Directoratului *Euronews*, Alexandra Kowalska, DGT Paris, Harald Hartung, șef al Unității de Politică pentru Multilingvism al Comisiei Europene ș.a.

Cu aceeași ocazie, la galeria *Sol & Bartolome* a avut loc vernisajul expoziției colective *De los Carpatos a Santiago*, reunind lucrări semnate de zece pictori români. Au fost prezenți Ion Stan și Ioana Bodea, din partea Asociației Românilor din Galicia, Adriana Margareta Winkler, atașat cultural la Ambasada României din Berlin, directorii ICR din Madrid și Lisabona. (**C.I.G.**) ■



Secvență de la Conferința Latinității / Santiago de Compostela 2009 (de la stânga la dreapta): Marius Tukaj, Virgil Mihaiu, Aurora Velez, Karl-Johann Lönnroth

editorial

Democrația din România în lumina alegerilor europarlamentare

George Jiglău

În numărul de pe 16 aprilie scriam un articol intitulat „Cu optimism, despre alegerile europarlamentare”. La două luni distanță, după campanie și alegerile propriu-zise, mă văd nevoit să îmi retrag optimismul și să îmi exprim tristețea și dezamăgirea față de experiența democratică de care am trecut. Eticheta “europene” atașată acestor alegeri e cea mai nepotrivită cu putință.

La ora la care scriu aceste rânduri, rezultatele alegerilor sunt încă parțiale, dar lucrurile sunt clare. PSD (și anexa conservatoare) a câștigat alegerile și este în mod evident principalul partid politic al țării. PD-L a ieșit din nou al doilea, ca la mai toate alegerile din ultima vreme. Rămâne de văzut cât de mare va fi distanța dintre cele două partide. Liberalii au un scor mult sub așteptări, sub 15%, cauzat mai ales de incapacitatea noii conduceri a partidului de a promova altceva decât imaginea propriului președinte, care nu a avut nimic de-a face cu alegerile europarlamentare. UDMR a demonstrat din nou că are cea mai mare capacitate de a-și mobiliza electoratul și a repetat scorul bun din 2007, acest 9% fiind practic suma procentelor obținute la precedentele europarlamentare de Tokes Laszlo, pe atunci independent, și lista UDMR. Vina pentru reînvierea PRM aparține nu celor care nu au votat, ci partidelor așa-zis „serioase”, care nu au fost în stare să arate că sunt cu ceva mai bune decât PRM. Fiica președintelui nu face decât să întregască peisajul dezolant al acestor alegeri.

La nivel european merită remarcată victoria surprinzătoare prin proporțiile sale a popularilor europeni, care vor avea cu peste 100 de mandate mai mult decât socialiștii. Creșterea partidelor de extremă dreaptă arată că aceștia au atras voturi în principal de la socialiști. Nu m-aș grăbi să mă alarmez cu privire la un eventual pericol pe care l-ar putea reprezenta aceste partide, pentru că extrema dreaptă europeană a crescut și a scăzut la fel de repede în întreaga Europă în ultimii ani. Dacă și peste cinci ani vor obține rezultate cel puțin la fel de bune, atunci există cu adevărat motive de îngrijorare.

Să revenim însă la România și să ne privim în ochi realitatea pe care noi, ca popor, am construit-o. Să ne uităm doar la câteva elemente care au dominat alegerile de pe 7 iunie. În ce țară primii oameni din stat vin cu argumentul că trebuie să ne luăm la întrecere cu celelalte țări ca să le arătăm că noi suntem mai buni, în tentativa de a scoate oamenii la vot? În ce țară europeană se încuie secția de vot în seara de dinainte cu tot cu poliștii comunitari în ea? În ce țară se fac filtre pe drumurile țării de teamă că orice autobuz sau microbuz ar putea transporta turiști electorali? În ce țară europeană zeci de muncitori de pe șantier sunt duși să voteze la București și apoi sunt duși

înapoi în Argeș? În ce țară cele două partide care formează Guvernul pun la cale măsluirea voturilor, ca apoi să iasă liderii lor la televizor și să îi acuze pe ceilalți de fraudă și să ceară respectarea procedurilor, ba chiar să amenințe și cu pușcăriile pe cei care votează de mai multe ori?

Nici județul european Cluj nu e mai breaz. În patru secții din Cluj s-au terminat buletinele de vot pe la ora 15. Legea obligă ca fiecare secție să primească cu 10% mai multe buletine de vot raportat la numărul persoanelor de pe listele permanente, fără ca la aceste alegeri să se țină cont că se poate vota și pe liste suplimentare, deci numărul celor care votează într-o secție poate crește enorm. O secție e la Beliș, unde sunt mai mulți turiști decât ar fi trebuit. În alte trei secții au fost trimise cu 10% MAI PUȚINE buletine de vot decât numărul de alegători de pe listele permanente!

Vorba colegului Vali Mălăescu, o soluție ar fi să voteze doi oameni pe un buletin sau chiar trei, pentru că trăim vremuri de criză și trebuie să luăm măsurile de rigoare. Și ștampilele de vot au fost ștampile de criză. Mici, pipernicite, cu tuș puțin, suficient cât să mângăiești ceva în chenarul dorit. Sunt convins că multe voturi au fost anulate din cauza ștampilelor proaste.

Am trecut ca găscă prin apă de aceste alegeri. Chipurile am avut de-a face cu o formă fundamentală de exprimare a democrației într-un stat și a fost o mare bătaie de joc, exact așa cum e democrația în România, exact așa cum sunt politicienii, cum e presa, cum e țara în care trăim. Am arătat cât de puțin suntem în stare să ne luăm în serios.

Concluziile sunt puține și dezamăgitoare.

Peste jumătate din populația României habar nu are pe ce lume trăiește. E foarte simplu. Suntem înapoiți cu zeci de ani față de lumea civilizată. E trist, dar foarte adevărat.

O foarte mare parte dintre români sunt coruptibili. Degeaba ne plângem de corupția din politică, din administrație, din sistemul medical, din educație. Românii sunt vinovați, dacă sunt în stare pentru 50 de lei sau chiar mai puțin să se prostitueze.

E foarte multă prostie în jurul nostru. Prostie în forma cea mai brută și necizelată cu putință. Ea domină clar toate sferile societății și se manifestă foarte agresiv ori de câte ori își simte poziția atacată.

Mecanismele de recrutare a elitelor adevărate sunt complet distorsionate. Țara e condusă în bună măsură de non-elite, de incompetenți și de exponenții prostiei de care vorbeam mai sus. Cei care nu se înscriu în tiparele astea există, dar sunt foarte puțini, iar puterea lor de a influența luarea deciziilor e minimă. Criteriile de selecție a elitelor nu au nimic de-a face cu performanța, prin urmare elitele nu pot produce performanță.

Mijloacele de transmitere a mesajelor între

elite și cetățenii “de rând” nu funcționează. Presa (mă includ și pe mine) trebuie să își pună mari întrebări despre rostul ei în România. În presa din România nu există filtrare a informațiilor, ci doar relatare a ceea ce se întâmplă, dinspre elite spre public. Dacă elitele transmit mesaje de joasă speță, exact mesajele astea ajung la public, dar tot presa dă vina pe elite că nu furnizează astfel de informații. Nu văd de ce ar face-o, câtă vreme mesajul lor, oricât de prost ar fi, e redat papagalicește de presă. Avem foarte puțini formatori de opinie și foarte puțini jurnaliști capabili să gândească cu creierul propriu. Din păcate tinerii care intră acum în presă au puține șanse de a reuși să schimbe ceva, din simplul motiv că șefii de redacții perpetuează mediocritatea.

Se dă în mod eronat vina pe cei care nu votează. Nimic mai greșit. Absenteismul este efectul, cauzele sunt mult mai profunde și sunt complet ignorate. În România nu există un drept real de a alege. A da vina pe cineva că refuză să aleagă e o prostie și e cea mai păguboasă abordare posibilă. “Alegerea” înseamnă tocmai asta, ai la dispoziție niște opțiuni, din care alegi sau nu. Dacă nu ai ce alege, de ce să o faci? Neparticiparea la vot transmite un mesaj care trebuie ascultat. Neparticiparea la vot a devenit de mult o formă de participare politică și trebuie să acceptăm asta, e parte din democrație. Votul e cea mai primitivă formă de participare politică, are loc doar o dată la câțiva ani (pentru un anumit corp ales). Democrația trăiește prin participare zilnică, prin asociere, prin mișcări civice, prin implicare în comunitate. În România așa ceva nu există sau există într-o formă foarte primitivă. Exact ca țara în care trăim.

Întreaga Europă are o problemă cu absenteismul și, parțial, cauzele sunt similare. În zilele următoare cei care nu au votat vor fi acuzați că subminează construcția europeană. Greșit. Când oamenii refuză să ia contact cu elitele, trebuie schimbate elitele, nu oamenii.

Pericolul extremismului și al prostiei ajunse în funcții de conducere, pe fondul absenteismului, există din nou în România și în Europa. E timpul să fie luate măsuri concrete ACUM. Recunoașterea problemelor reale e primul pas și trebuie făcut fără întârziere, dacă vrem să mai existe vreo speranță măcar pentru viitor.

România e o țară foarte tristă și fără niciun orizont, deși potențial există. Dacă segmentul redus de oameni care pot schimba ceva nu e lăsat să iasă la suprafață, el trebuie să se coaguleze underground, ca într-o dictatură, nu politică, ci o dictatură a prostiei. Trebuie să funcționeze într-o lume paralelă, să asigure circulația ideilor și să le răspândească în cercurile apropiate. Trebuie creată o lume informală, neoficială, care să crească treptat. Asta e singura șansă a României.

cărți în actualitate

Universul miturilor și farsa tragică

Ion Vlad

Dumitru Radu Popescu
Întoarcerea tatălui risipitor
 București, Editura Cartea Românească, 2008

Între nuvelele inspirate din universul țărănesc și din miturile și eresurile pământului (*Somnul pământului*, *Dor*), teatrul de inspirație mitologică și un roman precum *Împăratul norilor*, probabil cel mai realizat ca tensiune dramatică, sistem de simboluri și viziune existențială, romanul *Întoarcerea tatălui risipitor* realizează, la vîrsta matură a prozatorului Dumitru Radu Popescu, o sinteză de motive, voci și obsedante chemări ale Martorului suprem – ființa tragică, destinată, precum în teatrul antic invocat nu o dată de romancier, să emită judecăți și să sancționeze după legile nescrise ale etosului străvechi.

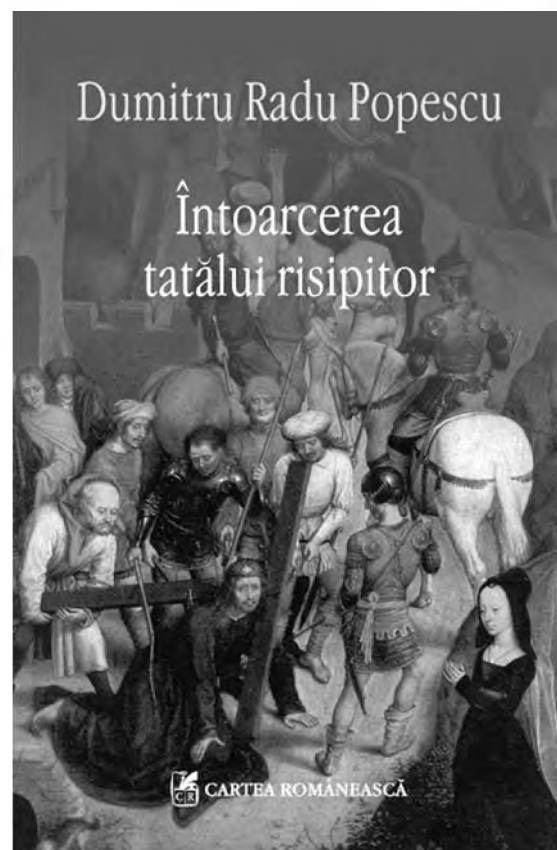
Scenariul romanului, nu fără numeroase episoade digresive, unele cu accente satirice vehemente, altele parodice și, mai puține, cu efemere trimiteri spre o tipologie cvasiimaginară, fără rezonanță strict estetică, e – în aparență – simplu: pregătirile și mai apoi ceremonia înmormîntării unui soldat ucis undeva, pe un front îndepărtat de țară și de satul natal al celui dispărut, Cioromîrda. Structurile cumulate și urmărite în enunțuri paralele sau, în majoritatea cazurilor, printr-o mișcare combinatorie, aparent aleatorie, justifică în cele din urmă prin ocurența unor motive, personaje și prin jocul neașteptat al obsedantelor leitmotive ale cărții: fantoma regelui Hamlet/fantoma lui Paraschiv, soldatul adus spre a fi îngropat în cimitirul satului...

Avem să încercăm analiza acestui text, incomod la o lectură mai puțin avertizată cu scrisul lui Dumitru Radu Popescu. Cartea mi se pare un *Mister* adaptat la un timp și un spațiu unde eternitatea, legenda, mitul, tentația demitizării și a desacralizării sunt ușor de descifrat. Nu cred că e de precizat că misterul a evoluat spre motivele laice, abandonînd temele sacre, consacrate, în favoarea unor elemente adesea licențioase sau de un humor enorm. Pe de altă parte, dominantă

romanului e o combinație de tragic, grotesc, cu elemente de joc parodic, de mișcare carnavalescă, cu secvențe de bufonadă enormă. Misterul morții lui Paraschiv și al fantomei care veghează, revenind la martorii satului, ocrotind și contemplînd ceremonia organizată ca pentru un erou; misterul morții copilului Irinei și fantomaticul ei drum spre morga orașului, însoțită de fiica sa mai mare, Irina etc. Fixează elementele tramei și viitoarea compoziție românească. Ea va fi îmbogățită prin discursul învăluit în tonalități constante situate prin exacerbarea contrastelor; liric și în sunori de poezie a lumii, a culorilor sau a tăcerii satului, alteori, agresiv și violent, desenînd portrete caricature, hilare sau clovnești, de căutat în panopticumul fellinian; în fine, discursul are ritmul unei balade despre o ființă amenințată, căutînd drumul (motiv accentuat în carte) spre dezlegarea de culpă (Irina bănuită că și-a ucis pruncul nou născut).

Scenariul e populat de un număr de personaje întîlnite parcă într-un bilci (constanta ideii de joc parodic sau caricatural), unde păpușile sau marionetele interpretează – hilar și cîteodată într-un comic îngroșat – o piesă, unde recunoaștem parcă un număr de protagoniști... Printre aceștia, unii vin din lumea incertă a fantezelor puse în mișcare de o mașinărie ciudată; bizariile (Zeze Pușintelea și „foaia vitelor de pripas”, *Alifia*; Răgălie, primarul satului, Ruxandra, asistentă medicală sau medic (?), nimfomană; generalul Decebal, Traian Cezar Titus Ovidius Caciureac, Agamescu, zis Titi, Ioana Păsuluii, polițistul satului, cu studii la școala de la Otopeni) etc.

Spectacolul e mult mai vast și scena se extinde și se amplifică prin demontarea și descompunerea unor articulații hilare și supradimensionate pînă la absurd: Vinerica Simionescu, „păparuda mireasă”, Șeitan, personaj venit din folclor dar cu multe corespondențe în literatura medievală; toba sa comentează (ritmînd și șarjînd, însoțit de măgarul său; inseparabila sa tobă („bucuros că poate spune ce vrea, cînd vrea, măscări și nespuse”) etc.). Scriitorul îi acordă numai autopsierului Sebastian



Tuși, obsedat de ideea unor filme, dreptul de a se disocia, prin comentariu și prin voce naratorială, de fauna celor prezenți la funeralii („care-i cîntărea pe cei treisprezece și ca pe niște acdave ce mîine-poimîine puteau să-i cadă sub bisturiu”).

Numeroase pagini par inspirate sau, mai exact, născute din legende apocrife ori recreări ale unor „romane” medievale; ai impresia că te reîntîlnești cu istorii precum *Viața lui Bertoldo și a lui Bertoldino...* sau cu *Toată viața, istețiile și faptele minunatului Tilu Buhcgliindă...*, în timp ce – sub specia artei și a creației picarești, a romanului medieval german – opera lui Grimmelshausen *Simplicius Simplicissimus* realizează un mod de a examina și interpreta într-o infinită gamă de humor, grotesc și funambulesc peripețiile grave sau încărcate de înțelepciune ale lumii.

Modelele cu valoare simbolică sunt extrase din avertismentul obsedant al tragediei shakespeareiene, *Hamlet*; textul e reluat în ordinea unui avertisment: revelația lui Horatio și apariția fantomei regelui, îndemnînd la sancționarea crimei abjecte! Pe de altă parte, sursele sunt numeroase și se instituie ca *semne* ale ontologicului, ale unui prelung recviem. Reprezentanțele sunt numeroase, derutant de heteroclitice; sunt produsul unui imaginar deschis și el pluralității de semne-simboluri: „Întîi năvăliră surzii (...) cu urechile lor de pămînt”; „unii pe jos, alții călare pe jorde verzi de prun, de alun, cu săbii din trestie, cu platoșe de papură”; apoi orbii, dinastia chiorilor; șchiopii: „cu furci din ghiare de curci, care cu mătură, care cu lubenițe în spinare...”. Convoiul are dimensiuni de spectacol unic, de cosmică desfășurare, declanșînd jocul uimitor al cuvintelor; sunt „faimoșii oșteni din rîndul oamenilor adamici”; „bașbuzucii cu buzuci în bandulieră”; traseiști „trădători pe-un pumn de linte”.

De fapt, asistăm la pregătirea zilei, unica în viziunea compozițională a romancierului, a înmormîntării ostașului adus de departe. E ca o recreare a cosmosului: „Doamne, de ce nu răsare soarele noaptea, în noaptea asta mare?” Leitmotivul umbrei regelui Hamlet funcționează – spuneam – ca simbol ce prezidează dramatismul momentului și ca avertizare a conștiințelor: satul-martor, personajele venite parcă din viziunea



Andor Kőmives

In Evolution we trust

enormă și supradimensionată a lui Rabelais, martori agitați și supuși deriziunii totale etc. Paraschiv „...era doar umbra lui, în noaptea de sub luna roșie, secetoasă, doar umbra lui desprinsă de el însuși, departe, departe, culcat la pământ, poate adormit, *poate mort de somn mare...*” (s.n.I.V.). Suntem noi înșine martorii unui *joc* („erau jocuri de noapte, de treizeci de ani, de mii de ani!”). În teritoriul oniricului și al visului, în acela al jocurilor copiilor, ceremonialul se pregătește în regia carnavalescă a unor scheme, convertibile în marionete dintr-un spectacol sumbru și grotesc totodată. Căci *Întorcerea tatălui iisipitor* e o tragedie amenințată mereu de fantezele prezente; în schimb, martorul mort în scenariul romanesc e Paraschiv, tatăl copilului mort al Irinei, suspectată și amenințată pentru moartea copilului...

Sursele prozatorului creează un spațiu intertextual și recursul la referințele livrești, folclorice sau sugerate de anumite circumstanțe distincte (printre altele, filmul și creația unor celebri regizori) intervin în fixarea unor „biografii” cu o identitate deschisă (referenți narativi) spre diverse domenii. Șeitan, personajul descins din literatura populară (epica), are vocația reflecțiilor și observațiilor de natură morală; Vinerica Simionescu are „darul de a vedea nepătrunsul”, în timp ce „autopsierul” sau medicul Sebastian Tuftș, proiectând să realizeze filme, e „obișnuit cu lucrarea sigură a morții”. Același personaj-simbol al unei neliniștitoare conștiințe, Paraschiv, „își aminti de Ana din Cioromîrda, care fusese îngropată fără sicriu în zidul bisericii din cimitir”, găsindu-și astfel „toată credința”.

Romanul se construiește pe un sistem de alternanțe: grotesc – tragic – comic – satiric – caricatural – comic – clovnesc, cultivând *farsa tragică* sau, în registru grav, sonorile tragice ale recviemului pus în categorică opoziție cu ceremonia compromisă prin caricatural.

În universul mitologic al romanului, satul și aventura tragică a cuplului Irina-Sanda reprezintă situații narative netulburate de circumstanțele – numeroase și heteroclitice – ale pregătirii și desfășurării înmormântării. Firește, satul n-are valoarea unei realități durabile; e satul de azi, cu oameni plecați aiurea, cu bătrâni întâlniți în peisajul dispariției unor valori. Numai amintirile mai răscolesc trecute semne: „Luna plecase în urma stelelor, albindu-se, stelele de la carul Mare, caii adică de la carul Mare, își întorseseră cozile spre pământ și o tuliseră în urma nopții...”. Subsumat registrului tragic al cărții, spațiul epic e umbrit de elemente ale realității imediate: părinți plecați, în timp ce „Aici nu le-au rămas decât crucile din cimitir – că unii și-au făcut cruci, ca să nu li se uite numele, când vor reveni, de pe lumea cealaltă! – și copiii!”

Un lirism intens, o melodie a spațiului celebrează în discursul narativ magia locurilor, tulburătoarele mărturii ale pământului: „Dar ce se aude? Cîntat de cocoși, rîsete, pînă la lacrimi, guițat de porci, mugete de vaci!... O, fături care așteaptă să se nască, oameni care așteaptă să moară, noapte, zi, iarnă, vară, ninsoare, ploaie și vînt – ce vînzoleală confuză care închide o lume și o desparte de o altă lume, care începe dincolo de orizont...” Poemul e mai degrabă prologul unei istorii unde toate sunetele și mișcărilor, convulsiile și miturile trădate ale lumii se pregătesc pentru spectacolul morții și al vieții.

(continuare în numărul următor)

Ce mai face Lizuca

Octavian Soviany

Gelu Diaconu
Fabian
Timișoara, Editura Marineasa, 2006

Micul roman *Fabian* e, într-un fel, *Dumbrava minunată* a lui Gelu Diaconu; deși are datele inițiale ale unei narațiuni mizerabiliste cu aurolici și „istorii de bloc”, cartea (care marchează debutul în proză al scriitorului) evidențiază mai degrabă lipsa de apetență a acestuia pentru reportajul verist și pentru comedia sordidă a cotidianului, dobândind fizionomia povestirii miraculoase, în care, după rețeta basmului clasic, binele reușește să triumfe asupra răului, iar cotidianul își dezvăluie încărcătura de fabulos. Căci (voit sau nu) Gelu Diaconu rescrie, peste decenii, celebra feerie sadoveniană, o travestește pe duca Lizuca în pielea unui băiețel la fel de oropsit, numit Fabian, locul lui Patrocle e luat de un feroviar jovial, dar...mort de câțiva ani, în timp ce dumbrava miraculoasă e substituită de decorul pestriț al orașului, care, sub privirea ingenuă a protagonistului, capătă fizionomia unei lumi a miracolelor și a magiei, unde desenele animate și angajații de la McDonalds țin loc de zâne și spiriduși: „...băiatul (...) începu să cerceteze curios interiorul restaurantului. (...) Fete tinere, îmbrăcate în frumoase uniforme compuse din cămăși albe, vestuțe și fuste scurte cărămizii, și cu capul acoperit cu șepcuțe nostime, se plimbau neobosit printre mese. (...) Una dintre fete veni la el și îl puse să aleagă dintr-un mănunchi de baloane multicolore, care erau legate la capăt cu o tijă de plastic. Alese unul albastru, deși îi plăceau toate. Fata îi zâmbi și i-l dădu. Parcă nu-i venea să creadă că toate acestea i se întâmplă tocmai lui și că aventura în care se aruncase îl adusesese până în acest punct. I se părea că trăiește un miracol”. Și, pornind de aici, se poate spune că ceea ce îl diferențiază pe autorul lui *Fabian* de majoritatea prozatorilor „de ultimă generație” este tocmai această privire „adamică”, pe care o împărtășește cu personajul său; ochiul „blazat” al documentaristului care înregistrează cu indiferență detaliile imunde ale realului devine, în proza lui Gelu Diaconu, organ „viu”, de o acuitate extremă, capabil să descopere, în textura aparent ternă a cotidianului, prilejuri de jubilație și încântare. Iar de la o asemenea percepție a lumii în registru feeric și până la revelația existenței ca aventură în miraculos și în metafizic nu mai era desigur decât un singur pas, pe care prozatorul îl face cu naturalețe și dezinvoltură, călătoria lui Fabian căpătând din acest moment dimensiunile unui itinerar inițiativ.

Dincolo de plăcerea de a povesti „cinstit” o istorie cu început, mijloc și sfârșit (căci Gelu Diaconu nu pare să agreeze nici excesul de subtilitate – câteodată perfect inutil! – al narațiunilor „labirintice”), scriitorul construiește aici, cu mijloacele feeriei moderne, o alegorie ce vizează rosturile mai adânci ale lucrurilor, care, percepute cu văzul limpede al eroului său, își vădesc dimensiunile epifanice, dar cărora privirea opacă a omului secularizat nu face decât să le răpească aureola de sacru, reducând mitul la anecdotă, iar gesta metafizică la anchetă polițienească. Fiindcă, în partea a doua a narațiunii, eroul lui Gelu Diaconu se va confrunta cu lipsa de înțelegere a adulților, care și-au pierdut dreptul de acces în lumea miracolului și nu mai cunosc decât limbajul pauper al percepției

„realiste”; chiar atunci când sunt bine intenționați, aceștia acționează ca o instanță „castratoare”, pornită să cenzureze jocurile libere ale imaginației în numele „bunului simț”: „Coborâra în tăcere, însă, odată ajunși afară, Maria îl luă în primire pe băiat, admonestându-l furioasă. Copilul asculta ca prosti reproșurile care ieșeau cu repeziciune din gura femeii. Mergea repede și gesticula nervoasă, aproape târându-l pe copil după ea. << Dar cine crezi tu că sunt eu, marioneta ta, să mă pui pe drumuri de pomană? Nu ți-e rușine? Îți bați joc de mine, femeie în toată firea? De unde ai scos bazaconii astea? De când ai venit, n-am auzit altceva de la tine decât nea Tomiță în sus, nea Tomiță în jos! Nea Tomiță al tău nu mai există pe acest pământ, ai înțeles?>>”.

Există, în această secvență, toate premisele unui „traumatism al maturizării”, pe care personajul lui Gelu Diaconu reușește să-l traverseze însă cu bine, de vreme ce se arată mai sensibil la glasurile miracolului decât la vocea rațiunii, iar credința lui nealterată în puterile spiritului fabulativ se dovedește mult mai redutabilă decât realitatea: „Trebuia să demonstreze cumva că nu mințise! În plus, trebuia să-și demonstreze și sieși că Toma era viu și nevătămat, iar tot ce se afirmase despre el nu era decât niște bazaconii scornite în nu se știe ce scop”. Conectat la miracolul, eroul se dovedește acum capabil să îl provoace prin propria lui fervoare, semn că a atins punctul terminus al unei inițieri artistice, care îi dezvăluie capacitățile inepuizabile ale imaginației, supremația ficțiunii în raport cu legile (oricând amendabile) ale realului: „Toma își dăduse cascheta jos și o flutura prin aer. Fabian îi făcu semn cu mâna, se opri și îl petrecu cu privirea până când trenul dispăru. (...) Treptat. Își estompă emoțiile și chiar avu, la un moment dat, o schiță de surâs. Într-un fel, în sinea lui, era mulțumit. Poate că nu mai trebuia să demonstreze nimic, nimănui. Se convinsese, în sfârșit, că Toma trăiește. Iar asta era tot ce conta”. Astfel încât „romanul copilăriei” își mai vadește încă o dată dimensiunile parabolice, ilustrând condiția (mesianică) a artistului într-o lume secularizată, unde doar imaginația „omului-copil” mai poate, prin fervoare și inocență, să construiască punți către sacru.

Dumnezeu nu a murit cu adevărat – sugerează micul roman alegoric al lui Gelu Diaconu – a dispărut doar din câmpul vizual al unei umanități care nu mai poate percepe miracolul existenței de zi cu zi, pentru că e pervertită de blazare și de rutină. Și din acest punct de vedere, povestea lui Fabian e o pledoarie pentru un alt fel de a privi lumea: cu ochii dilatați de candoare ai ducăi Lizuca și cu ingenuitatea Micului Prinț. Nu lipsită poate de naivități, „rudimentară” în raport cu subtilitățile narative de ultimă și penultimă oră, cartea e un fermecător basm modern chiar dacă, în mod destul de paradoxal, autorul ei pare să stăpânească mai bine mijloacele povestirii veriste decât pe acelea ale narațiunii fantastice. Așteptăm cu curiozitate și alte ieșiri la rampă ale prozatorului Gelu Diaconu, care îl concurează cu succes pe poetul cu același nume, publicat de editura Vinea.

comentarii

Ieșirile vaticinare ale unui exclus social

Vianu Mureșan

„Într-adevăr, e cea mai eficientă metodă din câte știm, de combatere a clicii diavolești, iar *Ars flatulatoria* sau *Meșteșugul bunei părțâieli*, opusculul pe care-l prezentăm, făcându-ne, printr-insul, prieteni noi, ne va aduce binecuvântarea tuturor celor bântuiți de Necuratul.”
(Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut, *Ars flatulatoria*, p.32)

Poate pentru că atracția mea nesănătoasă către temele sublimе și nobile atinge uneori extreme cu neputință de controlat, destinul în secreta-i înțelepciune mă pedepsește să plec urechea la subiecte deloc sublimе și mai curând ignobile, dar nu mai puțin sonore. Chiar suspectez că în acest fel, nelimpezit mie, soarta îmi compromite căderea în păcatul autoaprecierii, prin preocuparea de temele înalte, cadorisindu-mă cu umilele, prea-omeneștile motive mărunte, jenante, chiar mizerabile. Penitența mea în turpitudine ar sluiji, ca atare, coborârii nasului vanitos din preasul metafizicii, dătătoare de false vedenii, înșelătoare crezuri, și răsucirea lui întru amușinare, a miasmelor bietelor lucruri pământeste rânduie descompunerii.

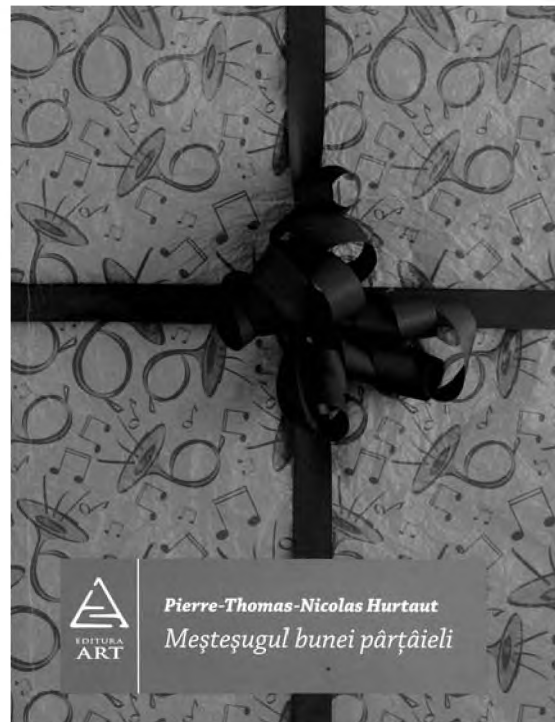
Ca să nu bălesc mai mult într-o misteriosofie prost-crescută, ar fi cazul să divulg: e vorba să-i adulmec atent îmbălsămările, să-mi deschid urechea minții la propovăduirile aceluia afurisit de proastă condiție și irecuperabil moral care e dosul – curul, ar trebui spus pentru a împiedica evaziunile rău înțelegătoare pudicitiei. Și care, oricât ne-am strădui să-i punem pumnul în gură găsește câte un prilej neașteptat să răbufnească, risipind grele blesteme când ți-e lumea mai dragă, asasinând cu sânge rece onoarea și prestanța publică fără să stea pe gânduri. Poate că doar așa – prășind fudul un pârț cum nu se poate mai dibaci, plesnind bășini cu nesecată ură – e felul lui de a-și face auzită vocea, ca un adevărat kamikaze călit în veacurile de ilegalitate, câtă vreme spațiul public nu i-a rezervat nici din întâmplare loc sau ocazii să se manifeste pe față, cu atât mai puțin ceremonios. Asta în pofida evidenței, că ar putea fi luat ca exemplu de corectitudine politică și echidistanță, prin distribuția egalitară a feselor și respectul parlamentar față de vocea măruntaielor orice ar avea ele de spus.

Împotriva acestor nedreptăți strigătoare la cer făcute posteriorului de-a lungul timpului – ținut la carceră, legat de glie, exclus din viața publică, marginalizat, compromis moral sau de-a dreptul demoralizat de parcă ar fi țiganul din noi, străinul periculos – se ridică vocea umanitară a autorului de secol XVIII, Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut în tratatul lui, ce respectă metoda carteziană și pedanteria analitică a scolasticilor, *Ars flatulatoria* sau *Meșteșugul bunei părțâieli* (ed. Art, 2008). Versiunea lui română sună atât de expresiv, de natural, cu o stilizare atât de rafinată a argoului pe care-l face să fie mereu cuceritor și simpatic încât nu preget să susțin că Șerban Foarță a făcut o traducere genială. În ciuda acestor calități vă puteți întreba, de bună seamă, cui folosește sau, mai bine, cui se adresează o ciudățenie de lucrare de pneumatologie intestinală. Las autorul să spună. Lucrarea este așadar „eseu teorii-fiziologic pentru uzul celor constipați, al celor gravi și austeri, al damelor melancolice ca și al celor

câți rămân servi prejudecății”, aflăm din dedicație. Aș zice că e un public bine ținut și deloc restrâns. Mult mai dificil ar fi să găsești un vraf de tipuri sau persoane tot atât de generos reprezentate care să echilibreze balanța, de unde, cu mâna pe inimă se poate garanta că e o carte pentru toți și toate. Cu excepția acelor, pe care, venind în întâmpinarea gingășiei lor pudice natura i-o fi privat de răsufătorul dorsal, menajându-le splendida afectare publică.

Fiind un tratat care respectă toate rigorile metodei geometrice, atât de dragi modernității europene, se achită scrupulos de tot ceea ce are aceasta în vedere: își definește obiectul, îi identifică originea, esența și tipurile de manifestare, îl clasifică și caracterizează pe înțelesul tuturor ilustrând când e cazul cu situații concrete și, la urmă, indică rezultatele în viață ale deprinderii lui artistice ori meșteșugărești. Obiectul de studiu este, așadar, pârțul cu speciile lui – bășina, vântul, fâșăiala – ceea ce, cum am spus mai sus, ar ține de o anume pneumatologie. Numit *porde* în greaca veche, *crepitus ventris* în latină, *Fartzen* în germană, pârțul este un „*melanj de gaze*” (p.13), „*un vânt captiv în măruntaie pricinuit de un exces pituitar tepid, de debordarea unei flegme încropite pe care o căldură slabă a atenuat-o, dislocând-o, fără ca, însă, s-o dizolve*” (p. 14), *ce se iscă inopinat din cavitatea dorsală când cu tărbăoi, când în surdină, când zgomotos ca un musafir de provincie, când taciturn, dar de-aceea otrăvitor de perfid ca un asasin plătit. Pe scurt, este vorba de un volum variabil de aer comprimat, captiv în foalele noastre, care, după rătăcirii dureroase prin intestine, dătătoare uneori de cumplite neplăceri atât fiziologice, cât și sufletești, află, în sfârșit, calea de ieșire, iar când iese ține să-și facă simțită isprava fie cu surle și zgomot, fie cu miresme dintre cele mai infame. La o adulmecare atentă poate fi dat în vileag după aceste semnalmente: „De cum se face auzit, împrăștiere-n jur corpusculi puturoși, care tulbură seninătatea chipurilor noastre; ba chiar de-o perfidie, uneori, aptă de-a lovi când nici nu bănuie, el ne atacă în surdină. Precadat, adeseori, de-un zgomot surd, este urmat de-o suită de lamentabili companioni, nedezmintindu-și niciodată complicitatea cu aceștia.”* (p. 24) Pentru filosoful Saint-Evremond, fire mai artistică, pârțul este un fel de suspin sau oftat al „*șleaului obscur*”, răsărit mai cu seamă într-o dispoziție saturnină de îndrăgostit romantic fără nădejde, căruia lacrimile nu-i ajung și elegiile nu-i seacă întru totul frământările inimii. Cât ține de origine, aceasta trebuie căutată în natura alimentelor ingerate, care conțin doze diferite de flatulescență, felul în care acestea sunt prelucrate de sucirile gastrice și itinerariul parcurs până la evacuare.

Clasificarea pârțurilor se face după diferite criterii, unul fiind calitatea vocală. În acest fel avem două tipuri: *vocale* (sau petarde) și *mute* (așa-numitele bășini sau *pârțuri feminine*, răzbite cu viteză pripită, au o purtare insolentă față de nas și-un iz în general malefic). La rândul lor, cele vocale se subdivid în: *plenivocale* (când sonoritatea lor ar putea băga în sperieți, probabil,



un soldat ațipit în postul de gardă confundându-le cu un atac terorist cu grenadă ori explozia unui obuz; îți poți pierde pentru totdeauna liniștea sufletească, auzindu-le, dacă ești mai slab de înger; ferească Cel de Sus să se pomenească un astfel de oaspete în liniștea căminului conjugal), și *semivocale* (smiorcăite ca o adolescentă ce-și exprimă nemulțumirea prin țuguirea buzelor și năsucul creț). Acestea din urmă, semivocalele, se clasifică, la rândul lor în: *clar* (delicat, decent și sentimental, pompat pe-ascunsul cu o anume suavitate specifică fecioriei, nebatător la ochi, așa-zisul *pârț de domnișoară*), *aspirant* (un soi de avorton, numit și *pârțul brutarilor*) și *mediu*, acesta fiind specific „*celor ce se plictisesc de propria virginitate și de consoartele de domni burgmaistri*” (p. 34). Dată fiind natura muzicală a acestor sunuri, flautul, trompeta, cornul de vânătoare sau flajeoletele, saxofonul și taragotul sunt cum nu se poate mai nimerite pentru a reproduce imaginea lor acustică, dându-le totodată o rigoare instrumentală în măsură să compună vreo orchestră de cameră la ocazii festive.

Apoi, după criteriul compoziției pârțurile sunt: *simple* (când se exprimă prompt, concis și elocvent) și *compuse* sau diftongi (când erup cu un soi de fanfaronadă grăitoare, se înșiră ca mărgelile pe ață sau ca rafala focului de armă automată, cam douăzeci fiind seria ideală). În fine, mai există și categoria pârțurilor *afectuoase și involuntare*. Cele afectuoase circulă, evident, în spațiul privat, de regulă intim, garrisind răsesele și giugiuleala. Cele involuntare nu țin cont de societate, izbucnind pe nepusă masă, în toiul unui gest galant, sub presiunea unei stări de încântare ori spaimă; e un pârț politicos gata să-și ceară scuze pe loc, jurând pe ce-are mai sfânt că n-a fost cu intenție. Bășinile, adică pârțurile feminine, la rândul lor se-mpart după contingenta substanțială asociată, astfel: *uscate* (însoțite de-o briză mediteraneană călduță, indică o mică răgușeală în zona de ventilație, înlocuiesc cu succes uscătorul de păr; a nu se împrumuta, slabe șanse să le primești înapoi) și *cfurelnice* (comparabile cu strănutul și expectorația, lasă urme alegorice în rufării, în care specialiștii în prognoză vor citi la precizie starea vremii pe următoarele zile).

Arta flatulenței e cu atât mai prețioasă și demnă de toată atenția, cu cât contineta în domeniul gazelor are efecte malefice imediate și

pe termen lung, cum sunt ipohondria, furoarea, crampa, colica, suferințele iliace și multe altele. Și mai grav, cu cât fierberea gazelor este mai îndelungată în măruntaie, iar evacuarea lor înăbușită prin tertipuri dintre cele mai dușmănoase, neastâmpărate în corp ca demonul în urciorul fermecat otrăvesc sângele, suie la cap întunecând seninătatea cugetului, tulburând imaginația, provocând accese de furie și demență, căderi în depresii melancolice, dar și dereglări comportamentale cum sunt considerația biserică-să față de sine și invidia necruțătoare pe toți cei veseli și-mbujorați. Concret vorbind, când vezi o persoană cu privirea întunecată și cruntă, cu obrazul gălbejit muștră de cearcăne ostile, taciturn și morocănos, sunt semnele clare ale unui balonat, înveninat de propriile vânturi sugrumate-n față, pentru care singurul gest umanitar pe care l-ai putea face ar fi să-l oprești pe stradă și să-i dai acest sfat: „Fă pâțuri, dacă vrei să ai, un îndelung și teafăr trai.” (p. 14) Dacă beneficiile pentru sănătatea trupului și minții sunt înafara oricărei îndoielei, practica artistică a flatulenței joacă un rol vindecător și în societate, după cum ne învață autorul: „Râsul - în hohote,-ndeobște - pe care-l stârnește orice pâț de cum răsună, e o dovadă, alta, a agrementelor și farmecelor sale: cele mai grave personaje, auzindu-l, își pierd numaidecât severitatea; nu există pudibonderie care să-i poată rezista; armoniosu-i zvon imprevizibil, care-i constituie esența, scoate spiritul din letargie. Într-un ciopor de filosofi atenți la maximele pline de emfază, emise foarte tacticos de unul dintre ei, ajunge ca un singur pâț, incognito, să se strecoare, ca morala să intre în derută, luând-o numaidecât la goană; se râde până la leșin, natura dându-și, în sfârșit, frâu liber, cu atât mai bucuroasă cu cât e, prea adesea, contrariată în și de către acești inși fără pereche.” (p. 54)

E de așteptat ca buna-creștere și sfiala să-și verse guraliv sudălmile pe autorul Meșteșugului bunei pâțâieli, lucru întru totul explicabil. Sunt și persoane simandicoase care țin la prețioasele lor vânturi; vor să le păstreze în sine cu sfințenie, mestecându-le gelos și pe-ndelete la adăpost, și în nicio circumstanță, nici din greșeală să nu le vânture pe sub nasurile nepoștiților. Toată stima. Pentru ei autorul are totuși un mic cadou, câteva mijloace de a disimula pâțurile în situații publice, când se-anunță presant și fără-ntârziere, dar nu

vrei cu niciun chip să le dai drumul. Iată câteva dintre aceste trucuri, utile în clipa sumbră când pâțul e iminent ori, și mai groaznic, s-a revărsat cu tumult pe supapă: să-i acompaniezi țipătul de nou-născut cu un pățimaș acces de tuse, cu un strănut năvalnic, iar dacă acestea nu sunt destule să miști scaunul, masa ori alt obiect din preajmă părănd preocupat de-odată la modul cel mai gospodăresc de mobilier. Și dacă nici acestea nu distrag atenția, și dacă pâțul se-nverșunează fără scrupul, atunci ultima răzbunare este castrarea lui, adică prefacerea din mascul în femelă, din pâț frumos și nobil într-o fleoartă schimonosită de bășină luându-i prin sugrumare sonoritatea și lăsându-i doar mireasma. Cu toată reușita de moment, pe termen lung efectele se vor întoarce împotriva abstinentului pudic, lucru pe care, știindu-l, e înțelept să-l ocolească, dând curs acestui binevoitor îndemn: „Să ne dăm silința, așadar, scumpi cetitori, să-i punem capăt, cât mai prompt, abținerii de-a trage pâțuri, ușurându-ne de orice vânt tranșant, de o indispoziție, cât de mică, pricinuită de cenzura flatulenței; și cu riscul de-a face tărăboi, iubii mei concetățeni, să le dăm drumul fără întârziere, mai curând decât să ne jeneze și să ne expunem perspectivei de-a ajunge niște ipohondri, sau melancolici, sau frenetici, sau maniaci.” (p. 45)

Ajuns la finele tratatului său Hurtaut își prezintă și colecția de așa-zise pâțuri amuzante, la care, cu exigențele noastre epistemice foarte vii ar fi păcat să rămânem insensibili. De savurat ar fi câteva dintre ele: pâțurile de fecioară „delicioase la gust și foarte prețuite”, care se găesc numai în insulele Amazoniei, pâțurile de copilandre „foarte pe placul bunilor cunosători”, pâțurile de femei căsătorite, care „n-au gust decât pentru ibovnici”, pâțurile rusticane, cu care se mândresc ciobănițele din Tesalia, arome care cu cimbrisor și maghiran, pe care le poți examina pe-ndelete numai procedând la amușinarea fofoloancei producătoarelor, pâțurile de femei galante „nostime și cu un gust îndeajuns de savuros”, pâțurile de încornorați, când dulci, afabile și molâi, dacă e vorba de încornorat cu consimțământ, când brutale și furioase, dacă încornoratul se dă jignit de cele săvârșite într-ascunsul de consoartă.

Desigur că la două veacuri și jumătate de la scrierea tratatului său autorul ar suferi, bucuros

poate, anume încercări de augmentare, știut fiind că lumea n-a stat pe loc și, ca atare, nici aparatele pâțuitoare nu și-au potolit elanul, conștiința și ele că Progresul e însăși dogma modernității, că le revine și lor să pună umărul, pe cât le stă-n putere, la desăvârșirea lui. Așa stând lucrurile, odată cu profesiunile, cu instituțiile și circumstanțele sociale moderne și post-moderne răsar cu verva lor progresistă noile pâțuri, se-avântă cu elan cutezător întru cucerirea pieței olfactive noile mărci de bășini pe care modesta ipostază de cronicari ai lumii noastre ne obligă să le notăm. Fiind însă destul de numeroase, dar mediocre cele mai multe, e mai nimerit să selectăm drastic, pomenindu-le doar pe acestea: *pâțul de vedetă* - zglobiu, plin de viață, acaparator și sigur pe sine, deși nu e în culmea carierei îi place să se facă auzit, poate fi mirosit ca și dopul de la sticlele cu vin de colecție în anturajul damelor cinând la televizor alături de invitații soțului miliardar, câștigător al unor concursuri de Miss; *pâțul analist politic* - dospit, oarecum încrâncenat, bun comparativist, are pretenția să fie bine plătit pentru serviciile lui; *pâțul prezidențiabil* - păstrat de candidat în butelii de șampanie pentru înnobilitare și buchet, este destupat în campanie cu pocnituri elogiase, la care asistă colegi de partid aplaudând; *pâțul european* - elaborat după ample dezbateri în instituțiile comunitare, menit a convinge populațiile de necesitatea lui constituțională; *pâțul best-seller* - ambalat în condiții de lux de marile edituri, se vinde ca pâinea caldă la târgurile de carte și de regulă este premiat; *pâțul universitar* - prețios, redundant, scolastic, se face ecoul unor pâțuri mult mai vajnice și copioase, trase în după-amiezi sătule de-alde Nietzsche (voluntar, perspectivist), Freud (complexat, incestuos), Marx (egalitar-socialist), Heidegger (fundamentalist ontologic), Derrida (donat-diseminator), Rorty (contingent-ironist); *pâțul ecumenic* - obținut prin aglutinare la congresele inter-confesionale după așa-zisele agape mistice, are caracter concluziv și sarcină programatică; *pâțul honoris causa*, strecurându-se tiptil de sub robele academice în toiul unor laudatio marcate de măreție, pentru a aplauda când se sfârșește momentul solemn. Și ar mai fi și altele, desigur, dar poate le vom prețăli cu altă ocazie.

Și ca o concluzie, pentru a nu escamota sugestia titlului cronicii noastre, putem susține că pâțul este și el o formă de limbaj corporal, argotic e drept, însă unul deloc neglijabil și de disprețuit. Dacă nu ne-ar fi teamă de proteste l-am putea declara limbaj divinatoriu, întrucât ivirea lui pe lume, în cele șazeci și două de feluri diferite, după opinia avizată a autorului, diagnostichează și prevestește deopotrivă, de unde se vede că greua moștenire a lumii intestinale poate răbufni uneori cu efecte de natură metafizică. Așadar cuvine-se recunoștință și omagiu obscurului disident ce ne pune în temă cu aceste semne salutare, luminându-ne chipurile, descrețindu-ne frunțile, vestind de fiecare dată când își face auzit glasul un viitor mai fericit. ■



Andor Kőmives

Supermonkey

Studii în stacojiu (IV)

Horea Poenar

O afirmație a lui Derrida despre literatură o definește drept un *être singulier et universalisable*. Sintagma este potrivită pentru ceea ce numim în acest text *teorie*, tocmai acel discurs nevoit să expună (pentru Derrida, să dea mărturie) despre singularitatea literaturii într-o deschidere, un orizont de sens universalizabil, ferindu-se, protejându-se, supraviețuind de fapt în acest act de a aplica literarului construcții cu pretenție universală. *Teorie literară*, pentru că doar literatura este în fapt și în mărturia ei universalizabilă. Celelalte discursuri ale tradiției (filosofia, critica literară, studiul etc) sunt doar încercări repetate de a răspunde - ca într-o *pre-emptive strike* - literaturii, de a o stăpîni, de a-i nega caracterul subversiv, inserțiile și scriitura ce străbate fiecare concept metafizic, fiecare metaforă din care apar și se impun discursurile, fiecare act politic. Regresul instituțional al studiilor literare din ultimul timp se înscrie în sfera acestor încercări de stăpînire, în care literaturii i se ascunde relevanța și i se neagă dreptul de a spune totul, drept ce o așază ca vîrf de lance al esenței anti-autoritarismului, ca principiu - poate singurul dicibil - al libertății. Teoria literară este poate, în această singularitate a sa, dincolo de capcanele și reflexele în care e violent și repetat (ne)înțeleasă, cel mai apropiat, între discursurile contemporane, loc al libertății. Loc fără esență pură, eternă, loc istoric, *in-progress*, supus luptei, chiar suscitînd o responsabilitate a angajării. *Théorie au défi*.

Dacă (mai) vorbim azi de o responsabilitate a teoriei, atunci aceasta e în mare măsură aceea de a-și gândi propria singularitate, de fiecare dată, într-un act ce nu are la dispoziție facilitățile sistemelor, ale logicii și ale modelelor științifice. E o gândire creativă (Deleuze), o interogare, în sensul lui Derrida, a contradicțiilor și paradoxurilor, a erorilor și orbirilor sau chiar o gândire spectrală, angajată (Zizek) și deschisă spre vocea a tot ceea ce înseamnă subaltern (Spivak).

În finalul unei note din *Spectres de Marx*, Derrida, în căutarea unui limbaj și a unei posibilități de a vorbi despre vizibilitate în afara înțelegerii acesteia în limitele fenomenalității, se referă la "travaliul spectrului care țese, în umbra unui labirint acoperit de oglinzi, un fir călăuzitor, dificil, dar indispensabil". În mod asemănător, pentru a proteja teoria de înțelesul clasic al studiului (în prea multe cazuri, această rigiditate pare să-i fie singura identitate, imposibil de șters, de deconstruit), e de urmat o frecvență a vizibilului, un spectru ce scapă opțiunii elementare între absent și prezent, reușind astfel să traseze, să performeze țesătura unui trecut ce bîntuie, ce nu poate fi șters, prins și rezolvat, dar și a unui viitor anunțat, apelat, interpelat. Narațiunea (sau narațiunile) literaturii desfac categoriile simple ale timpului. În țesătura lor, în potențialul lor disruptiv, spectral, e expus (ca într-o fotografie reglată sau nu în limitele convenției) travaliul unei responsabilități, al unei rezistențe.

De aceea, studiu în stacojiu. Narațiunea ce apelează o responsabilizare, aceea a singularității care se performează. Studiul tradițional, academic percepe singularitatea ca pe un exil, caută să o rezolve în perimetrul unei dorințe a valorilor și a adevărului, a regulilor și metodelor. E spațiul teoriei literare așa cum se face cînd înțelesul ei este metodic, descriptiv, reglat de tipologii, concepte și exemplificări. Teoria care se autoprotejează prin invocarea, în cerc vicios, a unei tradiții pe care o construiește și căreia îi dă

inclusiv monumentalitatea. Teorie didactică, publică, în care reputațiile și carierele se construiesc și se confirmă mereu cu angoasa spectrului propriei artificialități, spectru ce nu are concretețea corpului, a cadavrului ce poate fi vegheat, îngropat sau incinerat.

În filmul său din 1965, *Alphaville*, Jean Luc Godard se vede nevoit să renunțe la 3000 de metri de film, inutilizabili datorită faptului că a ales să filmeze fără lumină artificială. Chiar și așa, în produsul final, sunt scene întregi în care contururile nu se disting, în care întunericul dă imaginii o realitate spectrală, o frecvență de vizibilitate prinsă în indecidabilitatea opțiunii între prezență și absență. Nu e o realitate distorsionată, ci o realitate suplimentară, care intră, odată cu opțiunea lui Godard, în spațiul acceptat, creativ, revoluționar al artei. O opțiune pe care în 1970 Wim Wenders o alege, deloc întâmplător, ca reper intertextual esențial în *Summer in the city*, primul său film, ce conține în *nuce* opțiunile estetice principale pe care le va urma în anii șaptezeci. O asemenea intertextualitate este un bun exemplu al eficacității unui act teoretic, al rezolvării nu în spațiul închis, în logica metodică extrasă din istorie, ci în istoricitatea propriu-zisă, singulară, a formei. Rezolvare pentru care reperatele tradiționale (teme, valori, adevăruri, categorii) sunt funcții, deplasări, rodul unui travaliu ce nu poate șterge, ci doar disloca, ce nu impune, ci doar expune, pentru care creația e mai puțin controlată sau sub metafora inspirației (în fapt a subiectului), ci relevînd pluralitatea factorilor ce o înconjoară, iar studiul în stacojiu e mai puțin o decizie sau descriere, cît o performare.

Sunt trei disocieri ce trebuie făcute pentru a avansa înțelesul singularității teoriei. Nu definiția ei. Teoria e mai degrabă, așa cum își imagina Marx, revoluția-ce-va-să-vină (și pe care o diferențiază de revoluțiile trecutului, mereu orientîndu-și forma după conținuturi vechi), spectrală, în afara spiritului ce caută să o prindă. Literarul e spectrul ce străbate și dislocă toate pozițiile criticii, literaturii comparate, filosofiei care cred uneori că îi pot folosi emergența în folosuri proprii, uz reglat din perspectiva unei poziții singulare pe care aceste discipline (discursuri ce caută să organizeze cunoașterea, conceptele și să determine valorile) au pretins-o mereu.

Singularitatea teoriei literare nu este una de poziție. Literarul este inevitabil contaminat de teorie, iar teoria de literar, așa cum observă Jonathan Culler în 2007, fără ca această contaminare să reprezinte o necesară, inevitabilă ruină. Tocmai pentru că teorie nu se face dintr-o poziție, o detașare, o puritate a vederii. *Exeunt* astfel metodele, categoriile, studiul tradițional. Ies în sensul plenitudinii, al vizibilului, al deciziilor pe care le-ar putea regla și revin, nu pot să nu revină constant, plural, spectral, fără corp, eliberate din opozițiile vechi, din distincțiile reglate de dorința pentru contururi.

Singularitatea teoriei nu e una ontologică. Teoria nu se simte, nu se trăiește în sensul larg al acestor cuvinte. Nu e impresionistă și nici inefabilă, decît, cum ar spune Barthes, pentru cei care o privesc de pe malurile tradiției. Teoria iese din perimetrul vieții, din cel al subiectului. E îmbibată de literar, fără a fi critici-ficțiune (ce e, vreodată, critici-ficțiune?). E locul fără loc al alterității, mereu rezistentă, simultan retrasă, sub semnul și anunțul obsesiv al revenirii. Ceea ce face literatura, (ne)fiind literatura. După atîția ani, intuiția formalistilor ruși, prinsă în invenția *literarității* (pentru că e o invenție în formă, în istorie,

un act teoretic), chiar fără posibilitatea - acum - a instrumentalizării, fără a fi un reper tare, plin, bîntuie cuvintele, lecturile, alegerile noastre, alături de alte voci ce se iscă asemănător capetelor monstruoase, în imaginea descrisă de Hegel de „noapte a lumii”.

Singularitatea teoriei nu este una de creație. De aceea, Holmes. De aceea, a cincea narațiune, pe lîngă cele scrise, asumate, poziționate. Teoria nu e creație, e travaliu, ceea ce scapă exact în punctul în care scapă. Reglată de un semnificant vid (Lacan), angajată în spiritul revoluției-ce-va-să-vină, fără conținut, fără program, al cărei posibil *manifest* este restul spectral ce rămîne să bîntuie coridoarele certitudinii, vieții burgheze, frecvența ce bruiază manifestarea vizibilului.

Teoria e inevitabil și întodeauna *aut of joint*. La fel ca acest timp, ca orice timp, ca timpul. La sfîrșitul capitolului IX din *The Hound of Baskervilles*, într-o scrisoare pe care Dr. Watson i-o scrie lui Holmes (și cît de sugestive sunt aceste decizii ale narațiunii, felul în care complicațiile, jocurile ei pregătesc o posibilă *apariție*, aici și acolo, corp și spectru, vizibil și invizibil!), acesta îi descrie momentul straniu din noaptea de dinainte, petrecută în pustiu angoasant al domeniului Baskerville, în care, în clipa cînd luna iese pentru o secundă din nori, a putut distinge, în depătare, în vîrfurile colinei, figura impunătoare a unei apariții ce pare să fie "the very spirit of that terrible place". Pentru Watson, această *apariție* pare să fie, trebuie să fie cheia misterului, centrul său, inima sa, ceea ce îl justifică în profunzimile sale (ca mai tîrziu inima întunericului pentru Conrad) și simultan îl luminează. Monstrul, spectrul, spiritul, toate la un loc sunt în aceeași apariție, în aceeași frecvență a vizibilului. Precum în studiul tradițional, tot ceea ce trebuie făcut, de către el, Watson, însă doar în măsura în care acționează pe urma, în *spiritul*, sub prezența spectrală (apariție iarăși asiguratoare și angoasantă: e și nu e aici, e urmat sau trădat) a lui Holmes căruia doar îi ține *locul* (ce e și locul scriiturii, al legitimității) și căruia îi justifică această veghe (așa cum studiul tradițional nu e performativ, ci confirmativ, e mereu aplicare, promisiune și ținere a promisiunii, datorie și doliu, lucru mereu în beneficiul altcuiva, spectrul, modelul din trecut - pentru Marx Revoluția franceză poartă asumat masca, hainele, vizibilitatea Republicii și apoi a Imperiului Roman), rolul lui Watson e așadar de a *aduce în lumină*, în rațiune, această apariție. Și Watson nu greșește foarte mult (pentru că studiul în stacojiu rămîne parțial studiu, teoria rămîne veghe). Apariția, spectrul e locul misterului, restul, semnificantul vid, dar mediator. *Revoluție-ce-va-să-vină*. Mereu, pentru acest timp, pentru timp, pentru toate timpurile. Legămîntul pe care îl cere spectrul din *Hamlet* lui Hamlet. Travaliul teoriei. Watson nu greșește (și asta o știm, țesătura complexă a literarului cu teoreticul nu ne-o ascunde, așa cum teatrul nu își protejează surprizele, ele sunt de la început acolo).

Pentru că spectrul de la sfîrșitul capitolului IX, în scriitura din interiorul scriiturii, distincția dintre ele fiind manifestă și teoretică, în scrisoarea pe care o scrie Watson, adeptul rațiunii, în cartea pe care o scrie Conan Doyle, adeptul studiului și al deducției (și nu apare aici tentația de a trimite la discursul lui Dedalus despre Shakespeare din cartea lui Joyce, discurs despre filiație și moștenire, despre semnătură și despre lectură?), dar amîndurora supraviețuindu-le, rezistînd mereu, ca un rest, personajul principal, acest spectru (sau acel? Care dintre ei? Unde e locul său textual? În care text? Poate, cumva, inevitabil, acesta?) este - cu toate riscurile, dar și vocile verbului - Holmes.

istorie literară

Introduceri în spațiul avangardei maghiare (II)

Ion Pop

Cea mai mare parte din secțiunea *Literatură* a antologiei lui Kocsis Francisko este dedicată, cum era de așteptat, operei lui Kassák Lajos (1887-1967). Peste șaptezeci de poezii traduse expresiv dau seamă despre această operă majoră care - aflăm din nota bibliografică - a fost a unui autor prolific, cu o sincopă explicabilă, desigur, de contextul politic, între 1949 și 1956, când nu mai poate publica nimic. Cum autorul selecției nu precizează volumele din care sunt alese textele, diagrama evoluției scrisului său rămâne aproximativă, iar ponderea sa propriu-zis avangardistă e greu de măsurat de către cititorul român. Oricum, versurile cu sunet nonconformist și care să atace structurile „tari” ale limbajului poetic mai mult sau mai puțin tradițional sunt destul de reduse ca număr și nu putem ști dacă gesturile propriu-zis iconoclaste deductibile din manifestele aceluiși poet sunt într-adevăr ilustrate pe suprafețe mici ori sunt, în realitate, mai extinse, în raport cu cele mult domolite din deceniile care le-au urmat.

Ceea ce ni se pune la dispoziție ca eșantioane ale unui mod de a face poezie este, totuși, lămuritor măcar pentru „stilul” acestor reacții, atașabil, în linii mari, tiparelor expresioniste, fără zdruncinarea gravă a sintaxei textului. Îndeosebi două poeme (*Și, Compoziție*), cu care se deschide ciclul, trimit la această arie de sensibilitate prin nota de vitalitate proaspătă, primăvărată, în contrast cu „câmpiile infernale” și pe fundal de „clopote alarmate”, ori prin reprezentarea, cumva alegorică a imensei forțe umane, printr-o ființă masculină amintind de gigantul lui Goya, care „mergea / cu tendoane colosale ca funiile de tracțiune, în sus spre munte”, mânat de energii ardente („Sub tălpi, pietrele au făcut răni, / Dar capul îi strălucea precum radiul /.../ S-a înălțat! Statuar! În purpură! // S-a revărsat // Metalic foșnea vântul pe orga tușurilor de gheață. / Ochii vitelor lăcrimau în ferestrele zăvorâte. / Case mari și mici și-au apropiat frunțile. // I-i-suse!!!”). Viziunea hiperbolică, tonul exclamativ al întâmpinării „personajului”, aerul „misionar” („În Întunericul imens / numai puii zilelor de mâine agitau făclii”), țin, desigur, de estetica expresionistă, însă marile angoase caracteristice acestui orizont de sensibilitate lipsesc. Mai aproape de contestările radicale ale începutului de veac este doar poemul *Seara*, soi de colaj fracturat, amintitor de dislocările dadaiste ale limbajului, într-o (tipo)grafie futuristă, cu alternanțe de litere și cuvinte divers dimensionate, scrise pe marginea filei ori pe verticala ei, înrămând bucăți de text sau uzând de o anume sugestie a semnelor grafice, greu de ilustrat în spațiul de care dispunem aici. Celelalte texte sugerează mai degrabă un modernism moderat, un lirism de culoare elegiacă, înrudit într-o oarecare măsură cu poezia „declinului” crepuscular a lui Ion Vinea, dar și cu lamentația blagiană susținută de o imagistică stilizată, în care se pot ghici urme de decorativism și de ritualitate simbolist-secesioniste, trecute în metafizica expresionismului: „Zadarnic ai vrea să fugi și plângi zadarnic. / Singur gonești călare în ceață / și-auzi trosnind sub copitele armăsarului murg /

oase și vase arse de lut. // Cine îți dă poruncă / și după cine trebuie să gonești în noapte. / Iată inelul iubirii ți-a căzut din deget / tremuri gol și ca o pasăre cu aripa frântă / recade întrebarea fără vreun răspuns. // Nu plânge deci și nu-ntreba pe nimeni / Gonește mai departe-n ținutul pustiu / până amprenta mâinii creatorului se șterge / de pe tine și muzica inimii brusc se-nterupe” (*Căderea frunzelor*). Din loc în loc, „urmele (unui) peisaj grotesc” reapar, dar nu o dată, precum în poemul *Cu fastă speranță*, răceala și pustiu decorului se luminează de proaspete impulsuri optimiste: „Deja-i rece peisajul și țipător de pustiu / ceata veselă de copii s-a retras / între pereții surzi și nicio ciocârlie / nu rănește cu pliscul cerul întunecat. / Cine-i fricos acum are motiv de teamă și cine / a ucis însuși se poate pregăti de moarte / dar iată printr-o fisură pătrunde lumina, / dragi prieteni să pornim într-acolo”...

În genere, însă, discursul liric liber de constrângeri prozodice de cele mai multe ori, apare echilibrat în amintitul regim al elegiei discrete, rămasă totuși disponibilă pentru stări de spirit mai senine și mai încrezătoare: „Tocmai ascult Requiem-ul lui Mozart / și porumbei se rotesc între cei patru pereți ai camerei / Păsări ca zăpada ale Sfântului Duh / voi niciodată nu-mi veți fi infidele / ciocurile de aur spintecă pojghița misterelor / și ochiul bunăvoinței lăcrimează de fericire”... Cu asemenea exemple - și așa arată majoritatea celor strânse în antologie - poezia lui Kassák Lajos e totuși greu de situat în însuși miezul contestației avangardiste, care nu pare a fi mers la el foarte departe în practica poetică - sau poate că doar prezenta selecție ne derutează, optând pentru piese cu mult mai cuminți decât ar cere-o drasticele programe ale altor militanți europeni ai mișcării.

În schimb, ucenicul său, Barta Sándor (1897-1938), poet de extracție muncitorească, îmbrățișând, nu tocmai de la început marxismul, și militant al „republicii sfaturilor” din 1919, apoi stabilit în URSS pentru a fi lichidat de Stalin în contextul știutelor procese, pare cu mult mai marcat în operă de spiritul de frondă și de revoltă al avangardei. E o revoltă spectaculară, de tipul celei înscenate în *Manifestele Dada* ale lui Tristan Tzara, cu o retorică în mare parte jucată, vehiculând în texte la frontiera dintre proză și poem idei mai curând anarhice: discursul său de o remarcabilă mobilitate și inventivitate imagistică, degajat în cutezanțele sale teatrale, nu părăsește nicio clipă atitudinea de contestatar al ordinii burgheze, specifică avangardei, numai că refuză, prin relativizare cvasiironică și modelare burlescă a imaginilor, orice afiliere ideologică strictă. Declarându-se drept „un om total dezaxat” sau „onest revoluționar calificat” ori, încă, „individualist împuțit” el mărturisește totodată a se situa departe de „tezele reci”, fie ele cele din „tăblițele de aur ale lui Marx” ori ale „axiomelor” lui Kant și Schopenhauer despre viață și moarte, ba chiar trimitând ironic la sloganurile avangardiste curente, pentru a-și păstra independența de individ liber. Un pasaj ca următorul poate trimite destul de direct la textele

programatice ale șefului dadaist, împănate, printre propozițiile foarte serioase și grave, cu gesturi și atitudini clovnești, într-un limbaj teribilist, parodic și frizând absurdul: „Sunt un individualist împuțit, deci și știu: dimineața îmi înmoi bătăturile cu însemnele B.S. cu aere suprematiste, la prânz înghit un gard de sârmă împletită, seara sfărâi fericit spice de grâu, oh! egoism, aforism, Hong-kong, jos cu gâturile fine! Trăiască dominația poporului simplu, dar calificat, trăiască!”... O mixtură, de data asta de măști și procedee de intensificare grotesc-expresionistă a imaginii, oferă cele două mici piese ale aceluiși autor, *Panoptic de suburbie* și *Da*, publicate în 1923, respectiv 1924, adică în plină epocă expresionistă. Sunt înscenări în mozaic ale unor situații absurde, în fundal cu „urletul epileptic al zilelor”, în care personaje mai degrabă generice (un „adolescent cu ochii aprinși”, o „mahalagioaică vânzătoare de chibrituri”, un „om livid” - în primul text -, iar în al doilea nouăsprezece personaje, printre care un schelet, „o poetesă și prințesă melancolică”, un „pelerin cu ochi albaștri”, o „țată mustăcioasă”, un ascet, un comandant, dar și poetul și cititorul lui, schimbă sau mai degrabă rostesc replici prin care diverse sloganuri patriotice și sociale, precepte morale, meditații emfatic pe teme „filosofice” etc. se întretaie într-o derulare absurdă și burlescă, atingând extremele înscenărilor parodice dadaiste de la Cabaretul Voltaire. „Țată mustăcioasă”, de pildă, vorbește exclamativ ca în virtutea hazardului din puna dadaistă: „O, împărat chinez! Madagascar! Urologie! Mic depozit de neologisme, Depozit de semințe! O, cultură minoră, semicultură! Prefix verbal! Libelulă - pentru că omul e o libelulă (plânge)”. Nu lipsesc, însă, nici lozincile revoluționare, îndeajuns de ambigue, ale celor „patru brutari spoii în alb”, care vorbesc despre „moartea pe care cu mâinile noastre o amestecăm în pâinea fraților noștri”, promițând să fie „mecanicii imaculatei făini” și să cântărească „precis kaloriile care să dea energie omului și să-l înalțe pe treapta creatoare”. La rândul lor un cor de patru măturători anunță „dimineața marii curățenii” și promit ca se va auzi „jocul sonor al clopotelor din turnurile Kremlinului”, în timp ce „cu sunet cristalin de clopoței, pătrund în scenă acordurile părții mijlocii a Internaționalei”... E o mică lume de carnaval grotesc, cu măști compozite și stridente, situată într-un decor și el eteroclit: „Capete iluminate: în ferestre, ca niște lampioane fixate pe stâlpi. Guri roșii: în porți care par a se înălța din pământ. Ochi verzi: se mișcă dezordonat în aer. Brațe, fără trup: băjbâie după un fel de acord pierdut. Voci dezarticulate: de sub pivniți, își înalță zilnic spaimetele”... (Cam în același stil, însă mult concentrat, e scris micul poem dramatic *Motanul negru*, al lui Mácza János (1893-1974). E de reținut, tot în registru expresionist, proza lui Kahána Mózes (1897-1974), *Eu tu, el*, de atmosferă tipic expresionistă, destul de convențională, exaltând, prin personajul Anna, forțele vitale reprimite de convenții, - idee afirmată și explicit: „Să ieși! / Furtuni! Brazi! / Nu erau necesare legi și autorități, muzică, paradis. / Ci doar o încălcare a regulilor ca să simtă puterea”.

Prin 1929-30, foarte înzestratul poet Radnoti Miklos (1909-1945), care va sfârși, fiind evreu de origine, împușcat de naziști după ce trecuse prin lagăre de muncă forțată, scrie o poezie de rafinate





stilizări ca de pictură simbolistă, cu „madone ostenite /ce) stau deasupra caselor, cu „sfînți mărunți (care) se vor orându-i în preajma ta și vor cânta / cu binecuvântate glasuri”, dar și cu puternice versuri de fior expresionist, ca în poemul *Grotesc de sâmbătă noaptea*: „Acum / femeile se tem de viitorii prunci / încordați în bărbații ce se-ntorc acasă”... În altă poezie, *Procesul*, trece nota protestatar-ironică – „au golit sala, ca să protejeze poporul / de poemele mele contagioase” -, asociată în altă parte cu cea liric-melancolică: „doctii vor recunoaște aici poze whitmaniene și kassákiene / și nu vor avea dreptate / amândoi aceștia sunt epici cu plămâni tari / dar pe toate le lasă la locul lor / eu însă de mi-e foame cinez stele și le cobor / și-n părul femeii mele de trebuie s-o fac mai frumoasă /.../ să spun că sunt un om fericit dar și revoltatul plin de amărăciune / sunt dintre săraci dar am femeie / blondă”... Jocul acesta dintre gestul nonconformist, o anume ritualitate gravă a dicțiunii și prospețimea unei fantezii permeabile senzației fruste definește un lirism complex, însă care nu are prea mult de-a face cu iconoclastia și inovația avangardistă radicală.

„Realitatea are infinit de multe colțuri și fiecare ne julește trupul până la sânge” - scrie puternicul poet Robert Reiter (1889-1989), șvab ardelean ucenicind la revista *Ma* a lui Kassák Lajos la începutul anilor '20, devenit apoi scriitor de limbă germană sub pseudonimul Franz Liebhard, deportat de sovietici în Siberia după al Doilea Război Mondial. Poezia sa are toate datele liricii expresioniste, cu accent special pe plasticitatea imaginii desenate, ca la un Barlach, în ferme contururi sculpturale: „pe sub ferestre trec greoi oameni cu tălpi de plumb, ar vrea să alerge dar nu se pot debarasa de mâinile cioplite îndepărtate de trup”. O poetică a materiei fruste sau încordate ce ascunde tensiuni interne transpune din versurile sale ferme („prietenii ni-s doar aerul și apa, și-n bobina arsă de lumină ne mângâiem ruda prefăcută-n scrum”, „mama noastră în giulgi strânge la tine pe fiul tău carbonizat”), și această asociere de stări definește cel mai bine lirica sa cu deschidere cosmică fără emfază, în fond, subversivă, conținându-și doza de manifest antitraditionalist, ca în poemul *Destindere*: „Stropul de transpirație întrece forța constelațiilor / nu va crăpa nicicând și dizolvă în sine suspinele mâncate de molii”, „eternele lucruri se nasc în lumina rănilor fosforescente”, „strângerea de mână e ca pâinea frântă de grâu”. Tendința spre abstractizare apare și ea („prin abisul suferinței izbucnește plânsul”, „umbra păsării-furtună trece-n zbor razant prin clipa terifiantă”, „aud pocnetul capcanei de fier, prin fisurile neliniștii / se prăbușesc îngerii dedați la păcat”, „mugetul mărilor a ațipit în scoici și imperturbabila / liniște a stelei polare e centrul universului”...

Într-o zonă apropiată de sensibilitate se mișcă poezia lui Déry Tibor (1894-1977), din care se alege excelentul poem *Vaca cea mare* - elogiu al fertilității telurice în conexiune cu cosmosul, regăsită în alte poeme într-o atmosferă de elan dansant, de mare puritate.

Un aer mai accentuat de manifest au versurile lui Lengyel József (1896-1975), cu propoziții programatice transparente vorbind despre „profeția” novatoare, revigorarea unei sensibilități sleite (“Profeția s-a înșurubat în trupul ramolit cu sânge îngroșat și-n viața mea cu fire plebeiană iritabilă-doritoare”), întemeiate pe instinctul vital („pe dorința instinctelor construim turnuri ne-babel cu rădăcini în pământ”), chemând la

construcție, însă refuzând, ca toate avangardele, scopul final și absolutul, adică împlinirea: contează, încă odată, mișcarea creatoare, dinamica, înaintarea spre un final niciodată definitiv („am socotit cu viața rezultatul /.../ avuția noastră cea mai mare și cea mai păzită / nu-i absolutul și nicidecum scopul final. / Întotdeauna constructorii: pe vârfurile frumoaselor baricade de mai / cărăm grinzi și acum creația noastră e demolarea”...). Parcă îi auzim, paralel, pe un Ilarie Voronca sau Geo Bogza... Lengyel se formase în jurul revistei *A Tett* a lui Kassák, a avut o activitate de militant comunist, a trăit și la Mosocova și a fost întemnițat și deportat, ca și Barta Sándor, pentru a fi, spre sfârșitul vieții, încununat cu premii prestigioase la Budapesta. Între vitalitatea futuristă, „activismul” constructivist și violențele expresioniste, poezia lui găsește o soluție de relativ echilibru. „Râsul nostru e străin de râsul hain al bătrânilor” - scrie el într-un poem - pentru a încheia cu afirmarea, sub semnul sângelui aprins „năvalnic”, cu îndemnul la o acțiune pozitivă: „să râzi / și să te zbați pentru țeluri serios chibzuite”. Între aceleași linii programatice se înscrie și un text precum *Țărani în atmosferă*, unde imaginii unui „domn cu haină de piele”, așteptat de o tărăfă la cafenea, i se contrapune cea a muncitorilor „îndreptați de șale și viziunea unor scule de fier lucind în soare /care/ îndeamnă sângele la un ritm mai alert”. Nu alt mesaj transmite, în esență, proza de câteva pagini intitulată *Baladă cu dedicație*, având ca protagoniști doi tineri, în care, într-un stil de notație rapidă și concentrată, se evocă, între altele, „tensionarea tainei: dorința demistificării” și „proiecția cuvintelor fără umbră în lumina solară”, din nou în contrast cu „întunecimea de acum” și cu „vechiul noroi”. În stil exclamativ, de exaltare expresionistă, iarăși, (prea) transparent programatică, se înfățișează poezia selectată din Komjât Aladár, autor al unui *Strigăt* datat 1916: („Lume! Belșug ce se-agăță de mine! / Fraților!” Semănături năclăite cu sânge! /.../ O, priviți! Îmi ridic brațul / și peisajul se-nalță de dor după el”) și al unui poem de figurație geometrizzant-constructivistă, sub titlul *Frig*, din 1917: „ramurile / (raze dispuse-ntr-un sistem) / pe direcția sevei, prin mase compacte, / se-mbrâncesc în elanul spre boltă”. O figură de revoltat propun versurile lui Forbáth Imre (1898-1967), a cărui lirică de vehemențe alimentate de același sol expresionist ar putea fi comparate, până la un punct, cu cele ale lui Bogza din *Poemul invectivă* și din *Poem petrolifer*. O definiție a *Poetului*, mizează tocmai pe vigoarea elementară a celui care „sculptează în rouă și oțel chipurile de lemn ale orașului”: „Imaculat și viclean ești asemenea tăietoare de iarbă / Ochii tăi ca petrolul secendiază tihna /.../ În venele tale curge seva cristalină a fierului”. O *Naștere* propune imaginea viscerală a „fătului (care) / Forțează fesele tremurătoare ale femeii / Își ancorează ventuzele în rețeaua fragilă de vene”, vorbind cu o anume brutalitate despre „brazda însământată / În cotețul de umbră al societății / Aleluia / Cele șapte ciocane căzând în măduva fierarului / incestuos au descoperit șirul sunetelor cromatice”. O *Elegie* publicată în revista modernistă *Nyugat* în 1930 îl evocă pe „Veșnic suferindul și etern revoltatul / Cu arzătoare dorințe veșnic îndrăgostitul tânăr! / Trist de la deșarte și groaznice științe / De afurite ispite plin până-n gât /.../ Vai, încă tânăr și foarte depravat / Cu inima neîmpăcată privește spre eclipsa destinului”. Cum se vede, aerul avangardist de revoltă alimentată de „planul primar” al vieții stăpânite de instincte de nestăvilire e respirat și de avangarda de dincolo de

frontierele apropiate nouă.

În schimb, Illyés Gyula (1902-1988), caracterizat drept poet „poporanist”, trecut însă prin Parisul avangardist, e prezent cu trei frumoase poeme solare, „ofrande” ce opun aerului „murdărit” de om aspirația înălțării spre „sfere răsunătoare, deasupra gerului înarmat”. Din păcate, mai cunoscutul József Attila (1905-1937) e prezent în antologie doar cu trei poeme, însă raporturile lui cu avangarda, în expresia ei extremă, n-au fost foarte importante.

Lectura consistentei antologii realizate de Kocsis Francisko conduce, așadar, spre o imagine a mediilor avangardiste maghiare modelată cu precădere de expresionism și de moștenirile sibloist-secesioniste pe care le asimilează, nelipsind nici urme ale înscenărilor mai dezinvolve ale dadaistilor ori ceva din retorica futuristă a dezlănțuirii tuturor energiilor eului. Se vede imediat că spiritul Vienei, și în genere cel germanic, mult mai aproape nu doar pe harta geografică, ci și prin tradiție istorică, a avut un impact decisiv asupra mediilor moderniste novatoare din Ungaria și Transilvania. Latura „activistă” a acestuia, meținută vie de tensiunile politice cu apogeul în „republica sfaturilor”, adică de inspirație moscovită, a lui Béla Kun cu consecințe până târziu în destinul unor scriitori maghiari, a rămas puternică în acest spațiu. E una dintre diferențele față de ceea ce s-a petrecut la noi, unde militantismul politic a fost mult mai slab. Pe de altă parte, menținerea ca și exclusivă în zona de iradiere a expresionismului, cu translații către constructivism, a făcut ca în plan strict literar discursul să fie mai puțin afectat în structurile sale formale decât în cea în care s-au difuzat ecourile mișcărilor preponderent pariziene. Chiar din aceste puține exemple, se vede că dadaismul și suprarealismul sunt mult filtrate și atenuate în programele și scrisul poetic al maghiarilor. E limpede, însă, că un număr semnificativ de personalități ale literaturii ungare au fost marcate pozitiv de contactele cu marile orientări ale avangardei europene, asimilate în interiorul unui modernism moderat, la care au ajuns, de altfel, și destui dintre avangardiștii români. Antologia de față ilustrează, *volens nolens*, această realitate, incluzând, cum am observat, multe texte care nu sunt strict legate de programele contestatate, „extremiste” ale avangardei istorice europene. Este, însă, dincolo de criteriile de selecție discutabile pe alocuri și de absența unor date care să fixeze mai exact în timp textele alese, o realizare remarcabilă. Avem de-a face, de fapt, cu prima culegere substanțială de texte ale avangardei maghiare, literare și artistice, apărută la noi și care oferă, în fine, foarte prețioase informații despre câțiva dintre autorii ei reprezentativi, slab sau deloc cunoscuți până acum în limba română. ■

imprimatur

Ilia Morozov, scriitorul

Ovidiu Pecican

Nu prea înțeleg de ce Dragoș Voicu este socotit romancier, iar povestirea lui *Coadă* (București, Ed. Cartea Românească, 2009, 176 p.) se recomandă cititorilor ca fiind un roman. Poate fiindcă autorul visează la acest statut, socotit mai prestigios, ori deoarece prin mintea editorilor băntuie ideea că romanele au ajuns să se vândă mai bine decât proza scurtă. De fapt, nu e nimic rău în a fi povestitor, cu condiția să ai talent din belșug pentru așa ceva, după cum, cel puțin deocamdată, România rămâne – în materie de proză – o țară de autori redutabili pe întinderi mici de hârtie. De la cei doi Caragiale încoace chestiunea este tranșată, iar strădaniile romancierilor – nu puțini, și nici neglijabili – de a crea o cultură a lecturii de mari întinderi are de înfruntat actualmente un moment dificil. Departe de a se bucura de marile pariuri ale generației actuale de cutezători ai marilor suprafețe, publicul nostru mastichează cu greu până și moștenirea de-acum două trei generații, făcând față pe apucate, la întâmplare, inegal, provocărilor vaste ale lui Sadoveanu, Camil Petrescu ori Hortensia Papadat-Bengescu. Așa se face că trilogiile și tetralogiile lui Nicolae Breban, romanul în zece volume al lui Gheorghe Schwartz și chiar romanele într-un singur – însă amplu – volum ale lui Ion Manolescu, Caius Dobrescu ori Ruxandra Ivănescu par să cadă greu la stomac onor cetitorului, în pofida debordantelor lor propuneri.

Cu tot respectul față de cei în stare să accepte pariul propus de romancierii noștri, mi se pare că piața actuală de carte românească duce lipsă de un public suficient de antrenat, interesat, apt să „rabde” pariuri de anvergură. Suntem, pare-se, „turați” în serie, la grămadă, pentru lecturi mici, eventual amuzante, un pic triviale, cu șmecherii, șmenuri, şușanele, după gustul epocii în materie de mărfuri deplin palpabile. Numai un exemplu (ce s-ar dori edificator): Florina Ilis a scris și publicat, până în prezent, patru romane; suficiente pentru a asigura un profil distinct ca prozatoare română în plină ebuliție. Primele două au apărut cu o bună presă de provincie, însă fără a o propulsa pe autoare în atenția națiunii. Al treilea, *Cruciada copiilor*, cel mai concesiv față de gustul momentului – exploatănd faptul divers (fenomenul copiilor străzii) și gustul pentru senzaționalul de operetă (Oliver Twist aclimatizat pe ruta Cluj – Constanța în formula cu suspans a deturnării unui tren de către micii zdrențăroși) – a spart box-office-ul, ridicând-o pe scriitoare la notorietatea la care

avea și înainte tot dreptul să spere, dar punându-i, totodată, în penumbră, mai subtilele romane dinainte și pe cel de-al patrulea, apărut ulterior, în mod nemeritat. De unde și concluzia, pe care cei dispuși să o tragă o vor trage, negreșit: dai ce se cere, servești apetitul de senzațional și exotism, speculezi tema zilei – cu talent, neapărat cu talent –, vei ieși în față. Dacă nu, nu.

Dragoș Voicu – fiindcă, totuși, despre el este vorba în cele ce urmează – a prins mișcarea din zbor, drept care debutează croșetând pe tema cozilor ceaușiste. În *Coadă*, premiat în 2008 ca proză de debut de către Cartea Românească la concursul anual organizat de editură, povestea e liniară și pornește de la o realitate trivială a ceaușismului, penuria de orice. Șirul de indivizi care se scurg, cenușii, printre blocuri, pe baza alarmei zvonistice, preferând să își curbeze spinările decât să ridice baricade ori să arunce cu oamenii sistemului de pământ, a devenit una dintre emblemele umilinelor românești din vremea celui de-al doilea stalinism. Nu este un motiv de mândrie, măcar pentru că el dezvăluie mecanica de factură acut materialistă, pragmatică și consumistă a unei societăți care se socotea, nu doar prin ideologia ei marxisti oficiali, ci și prin înțelepții underground ai tribului (de felul lui Constantin Noica), o lume a valorilor confruntată cu tăvălugul nihilismului roșu. De bine, de rău, însă, simbolul cozii – speculat intens fotografic de presa străină, deci omologat deja ca surprinzând ceva esențial despre noi – a fost exploatat și înainte de tânărul autor. Prozatorul Florin Sicoe scria, cu circa două decenii în urmă, un eseu despre coadă remarcată, la vremea lui, de critici. Mai mult decât atât: în chiar anii deceniului final al comunismului, cineastul Mircea Daneliuc uza de metafora mulțimilor îmbulzite, în așteptare, în filmul – bine cotate la vremea lui – *Glissando*. De curând, ediția a doua a manualului de istorie a comunismului readucea, și el, cozile ceaușiste în atenția celor care nu le cunoșteau ori le credeau deplin uitate.

Povestirea se derulează fără multiplicări de planuri, invențiune ori suspans către finalul previzibil: miza este atinsă; deși derizorie, ori poate tocmai de aia. Între timp, câteva memorii – cum era să fii pionier, ce însemnau „oracolele”, cum mergea practica agricolă etc. – și câteva portrete. Scriitura se etalează alert, cu relativă acuratețe, oarecum umoristic și bonom, căci cel care narează povestea cozii e un școlar al acelor vremuri. Fără

subtilități, fără mize mai înalte sau mai adânci, *coada* reia marile hituri – legende urbane – despre Epoca de Aur. Trăite de cei peste treizeci de ani, ele pot fi confirmate, verificate, li se pot da versiuni parțial diferite, cu alte cuvinte sunt proză confecționată cu materialul clientului, pe gustul acestuia, fără dureri de stomac ori bătăi de cap, stârnind saliva unei reacții de identificare. E bine? E rău? Cartea se citește ușor, la fel cum este și scrisă. Cu toate acestea, dacă o compari cu alte evocări ale unei dictaturi – să zicem, dintre hiturile recente, că ne gândim la recent ecranizatul roman, *Cititorul*, tradus de curând și în limba noastră – poți măsura distanța dintre anvergura românească și bagatela prozastică.

Nu spun că e lucru rău să avem jucărele de hârtie. Mie îmi place și umorul lui Bassarabescu, și îl citesc și pe Moș Teacă oricând bucuros. Un autor nou din aceeași familie se cuvine salutat, nu respins. Afirm doar că odată cu *Coadă*, literatura română primește cadou un film narativ de desene animate despre fapte și circumstanțe oarecum grave, oarecum penibile, oarecum rizibile din vremuri mai grele și mai complexe decât lasă să se întrezărească discursul naratorului. Ce anume ar fi putut deveni acest text, manevrat cu o mână mai sigură de un scriitor mai puțin grăbit să încheie și mai desprins de preocuparea de a consemna cu acuratețe ceea ce a trăit în copilărie se poate înțelege din ultimele rânduri ale cărții. Fostul elev descumăreț, care îi ținea rândul tatălui său la o coadă enormă ce simboliza lupta cea mai dramatică, pentru existență, declară că a ajuns milițian, iar apoi polițist. Brusc, jovialitatea cordială de pe tot traseul prozei, explicată inițial prin inocența copilăriei celui care vorbea, devine oarecum suspectă. Aha! De asta ne povestea așa, cu un aer de familie și de complicitate ce și cum făceau ăia de prin jurul lui în acele vremuri... Omulețul încetează să mai fie un bucolic urmaș al învățătorului Fărâmbă de *Pe strada Mântuleasa*, al lui Mircea Eliade, ci pare mai curând un fost mic delator care și-a vârât nasul, cu scopuri bine determinate, până și în hârtiile aruncate la gunoi de profesorul de matematici împătimit de scrisul literar. S-ar putea, așadar, ca și aerul amuzat, lipsit de crispitate, al opului să vină din tentativa unui mic complice al fostului sistem – ah, Ilia Morozov! – de a acredita ideea că și cozile aveau umanitatea lor, poezia lor, că nu era chiar atât de rău (fiindcă tot prindeai, în cele din urmă, câte ceva), că poți avea nostalgii după ele și după timpurile epopeice pe care le ilustrau...

Interesantă ambiguitate morală, întreținută și de faptul că prozatorul însuși – a nu se confunda, oricât de tentant ar putea fi, cu naratorul-erou – a ajuns între timp un angajat al Ministerului Administrației și Internelor... Interesantă, prin efectele pe care le-ar fi putut exploata în plan literar. Dincoace, în viață, mai degrabă suspectă, întrucât conturează, în aparență, într-o nouă variantă, vechea dorință a cerberilor de a controla oazele de libertate autentică prin substituirea scriitorului liber, de autentică vocație, cu oameni ai sistemului. Or, dacă e să fie așa, declar deschis: prefer înfeudații de anvergura lui Șolohov sau, măcar, Eugen Barbu. Altminteri, însă, Dragoș Voicu nu scrie rău deloc și dacă vreodată va îndrăzni să practice libertatea pe cont propriu, nu la ordin, scriitura lui l-ar putea ajuta să se salveze. Sau e deja salvat?



Andor Kőmives

Absolut secret

Király Zoltán

Curriculum vitae, epistolă acasă sau ce vreți dumneavoastră

Acum scriu o poezie mincinoasă.
Mint, mai întâi, că: mă simt bine-n pielea mea.
Apoi, că starea-mi sufletească și financiară e stabilă.
Mă iubește una, am o bursă.
Cătu-i ziulica de lungă dau pe gât
suc de morcovi, țelină și ridiche neagră.
În timpul liber fac înot și patinaj.
Citesc sonete franțuzești de-amor. Sunt fan al romanului realist rus.
Mă pregătesc de-nsurătoare, până și p-âl mic am să-l nasc eu.
În weekend merg la hipodrom, obișnuiesc să pierd-câștig sume de bani relativ mari.
Voi îmbrățișa cariera politică, probabil, mă voi afilia unei organizații de extremă dreaptă paramilitară ecologică. Vecinii mă adoră.
Oamenii mă vorbesc numai de bine.
Construiesc o casă de vacanță. Îmi iubesc concetățenii și-i respect. Abonamentul la operă mi-l re-nnoiesc anual.
Pui și pește nu mănânc cu mâna.
Mult și bine-aș mai putea minți, în poezia asta, despre mine, dar poate mint: nu are niciun rost.

Poezie proastă

asta-i poezia proastă.
asta ți-e iubita cu o mie de căpitani de vas în vană.
ăștia prietenii rămași ostatici în capcanele sistemului politic.
bunicu-ntors din lagărul rusesc.
chelnerul cu uitătură rea.
asta ți-e istoria neamului (cea după care tragi apa la privată)
twist și mambo cu specific național.
taică-tu-i la Ancora. femeia-ți are chiپیu de căpitan și colac, în talie, de salvare.

liniște.
în capul tău e liniște.

sistemul tău nervos din care rădăcina pătrată au extras-o două locomotive diesel.
mica futere la cap cu-ardealul.
plescăieli de limbi pe anusuri pudrate.
zgomotul surd al frunții tale izbite de bordură.

salut copii.
sper din inimă că sunteți în pătuc.
asta fu poezia proastă.

traford

Imperiul poetului

închipuie-ți, cumnatul vecinei – îl cunoști:
Romi ăla căpitan de vas
dă ocol de-a bușilea
unui bloc de locuințe din Constanța.
iară s-a dus dracu detergentul,
podul n-are cheie.
rahatul ăsta de televizor
face fițe nu se vede Duna.
al lui Ildi e la medicină
la Pesta, toți au să ajungă cineva,
doar tu nu ești bun de nimic.
imperiul poetului nu-i ăsta.

vechea mea colecție de clondire,
și faptul că n-am câștigat nicicând
la ruletă cu
36,
briceagul meu cu coarnele-i de bivol
cel mai bun bar de streaptease din oraș
și în personalul vințu de jos-cluj
cum face țiganca lipsa mică
și cetatea asta
de ce nu se mărită
de fiecare zi a morților cu cimitirul
din házsongárd?
cum s-ar putea, oare, fabrica din marea neagră
o bere neagră cât mai mare?
și cu toate că nu știi să-not,
adeseori visez în apă.
imperiul poetului e, poate, ăsta.

Scrisoare casei scărilor, în zori

Poetul se întoarce-acasă.
Buzunarul plin frunze
plin de poze-i e
Pe masă
șoricei rozé
pe ziduri cactuși
haite și
de câini.
Vise și mări
în patul lui

În marea viselor iceberguri
și pe ei
incandescențe năluciri:
femei
cu,-ntr-însele, orfană
ură, parcă.
Acum poetul s-ar urca
în barcă
de nu i-ar sta în cale
uș-ncăperii sale.

Femeia

I. perechea, îndeobște,
a animalului numit bărbat.

II. bila de pe gât e, îndeobște,
învăluită-n păr
bălai, șaten, brun, roșu,
respectiv altă nefirească maslă.

III. contrar bărbaților
e omnivoră.



IV. adeseori,
costisitoare.

V. chiar dulce,
când și când.

VI. misia-i, după spusele ei proprii:
completarea unor lipsuri, a lacunei
partenerului de sex opus.

VII. ceea ce, adeseori, se-ntâmplă invers.

VIII. nu o dată, ele-și satisfac
propriile lipsuri reciproc.

IX. categoria sus-numită apare-acolo și atunci
unde și când a mai ființat.

X. înțelege de-obicei numai ce vrea,
uneori, nici, cel puțin, atât.

XI. merge la toaletă-n grupuri mici
spre stupefacția sexului opus.

XII. crește direct proporțional
cu cantitatea de alcool ingurgitată de bărbați.

XIII. dragostea de animale
și-o materializează-n pluș.

XIV. întotdeauna e așa
de parcă nici n-ar fi așa.

XV. sfat pentru neofiți:
punctul paișpe-i atacabil, –
chiar așa e.

XVI. conform unor atente observații,
trăsăturile feței ei devin rigide,
ochii i se fac mari de tot, uneori scot scânteii
dacă i se-atribuie numele alteia.

Pe ochii tăi

Orizontul meu
Ți-a tăiat trenul

Pot veni de-acum
Blonde și brune

Nimfele galbene-n
Albele spume

Sunt singur se joacă
Tot singuratic

Muzele palide
Nu pricep cum

De nu se mai satură.
Noi singuri, aici și acum.

Balada hoției

acum fur până și hârtia
litera diacriticele fur curent
electric deodoranți mirosuri
fur scrisori fur timbre
buchete și ferepare
nuptiale îmi adjudec
amante soațe prietene brichete
fur păsări șterpelesc pitici
de grădină furgălesc butoaie
rigole rime nuanțe bancuri
țin oameni la pârnaie
namile fotbaliști
arcași

pe toate le-am prădat. cum aș putea
să-mi mai fiu mie însumi pradă
eu?

Misionari

duminica
devreme.
un interfon
bine dresat
se-aude
cântând
beethoven.
o zi bună! aș vrea să vă-nmânez o invitație
importantă.
am dori
să luați parte
dumneavoastră
împreună
cu familia
dumneavoastră
la aniversarea
morții
lui
Iisus
Christos.

Rugăciunea unui poet beat

mântuie-mă Doamne
de bunăvoințele din ochiul
potrivnicilor de deochiul
dragostei de ploaia de cuvinte
ce-ți fac frumos cu ochiul.

scutește-mă Doamne,
de respectul proștilor de pofta
vaginilor virginelor
avide.

apără-mă Doamne,
de pricopseala peste noapte
de șaptezeci și șapte

de plozi de locuit la vilă-n
silă.

ferește-mă Doamne,
la ora preatârzie
de trezie.

Marea revoluție poetică

ponegriți-i
pe poeți!
bumbăciți-i
pe poeți!
lichidați-i
pe poeți!
spânzurați-i
pe poeți!
necitiți-i
pe poeți!

Traducere de
Ildikó Gábos & Șerban Foartă



emoticon

N E L I (I)

Șerban Foartă

Unul dintre cele mai tușante *Exercises d'admiration. Essais et portraits* ale „bătrânului” Cioran este antepenultimul din carte, *Elle n'était pas d'ici...*

Nici Neli nu era de-aici.

Intrasem, într-o doară, cu o bucoavnă galbenă, în mână, de versuri ale lui Baconsky. O cumpărasem dintr-o librărie, cam cu un sfert de oră mai devreme, și eram dornic s-o întredeschid. Era, grafic, de-o discretă eleganță, ca mai toate cărțile lui A. E. B.

Parcul, de peste drum de Băile Neptun, pe sub portalul căruia trecusem, va fi fost unul dintre cele mai stufoase și umbratice din Timișoara. Avea bănci joase, cu spătarul și ziful dintr-un lemn vopsit în verde și cu schelet metalic „alte Zeit”. Se chemase, înainte de război, Regina Maria; și se chema neoficial, acum (după cinematograful omonim, aflat în partea dimpotrivă aceleia pe unde intrasem eu), Sahia, – stafia căruia mai băntuie, pesemne (bacoviamente, dacă vreți), și astăzi, pe sub umbra arborilor groși: „În parc fantomele apar...” Era în mai 1961.

Student în primul an la „filo” (-logie, nu -sofiel), locuiam în gazdă la o doamnă fostă profesoară de română și, mai cu seamă, pisăloagă, deasupra Farmaciei Kovacs, vitrinele căreia, secessioniste, din sticlă-n care transparenta alterna cu matitatea diafană, dădeau, cu-o latură a lor, în forfotitoarea și stridentă (ca mare nod de tramways) piață Traian, din inima cartierului Fabrik.

Parcul, ținând de altă circă, pe cât bănuie, era la, cel mult, 400 m. de domiciliul meu estudiantin.

Am remarcat-o de cum am intrat. Nici nu era prea greu, de altfel, locul fiind pustiu la ora aia, 5-6 după-masă.

Foșnetul frunzișurilor ude de ploile Florarului în floare, devenea freamăt: lăuntrul arborilor gălgăia de seve, – iar volatilele (insecte, păsări) îngâneau multiplu, adică polifonic, ca-n fiecare „primăvară belalie”, o laudă bătrânărului Eros...

Aș fi remarcat-o numaidecât, pesemne, chiar dacă parcul ar fi fost ticsit de lume: avea-n picioare, escarpeni dintr-o mătase argintie, iar pletele-i erau de-un blond lunar.

Lunatică, mi s-a părut și ea: imponderabilă, liliială, „ophelială”; în, parcă, bluză liliachie și fustă neagră, scurtă și plisată, contrastând cu neveridica paloare a, deși scundă, efilatelor ei pulpe.

Aducea, cred, a libelulă; și, cu toate că nu prea expert în vânătorile de fluturi, i-am cerut voie să iau loc alături.

Am schimbat câteva cuvinte anodine. Era încă elevă, se pregătea să „dea” la actorie,-n capitală (unde sora ei era în primul an). Teatrul ne-a dus la filme: feblețea ei era (se putea altfel?) *Les Enfants du Paradis* al lui Marcel Carné...

Atunci, a început o ploaie cu bășici.

Spre deosebire de Charles Maurice de Talleyrand, amorul căruia dintâi a început sub o umbrelă, n-aveam asupra-mi un asemenea obiect.

Ne-am ridicat brusc, ambii, ne-am spus „la revedere” (din pură obișnuință, – căci, mai puțin numele noastre mici, necunscându-ne deloc, habar n-aveam cum ne-am fi revăzut) și-am rupt-o la fugă care încotro: ea înspre centrul Timișoarei, eu înspre Farmacia Kovacs.

Ajuns acasă, mă simțeam *plouat*, – la figurat vorbind, nu doar la propriu.

La judecata celor o sută de zile

Marius Jucan

Reîntoarcerea lui Napoleon în Franța anului 1815 și nostalgia puterii pentru cel care „a invadat de unul singur o țară”, nereușind însă să o salveze de impasul propriei sale glorie, au rescris mesajul celor o sută de zile într-un test obligatoriu pentru pragmatismul, inteligența și forța unui lider în timpuri de criză.

O sută de zile a numărat la sfârșitul aceluiași secol, reforma tânărului împărat Kuang-hsü al Chinei în 1898, terminată într-un eșec, la fel ca restaurația napoleoniană. Paradoxal, până la F.D. Roosevelt și la epoca anilor '30, experiența celor o sută de zile a probat doar tentativa unor lideri geniali ori doar ambițioși de a surclasa imposibilul. În această percepție, în respectiva perioadă nu s-a construit fiabilitatea schimbării, ci s-a jucat riscul ei, alimentat de puseuri egotiste, romantism politic și grandoare istorică, fatalmente costisitoare.

Deși între Napoleon, împăratul Chinei, Roosevelt și Obama asemănările sunt prea volatile pentru a fi observabile cu ochiul liber, fanionul cifrei o sută a fost înălțat la aniversarea respectivului moment al noii administrații americane ca semn al triumfului, în pofida crizei, cu mult aplomb.

Nu e un secret că președintele american nu a fost prea greu încercat de proba celor o sută de zile, după cum e limpede că impasul crizei nu a cedat un inch în fața discursurilor sale. Războiul cu criza va fi un asediu lung, în care partea asediată este pentru mulți imaginea Americii. Ori mai degrabă un ritual de exorcizare politică asemănător cu cel practicat de F.D. Roosevelt împotriva arhi-demonului crizei din anii '30, frica. Apelul obstinat la legenda crizei celei demult învinse e tot atât de util ca efectul paliativ al unui balsam, devreme ce ieșirea din criza interbelică a coincis cu începutul celui de al Doilea Război Mondial. Transformarea analogică a crizei de azi sub influența cele de ieri, are rostul de a șterge amprenta marilor făptași, distinși cetățeni ai lumii libere care se înfruptă în continuare din liniștea și diferența privilegiilor. În

acest timp, scopul serbării celor o sută de zile de peste ocean este să facă să se creadă că succesul voinței populare trage la liman rătăcirile democrației manageriale americane. Și de asemenea, că modul actual de guvernare este superior celui conservator, care a preferat culisele decât reflectoarele publicității. Democraților instalați de-acum confortabil în terenul adversarilor lor, cu aportul fostului președinte Bush, le-ar păsa mai puțin de tangajul crizei, de nu ar fi pândiți la colț de bumerangul propriilor promisiuni. Nimeni nu ar trebui, așadar, să îi invidieze prea mult pe învingători, dar nici să îi plângă prea tare pe cei învinși.

La judecata celor o sută de zile prima chemată a fost, nu e greu de ghicit, imaginea președintelui Obama, principala beneficiară a sorocului de grație. Salutată de comentarii care repetă că președintele american este „un mare comunicator” (*Der Spiegel*, 29 April 2009), comparată cu prestațiile publice ale unor FDR și JFK, imaginea președintelui actual este în continuare sursa de încredere a majorității americanilor. Stilul Obama, însemnând cucerirea concertată a puterii de către un outsider demonstrând elocvență publică și impact mediatic, carismă și o doză de sinceritate provocatoare, a devenit sinonim nu doar cu reforma, ci cu necesitatea ei, oriunde acesteia îi sună ceasul. Stilul Obama e „brand”-ul reformei, din România până în Chile. Nimeni nu se îndoiește însă că aparițiile publice ale președintelui american au fost, sunt regizate de o „coregrafie de public relations perfectă”, ceea ce nu diminuează atributele strategiei de criză a președintelui Obama, la care s-a adăugat, de fel întâmplător, prezența publică tot mai șarmantă a primei doamne, Michelle Obama. Există însă speculația că mașinăria politică a administrației actuale a ascuns după icoana președintelui așteptări trădate ori chiar nemulțumiri, pentru a realiza o notă de „ansamblu” încurajatoare, musai optimistă.

Preocuparea evidentă pentru nota de ansamblu

salvatoare, în pofida unei salvări propriu-zise, l-a determinat pe Bill Adair, ziarist la *St. Petersburg Times*, Florida, câștigător al unui premiu Pulitzer, să observe într-un interviu din *Der Standard*, (28 April, 2009) că este greu să țină dreaptă linia dintre promisiunile și compromisiunile lui Obama. Ceea ce sugerează că nu toată lumea empatizează cu reformele lui Barack Obama, mai ales cu decantarea acestora din vorbă în fapt. Analistul George F. Will, pretinde, de pildă, că aniversarea celor o sută de zile ale lui Barack Obama nu ar fi meritat o celebrare atât de zgomotoasă. Evocându-l pe președintele Calvin Coolidge, cel care spunea că „este un mare avantaj pentru un președinte, și o sursă majoră de siguranță pentru țară, ca el, președintele, să știe că nu este un om mare” (*Newsweek*, Aprilie, 29, 2009), ziaristul susține că sursa încrederii în alesul națiunii americane nu este deocamdată consolidată de împliniri concrete, ceea ce nu face decât să crească exponențial „datoria” pe care retorica sa salvatoare o are față de cei care au fost, sunt încă partizanii reformelor sale. George F. Will opinează că Barack Obama a întrecut limita de discreție a prezenței sale publice, ceea ce i-ar putea încuraja pe americanii să evite pe viitor mesajele torențiale ale puterii, folosind (deocamdată) comanda tv. pentru a-și recuceri dreptul la propria judecată. Un prim efect pervers al retoricii obamaniene?

Posibil, dar puterea democraților a atins însă cota cea mai înaltă, după decenii. După dezertarea lui Alan Specter din rândurile Partidului Republican, altfel spus, odată cu aducerea acestui republican de partea democraților în ajunul aniversării celor o sută de zile, opoziția este în derută. Fără mentori, în absența unor contingente de tineri aderenți, criza Americii este dublată de una a gândirii conservatoare. Pragmatismul ingenios al lui Emanuel Rahm, căruia i se atribuie zicerea „never let a crisis go to waste”, (*Newsweek*, May, 4, 2009), „nu lăsa criza să se irosească pe degeaba”, adică scoate din criză oarece profit, și-a dovedit eficiența. Demantelarea opoziției republicane nu poate fi socotită drept un exercițiu sacrificial necesar reconstrucției economice și civice promise de președintele Obama. Ea paralizază echilibrul bipartizan divizând America, lăsând administrației surpriza de a avea deodată toate cheile puterii.

Înfăptuirile administrației Obama din primele sale o sută de zile sunt cu siguranță uimitoare. Închiderea bazei de la Guantánamo, declasificarea documentelor privind tortura prizonierilor, legea stimulului de 789 bilioane USD, intervențiile majore în piețele de credit și în construcția de locuințe, reconfirmarea prieteniei cu Israelul, începutul unui dialog irenic cu Iranul, atenția crescândă acordată Turciei, mesajul de speranță lansat lumii musulmane, recalibrarea relațiilor cu Rusia, mână întinsă președintelui Chávez, grija pentru starea climei, energiei și educației, acest trio definitiv al relației între condiția naturală și cea socială a omului postmodern, numirea unei judecătorești supreme portoricane, intervenția în industria automobilului, și lista poate continua. Epuizarea ei ar fi superfluă, devreme ce știm, criza nu a atins încă apogeul. Vorbind de zile senine în timpul furtunii e desigur o utopie pentru pesimiști. Pentru optimiști, situația cere neapărat un licăr de speranță. Pentru sceptici, fie ei și economiști, o vacanță prelungită.

După o sută de zile cu Obama, americanilor nu ar mai trebui să le fie frică de criză. Dar dacă le mai este încă, cu cine ar trebui să împartă vina?



Andor Kőmives

Mami, când o să fiu ca unchiu Darwin

Bicentenar Charles Darwin

Selectia naturală, chintesenta a darwinismului

Gheorghe Racoviță

Din momentul în care omul a devenit conștient de propria lui existență și multe milenii după aceea, credința unică a fost că atât el, cât și întreaga lume înconjurătoare își datorează existența unei creații divine. Nașterea unei atare idei și apoi înrădăcinarea ei până la a deveni o dogmă de nezdruncinat a fost firească, deoarece ea a apărut în condițiile unui vid total de cunoștințe cu privire la fenomenele naturale. Doctrina geocentrică a lui Ptolomeu, potrivit căreia în centrul Universului se află Pământul, a fost îmbrățișată fără ezitare în antichitatea elenă, căci toată lumea vedea cum soarele și aștrii se rotesc pe bolta cerească. Pentru a o zdruncina, au trebuit să treacă șaisprezece veacuri până când concepția heliocentrică a germinat din spiritul genial al lui Nicolaus Copernic și până când Giordano Bruno pierea pe rug, condamnat de Inchiziție ca eretic, iar Galileo Galilei murmură în fața aceluiași tribunal suprem al Bisericii Catolice celebrul său „*e pur si mouove*” (și totuși se mișcă). În mod absolut similar, ideea că ființele sunt din totdeauna așa cum au fost ele create s-a putut impune și a putut dăinui și pentru că nimeni nu văzuse vreodată o plantă sau un animal transformându-se într-o altă plantă sau un alt animal.

Din punct de vedere strict teoretic, lumea vie poate fi concepută în trei moduri, fiecare aflându-se la originea unuia din cele trei mari curente doctrinare care s-au succedat în gândirea biologică: *creaționismul fixist*, care afirmă că orice specie a fost creată separat și că ea este imuabilă și eternă, *creaționismul transformist*, care consideră speciile ca fiind tot produsul unui act de creație, dar admite posibilitatea ca ele să se fi modificat în timp, și *evoluționismul*, care consideră că toate speciile au o origine comună, din care au derivat prin diversificare progresivă.

Cele dintâi idei transformiste au apărut ca urmare firească a perfecționării cunoștințelor desprinse nemijlocit din observarea lumii înconjurătoare. Chiar dacă nu au fost în măsură să elaboreze teorii explicative, numeroși gânditori nu s-au mai conformat doctrinei creaționiste și cu atât mai puțin dogmelor religioase, negând intervenția unei forțe divine în apariția speciilor. Concepțiile lor pot fi reunite în ceea ce se definește ca fiind evoluționismul empiric, dezvoltat cu precădere începând din secolul XVIII.

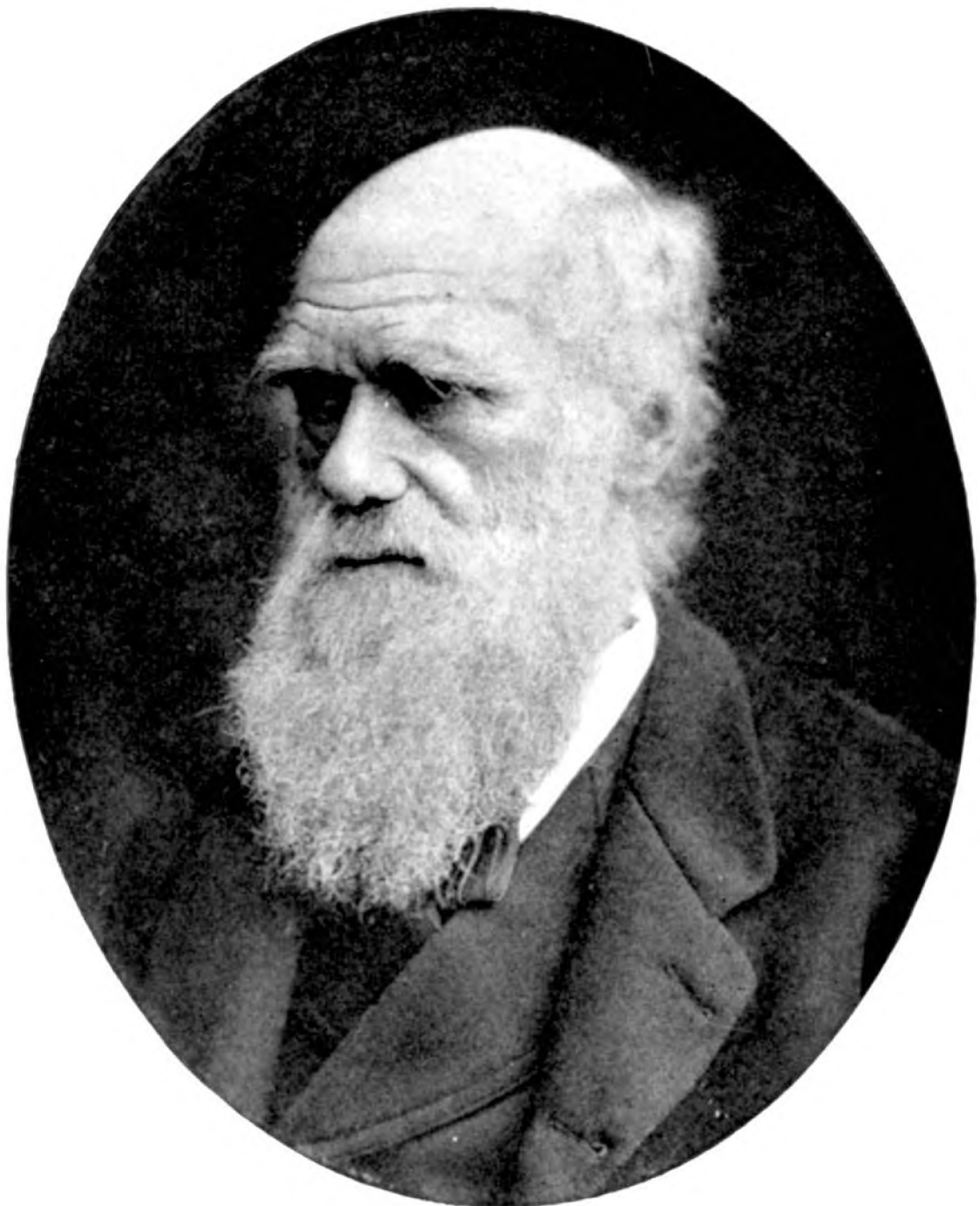
Inițiatorul de drept și de fapt al evoluționismului științific a fost ilustrul naturalist francez Jean-Baptiste de Lamarck, primul care a îngemănat într-un ansamblu plauzibil punctele sale de vedere cu privire la originea speciilor. Inserată într-un volum apărut în 1809 sub titlul „*Filozofia zoologică*”, teoria sa are drept ax central o sumă de idei remarcabile, dintre care cea care i-a imprimat nota dominantă este cea potrivit căreia variațiile individuale sunt determinate de influența pe care factorii mediului extern o exercită, direct sau indirect, asupra organismelor vii.

Incontestabilul fondator al evoluționismului modern rămâne, însă, Charles Robert Darwin, fiindcă el este acela care a reușit să explice, pentru prima dată și în amănunt, cum anume se pot transforma speciile sau, cu alte cuvinte, care este mecanismul prin care se desfășoară evoluția biologică. Acest mecanism este *selectia naturală*, așa cum se poate deduce din chiar titlul pe care îl poartă lucrarea de căpătâi a marelui biolog englez, publicată în 1859: „*Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*”.

Darwin nu a fost primul care a enunțat principiul selecției naturale. Din acest punct de vedere, el a fost precedat de W. C. Wells și de

P. Matthew, care au invocat într-o formă rudimentară idei similare, primul în 1813 iar cel de al doilea în 1831. Într-un cu totul alt sens, lor li adăugă A. R. Wallace, care desprinsese din cercetările întreprinse timp de mai mulți ani în arhipelagul malaez concluzii foarte asemănătoare cu cele la care ajunsese Darwin, dar care a preferat foarte curând după aceea să se consacre fenomenelor paranormale.

După cum este bine cunoscut, Darwin și-a cristalizat convingerile evoluționiste în cursul călătoriei circumterestre pe care a întreprins-o între 1831 și 1836 la bordul corăbiei „Beagle”. În cursul acestui prelungit periplu, el a făcut nenumărate observații și a strâns o întreagă colecție de eșantioane botanice și zoologice. Dar nimic din toate acestea nu i-a sugerat pentru moment posibilitatea ca speciile să se fi diversificat ca urmare a unui proces de triere naturală a variațiilor individuale. S-a întâmplat însă ca, la numai doi ani după ce revenise în Anglia, să-i cadă în mâini o lucrare pe care





economistul Thomas Robert Malthus o publicase încă din 1798 și care se intitula „Eseu asupra principiului populației, ca factor care influențează progresul viitor al societății”. Citat deseori și astăzi, Malthus atrăgea în această scriere atenția asupra faptului că, în timp ce populația mondială înregistrează o creștere exponențială, resursele sale sporesc în cel mai bun caz doar în ritm aritmetic; astfel încât, mai devreme sau mai târziu, se va ajunge într-o stare critică de pauperizare a întregii omeniri. Criticate uneori vehement și pe bună dreptate, ideile lui Malthus nu sunt lipsite de un sâmbure de adevăr. O atestă așa-numita „explozie” demografică, ajunsă în zilele noastre la un nivel cu adevărat îngrijorător, căci *Homo sapiens* este singura specie la care creșterea exponențială a numărului de indivizi se produce efectiv, pe când la oricare din celelalte specii ea nu reprezintă decât un potențial reproductiv, nicidecum realizat în întregime.

Din viziunea pesimistă a lui Malthus, Darwin a desprins ideea că, în natură, orice specie produce mai mulți urmași decât pot supraviețui în condițiile proprii mediului ei natural de trai. Faptul acesta, pe care nimeni nu îl poate contesta, este perfect ilustrat de cele două strategii reproductive despre care se vorbește astăzi în ecologie: strategia de tip *r*, în care descendența este numeroasă indiferent de forma sub care apare ea (spori, semințe, ouă, pui vii etc.), dar șansele de supraviețuire sunt reduse, și strategia de tip *k*, în care, dimpotrivă, descendența este puțin numeroasă, dar șansele de supraviețuire sunt mari. Exemplele sunt atât de numeroase și de variate, încât este inutil să mai menționăm vreunul. În schimb, se cuvine să atragem atenția asupra unui alt aspect, minor doar în aparență. Analizând mai îndeaproape problemele legate de capacitatea de înmulțire a plantelor și a animalelor, Darwin se oprește și asupra factorilor care se opun unei creșteri exagerate a numărului de indivizi sau, cum se exprimă el, a piedicilor care frânează înmulțirea. În opinia lui, nu se poate vorbi decât despre o „tendință naturală de înmulțire a fiecărei specii”, tendință care nu duce niciodată la suprapopularea efectivă a unui teritoriu dat. Or, unii biologi moderni au inclus în mod riscant „suprapopularea” printre factorii darwinieni ai evoluției. Luat în sens strict, acest factor este absolut incompatibil cu echilibrul biologic care, mai ales dacă eliminăm crescânde influențe antropice, caracterizează în mod atât de pregnant întreaga biosferă.

Consecința inevitabilă a potențialului reproductiv pe care îl au toate speciile este ceea ce Darwin a denumit „lupta pentru existență”. Dar el s-a grăbit să precizeze de la bun început că nu folosește cuvântul „luptă” decât într-un sens larg, mai curând metaforic, care include nu numai existența propriu-zisă a individului, ci și posibilitatea acestuia de a avea urmași. O asemenea interpretare este inatacabilă, iar dacă în loc de „luptă” se folosește termenul „competiție”, se elimină orice dubiu în privința semnificației lui.

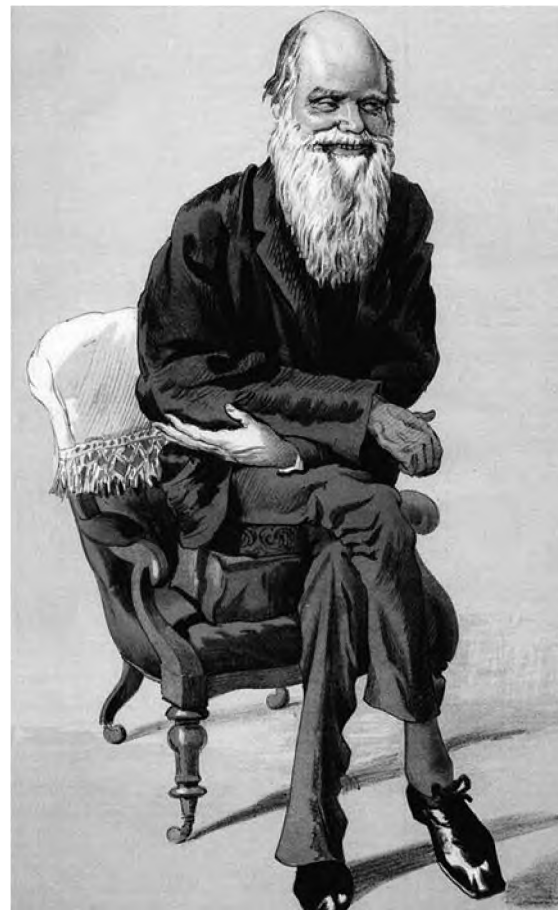
Potrivit părerii lui Darwin, pe deplin confirmată cel puțin până în momentul de față, lupta pentru existență se manifestă pe trei planuri: între indivizii aparținând uneia și aceleiași specii, între specii diferite și între specii și factorii mediului extern (în acest ultim caz, sensul metaforic fiind cel mai evident). Competiția care se manifestă în interiorul unei specii (sau intra-specifică) – spunea Darwin – este cea mai acerbă. Acest lucru este adevărat mai ales în situațiile în care resursele alimentare se împuținează sau în disputele care au uneori loc între masculii în

perioada de reproducere, adică atunci când este vorba efectiv de o luptă. Așa se întâmplă, de pildă, în cazul unor grupuri organizate precum haitele de lupi ori familiile de lei, în care indivizii nu se pot hrăni dintr-o pradă doborâtă decât în ordinea corespunzătoare rangului lor social, orice abatere fiind prompt și aspru sancționată. Și tot așa se întâmplă în cazul îndârjitelor înfruntări dintre bizonii, cerbii, cocoșii de munte etc., etc. care își dispută dreptul de a se acupla. Dar astfel de lupte nu se soldează decât rareori cu răpunerea adversarului, pe când moartea devine regula absolută în competiția inter-specifică, atunci când ea se desfășoară între specii prădătoare și prăzile acestora.

Indiferent de forma sub care se manifestă lupta pentru existență, șansele de reușită diferă în mod obligatoriu în funcție de particularitățile pe care le prezintă fiecare individ. Fără să recurgă la o clasificare propriu-zisă, Darwin a deosebit trei categorii de variații individuale: folositoare, dăunătoare și neutre, o variație folositoare fiind, evident, aceea care îi conferă purtătorului un anumit avantaj în lupta pentru existență. Împreună, toate aceste tipuri de variații individuale alcătuiesc „materia primă” cu care va opera apoi selecția naturală.

Oricât de importantă ar fi fost călătoria în care Darwin și-a putut face o imagine cuprinzătoare asupra infinitei diversități a lumii vii, ea nu i-a permis să surprindă în acțiune selecția naturală. Motivul este cât se poate de simplu: acest proces se desfășoară la scara timpului geologic, a cărei unitate de măsură nu este anul, ci milionul de ani. Dar lui Darwin îi erau deja cunoscute spectaculoasele succese pe care cultivatorii de plante și crescătorii de animale domestice le obținuseră în crearea de soiuri și rase noi. Or, cum în practica agricolă și zootehnică se face uz tot de o alegere, el s-a gândit că ceea ce se poate întâmpla și în natura sălbatică. Și nu a greșit... Cu aproape 125 de ani după apariția „*Originii speciilor*”, reputatul paleontolog englez Mark Ridley avea să afirme fără echivoc că teoria selecției naturale este singura care nu contravine niciuneia din proprietățile cunoscute ale organismelor vii; iar punctul său de vedere este departe de a fi rămas singular. Au existat, firește, și numeroase opinii contrare, dar niciuna nu s-a sprijinit pe argumente irefutabile. În 1968, geneticianul japonez Motuo Kimura a propus o teorie zisă neutralistă a evoluției, elaborată în încercarea de a explica existența diferitelor forme ale uneia și aceleiași proteine, jucând toate exact același rol în organism (la om, de pildă, au fost identificate peste 100 de variații de hemoglobină). Teoria lui Kimura se bazează pe o demonstrație pur matematică, la capătul căreia se ajunge la concluzia că aceste variații pot apărea nu prin selecție naturală, ci prin schimbarea aleatorie a frecvenței genelor. Dar dacă ideile lui sunt aplicate nu la evoluția moleculară, ci la evoluția speciilor, atunci se naște o întrebare la care nu se poate găsi răspuns: dacă variațiile sunt întâmplătoare – după cum spun geneticienii – și din procesul de transformare a speciilor se elimină și selecția naturală, atunci universala și atât de pregnantă adaptare a organismelor vii la mediul lor de trai rămâne pur și simplu inexplicabilă.

Potrivit definiției originale date de Darwin, selecția naturală, sau supraviețuirea celor mai apti, reprezintă „păstrarea deosebirilor sau a variațiilor individuale favorabile și nimicirea celor dăunătoare”. Pentru a-și explica și mai clar gândurile, el scria: „*Vorbind metaforic, se poate*



spune că selecția naturală cercetează critic, zilnic și ceas de ceas, în întreaga lume, cele mai ușoare variații, respingându-le pe cele dăunătoare, păstrându-le și acumulându-le pe cele folositoare; ea lucrează în tăcere și pe nesimțite, oricând și oriunde, la perfecționarea unui organism în legătură cu condițiile sale organice și neorganice de viață”.

Această exprimare a generat cele dintâi obiecții aduse darwinismului. Dacă selecția naturală este capabilă să diferențieze variații de amplitudine atât de redusă, cum pot fi unele dintre ele folositoare, iar altele dăunătoare organismului? În principiu, obiecția este justificată. Dar nu trebuie să scăpăm din vedere că, folosit într-un astfel de context, adjectivul „folositor” poartă o importantă amprentă de subiectivism. În fapt, nu avem niciun criteriu cu ajutorul căruia am putea stabili o demarcație netă între ceea ce ni se pare a fi folositor, neutru sau dăunător pentru o plantă ori un animal. Pe de altă parte, paleontologia ne furnizează multiple exemple de transformări progresive care, dacă nu îmbrățișăm ideea unei tendințe interne proprii materiei vii, nu pot fi explicate decât prin selecție naturală. Printre astfel de serii evolutive, cea mai des amintită este cea a calului. În ea se poate urmări pas cu pas cum numărul de degete funcționale s-a redus de la cele cinci pe care le avea *Hyracotherium*, un gen de cabaline care a trăit cu 55 de milioane de ani în urmă, și până la singurul rămas la calul actual. În 1861, într-un depozit de gresii din Germania a fost descoperit celebrul *Archeopteryx*, o adevărată „șopârlă înaripată” de acum 150 de milioane de ani care l-a determinat pe Thomas Huxley, un alt mare biolog englez, să afirme că păsările derivă din reptile. Dar începând de prin 1990, cercetările paleontologice au scos la iveală nu mai puțin de alte șapte forme fosile care ilustrează tot atâtea etape succesive prin care s-a putut ajunge de la piciorul de reptilă la aripa de pasăre. Există, de asemenea, nenumărate cazuri de co-adaptare între plante și animale care nu pot fi explicate decât printr-o fină selecție naturală. Darwin însuși citează în acest sens faptul, verificat de el printr-un experiment simplu, că florile de trifoi olandez nu produc semințe decât dacă sunt vizitate de albine, pe când cele de trifoi roșu nu pot fi polenizate decât de bondari, pentru că trompa acestora este

suficient de lungă pentru a ajunge la nectarul hrănitor din fundul corolei.

O a doua critică formulată împotriva teoriei selecției naturale privește caracterul tautologic al sintagmei „supraviețuirea celui mai apt”, pe care Darwin a preluat-o de la filozoful și sociologul englez Herbert Spencer. Tautologia constă în faptul că, în absența oricărei alte precizări, această expresie nu înseamnă decât atât: supraviețuiesc indivizii care sunt cei mai apti pentru a supraviețui. Evidentă într-o astfel de exprimare, ea corespunde, totuși, unei realități biologice atunci când este vorba despre relațiile prădător-pradă. Am arătat deja că, în acest caz, problema supraviețuirii se pune în modul cel mai clar cu putință, iar „cel mai apt” înseamnă cel care posedă mijloacele de atac sau de apărare cele mai eficiente. În timpul din urmă, canalele de televiziune care difuzează filme documentare imprimă deseori un dramatism vădit căutat producțiilor care descriu asemenea relații. Dar în natură nu există cruzime, căci animalele de pradă nu ucid decât pentru a se hrăni. Sub acest aspect, între un ghepard care capturează o antilopă și o zebură care paște ierburile savanei nu există absolut nicio diferență.

Dincolo de aceste considerente, esențial rămâne faptul că Darwin a pus accentul nu pe supraviețuirea individului, ci pe acea perpetuare a variațiilor folositoare care reprezintă condiția necesară și suficientă pentru apariția unor specii noi. În literatura biologică a fost citat cu insistență un fenomen care demonstrează convingător cum se poate ajunge la o astfel de transformare. Fluturile nocturne *Biston betularia* prezintă în Anglia două forme, una tipică, de culoare alburie cu mici pete întunecate, și cealaltă de culoare aproape neagră, cea din urmă fiind produsul unei mutații și mult mai puțin răspândită. În prima jumătate a secolului XIX, numărul de indivizi aparținând formei mutante a crescut progresiv, până când aceasta a devenit dominantă. Cum schimbarea nu s-a produs decât în regiunile industrializate, cauza care a determinat-o este ușor de identificat. În timpul zilei, fluturile stă nemișcat pe trunchiurile albe ale mestecenilor, protejat prin culoarea lui mimetică de atacul păsărilor prădătoare. Dar ca urmare a revoluției industriale, atmosfera din aceste regiuni a început să se polueze și trunchiurile copacilor să se acopere cu fum și praf de cărbune. Pe un astfel de fond întunecat, forma mutantă a fost favorizată de faptul că ea era acum cea mai puțin vizibilă. Mai mult decât atât, raportul dintre cele două forme s-a inversat pentru a doua oară începând din cel de al șaselea deceniu al secolului XX, în paralel cu aplicarea unor ample măsuri de reducere a poluării. Or, un anume determinism genetic asupra căruia nu este locul să insistăm arată că, dacă efectul pe care industrializarea l-a avut asupra mediului s-ar fi menținut pe o perioadă de timp suficient de lungă, forma melanică ar fi ajuns să se diferențieze într-o specie aparte.

În cea de a doua jumătate a secolului trecut, Theodor Dobzhansky, Georges Simpson, Ernst Mayr și alte nume sonore care au contribuit decisiv la dezvoltarea explozivă a biologiei moderne au dat o nouă interpretare noțiunii de selecție naturală, punând accentul nu pe lupta pentru existență, ci pe transmiterea diferențiată, de la o generație la alta, a patrimoniului genetic individual. Cu alte cuvinte, în selecția naturală sunt favorizați acei indivizi care, prin caracterelor lor particulare, pot avea urmașii cei mai numeroși și cei mai bine adaptați la condițiile fizice și biotice ale mediului înconjurător. În fapt, dacă



selecția naturală are drept obiect acel ansamblu eterogen de caractere pe care îl constituie fiecare individ în parte, nivelul la care se manifestă efectele ei este populația, pentru că în aria ei de răspândire geografică, fiecare specie este reprezentată prin populații care trăiesc în condiții diferite.

În spiritul unei astfel de interpretări, s-a ajuns ca astăzi să se vorbească de mai multe tipuri de selecție naturală, diferențiate prin determinismul lor, prin modul în care se desfășoară și prin rezultatul pe care îl produc. Dintre acestea, cele mai importante din punct de vedere evolutiv sunt selecția stabilizatoare, selecția progresivă și selecția disruptivă. Selecția stabilizatoare intervine cu precădere atunci când condițiile ambiante sunt puțin variabile, favorizând indivizii care au caracterele cele mai apropiate de tipul mediu. În cazul speciilor care prezintă o adaptare deosebit de eficientă la un anumit mediu de viață, ea are drept efect o încetinire sau chiar o suprimare a evoluției. Așa s-a întâmplat în cazul speciilor care, rămânând neschimbate de-a lungul unor lungi perioade de timp, sunt denumite pancronice sau „fosile vii” (expresia îi aparține lui Darwin). Printre variatele exemple se numără unii rechini, *Nautilus* (o moluscă marină înrudită cu sepiile și caracatițele și al cărui nume amintește de faimosul submarin imaginat de Jules Verne) ori *Latimeria chalumane*, singura formă actuală din grupul crossopterigienilor, pești care au trăit acum 200 de milioane de ani și care, mai ales prin conformația înotoarelor pectorale, sunt considerați ca fiind strămoșii amfibienilor (salamandre, broaște etc.). Selecția progresivă acționează atunci când mediul suferă schimbări orientate pe termen lung într-o anumită direcție, precum o răcire sau o încălzire a climatului sau înlocuirea unor păduri cu vegetație de stepă. Constituind principalul mecanism de transformare succesivă a speciilor (evoluție prin anageneză), ea poate fi exemplificată prin cazul deja citat al fluturului *Biston betularia*, dar și prin apariția unor linii de bacterii rezistente la antibiotice sau la diverse pesticide. Și este foarte probabil ca o astfel de selecție să se fi manifestat, cel puțin episodic, și în evoluția biologică a omului. În fine, selecția disruptivă are loc îndeosebi în zonele caracterizate prin condiții de existență eterogene și ocupate de populații polimorfe. Favorizând indivizii care se abat cel mai mult de la tipul mediu, ea determină diversificarea speciilor (evoluție prin cladogeneză).

Cunoașterea din ce în ce mai profundă a naturii înconjurătoare le-a permis biologilor să definească o serie de mecanisme similare selecției naturale, dar care au ca obiect nu individul, ci entități de ordin superior, trans-individuale, cum sunt populațiile și speciile. Selecția inter-populațională ridică probleme controversate și prea complexe pentru a putea fi rezumate în rândurile de față. În schimb, selecția intra-specifică este mai ușor de explicat. Deși analizată destul de amănunțit în monumentală operă a lui Darwin, ea este privită astăzi și din alte unghiuri, care îi înmulțesc modalitățile de exprimare. În principiu, acest tip de selecție duce la înlocuirea treptată a unei specii sau a unui grup de specii dintr-un anumit spațiu geografic cu altă specie sau alt grup de specii venite din afara aceluiași spațiu. Exemplul cel mai spectaculos este cel al notungulatelor, mamifere fosile din America de Sud ajunse în Terțiar la un remarcabil grad de diversificare, dar care au sfârșit prin a fi înlocuite de specii emigrate din America de Nord la începutul Cuaternarului, după constituirea definitivă a istmului Panama. Unii autori citează numeroase alte cazuri de înlocuire prin competiție inter-specifică, printre care cel al lupului marsupial (*Thylacinus cynocephalus*), înlocuit în Australia de câinele dingo (*Canis familiaris dingo*), ori cel al veritei roșii (*Sciurus vulgaris*), înlocuită în Marea Britanie de veritea cenușie (*Sciurus carolinesis*). Dar în toate aceste situații, formele nou venite au fost introduse de om, astfel încât este vorba nu atât de secvențe semnificative pentru evoluția lumii vii, cât de dovezi elocvente ale nefastelor consecințe pe care intervențiile antropice le pot avea asupra echilibrului natural.

Oricât de straniu ar părea la prima vedere, o competiție inter-specifică se desfășoară și în întunecata lume a peșterilor. În ea sunt angajate două sub-genuri de coleoptere cavernicole – *Fholeuon* și *Bihorites* –, răspândite exclusiv în cavitățile carstice din Munții Bihor și strâns înrudite între ele. Potrivit observațiilor efectuate în anii '920 de René Jeannel, erudit entomolog francez și colaboratorul cel mai apropiat al lui Emil Racoviță, aceste sub-genuri nu populează decât rareori una și aceeași peșteră, iar atunci când acest lucru se întâmplă, populația de *Bihorites* este redusă la un număr foarte mic de indivizi și localizată într-un sector restrâns din spațiul subteran. În plus, cercetările extensive care



Nietzsche contra Darwin

Ciprian Bogdan

-Fragmente-



au fost întreprinse în ultimele două decenii arată că, în puținele situații de coabitare, raportul numeric dintre *Bihorites* și *Fholeuon* poate fi și de ordinul a 1/1000. Este un exemplu relevant pentru faptul că lupta pentru existență și selecția naturală nu conduc în mod necesar la moartea unor indivizi ori la dispariția unor specii.

Teoria selecției naturale nu este perfectă și nici atotcuprinzătoare. De altfel, Darwin însuși a insistat asupra faptului că selecția naturală este *principalul*, dar nu și *unicul* mecanism de transformare a speciilor. Iar așa cum se exprima foarte plastic Mark Ridley, „...o teorie care pretinde că poate explica întreaga evoluție este un colos cu picioare de lut”. Și este absurd să pretindem contrariul.

Lumea vie este atât de vastă și atât de eterogenă în timp și spațiu, încât nu poate fi reprodusă prin tipare rigide și universale valabile. Spre deosebire de legile care guvernează științele exacte, precum fizica sau chimia, legile biologice comportă întotdeauna, dar absolut întotdeauna, multiple excepții. În lume sunt cunoscute astăzi peste 1,5 milioane de specii vegetale și animale, iar cum descoperirea de forme noi pentru știință a devenit un eveniment quasi cotidian, specialiștii estimează că numărul total de specii existente este cuprins între 5 și 20 de milioane! Or, așa cum remarca la vremea sa Emil Racoviță, specia, considerată ca entitate biologică și evolutivă fundamentală, nu este echivalentă în toate grupele de viețuitoare. La nivelul unor astfel de grupe, speciile se deosebesc nu numai prin alcătuirea lor externă și internă, prin răspândire geografică și obiceiuri, ci și prin originea și istoria lor, astfel încât nu este cu puțință ca ele să fie aduse, toate, la un numitor comun. În această pregnantă eterogenitate se cunosc destule cazuri în care avantajul adaptativ pe care îl presupune selecția naturală este greu, dacă nu imposibil de identificat, precum cele ale unor organe devenite vădit nefuncționale ca urmare a unei hipertrofieri excesive (așa-numitele organe hipertelice). La porcul indonezian *Babirusa celebensis*, de pildă, caninii superiori s-au alungit în așa măsură, încât au ajuns să se curbeze deasupra funții cu aproape 360°, iar la felidul fosil *Smilodon californicum*, alungirea exagerată a colților obliga animalul să-și deschidă botul nefiresc de mult pentru a se putea hrăni. Biologi de orientare neolamarkistă au considerat astfel de conformații ca fiind rezultatul unei ortogeneze, adică al unei modificări orientate într-o anumită direcție, imprimată de acțiunea constantă a factorilor externi. Dar niciun genetician nu mai acceptă astăzi o asemenea explicație.

Deși sumară și foarte incompletă, din această expunere ar trebui să se poată desprinde ideea majoră că teoria evoluționistă a lui Charles Darwin, respinsă cu îndărătnicie sau chiar cu absurdă mânia de unii, îmbrățișată cu entuziasm sau numai cu luciditate de alții, va dăinui peste decenii, rămânând înscrisă pentru totdeauna în tezaurul cunoașterii omenești.

În volumul *Nietzsche's New Darwinism* (Oxford University Press, 2004), John Richardson propune o teză cel puțin surprinzătoare: Nietzsche adoptă și, chiar mai mult, inovează pozițiile teoriei darwiniste. Atacurile lui Nietzsche la adresa lui Darwin n-ar fi expresia unor diferențe insurmontabile, ci unor afinități periculoase: Nietzsche își critică adversarul cu intensitatea celui care vrea să se rupă de vraja acestuia. Dar Richardson rămâne un exeget îndeajuns de atent încât să prevină eventualele obiecții: viziunea dominantă a lui Nietzsche nu e atât darwinistă, cât metafizică (un fel de ontologie a puterii sau ontologie a perspectivelor) având ca substrat un mixaj ideatic de expresie preponderent schopenhaueriană. În acest sens, voința de putere nu ar fi decât un suport metafizic, o tendință originară a oricărei ființe (organică sau anorganică) în vederea conservării și creșterii sale iar selecția (naturală la care Nietzsche mai adaugă, crede Richardson, pe cea socială și individuală) un simplu derivat al voinței de putere.

Textul lui Richardson incită, fără îndoială, la o regândire a raporturilor dintre Nietzsche și Darwin în sensul în care ele nu mai sunt reductibile la formula unei respingeri unilaterale de către Nietzsche a teoriei darwiniste (luând ca reper chiar retorica nietzscheană) sau, dimpotrivă, la suprapunerea gândirii nietzscheene pe diversele evoluționisme inspirate de teoria lui Darwin (darwinismul social al lui Herbert Spencer, eugenității de început de secol 20 etc.). Dar, trebuie spus că Richardson simplifică din rațiuni de coerență interpretativă compatibilitatea dintre Nietzsche și Darwin. Am putea propune, în schimb, o altă ipoteză: Nietzsche nu dezvoltă un nou darwinism din simplul motiv că acest fapt ar duce la colapsul anumitor soluții nietzscheene având o miză fundamentală în coordonatele propriei filosofii (predominanța transgresiunii în raport cu necesitatea conservării). Cu toate că Nietzsche adoptă, mai ales în punctul de maturitate al creației sale, o anumită perspectivă darwinistă, aceasta e din start modificată, selectată, metabolizată încât devine propriu-zis nietzscheană.

Richardson detectează, în anumite texte nietzscheene, o formă revizuită de darwinism social la nivelul cărora valorile umane nu sunt produsele unei voințe de putere de tip metafizic, ci expresia unei selecții sociale menită să servească intereselor generale ale grupului. Imitația socială de la baza reproducerii diverselor obiceiuri constituie, prin urmare, un proces selectiv în urma căruia sunt eliminate acelea care nu reușesc să conserve și să sporească stabilitatea grupului. O primă fisură în interpretarea lui Richardson constă în presupusa distanță dintre nivelul biologic și cel social: obiceiurile sunt selectate și reproduse doar la nivelul mecanismelor sociale. În fapt, așa cum și Richardson recunoaște, majoritatea textelor nietzscheene susțin ideea unei interacțiuni continue între cele două niveluri.

Dar interpretarea lui Richardson rămâne problematică și prin faptul că plasează fenomenul selecției sociale (alimentată de criteriul negativ al conservării/supraviețuirii) înaintea presiunii spre autocreație (mobilizată de nevoia transgresiunii sau depășirii de tip afirmativ). Se știe, Nietzsche

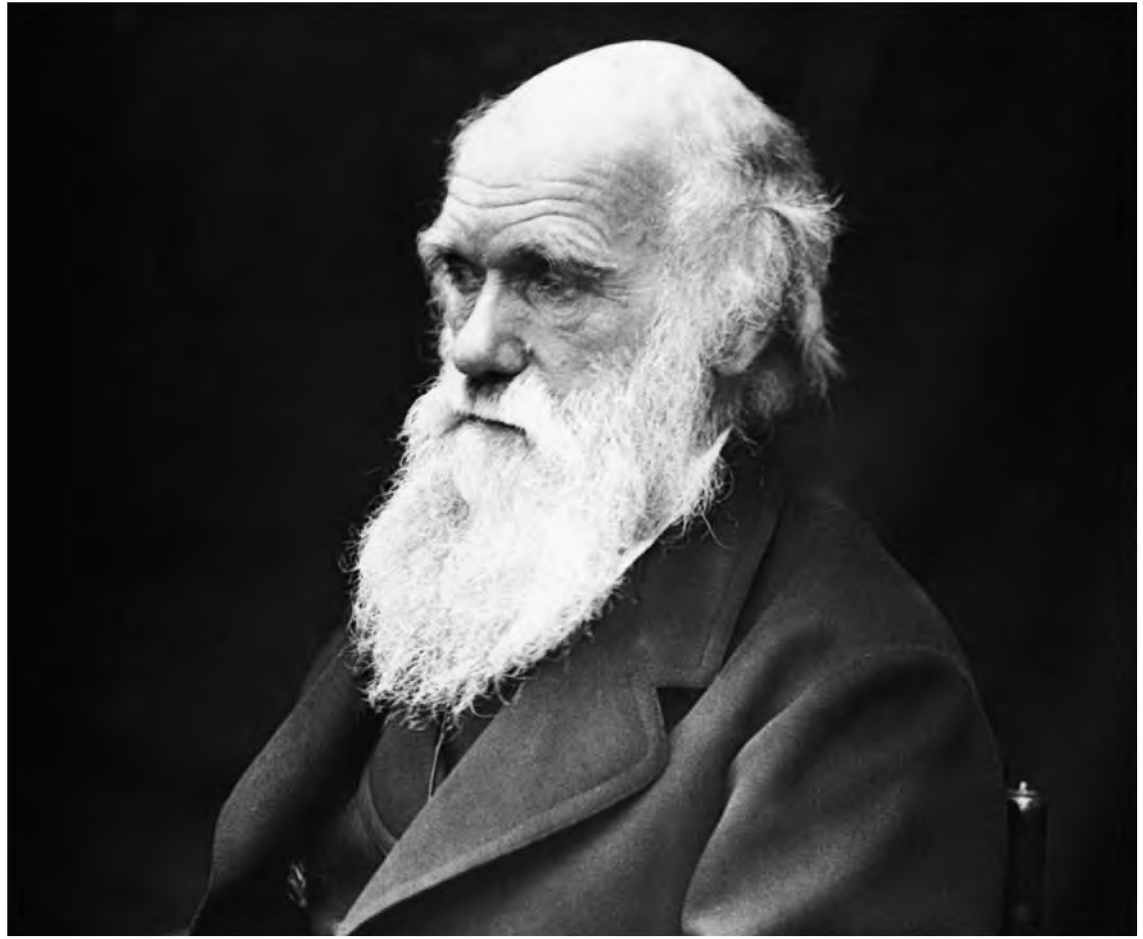
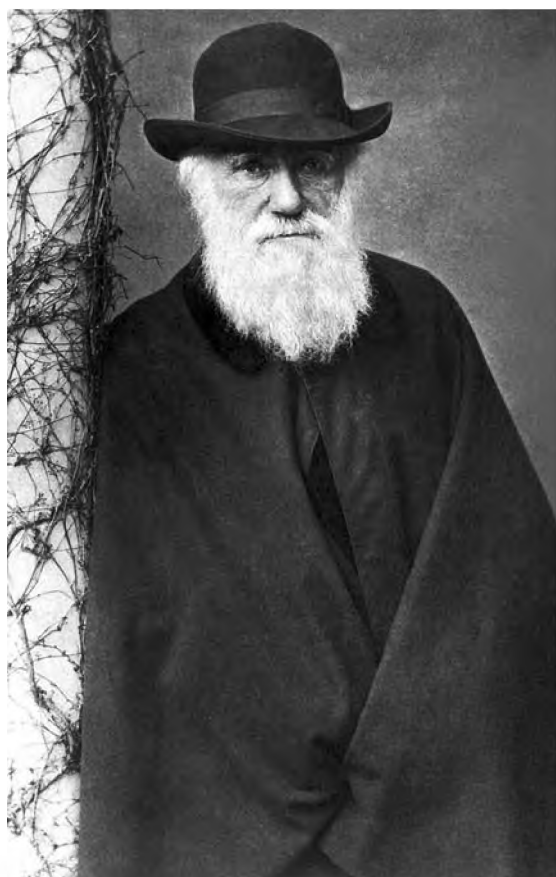


Friedrich Nietzsche

constată existența a două mari tipologii de forțe, voințe de putere, instincte (vezi analizele detaliate ale lui Gilles Deleuze): (a) prima este una *reactivă* specifică turmei și a indivizilor slabi cumulând o cantitate redusă de forță care-i face incapabili să-și direcționeze voința în sensul unei exercitări directe, concrete a puterii (ei se supun altora sau încearcă să-și învingă adversarii prin diverse subterfugii); (b) a doua este *activă* caracteristică indivizilor puternici moștenind și absorbind o cantitate mare de forță care, dimpotrivă, le oferă posibilitatea să-și orienteze voința spre creșterea puterii. Pe de altă parte, logica intimă a voinței de putere cumulează două mari tendințe: (1) spre *conservarea* energiei care la nivel reactiv se exprimă în caracterul mediocru al turmei preocupată să prezeve simetria și *uniformitatea* raporturilor de forțe eliminând tot ce aparține naturilor excepționale; la nivel activ aceasta ia forma apolinicului în sens de echilibru *ierarhicizat* al forțelor angajate în interacțiune, stabilizarea raportului determinând o eliminare, selecție sau sublimare a tuturor perturbărilor care nu se mulează pe această configurație de putere. (2) A doua tendință este de *transgresiune* a limitelor și a obstacolelor în care una din forțe vrea să depășească restul forțelor și să acapereze totul, tendință care la nivel reactiv se exprimă în încercarea celor slabi (instinctul preoțesc) de a se impune prin anumite subterfugii (legitimarea religios-metafizică a practicii ascetice) asupra celor puternici (aristocrații) și care la nivel activ ia forma dionisiacă a unei dislocări radicale a tuturor echilibrelor existente angajând, în același timp, o afirmare integrală a realității cu care intră în contact. Important rămâne faptul că, pentru Nietzsche, conservarea energiei prin selecție contribuie la transgresiunea voinței de putere dar în manieră diferită, în funcție de caracterul activ

sau reactiv al forțelor. Altfel spus, orice tip de conservare implică un dozaj (mai mare sau mai mic) de avans în putere. Însă forțele reactive cunosc o raportare strict negativă la realitate, creșterea puterii celor reactivi are în spate nevoia unei conservări în fața presiunilor și suferințelor existenței, creșterea vine din slăbiciune și nu din exces afirmativ cum se întâmplă în cazul celor puternici. Mai clar: pentru cei reactivi transgresiunea (luând forma transcendenței religioase) este determinată de exigența conservării, supraviețuirii („mai bine să vrei nimic decât să nu vrei nimic”), pentru cei activi, în schimb, conservarea este supusă presiunii spre autodepășire a voinței de putere (de aceea, Dionisos este predominant în raport cu Apollo).

Antropogeneza ca intrare a omului în cultură/societate ar putea ilustra foarte bine acest nucleu de idei nietzscheene. Înainte de toate, fenomenul socializării corespunde, în cazul lui Nietzsche, unei serii nesfârșite de imagini sângeroase prin care *fie* grupuri sociale primordiale au omogenizat prin violență diferențele individuale, recalcitranta acelor specimene semianimale care reacționau la limitarea satisfacerii propriilor nevoi; *fie* populații de prădători („bestia blondă”) au subjugat populații pașnice instaurând ierarhii sociale stricte. În ciuda diferențelor sesizabile în aceste scenarii (la care s-ar mai putea adăuga și altele), Nietzsche consideră că intrarea în cultură este echivalentul intrării în nihilism: violența socializării, a civilizării a însemnat dislocarea omului primordial din circuitul natural al satisfacerii propriilor nevoi în numele unor valori sociale impersonale. Nietzsche remarcă, în acest sens, faptul că momentul istorico-pragmatic de apariție a unei comunități tinde pe parcurs să se sacralizeze într-o tradiție populată de zei și strămoși mitici cu efectul unei negări a forțelor concrete (active, reactive) care au făcut posibile nașterea respectivei comunități. Mai mult decât atât, nihilismul își face simțită prezența până și la nivelul societăților bazate pe valori aristocratice. Comunitățile războinice care s-au impus asupra unor populații anemice stabilind o nouă ierarhie socială, au stagnat în încercarea ulterioară de a conserva această ierarhie: actul transgresiv ce a coagulat noua ierarhie a decăzut treptat într-o formă de imobilism, de omogenizare a



individualităților în funcție de necesitățile de conservare socială. Dar nihilismul se accelerează mobilizând logica unei negări explicite a vieții abia odată cu intrarea în scenă a lui Socrate și mai ales a moralei de tip iudeo-creștin: iudaismul și creștinismul ca religii ale resentimentului sunt reprezentantele acelor categorii marginale care încearcă să se răzbune împotriva castelor nobiliare nu atât prin confruntare directă, cât prin intermediul unor idei care să delegitimeze ierarhia socială. Cu alte cuvinte, sclavii, ca expresie a unei voințe de putere cu caracter reactiv, proiectează prin intermediul religiei un tărâm transcendent (Dumnezeu) în postura de judecător absolut al existenței și raporturilor umane. Dincolo însă de această negare a vieții, transcendența implică o asumție suplimentară menită să lovească direct în egoismul perspectival al claselor aristocratice: egalitatea oamenilor în fața lui Dumnezeu (ca expresie a nevoii de conformism și uniformitate a turmei). Se instaurează, astfel, dominația sclavilor prelungită în suportul ideologic al democrației moderne.

Cu aceste precizări, șarjele lui Nietzsche la adresa asumpțiilor utilitariste ale teoriei darwiniste devin mult mai coerente: selecția naturală este reproducerea sub mască științifică a neutralității și egalității de tip creștin în măsura în care ființele sunt selectate conform unui mecanism evolutiv impersonal. În acest sens, malaxorul evoluției este perfect democratic, nu are preferințe, cine face față mediului rezistă, restul dispare. Atacurile lui Nietzsche sunt cu atât mai corozive cu cât receptarea lui Darwin este mediată de textele pline de optimism ale lui Herbert Spencer. Entuziasmul celebrului (în epocă) filosof britanic cu privire la progresul indefinit al omului, societății și cosmosului de la simplu la complex trebuie să fi declanșat în Nietzsche amintirea neplăcută a propriilor lupte de guerilă purtate cu versiunile evoluționiste din Germania natală, și anume, gândirea greoaie, plină de ambiguități a lui Hegel sau textele bombastice ale lui David Strauss. Ceea ce îl irită vizibil pe Nietzsche la Herbert Spencer este amestecul de neutralitate științifică (selecția naturală este lege absolută a evoluției) și optimismul nesăbuit în progresul omenirii ambele

mascând, în fapt, conform diagnosticului nietzschean, instinctul unei moralități de turmă. Din acest punct de vedere, nu mai contează nici măcar faptul că Darwin rezistă, în bună măsură, ispitei de a găsi indiciile unui progres al societății umane întrucât același Darwin invocă, ar spune Nietzsche, legitimitatea științifică a propriei teorii, pretenție transmisă prin contagiune epigonilor săi.

Nietzsche nu se lasă decontextualizat în vederea armonizării sale cu asumpțiile darwinismului fără pierderi masive la nivelul propriului proiect filosofic. Ideea refulării lui Darwin de către Nietzsche într-o tentativă de a masca influența acestuia asupra propriilor idei este în bună măsură contraproductivă. O abordare mai suplă și mai nuanțată ar însemna o atenție mai mare acordată indicațiilor oferite chiar de Nietzsche, indicații care, de altfel, au fost analizate (spunem aceasta nu fără jubilația unei anumite ironii) și de Richardson într-un alt volum: *Nietzsche's System* (Oxford University Press, 1996). Astfel, prototipul filosofului nietzschean implică o capacitate supraumană de a metaboliza un număr cât mai mare de perspective cu efectul ierarhizării lor în jurul unei perspective dominante iar perspectiva dominantă rămâne, în cazul lui Nietzsche, ideea unei afirmări (dionisiace) a lumii. Capacitatea de a asigura un balans productiv între complexitatea perspectivelor acumulate și nevoia simplificării lor implică o artă a transformării sau metamorfozei în care perspectivele acumulate se succed continuu, în care tensiunile dintre ele se expun și, în același timp, se dizolvă sub forța creativă a filosofului care afirmă întregul. Din acest punct de vedere, problema receptării darwinismului în textele de maturitate ale filosofului nu înseamnă la rigoare decât faptul că Nietzsche a recreat și supus cu ajutorul perspectivei sale dominante (afirmația dionisiacă) viziunea darwinistă asupra lumii, cum a fost cazul și altor perspective de tip reactiv (creștinismul, metafizica etc.). *Nietzsche contra Darwin* rămâne, astfel, expresia unei afirmații integrale a competiției nemiloase dintre diversele viziuni asupra lumii și, mai ales, dintre autorii din spatele lor.

dialog

Jean-Claude Carrière-Umberto Eco Nimic nu va opri vanitatea

Luna trecută a apărut, la Ed. Bompiani, versiunea italiană a dialogurilor dintre Jean-Claude Carrière și Umberto Eco, intermediare de jurnalistul Jean-Philippe de Tonnac, pe tema atât de cuprinzătoare a cărților. *Nu sperați să scăpați de cărți* se intitulează această nouă pledoarie în favoarea obiectelor care ne intermediază cunoașterea. Condiția tot mai defavorizată a cărții tradiționale, văzută de la evoluția sa istorică, din faza incunabilelor, și pînă în contemporaneitate, cînd e supusă "agresiunilor" internetului, schimbului rapid de informații și variantelor *e-book*, ocupă atenția celor doi reputați intelectuali. Prostia, imbecilitatea sau vanitatea nemuritoare, transmise prin intermediul volumelor tipărite, punctează direcții mai suculente pe parcursul dialogului, la fel ca și pericolele materiale pe care le are de înfruntat obiectul de hîrtie: furtul, deteriorarea, incendierea. O temă extinsă o reprezintă de asemeni patima de colecționari ai cărților rare, pe care o mărturisesc atât Carrière, cît și Eco, sacrificiile lor materiale, călătoriile și investigațiile planetare în vederea achiziționării vreunei piese de referință, în cadrul licitațiilor de profil etc. Deasupra temelor abordate se înalță însă impresionanta cultură generală și lecturile vaste, din cele mai bizare unghere ale cunoașterii, pe care le aduc din nou la suprafață cei doi autori. Avem de-a face cu o impresionantă pledoarie în favoarea cunoașterii enciclopedice, acum, cînd deprinderea cititului tinde să fie concurată de exercițiul privitului (pe ecranul computerului).

Jean-Claude Carrière (n. 1931) e scenarist, autor teatral, romancier, poet și eseist. S-a remarcat prin colaborările cu Buñuel, Louis Malle, Jean-Luc Godard și Peter Brook. Umberto Eco (n. 1932) e filosof, semiotician, medievalist, profesor universitar și romancier de succes internațional, una din personalitățile pregnante ale culturii contemporane. (L.A.)

J.C.C.: Îmi vine în minte o operă extraordinară în trei volume, *La folie de Jésus*, în care autorul explică felul în care acest personaj era în realitate "un degenerat fizic și mental". Autorul, Binet-Sanglé, era de fapt profesor de medicină, foarte stimat, care și-a publicat eseul la începutul secolului XX, în 1908. Citez câteva pasaje antologice: "Prezentînd o anorexie de lungă durată și o criză de hematidroză, mort prematur pe cruce din cauza unei sincope de deglutiție, înlesnită de apariția unei secreții pleurezice, probabil de natură tuberculoasă, în zona stîngă...". Autorul precizează că Isus era mic de statură și slab, că provenea dintr-o familie de cultivatori de viță-de-vie, în care se bea mult vin etc. Pe scurt, "de 1900 de ani, omenirea se bazează pe o eroare de diagnostic". Este cartea unui nebun, dar e scrisă cu o seriozitate care merită respect.

Mai am încă o perlă. E vorba de un prelat francez din secolul al XIX-lea, care într-o zi a fost cuprins de iluminare. Era convins că atei nu sînt nici perversi, nici oameni răi. Sînt pur și simplu nebuni. Remediul e așadar foarte simplu. Trebuie să-i închidem în ospicii pentru atei și să-i tratăm. Metoda prevedea duș cu apă rece și obligația de-a citi douăzeci de pagini din Bossuet în fiecare zi. Cei mai mulți dintre ei vor fi astfel readuși pe calea sfințeniei.

Autorul, care se numea Lefebvre, în mod limpede scrîntit la cap, ar fi vrut să-și prezinte cartea în fața celor mai mari medici de-atunci, Pinel, Esquirol, care firește că n-au vrut să-l vadă. Am scris un film pentru televiziune, *Credo*, realizat acum douăzeci și cinci de ani de către Jacques Deray, plecînd de la nebunia acestui prelat țicnit, hotărît să-i inculce și să-i spele pe toți atei. Citisem în "Le Monde" un articol care zicea că un profesor de istorie de la Kiev, în Ucraina, a fost arestat de K.G.B., interogată, considerat nebun și azvîrlit la închisoare deoarece credea în Dumnezeu. Mi-am închipuit cum a decurs interogatoriul.

U.E.: Ar trebui să urcăm înapoi în timp. Lucrînd la cartea mea despre căutarea limbii perfecte, am găsit cîțiva lingviști nebuni, autori de teorii delirante despre originea limbajului, printre care cei mai distractivi erau naționaliștii, potrivit cărora limba din țara lor era însăși limba folosită

de Adam. Pentru Guillaume Postel, celții erau urmașii lui Noe. Alții, în Spania, au desprins originea castilieni din Tubal, fiul lui Iafet. Pentru Goropius Becanus, toate limbajele derivau dintr-o limbă inițială, care era dialectul din Anvers. Și Abraham Milius a demonstrat că limba ebraică a dat naștere limbii teutone, forma cea mai pură a dialectului din Anvers. Baronul De Tyckholt susținea că flamanda era singura limbă vorbită la originile omenirii. Tot în secolul al XVII-lea, Georg Stiernhielm, în *De linguarum origine praefatio*, arăta că limba gotică, pentru el echivalentă cu norvegiana, stătea la originea tuturor limbilor cunoscute. Un înțelept suedez, Olaus Rudbeck, în *Atlantica sive Mannheim vera Japheti posterorum sedes ac patri* (3.000 de pagini!), susținea că Suedia a fost patria lui Iafet, iar suedeza, limba veche a lui Adam. Unul dintre contemporanii lui Rudbeck, Andreas Kempe, a scris o parodie cu toate aceste teorii, în care Dumnezeu vorbește suedeza, Adam daneza, iar Eva e sedusă de un șarpe francofon. Ca să ajungem apoi la Antoine de Rivarol, care nu susținea că franceza e prima limbă din lume, desigur, însă că e cea mai rațională, fiindcă engleza este prea complicată, germana prea brutală, italiana prea confuză etc. După care venim la Heidegger, care susține că filosofia se poate face doar în greacă și în germană – ce păcat de Descartes și de Locke...

De dată mai recentă sînt piramidologii. Cel mai cunoscut, Charles Piazzi Smith, astronom scoțian, a găsit în piramida lui Kheops toate măsurile universului. Categoria asta e foarte bogată și în prezent s-a relansat pe internet. Înălțimea piramidei, înmulțită cu un milion, reprezintă distanța dintre Pămînt și Soare; greutatea ei înmulțită cu un miliard corespunde greutateii Pămîntului; dacă înmulțim cu doi lungimea celor patru laturi, obținem a șazecea parte din latitudinea Ecuatorului: în concluzie, piramida lui Kheops e în raport de 1:43.200 față de Terra.

J.C.C.: Tot așa, multă lume se întreabă, de pildă, dacă Mitterrand nu cumva e reîncarnarea lui Tutmosis al II-lea.

U.E.: Catalogul nostru cu nebuni s-ar putea întinde la nesfîrșit. De pildă, ai auzit cumva de celebrul doctor Tissot și cercetările lui despre masturbare, care produce surzenie, orbire, *demen-*



tia precox și alte nenorociri? Aș adăuga și opera unui autor al cărui nume îmi scapă, despre sifilis ca boală periculoasă, fiindcă ar provoca tuberculoza.

Un oarecare Andrieu, în 1869, a publicat o carte despre dezavantajele scobitului între dinți. Un domn Ecochoard a scris despre diversele tehnici de-a trage oamenii în țepă; un altul, pe nume Foumel, în 1858, despre rolul bătăii cu ciomagul, dînd și lista unor scriitori și artiști celebri care au fost bătuți, de la Boileau la Voltaire și Mozart.

J.C.C.: Să nu-l uităm pe Edgar Bérillon, membru al Institut de France, care în 1915 scria că germanii defechează mai mult decît francezii. În funcție de volumul excrementelor, se cunoaște cine pe unde a umblat. Un călător, așadar, poate ști că a trecut granița dintre Lorena și Palatinat examinînd, pe marginea drumului, mărimea căcașilor. Bérillon vorbește despre "poliția rasei germane". Țasta e și titlul uneia dintre cărțile sale.

U.E.: Un anumit domn Chesnier-Duchen, în 1843, a elaborat un sistem pentru a traduce limba franceză în hieroglifă, căci astfel s-ar putea înțelege toate popoarele. Un oarecare domn Chassignon scrie în 1779 patru volume intitulate *Cascada imaginației, potopul scribomaniei, hemoragia enciclopedică, panoplia de minunății* și te las să-ți închipui ce conțineau ele (de pildă găsești acolo un elogiu al elogiumului și o meditație despre rădăcinile diuretice ale lemnului-dulce).

Fenomenul cel mai ciudat, dintre toate, este acela al nebunilor care scriu despre nebuni. Gustave Brunet, în *Les fous littéraires* (1880), nu face nicio deosebire între lucrările nebune și lucrările scrise de oameni care probabil au suferit de probleme psihiatrice. Pe lista lui, foarte succulentă de altminteri, apar atât Henrion, care în 1718 prezentase o dizertație despre statura lui Abraam, cît și Cyrano de Bergerac, Sade, Fourier, Newton, Poe și Walt Whitman. În cazul lui Socrate, recunoștea că acela de fapt nu era scriitor, fiindcă n-a scris nimic, și totuși considera potrivit să includă printre nebuni un om care zicea că se bazează pe ceea ce-i spune demonul său personal (era vorba, în mod limpede, de monomanie).

În cartea sa despre nebunii literari, Blavier citează (printre cele o mie cinci sute de titluri!) apostoli ai unor noi cosmogonii, igienisti care

celebrează avantajele întoarcerii în trecut, un oarecare Madrolle care vorbește despre teologia căilor ferate, un Passon care publică, în 1829, *Demonstrația că Pământul nu se mișcă* și lucrarea unui Tardy care, în 1878, dovedește că Pământul se învîrte în jurul propriei axe în patruzeci și opt de ore.

Jean-Philippe de Tonnac: În *Pendulul lui Foucault* vorbești despre o editură din sectorul care în engleză se numește *vanity press*, adică o firmă ce publică opere "pe spezele autorului". Iar în zona asta găsim alte câteva capodopere...

U.E.: Da, însă nu e vorba despre o invenție dintr-un roman. Înainte de-a scrie cartea, am publicat o anchetă despre edițiile din categoria respectivă. Îți trimit textul la una dintre editurile astea, care te umple de elogi pentru evidentele tale calități literare și îți propune să te publice. Rămii descumpănit. Aia te pun să semnezi un contract care prevede că va trebui să-ți finanțezi editarea manuscrisului, în schimb editorul se va obliga să obțină articole de presă despre tine și, de ce nu, premii literare. Contractul nu precizează numărul de exemplare pe care editorul va trebui să le tipărească, dar insistă să spună că exemplarele rămase nevindute vor fi distruse, dacă nu cumva dorești să le achiziționezi. Editorul tipărește trei sute de exemplare, o sută pentru autorul care le trimite prietenilor săi și două sute pentru ziarele care imediat le și aruncă la gunoi.

J.C.C.: Îndată ce văd numele editurii.

U.E.: Dar editura controlează o pleiadă de revistute aproape clandestine, unde vor apărea recenzii entuziaste despre cartea ta. Autorul însuși fleită mai cumpără o sută de exemplare (pe care editorul le tipărește în grabă). După un an de zile, i se transmite că vânzările n-au fost prea bune și restul tirajului (care era - i se spune - de zece mii de exemplare) va fi topit. Cîte vrea să cumpere? Autorul nu poate accepta dispariția creației sale în neființă și se stoarce de bani, comandînd alte trei mii de exemplare. Atunci editorul tipărește trei mii de cărți, care pînă atunci nu existau, și i le vinde autorului. Afacerea e avantajoasă, pentru că editorul de fapt n-are niciun fel de costuri de distribuție.

Un alt exemplu de *vanity press* (însă s-ar putea cita multe cazuri asemănătoare) se referă la o carte pe care o am, *Dicționarul biografic al italienilor contemporani*. Principiul este că plătești ca să fii inclus. Găsești de pildă: "Cesare Pavese, născut la 9 septembrie 1908, la Santo Stefano Belbo și mort la Torino, la 26 august 1950", cu mențiunea: "Scriitor, traducător". Gata. Pe urmă găsești două pagini mari și late cu un anume Paolizzi Deodato, de care nimeni n-a auzit. Iar printre acești anonimi celebri figurează poate și cel mai mare, un oarecare Giulio Ser Giacomo, care a produs o carte groasă de o mie cinci sute de pagini, corespondența lui cu Einstein și cu Papa Pius al XII-lea, volum care conține doar scrisorile trimise de el celorlalți doi, pe cînd, evident, niciunul dintre ei nu i-a răspuns vreodată.

J.C.C.: Eu am făcut o carte "pe spezele autorului", dar fără a spera s-o vînd. Vorbeam despre comedograful Jean Carmet. Am compus-o după moartea lui, era destinată unor rude de-ale sale, am scris-o la computer, cu ajutorul unei colaboratoare. Apoi am multiplicat-o în cinci sute de exemplare și am legat-o. Azi oricine poate să "facă" o carte. S-o distribuie deja e altă poveste.

U.E.: Un cotidian italian, de altfel foarte serios, le oferă cititorilor săi posibilitatea să-și publice textele, la cerere și pentru o sumă destul de mică. Editura nu-și va pune numele pe această publicație, fiindcă nu vrea să răspundă pentru ideile autorului. Fără îndoială că acest tip de

operațiuni va reduce activitatea din sectorul *vanity press*, dar probabil va spori activitatea oamenilor vanitoși. Nimic nu va opri vanitatea.

Dar există și o parte pozitivă în toată povestea. Aceste ediții anonime, la fel ca și circulația liberă pe internet a textelor nepublicate altminteri, sînt forma modernă de samizdat, singurul mod în care îți poți difuza ideile în timpul unei dictaturi și poți evita cenzura. Toți cei care odinioară creau lucrări de samizdat, asumîndu-și riscuri serioase, își pot răspîndi de-acum textele on line, fără să mai riște nimic.

De altminteri, tehnica samizdatului e foarte veche. Găsești cărți din secolul al XVII-lea publicate în orașe care se numesc Francopolis, sau ceva de genul ăsta, orașe desigur inventate. Era vorba, firește, de volume care le puteau aduce autorilor acuzații de erezie. Conștienți de acest lucru, autorul și tipograful le-au transformat în obiecte clandestine. Dacă ai în bibliotecă vreo carte din acea perioadă, care pe frontispiciu n-are numele editorului, e vorba cu siguranță de o lucrare clandestină. S-a întîmplat mereu asta. În timpul dictaturii staliniste, dacă nu erai de acord cu opinia partidului, puteai cel mult să scoți niște scrieri în samizdat.

J.C.C.: În Polonia anilor 1981-1984, mîinile anonime ți le strecurau noaptea pe sub ușa.

U.E.: Corespondentul informatic al acestui exercițiu, în democrațiile unde, teoretic, cenzura nu mai există, e textul refuzat de toate editurile, pe care autorul îl pune pe internet. Am cunoscut tineri scriitori, în Italia, care au procedat așa. Unii dintre ei au avut noroc. Un editor le-a citit textul și i-a sunat.

J.C.C.: Să încheiem vorbind aici despre intuiția infailibilă a editurilor. Știm prea bine că așa ceva nu există. Asta e o altă pagină amuzantă sau confuză din istoria cărții. Poate că ar trebui s-o abordăm. Editorii sînt mai inspirați decît autorii?

U.E.: Au dovedit că pot fi uneori destul de neghiobi pentru a refuza capodoperele. E vorba într-adevăr despre un alt capitol din istoria prostiei. "Poate sînt eu cam limitat, dar nu sînt în stare să pricep de ce-ar fi nevoie de treizeci de pagini pentru a povesti cum cineva se răsușește în așternut, fără a reuși să adoarmă". Așa suna prima judecată de lectură despre *În căutarea timpului pierdut* de Proust. Iar despre *Moby Dick*: "Nu prea sînt șanse ca o asemenea carte să intere-



Andor Kömives *Happy Birthday* seze publicul tînăr". Lui Flaubert, în legătură cu *Doamna Bovary*, i s-a spus: "Domnule, v-ați îngropat romanul în nenumărate detalii, firește bine conturate, dar complet inutile". Lui Emily Dickinson: "Rimele ei sînt toate false". Lui Colette, apropo de *Claudine la școală*: "Mă tem că nu s-ar vinde din asta mai mult de zece exemplare". Lui George Orwell despre *Ferma animalelor*: "E imposibil să vindem o poveste cu animale în Statele Unite". La *Jurnalul Annei Frank*: "Această fetișcană habar n-are că volumul ei e doar o mică ciudățenie". Dar nu sînt doar editorii, mai există și producătorii de la Hollywood. Iată judecata unui vînător de talente, apropo de prima interpretare a lui Fred Astaire, în 1928: "Nu știe să cînte la niciun instrument, n-are voce, e chel și abia dacă face două-trei mișcări de dans". Iar despre Clark Gable: "Ce ne facem cu unul cu așa urechi clăpăuge?"

Traducere și prezentare de
Laszlo Alexandru



Andor Kömives

Darwin Angel

profil

Ștefan J. Fay la 90 de ani

Mircea Goga

La 2 iulie romancierul Ștefan J. Fay împlinește venerabila vârstă de 90 de ani.

“Nomen est omen”, spune înțelepciunea latinului (“Numele prefigurează destinul” sau, cum se spune în popor, “Nu degeaba stă numele pe om”), dictonul potrivit-i-se de minune acestui artist și scriitor de excepție. Dacă prenumele *Ștefan*, însemnând în greaca veche “cel care are coroană”, îl predestinează pe purtător unei soarte mărețe, numele *Fay*, originar francez, tradus, în limba maghiară, date fiindu-i și rădăcinile ungurești, cu cuvântul *durere* («Numele meu vine de la un străbun, care, în bătălia ungarilor, în 1241, contra tătarilor, aflându-se pe lângă regele Bela IV, îi dă calul său alb, ca să poată fugi din încercuire. Calul îl lovește în umărul stâng și regele întreabă: “- Faji, Fay?” adică “- Te doare, Fay?” O mică poveste heraldică, pusă temelie la o legendă.» - din scrisoarea expediată de către Ștefan J. Fay, la 5 mai 2008, din Nisa lui Mircea Goga la Paris). A fost însăși “crucea” cu care consideră că soarta și viața “l-au privilegiat” și pe care a purtat-o prin veacul său cu resemnarea, seninătatea, smerenia și bucuria secretă a martiriului christic. Dat fiind că Ștefan J. Fay și-a petrecut copilăria și adolescența în Japonia, unde ilustrul său părinte, Joseph de Fay, fusese trimis ca prim - secretar al Legației României interbelice, prenumele său, tradus în limba japoneză, a devenit *Ișta* și *Ișta* a rămas până în ziua de azi atât pentru membrii familiei cât și pentru prietenii apropiați, *încoronat*, așadar, în două limbi sacre prin vechimea lor, dar, mai ales, prin imensa valoare a celor două culturi și civilizații, pe care greaca veche și japoneza le-au creat și continuă încă din noaptea timpurilor să iradieze lumină asupra lumii contemporane.

Destinul lui *Ișta* a fost cel al unui *încoronat*, însă nu numai *prin predestinare* ci și *prin naștere*: în arborele genealogic al familiei Fay, urcând până în 1128, figurează capete încoronate ale Transilvaniei, Moldovei și Munteniei precum și ale unor țări europene - Franța, mai ales -, demnitari, ambasadori (la Înalta Poartă și la Venetia), guvernatori, pictori, muzicieni, scriitori (Fay Andriás | 1786-1864 |, clasic al literaturii maghiare, și tot Fay Andriás | n.1911 |, fabulist și scriitor în esperanto). Tatăl lui Ștefan J. Fay, Joseph de Fay, doctor în drept internațional și istoric poliglot, a fost deputat al secuilor în Parlamentul României Mari, și prim - secretar al Legației României la Tokyo și Bruxelles, unde a murit în condiții suspecte, neelucidate încă. Prin mamă, descindea din însuși principele Transilvaniei Ioan Kemeny.

Ștefan J. Fay a fost căsătorit cu Voica Bogdan, la rândul ei coborâtoare din domnitorii Bogdan, Cantemir, Sturdza și Grigore Ghica, ultimul domn al Moldovei, și este tatăl scriitoarei Maria Mănoiu - Fay și al cineastului Ștefan de Fay, actualul consul onorific al României la Nisa.

Se spune că patria este acolo unde îți este bine. Ștefan J. Fay, deși de mai mulți ani trăiește fizicește în Franța și deși în România numai bine nu i-a fost (i-a mers oare vreodată bine în România vreunui om care s-a încăpățânat să devină și să rămână om?), consideră că are o singură patrie, restul fiind doar țări, iar aceea este limba română. Așa se face că lui Ștefan J. Fay nu i se poate aplica eticheta de scriitor român în exil,

pentru ca să ne spălăm, cu sufletul și cu cugetul împăcat, pe mâini și să ne inventăm vreo scuză, așa cum s-a procedat cu toți românii iluștri de la Eliade, Cioran, Ionescu, Enescu, Brâncuși și până la Vișniec și Nedelcovici, alături de ei Ișta stând cu cinste, genii cu care n-am știut ce să facem și le-am trecut cu o iresponsabilă grabire mereu și mereu altor popoare, de parcă am fi ținut în mâini jăratice, căci niciun scriitor român n-a fost vreodată mai aproape decât el de românii de pe pământul sacru al României ca și de cei din cerul mioritic și de sufletul nostru național, cu care s-a contopit. El e *al nostru* și i se cuvine loc de cinste în patrimoniul național. I-au fost părinți biologici Gabriela și Joseph de Fay, iar părinți de suflet Mircea Vulcănescu, Camil Ressu, Ion Jalea, Octavian Goga. Încă de la vârsta de 15 ani le-a fost apropiat unor Mircea Eliade, Constantin Noica, Ionel Gherea, George Enescu, Petru Comarnescu și multor altor spirite emblematice ale românității.

De familia mea îl lega o superbă poveste de prietenie, de mare afecțiune și admirație reciprocă, dintre Joseph de Fay și Octavian Goga.

În generația noastră, acest minunat mare Om, pe care îl numesc “Mon Prince”, m-a onorat și m-a îndatorat cu prietenia lui neprețuită, cu gesturi și scrisori pe măsura sângelui său regesc, copleșindu-mă mărturisirea-i că “gândim și trăim la același diapazon”. Este, fără îndoială, unul dintre cele mai minunate daruri pe care, în viața mea de om, mi le-a făcut Dumnezeu. Ișta s-a risipit în oameni și în cărțile sale, o operă - comoară care ar putea face să pălească de invidie pe cei mai mari romancieri și totuși păcatul trufiei i-a rămas străin: mândria lui s-a topit dintru începuturi în smerenie.

A abordat subiecte de mare importanță, frumusețe și interes național: războaiele și răzcoalele românilor, viața țărănească de la noi, atât de misterios împletită cu măreața istorie a familiei princiare Fay. Fiecare carte a lui e o carte pentru suflet, mărturisindu-i crezul: “Nimic nu mă interesează mai mult decât istoria și politica atâta vreme cât neamul meu e victima acestora.”

Limba română a operei sale literare e de-o frumusețe incredibilă, de o mlădiere a frazelor, a topicii, absolut fermecătoare.

Trei cărți consideră că “formează partea grea a testamentului prin care se închină țării și limbii române, stăpâna noastră: *Cina răsculaților*, *Caietele locotenentului Florian și Moartea Baroanei*.”

Ștefan J. Fay este o legendă vie, cutremurător de legată de pământul românesc. Octavian Goga spunea că, pentru ca un destin să se înscrie pe veci în memoria neamului său, trebuie să se identifice cu acesta în crez, viață și operă. Ștefan J. Fay și-a legat numele și opera de români și de România, de Transilvania, în primul rând, așa cum numai Mesia Românilor de la Rășinari și Crăciunelul de Sus a mai făcut-o în istoria noastră: s-a contopit de la rădăcinile neamului nostru și până la cerul în care numai Dumnezeu ne mai înțelege, continuă să creadă în noi și, ceea ce e cel mai greu de făcut: să ne rabde așa cum ne încăpățânăm să rămânem...

Ștefan J. Fay i-a închinat României un templu și un altar de cărți și opere de artă - sculpturi și



Mircea Goga și Ștefan J. Fay, la Nisa, 2007

picturi - de o uluitoare frumusețe și valoare.

Impresionant de activ și în plină putere de creație la cei 90 de ani ai săi, îți urez, iubite Ștefan J. Fay, sănătate, putere de muncă, inspirație, seninătate în imensul tău suflet, cald și mare, cu care să luminezi cât mai mult limba română. Cu o adâncă reverență, Mircea Goga.

Fișă bio - bibliografică

Ștefan J. Fay s-a născut în satul Seuca, jud. Maramureș, la 2 iulie 1919, în familia diplomatului de carieră Joseph de Fay și a Gabrielei (n.Kemeny), francez prin tată, ungar prin mamă, însă român prin limbă, suflet și operă. Destinul său ca om urmează toate avaturile artistului, într-o Românie zbuciumată, pradă tuturor convulsiilor veacului al XX-lea, culminând cu “răsfățul” orânduirii comuniste. A urmat Liceul Militar “N. Filipescu” de la Mănăstirea Dealului și Academia de Arte Frumoase din București (desen, sculptură), perfecționându-se în atelierul sculptorului Ion Jalea și în cel al pictorului Camil Ressu. În 1946 moștenește domeniul princiar al familiei Fay din județul Târnava Mică și se mută în castelul de la Bichiș. În 1949 este expropriat și i se fixează domiciliul forțat la Alba Iulia. Refuză însă să cedeze constrângerilor regimului comunist și fuge din captivitate, lucrând pe șantier de construcții ca salahor, dulgher, normator și, în sfârșit, redactor la Editura Consiliului Central al Sindicatelor. Debutul literar se produce cu povestiri și reportaje din noile realități, devenind, în 1952, membru al Uniunii Scriitorilor din România, din care însă demisionează în 1956, doi ani mai târziu fiind disponibilizat din editură. A participat la renovarea unor monumente istorice (Mănăstirea Ghighiu, Patriarhia, Biserica Sf. Elefterie ș.a.). În 1959 a fost angajat ca bibliotecar tehnic la Întreprinderea de Construcții ICSIM, de unde s-a și pensionat. A semnat cu pseudonimul Ștefan Andrei romanele: *Noul Oraș* (1952), *Împreună* (1953), *Pe drumuri craiovene* (1954), *Minerii din Valea Jiului* (1955), *Pe șoseaua Basarab* (1955), *Fata plutașului* (1956). Abia după două decenii i s-a îngăduit să-și semneze cărțile cu numele său: *Acea noapte, acea zi de iarnă '33* (1973), *La cina din nouă sute șapte* (1977), *Caietele locotenentului Florian* (1983), *Moartea Baroanei* (1988; 1994), *Sokrateion sau mărturie despre om* (1991; 1997), *Bal la castel* (1993; 2003), *Caietele unui fiu risipitor* (1994), *Sub casca de aur a lui Mambrino* (1997), *Cronologia lui Ioan Kemeny* (2002), *Un mileniu în 51 de ani* (2006), *Transilvania în fața pretențiilor Ungariei* (2006), *Monseniorul Vladimir Ghica* (2006), *Rădăcinile răzcoalelor țărănești din România* (2007), *La cina răsculaților* (2008).

religia

philosophia christiana

Dezobișnuirea de sine și virtuțile imposibile

Nicolae Turcan

„Gândesc, deci exist”, iată o formulă corectă. Ori de câte ori încerc să-mi dau seama că *sunt*, fac apel la ea, ca la o paranteză istovitoare. De ce n-am parte de mine însumi decât *după* o demonstrație, fie ea genială? Nemulțumit, mă declar împotriva-i, dar îmi lipsesc forțele: cum să te ridici contra unuia dintre cele mai fundamentate gânduri din câte s-au rostit vreodată sub cer?

O cale ar exista parcă, dar ea nu va demonstra contrariul, ci își va face începutul pornind de la o *atitudine diferită*: nu tânjește dictonul cartezian la *obișnuirea* cu sine? În măsura în care nu sunt de acord cu el, va trebui să încep de la *dezobișnuire*, deci să mă dezobișnuiesc de mine însumi.

Dezobișnuirea de sine pornește de la o fractură interioară deja dată: aceea dintre un eu și alt eu (dintre Eu și Supraeu, ar susține Freud), eul autentic criticând nemilos pe toate celelalte euri. Diferența dintre mine (dezobișnuitul), și un schizofrenic este radicală: pe când acela se confundă până la identificare cu toate eurile neautentice, eu rămân închis în cetatea celui autentic. Care nu e nici măcar acesta ce scrie acum, aici.

Orice acuzație care cade asupra mea este adevărată. De câte ori acest gând îmi pare neeronat, sunt pe cale.

Nu lupt eu însumi împotriva mea? Atunci de ce să mă las copleșit de ură, când alții se apucă să poarte, alături de mine, acest război? Loviturile lor sunt loviturile pe care însumi mi le-aș aplica dacă n-aș fi laș. De aceea, dacă ei nu m-ar ajuta, negreșit că n-aș mai câștiga nicio singură bătălie în dezobișnuirea de sine.

A te considera meschin, rău, laș, vanitos e mai aproape de adevăr decât a-ți atribui virtuțile contrare. Și, lucru ciudat, faptul e adevărat chiar atunci când ești convins că toate acestea sunt doar niște metode în dezobișnuirea de sine...

Că sunt rău e un adevăr. A fi bun e *întotdeauna* doar un (d)efect de imaginație. Oricine poate *face* binele, nimeni însă nu e în stare să *fie* bun...

Sunt momente când în dezobișnuirea de sine îți dai seama că nu te afli nici măcar la început...

De vreme ce se repetă iarăși și iarăși, dezobișnuirea de sine nu refulează nimic, deși neagă aproape totul. Ea nu poate să uite nimic din lucrurile particulare cu care operează, ea nu se poate uita decât pe sine. Dezobișnuirea de sine *este* sau *nu este* și orice măsură intermediară îi e străină.

Cel mai ușor lucru este să te dezobișnuiești de dezobișnuirea de sine... Ca și cum căzând, te-ai fragmenta în lucrurile lumii.

Cu apropiatii trebuie să te porți la fel de îndatorat precum o faci cu străinii. Aceasta nu pentru că ar fi cu adevărat mai străini decât credeai, ci pentru că tu, în fond, ești străin pentru întreaga lume. A te înstrăina în Dumnezeu e semnul unei atenții sporite față de toate lucrurile care, în *distanța* pe care o dobândesc odată cu această mutație, își redobândesc noutatea pierdută cândva printr-o apropiere exasperantă.

Ca să nu-l trădezi neîncetat pe Dumnezeu, trebuie să-ți asumi condiția de *trădător continuu* care *refuză* însă actele de trădare. Aceasta nu înseamnă trădător potențial, pentru că unde apare smerenia, apare și antinomia, iar distincția aristotelică îmi pare nefuncțională. De asemenea, nu înseamnă nici că după fiecare trădare te căiești. Ci mult mai mult: ești un mare trădător în act, chiar atunci când nu comiți niciun act de trădare!

Suferințele psihice sunt iluzii, adică moduri greșite de a gândi realitatea. Ele nu ajută la dezobișnuirea de sine mai mult decât ajută zborului real visele în care plutești pe deasupra copacilor. În comparație cu ele, suferința fizică are o demnitate ce merită toată atenția, de vreme ce, atunci când e asumată hristic, reprezintă un antidot veritabil pentru degenerarea lumilor psihicului.

Dezobișnuirea de sine e imposibilă. O afirmație cu care sunt de acord cu atât mai mult cu cât știu că nu spune *tot* adevărul.

*

Să nu-l judeci pe aproapele tău, iată o virtute cu adevărat imposibilă! Cum să-ți ostioiești altfel setea de a fi, când nu ești decât coborându-l și criticându-l pe celălalt? Și cum să crești altfel decât hrănindu-te cu „carnea” lui?

Dacă a fi-ul omului nu se hrănește din Dumnezeu cel viu, judecarea aproapei și o necesitate. Ontologia *Dasein*-ului, în acest punct, miroase a crimă.

Virtutea este doar semnul vizibil al unei angajări interioare dintre cele dramatice. Dacă aceasta din urmă lipsește, virtutea nu poate avea decât o valoare socială, nimic mai mult, reprezentând doar urma firavă a unei experiențe fundamentale pe care Tradiția a transmis-o, dar pliurile istoriei personale au transformat-o în neant.

Să te vezi pe tine mai prejos decât toată făptura, oameni sau animale (Avva Pimen), înseamnă să-ți recunoști adevărata fire, așa cum arată ea în absența harului lui Dumnezeu. Ca să înțelegi deșertăciunea tuturor lucrurilor și nimicnicia proprie trebuie doar puțin realism: să înțelegi că în mod actual ești nimicnicire și autonimicnicire (două cuvinte care nu elimină defel voluptatea!), chiar dacă posibilitățile de care

dispui, prin Cel ce este, sunt dumnezeiești.

Dar cum să te vezi pe tine sub toată făptura, atâta timp cât inteligența îți demonstrează fără eroare că, *în realitate*, lucrurile stau dimpotrivă? Este evident că numai Dumnezeu poate anihila forța unei asemenea evidențe. Să fie smerenia tocmai prezența lui Dumnezeu, slava Lui, aceea văzută de Moise pe muntele Sinai după trecerea Celui de Nevăzut? Cea dintâi dintre virtuțile veacului viitor, cea care poate fi lucrată *încă de aici*?

Iubirea dușmanilor, deși dificil de practicat, poate fi înțeleasă în baza comunității de natură umană: aidoma nouă, cei care ne urăsc sunt tot oameni, ne seamănă, chiar dacă greșesc. Gândul că în alte condiții și într-un alt context i-am fi putut număra printre prieteni e cât se poate de plauzibil. Dar cum să înțelegi smerenia, când un asemenea raționament analogic o distruge, de vreme ce tocmai *neasemănarea* (a fi *mai prejos* decât ceilalți) îi este principiu?

A te vedea mai prejos decât toată făptura înseamnă tocmai a schimba scala de comparație: în loc de o comparație unu la unu (eul și creația), intervine în ecuație și Dumnezeu. Aproximarea Lui schimbă gradul de gravitate al unui păcat, în așa fel încât, chiar dacă pentru alții poate fi mărunț, pentru cel smerit, aflat în prezența iubirii lui Dumnezeu, deține o gravitate fără seamăn.

Dar oare nu camuflează smerenia un orgoliu infinit? Kenoza lui Dumnezeu, coborârea Lui până la a deveni om și a trece prin suferință și moarte dovedește că nu. Ea ascunde mai degrabă o *altă* realitate, care nu seamănă cu cea de aici mai mult decât seamănă smerenia însăși cu vreuna dintre virtuțile înțelese cu ușurință.

Cum am putea interpreta afirmația apostolului că este cel dintâi dintre păcătoși (1 Tim 1, 15)? Cu siguranță ea nu susține că Sf. Ap. Pavel ar fi făcut păcate în care ceilalți nu au căzut, nici în trecut, nici în prezentul în care sunt rostite aceste cuvinte. Rămâne viitorul: este apostolul *în mod potențial* un păcătos mai mare decât toți păcătoșii din toate timpurile? Dacă da, cum se poate explica acest lucru? Sunt păcatele potențiale la fel de grave, de *reale*, precum cele actuale? Sau acolo unde nu mai este timp, în experiența (episodică?) a veșniciei (pe care apostolul o cunoștea, fiindcă fusese ridicat până la al treilea cer), nici diferența dintre act și potență nu mai e posibilă, iar păcatele potențiale sunt pur și simplu actuale?

Este omul îndumnezeit atât de diferit de omul natural încât păcatele sale *necomise* să fie mai mari decât cele mai atroce păcate *săvârșite* de acesta din urmă?

Există și o smerenie care nu e legată de păcate *proprii*: smerenia Celui fără de păcat, smerenia lui Hristos, care înseamnă deplina ascultare față de voia Tatălui. Să fie oare smerenia ascunsă în ascultare, iar nu în cazuistica păcatelor?

(Fragmente din volumul *Dumnezeul gândurilor mărunte*, în curs de apariție la Editura Limes, Cluj-Napoca)

dezbateri & idei

Valori diferite în contexte particulare

Sergiu Gherghina

Marea majoritate a celor ce studiază alegerile din ultimele trei decenii pe continentul european susțin că există diferențe fundamentale între motivațiile alegătorilor și discursurile candidaților pentru legislativul național și pentru cel de la Strasbourg și Bruxelles. Astfel, rezultatele alegerilor europene au fost deseori surprinzătoare chiar și în cadrul noilor veniți în Uniunea Europeană. Să ne amintim doar cum partidul extremist Ataka și partidul minorității turce câștigau primele locuri în exercițiul electoral din țara vecină Bulgaria în urmă cu doi ani, la primele lor alegeri europene. În urmă cu o săptămână, în multe țări europene, partide care au înregistrat rezultate modeste în alegerile naționale până în prezent sau care au lipsit din Parlamentul European (PE) până acum au reușit să câștige un număr semnificativ de locuri în cadrul acestuia din urmă. Principalele concluzii ale acestui exercițiu electoral de la nivel european pot fi structurate în trei mari categorii: 1) alegătorii au oferit partidelor extremiste o susținere mai mare decât în trecut; 2) au existat partide cu tradiție care au pierdut alegerile într-o manieră categorică și 3) comportamentul europenilor la urne are cauze contextuale și valorice.

Alegerile din 2009 înregistrează cea mai scăzută prezență la vot din 1979, anul în care alegerile pentru PE au devenit directe. Aflată în permanență scădere, media inițială pentru cele nouă state care votau în 1979 de 62% este cu aproape 20% mai mare decât media europenilor prezenți la vot pe 7 iunie 2009. Fără a intra în dezbaterile legate de înțelesul absentismului și cauzele acestuia, trebuie remarcat că deseori acesta este unul dintre factorii decisivi care duc la conturarea unor rezultate neașteptate. Astfel, extremiștii sunt cunoscuți pentru abilitatea de mobilizare a susținătorilor proprii, procentul acestora în urmă crescând în statistica finală a alegerilor în condițiile în care puțini alegători non-extremiști votează. Totuși, există multe cauze la nivel național care au determinat succesul acestor formațiuni politice, aceste cauze urmând a fi detaliate într-un articol viitor.

Să vedem însă în ce proporție și unde au decis alegătorii să fie reprezentați la nivel european de către partide extremiste. Cel mai important succes extremist a fost înregistrat în Olanda unde tânărul partid condus de Geert Wilders a depășit predicțiile și a obținut 17%. Cunoscut pentru atitudinile sale anti-migraționiste direcționate în special împotriva musulmanilor, Wilders urmează o tradiție începută de Pim Fortuyn la alegerile naționale din 2002. Partidul lui Fortuyn, ucis cu câteva zile înaintea alegerilor, a câștigat atunci locul al doilea în alegeri, similar performanței realizate de Wilders șapte ani mai târziu. Unul din zece belgieni a votat cu partidul extremist (Vlams-Belang) și tot atâția italieni au ales Lega Nord, o proporție similară a alegătorilor bulgari (12%) au susținut formațiunea de aceeași natură Ataka, 14% dintre electoratul din Ungaria a susținut nou-înființatul Jobbik, iar 13% dintre

austrieci au ales partidul al cărui lider a fost recent-decedatul Jorg Haider. Cu excepția partidelor din Ungaria și Olanda, celelalte au înregistrat precedente succese în alegerile pentru PE și în trecut. Au existat alte cazuri în care mai puțin de 10% dintre cetățeni au decis să își acorde votul extremiștilor. La limita superioară se află Partidul Adevărații Finlandezi cu 9,9% dintre preferințele de vot, 7% dintre greci au votat cu LAOS și aceeași proporție de polonezi au ales Liga Familiilor Poloneze, 6,5% dintre francezi au susținut Frontul Național și 5,5% dintre slovaci au ales Partidul Național Slovac. Astfel, cele 9% din voturi obținute de către Partidul România Mare completează această panoplie a extremiștilor care. În marea lor majoritate sunt împotriva UE, dar care candidează pentru reprezentare în cadrul său. Nu acest procent ar trebui să fie surprinzător. Așa cum remarcam într-un articol publicat la două săptămâni după alegerile europene din toamna lui 2007, dacă adunăm procentele celor două partide extremiste din România care au candidat și nu au atins pragul de 5% (PRM și PNG), aveam un procent puțin mai mare de 9%. Practic, preferințele celor de atunci par să nu se fi schimbat, singura diferență constă în unirea forțelor celor două partide (al doilea reprezentat de un singur om, ultra-mediatizat și datorită prezenței episodice din închisoare). Astfel, strategia de unire a forțelor a funcționat și PRM revine pe scena politică românească după ce în urmă cu jumătate de an nu obținuse minimul necesar accederii în legislativ.

Un al doilea punct de referință este înfrângerea drastică a unor partide de referință pe plan european. Partidul Laburist din Marea Britanie reprezintă cazul de notorietate, acesta ieșind pe locul patru în alegeri, la foarte mare distanță de Partidul Conservator. Astfel, teoreticienii care susțin existența bipartidismului în Regatul Unit vor trebui să își reconsidere pozițiile. Partidul Socialist Democrat din Germania este un alt mare perdant, creștin-democrații înregistrând o victorie clară. Astfel, SPD a reușit doar un modest rezultat de 20%. Acesta este însă mai mare decât scorul înregistrat de către social-democrații olandezi care au obținut doar 12%. Partidul Socialist din Franța a trebuit să se mulțumească de această dată cu 17% din voturi. O pierdere la scor mic au înregistrat socialiștii în Spania, care deși au acumulat 38% din voturi s-au situat cu 4 procente în spatele partidului popular. În Italia, deși Partidul Democrat anticipa o victorie a partidului condus de Berlusconi, scorul obținut de primul arătând că are susținerea unui italian din patru. Practic, în Germania, Olanda, Italia, Spania și Franța partidele de stânga au pierdut alegerile și acest lucru se reflectă într-o diferență mai mare între PES (locul 2 în alegeri) și PPE (câștigătorul alegerilor europene) mai mare decât în precedentul ciclu electoral. Partidele relevante din Europa Centrală și de Est nu au avut o soartă diferită. Partidul Socialist din Ungaria a înregistrat doar 17% din voturi (adversarul său FIDESZ a

avut 56%), Partidul Socialist Bulgar a avut 18,5%, iar Mișcarea pentru o Slovacie Democratică nu a trecut de 9%. În acest context, singura surpriză a scorului redus înregistrat de PNL (15%) o reprezintă incapacitatea acestuia de a mobiliza alegătorii dezamăgiți de haoticele decizii ale coaliției de guvernământ. Lipsa de claritate a mesajelor, combinată cu o selecție arbitrară a componenței locurilor eligibile de pe lista pentru euro-parlamentare ar trebui atent dezbătute.

Rezumarea acestor performanțe indică faptul că România nu este un caz deviant. Poate trimiterea unui parlamentar cu pregătirea politică (aici se includ păreri, ideile politice și programele propuse) și lingvistică a independenței care a câștigat recent loc de parlamentar să reprezinte un caz special. Însă, trebuie remarcată modalitatea în care, pentru a doua oară consecutiv, deși pierde la nivelul votului popular alegerile parlamentare, PDL are mai mulți parlamentari decât PSD. Prin reîntoarcerea independenței de conjunctură, PDL va avea cu un euro-parlamentar în plus față de partenerul de coaliție. În pofida frustrării care există vis-a-vis de această campanie lipsită de culoare, idei și originalitate în rândul partidelor românești, trebuie să remarcăm că valorile cetățenilor celor 27 de state membre ale UE par a fi diferite la aceste exerciții decât la cele naționale. Accesul extremiștilor în PE și succesul neașteptat al unor partide precum ecologiștii în Franța (pe locul 3) nu sunt elemente contextuale. Anul 2009 nu a oferit motive pentru renașterea sentimentelor naționaliste în statele membre (poate exceptând Italia) și nici perioada anterioară. În același timp, nu este plauzibilă teza conform căreia brusc anumiți cetățeni europeni au realizat importanța protejării mediului. Deși a primit recent Premiul Nobel pentru Pace datorită discursului și acțiunilor sale pentru diminuarea încălzirii globale, mesajul lui Al Gore nu putea influența atât de repede o masă mare a electoratului. Prin urmare, explicațiile trebuie căutate în altă parte. Alegerile europene nu vizează tematici naționale, marea majoritate a alegătorilor nu au idee ce se petrece în acel legislativ, mulți dintre ei nu au auzit vreodată despre Josep Borrel sau Hans-Gert Poettering și nici despre procesul de codecizie. Doar din când în când mai aude despre performanțele sau absența acestora în rândul propriilor euro-parlamentari. Nu este nimic interesant în aceste aspecte pentru cetățeanul obișnuit și astfel miza acestor alegeri este deseori necunoscută până și pentru candidați. În plus, votarea unei liste pe care se află nume de multe ori necunoscute nu poate prezenta decât un motiv în minus pentru mobilizare redusă. Acești factori contextuali generează valori diferite față de alegerile naționale pentru cei care decid să meargă la vot. O parte votează tradițional cu același partid, o altă parte se lasă cumpărată involuntar sau voluntar (de la banalele mituiri electorale până la bani europeni spălați de firme naționale), un număr semnificativ se decid în timpul campaniei, iar restul votează din inerția dreptului la vot și în baza datoriei civice pe care o au. Când vom ști care sunt considerațiile acestora din urmă poate vom reuși să înțelegem de ce PE are în rândurile sale atâția reprezentanți fără idei politice. ■

The Pop Non-Jesus

Oana Pughineanu

„I am a deeply superficial person” („Sunt o persoană profund superficială”), ar spune criticii, este cea mai bună autocaracterizare pe care Andy Warhol și-a făcut-o vreodată. Unii dintre ei vor accentua pe „profund”, iar alții pe „superficial”, unii îl vor comenta cu ajutorul lui Hegel, alții cu ajutorul lui Robe-Grillet, ori, cred că Andy Warhol, ca mai toți reprezentanții pop, nu mai are nevoie de „ajutoare”. Dacă din el țâșnește o „filosofie”, la fel cum mai înainte țâșnise din pisoarul lui Duchamp este pentru că filosofia eșuează în mod jenant în a practica sau a „crede” în suprafața pe care a instituit-o prin toate flamboiantele discursuri postmoderne.

Andy Warhol insistase în ultima parte a vieții, când a făcut marea trecere de la „commercial art” la „business art”, ca toate portretele pe care le făcea la comandă să fie îndeajuns de mari încât, puse laolaltă, să ocupe un spațiu considerabil în muzeul care le va găzdui. A umple un spațiu, în artă ca și în filozofie a devenit imperativ, atâta doar că în cazul filozofiei „a umple” nu poate deveni un exercițiu pur vizual, superficialitatea/suprafața filosofică fiind condamnată la profunzime prin actul de a zgândări conștiința sau cel puțin atenția cititorului. A umple timpul (fie cu trăiri proustiene, fie chiar prin metoda de a-l „superficializa” cu un orar ca și umil accesoriu al progresului) va ține mereu de profunzime, în măsura în care a umple timpul înseamnă și a-l pierde, a-l resimți ca pierdut. Cred că „filozofia” Andy Warhol este una care abolește instinctiv meteahna modernă de a ordona conștient pierderea de timp sau de a aștepta ca el să se coaguleze într-un punct intens de inspirație. Andy Warhol s-a definit întotdeauna ca fiind un simplu „recorder” și majoritatea lucrărilor nici măcar nu-i „aparțin”, ideile fiind aproape întotdeauna primite de-a gata de la prieteni sau de la cei ce se întâmplau să treacă prin celebrul atelier „Factory”. Obsesiile lui Warhol: a privi ore în șir un obiect banal, a repeta imaginile, a deveni vedetă, converg toate spre ceea ce aș numi „depersonalizarea timpului” care, pentru a nu mai fi pierdut sau măcar pentru a nu mai fi susceptibil de a fi pierdut trebuie umplut la fel cum ai umple un perete gol cu postere. Producția fabuloasă de picturi și mai apoi filme (aproape că aș face o paralelă cu producția din „Fabrica de absolut”), dă seamă în mod pur vizual nu atât de celebra alienare comentată de neîntrerupții marxiști care deplâng și azi în mod anacronic soarta muncitorului condamnat la a umple timpul fără a și-l umple, ci și de plăcerea care însoțește o astfel de depersonalizare. Incapacitatea notorie a lui Warhol de a compune narațiuni (de unde și fascinația lui pentru oamenii care „vorbește mult” sau oamenii „frumoși”) semnalizează că în absența poveștii mașina devine noua oglindă a lui Narcis, mânat mai degrabă de dorința de a fi reperat, decât de a se cunoaște sau a se iubi. Ceea ce pune Warhol pe tapet e faptul că inclusiv fascinația de sine survine în urma unei producții aproape interminabile de imagini și nici pe departe prin oglindire. Între mine și felul vizibil în care apar în lume nu există o distanță chestionabilă filosofic, ci o producție de imagini care sfârșește prin a mă fascina. Vedetele lui Warhol sunt reprezentative pentru acest mecanism în care scoaterea din anonimitate coincide cu excluderea cunoașterii. Portretele

repetitive ale lui Marilyn Monroe sau Jackie Kennedy vorbesc de această putere a mașinii (în cazul de față, a aparatului foto sau a camerei de filmat) de a produce o „sliced and framed reality”, de a însena atât de perfect fiecare moment încât prezența actorului, ca agent al interpretării, să devină inutilă. Ar fi interesant de urmărit o paralelă între seriile Warhol și unele cadre din *Modern times* al lui Chaplin. Încadrarea coincide cu interpretarea, devenită și ea mecanică, astfel că așa numitul „screentest” la care era supus „actorul” din „Factory” devenea automat portret. Un obiect evident expus și expus în mod evident precum supele *Campbell*, pachetele *Brillo box* sau fața lui Marilyn la fel de recognoscibilă ca și eticheta Coca-Cola concediază capacitățile umane de a construi în interpretare sensul („feeling exhausted of imagination”). Până și ideea de subversiune devine un non-sens și cred că în ciuda încercării multora de a face din Andy Warhol un reprezentant al unei subculturi sau a alteia, sau chiar a unui soi de activism politic declarațiile lui pot fi interpretate în cel mai bun caz în mod ironic, la fel cum ironică rămâne ca unică producătoare de istorie camera de filmat în



Andor Kőmives

Spiderman

finalul celebrului „Natural born killers”: „I love the liberation because after the «lib» the things that were always a mystique become understandable and boring, and then nobody has to feel left out if they're not part of what's happening”; „Well, the reason I don't sort of get involved in [politics] is because I sort of believe in everything. One day I really believe in this, and the next day I believe in doing that. I believe in no war, and then I do believe in war if you have to do it. I mean, what can you do about it?”

Unii comentatori au văzut o asemănare între culorile aplicate peste chipul lui Marilyn Monroe și culorile icoanelor pe care copilul Andy Warhol le privea ore în șir pe pereții bisericii. S-a vorbit de diferitele „arome” pe care mass-media e pregătită să le livreze diferiților consumatori. Filmele care au urmat perioada *Brillo box*, par să fie făcute pentru a răspunde întrebării: care e locul omului (sau ce mai e omul) în lumea care se reproduce mecanic de la sine? Cred că Warhol a descoperit două răspunsuri: omul „pur și simplu”, neacompaniat de mașina de producție (dar înglobat în ea) e fie o mare plictiseală, fie un ghem animalic de instincte erotice. Ceea ce e scandalos și inacceptabil la Warhol e tocmai această expunere repetitivă, obsesivă a faptului că ceea ce ne scoate simultan atât din animalitate dar și din minunatele povești despre om sunt mașina (producția) și banul. În mod sugestiv atelierul lui Warhol era populat numai de



Andor Kőmives

The Artist

reprezentanți ai extremelor societății (working class and high class), într-un amestec de subcultură (a se înțelege mai ales o cultură a drogului), prostituție, criminalitate și sofisticărie ipocrită excluzând „liniștită” clasă mijlocie, care se mai zbate să împace educația (bildung) și munca pe bandă, crezând în mod naiv în existența unui timp liber, „nereproductibil”, aproape autentic (celebrul „quality time” devenit „kodak moment”). Trecerea de la „commercial art”, ca artă pentru a câștiga bani, la „business art”, ca artă de a face bani este poate singurul moment în care Warhol încetează să fie un simplu „receptor”, devenind manipulatorul propriei producții, devenind „conștient de sine”. Găsesc spectaculoasă alegerea, mai ales că ea survine după ceea ce unui ar numi un moment dramatic: împușcarea, moartea clinică și învierea din morți. Nici măcar suferința fizică nu-l poate „individualiza” pe Warhol, ci îl face să își urmeze cu o ferocitate dusă până la oportunism obsesia de a deveni, mai mult decât un simplu element faimos care a schimbat „lumea artei”, un brand... un soi de vedetă canonizată, eternizată prin continua cumpărare și simplitatea unei instante recognoscibilități. Warhol nu mai dorește să devină Thruhan Capote pentru care făcuse o pasiune morbidă în tinerețe și căruia i-a dedicat prima sa expoziție ca artist „necomercial”, ci începe să i se pară mult mai interesant și, oricum, mai durabil, să devină ceva semănător unei sticle Coca-Cola.

„Factory”, hot-spotul artiștilor și renegeților anilor '60 nu a fost decât cadrul exhibării unor personalități catalogate drept distructive care sperau în capacitatea unui manipulator sau poate doar a unui simplu muncitor cu aparatele reproducerii mecanice de a-i scoate din anonimitate. Nici Antichrist, nici Mantuitor, îl văd pe Warhol ca pe un Non-Jesus care regreta că nu era camera pornită în momentul în care unul dintre cei de-ai casei plonja în extaz de la etajul 6 (și nu e vorba de singurul mort produs de „Factory”), nu atât pentru că era cuprins de o indiferență de dimensiuni estetice, sau pentru că era o personalitate autistă lipsită de orice responsabilitate sau intuiție a altuia ca seamă, ci pentru că a înțeles dorința oamenilor de a scăpa de povara de a fi și altceva decât (propria?) imagine. Nu întâmplător, ultima lui „operă” este *Cina cea de taină*, o copie a celebrei picturi „tatuată”/„îmbrăcată” în culori de camuflaj.

Ritual; transă; performance sau eficacitate teatrală

Alba Simina Stanciu

Antropologia teatrală sau "studiul comportamentului uman în contextul biologic-sociocultural al *performance*-ului", una dintre direcțiile majore ale performativității contemporane, este la prima vedere echivalentă cu numele lui Eugenio Barba și ISTA (International School of Theatre Anthropology), și Richard Schechner și Centrul "Performance Studies" din cadrul Tisch School of the Arts, New York University, fondator al grupurilor *New Orleans Group*, *Performance Group*, *The Wooster Group*.

Revitalizarea artei spectacolului prin apelul la antropologie, prin apelul la impulsul ritualic-performativ autentic este unul dintre obiectivele teoriei și practicii *performance*-ului din programul acestor laboratoare de teatru. Acest proces se definește ca inovație de culme a ceea ce înseamnă *performance*, scenicitate, teatralitate. Apelul la sursele primitive înseamnă reinventarea teatrului, regenerarea, redobândirea eficacității ritualice reprezentative, schimbarea radicală a modului de a privi teatrul. Teatrul nou face apel la funcționamentul extatic al performativității ritualice, la acțiunea prin spectacol într-un mod *efficace*. Ritualul nu este un corpus de idei care demarează acțiunea ci ESTE însăși acțiunea.

Intervin termeni străini de teatru care abordează paralele fenomenele mentale între arta actorului și cele din momentul ritualului, cum sunt: *transa* și *posesiunea*, "transformarea conștiinței", metamorfozele de conștiință ale actantului în momentul *performance*-ului sau al ritualului. Antrenamentul actantului apelează la tehnici de investigare a raportului mental-comportamental al performerului, similare cu cele realizate de antropologi în cercetările asupra ritualului: comportamentul *pre-expresiv* înaintat de Barba, *restored behaviour* (comportament revendicat) sau *twice behaved behaviour*, propus de Richard Schechner. Eugenio Barba, ca și regizorul și teoreticianul american, au ca punct de pornire experimentele lui Grotowski, investigarea unui esențialism al artei performerului. Barba crează un tipar reduționist, pluricultural și istoric, în vederea trasării unor coordonate universale, indiferent de spiritualitate, cultură sau perimetrul geografic. Sursele sunt multiple. Fie din teatrul oriental, *Natyasastra* de Bharata care alcătuiește parțial *A dictionary of theatre anthropology* a lui Barba, fie prin apel la autenticitatea *performance*-ului primitiv în urma experienței personale, fie tratatele de antropologie. Sunt invocate principii universale, "sfaturile bune" sau comportamentul *pre-expresiv* ce vor coordona antrenamentul actantului din care se dezvoltă tehnici prin care actorul degajă energia menită să magnetizeze scena, prin care achiziționează o "prezență".

Richard Schechner menține coordonatele lui Eugenio Barba. În lucrarea *Between Theatre and Anthropology*, acesta înaintează ideea de paralelism între ritualizarea animală și ritualul uman. Este propulsată imaginea reptilei, a șarpelui, un simbol important în toate culturile, în *cadomblé*-ul brazilian, *voodoo*-ul haitian sau dansul *yambalou*, imagine codificată la care apela deseori Grotowski prin utilizarea corpului reptil în *training*-ul actorului. Studiul lui Schechner este orientat către sursa comportamentală din care demarează partituri de acțiuni. Noțiunile mai sus

menționate, *restored behaviour*, *twice behaved behaviour*, devin tehnici de antrenament. Artele vizuale, sculptură, pictură, teatru, aplică această formulă. Acțiunea fie teatrală, fie redată de artele vizuale este o recuperare și reproducere de comportament. Sunt reevaluate cu această ocazie "tratatele" antice de performativitate, de la Kathakali la Noh și Kabuki. Intră în joc *Etologia*, care studiază comportamentul animal-uman, ritualuri animalice, comportamentul repetitiv al mișcărilor. Schechner propune noțiunea *Fixed action Patterns* (Scheme de acțiune), momente schematice, repetitive, inspirate de expresia corporală animală în acțiuni ca delimitarea teritoriului, stabilirea ierarhiei, sexualitatea. Scopul este similar celui intenționat de Grotowski și Barba, reformularea tehnicii mentale corporale a actantului.

Privind teatrul din perspectiva antropologiei este necesară identificarea elementelor comune dintre spectacolul contemporan și ritual. Unul dintre primii cercetători care aduce în discuție raportul *performance* - rit de trecere și problema stării *in transi* a performerului (inițiatului) este folcloristul francez Arnold van Gennep (1873 - 1957). Autor al lucrării *Rituri de trecere* (1909) indică forma tripartită a *performance*-ului ritualic: *Preliminară* (despărțirea de trup), *Intermediară* (tranziția propriu-zisă), *Postliminală* (reîncorporarea), prin analogie cu etapele individului de la naștere până la moarte. Continuatorul acestuia este Victor Turner, care în anii '60 ajunge la aceste formule în urma participării la ritualurile culturilor primitive africane. Este reprezentant al școlii de la Manchester, autor al lucrării *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982) și *The Anthropology of Performance* (1986). Invocă termeni cheie ce aparțin *performance*-ului ritualic ca fenomene inter-relaționate:

Liminalitatea de tip Van Gennep, *Communitas*,

Anti-structura, *Fluxus*. Primul concept, *Communitas*, presupune o eliminare a cauzelor care împiedică pe individ să inter-relaționeze, care anulează voința și dresajul ce transformă actantul în actor social. Grotowski creează o variantă de *Communitas*, mai precis un raport de egalitate totală ce se creează între membri, în momentul sacral al *performance*-ului. Este declanșat un alt fenomen, *Anti-structura*, termen preluat de Turner de la Arnold Van Gennep, însemnând starea intermediară, similară conștiinței duble a actorului în momentul interpretării unui rol.

Anti-structura este un moment extrem de ambiguu, care implică transa. Următoarea etapă de conștiință și comportament este determinant al *fluxului*, acțiuni și stări mentale care decurg unele din altele. Barba folosește procedeul *flow of action* în cadrul antrenamentelor ISTA. Nu mai există fragmentare între stimul și răspuns. Este anulat sentimentul distanței dintre un individ și altul. În școala lui Grotowski, actantul și grupul sunt într-un mediu sinonim fluxului, parte a ambientului. În joc, la fel ca în ritual, se creează o situație unitară de totală abandonare în situație. Alt personaj cu activitate de cercetare ce susține interesul teatrologic către antropologie este Georges LaPassade (1924 - 2008), filosof, sociolog, cercetător și profesor la Paris VIII, autor al lucrărilor *Essai sur la transe* (1976) *Le Corps interdit* (1977) sau *La Transe* (1990). Cercetătorul francez trasează o dată în plus o punte de legătură între transă, posesiune și impulsul artistic. Studiază fenomenul performativ din zonele Africii de Nord, regiunile Tunis, Maroc, și cultura neagră a Americii din perimetrul hispanic. Insistă asupra extatismului, cercetat în ritualul de magie neagră afro-brazilian macumba, mixajul dintre catolicism și cultura primitivă africană, dintre cultul sfinților și criza hipnotică manifestată în masă de tip tarantism.

Activitatea teoretică axată pe raportul antropologie - teatru este în continuare deosebit de intensă în studiul fenomenelor de antropologizare a teatrului și teatralizare a antropologiei. Aceste cercetări sunt speculate de regia modernă care folosește în continuare ritualul primitiv ca sursă vitală a *performance*-ului teatral.



Andor Kömives

I love Darwin

flash-meridian

Un interviu cu Ismail Kadaré

Ing. Licu Stavri

■ În aproape cincizeci de ani de activitate literară, Ismail Kadaré a publicat peste șaiszeci de cărți, romane, culegeri de poeme, eseuri, piese de teatru; pe scurt, a încercat toate genurile. Cea mai cunoscută operă a scriitorului născut în 1936 la Gjirokaster, în Albania, este, indubitabil, romanul *Generalul armatei moarte* (1963), povestea unui general italian trimis în Albania cu misiunea de a aduna rămășițele compatrioților săi uciși în această țară în timpul celui de al Doilea Război Mondial. Romanul, care l-a propulsat pe Kadaré în avanscena literaturii universale contemporane, după apariția lui în Franța, a fost tradus în limba română de Ficioni Miciacio și publicat de „Univers” în 1973 - o altă traducere („Polirom”, 2002) îi aparține albanistului Marius Dobrescu. Din 1990, Ismail Kadaré, multă vreme asociat cu Albania lui Enver Hodja, trăiește în Franța, ca și un alt mare dizident din Estul Roșu, Milan Kundera. Recent, Alexis Libaert i-a luat un interviu pentru mensualul *Magazine littéraire*. Spicuum câteva pasaje mai interesante:

Locuiți în prezent la Paris. Se poate vorbi de exil?

Nu. În prezent, îmi împart viața între Paris și Tirana. Într-o perioadă, într-adevăr, se putea vorbi de exil, dar când am plecat din țară am anunțat că voi reveni de cum se va instala democrația. Am plecat din Albania tocmai fiindcă socoteam că gestul meu ar putea accelera procesul de democratizare. Era unica modalitate de a contribui și eu cu ceva. În anul acela, puterea comunistă, speriată de ceea ce se întâmplase în România, promisese unele schimbări. Dar nu era decât fățărnicie. Deci, trebuia să găsec urgent o cutie de rezonanță, un spațiu în care să mă pronunț pentru a denunța ipocrizia puterii.

Dar de ce ați optat pentru Franța?

Un lucru absolut firesc pentru mine. În Franța aveam cei mai mulți amici. Era țara unde fuseseră traduse pentru întâia oară cărțile mele și pe care o putusem vizita de câteva ori, datorită editorului meu, Claude Durand.

V-a tentat vreodată să scrieți în franceză?

Nu, nici nu aș fi putut. Nu ating nivelul tehnic necesar ca să scriu în limba voastră. Nici nu doresc să renunț la albaneză, o limbă indo-europeană ce posedă, concomitent, toate calitățile limbilor nordice și ale celor romanice, o unealtă ideală pentru un scriitor.

Intriga noului dumneavoastră roman, Accidentul, se țese în jurul legăturii amoroase dintre un diplomat și o femeie tânără. Poate fi considerat un roman de dragoste?

Nu știu cum să vă răspund. Într-un sens, e o poveste clasică. O anumită formă literară și se impune, se naște și crește, misterios, odată cu subiectul, fără să-ți lase prea multă libertate de alegere. E foarte dificil să vorbești despre o carte pe care ai scris-o. E ceva ce a ieșit deja din tine, dintr-un organ ascuns în interiorul ființei tale. Inutil să încerci s-o explici. Dacă vorbești despre carte înainte de a o fi scris, vorbești despre altă operă; dacă vorbești despre ea în timp ce o așterni pe hârtie, va fi și mai rău după aceea. Încerci, bineînțeles, să spui adevărul, dar nu e decât un adevăr din trei. Poate chiar din mai multe.

Politica, așa acum se întîmplă frecvent în cazul dumneavoastră, este foarte pregnantă în acest roman.

Sunt nevoit să vă contrazic. În orice caz, detest să mi se atribuie o anumită poziție politică. Sunt scriitor, politica face parte din viața mea, ca și din a dumneavoastră, la fel ca boala, războiul etc. Ea formează un cadru interesant, dar nu e mai mult decât un cadru.

Refuzați eticheta de scriitor politic. Totuși, ați intervenit de mai multe ori în viața publică a țării dumneavoastră și a Europei. Mă gândesc, bunăoară, la războiul din Kosovo: ați luat o atitudine dură împotriva sârbilor ...

E cu totul altceva. Sunt și eu un cetățean conștient, ca și dumneavoastră. Fiind foarte cunoscut în Balcani, eram obligat să intervin. Dar niciodată nu mi-am propus să joc un rol politic. Mai multe persoane din Albania mi-au cerut să intru în politică, să devin ministru,

poate chiar președintele țării. Au fost propuneri serioase, fiindcă în Balcani există o tradiție consolidată de scriitori profeți, de scriitori îndrumători. Dar am refuzat.

La ce vârstă ați început să scrieți?

Am publicat prima oară poezii într-o revistă, când eram liceean. Dar pentru mine literatura începe cu primul meu roman, scris la 23 de ani, ca student la Institutul Gorki din Moscova, inima literaturii sovietice, mașina de fabricat scriitori comuniști.

Dar nu ați fost niciodată adeptul realismului socialist, care se propăvăduia pe vremea aceea în capitala URSS ...

Toată lumea vorbea de realismul socialist, dar nimeni nu putea preciza ce însemna el de fapt. În realitate, existau câteva reguli neclare, de care ținea cont toată lumea. În primul rând, erai obligat la optimism, trebuia să scrii o literatură „primăvărată”. Or, intuiția mea de scriitor în formare îmi șoptea că, dimpotrivă, trebuia să schimb climatul, să opun un soi de „opozitionism climateric”

„meteodogmatismului” lor. Rezultatul: din prima până la ultima pagină, în romanul meu ploua. Întrebarea cea mai jenantă pentru mine când am pus prima dată piciorul în Occident a fost: „De ce plouă încontinuu în romanul Dvs.?” Doar Albania e o țară mediteraneană ...” A doua regulă a realismului socialist ține de venerația arătată „eroului pozitiv”; or, „eroul pozitiv” înseamnă moartea romanului. Așadar, în prima mea scriere epică mi-am ales drept protagoniști doi escroci, care, în plus, triumfau în final. Cea de a treia regulă consta în cultivarea urii de clasă. Dacă nu o făceai, erai considerat un „umanist”, epitet descalificant în Albania. Un trădător al cauzei. Pe toate aceste reguli le respingeam din adâncul ființei mele. Dacă citiți primul meu roman - nu *Generalul armatei moarte*, ci o carte scurtă, cu titlul *Orașul fără firme luminoase* - început la Moscova, veți vedea că e aproape un contra-manual de literatură proletară, exact opusul a ceea ce ne învățau la Institutul Gorki.

A fost publicat în Albania?

Nici vorbă. Un prieten căruia i l-am arătat mi-a spus: „Ești nebun. Distruge manuscrisul, nu-ți va aduce decât necazuri.” Am extras din el vreo douăzeci de pagini, ușor modificate, și le-am încredințat spre tipărire unui jurnal pentru tineret. Textul a fost prompt dezavuat de putere, iar redactorul șef al revistei a primit vot de blam. Dar eu am perseverat, scriind *Generalul armatei moarte*. Când l-am prezentat comitetului de lectură, mi s-a spus: „Imposibil, e un roman antifascist iar tu nici măcar în trecut nu vorbești de rolul Partidului.” Mi-am retras manuscrisul, înțelegând că, dacă-l modific, nu voi mai avea aceeași carte. Atunci am adăugat o frază anodină, menționând numele lui Enver Hodja. Cenzura n-a avut încotro: nu putea interzice o carte în care figura numele tiranului. Așa că a apărut și s-a bucurat de un succes de public enorm. Critica oficială - atâta cât exista - a fost mult mai severă cu romanul meu.

(Va urma)



Andor Kőmives

The Paradise

Știință și violoncel

Concubinaj electronic

Mircea Oprită

Sexualitatea e importantă. Era importantă și pentru educatorii veacurilor trecute, specializați în a o reprimă public printr-o strategie a pudibonderiei ipocrite, de parcă ei n-ar fi făcut sex, noaptea, ca și cei mai needucați dintre pământeni. Puțină lume are vocația abstenenței și, din câte spun psihologii, nici nu e prea bine s-o ai. Riști să devii pacientul clinicilor de psihiatrie. *Naturalia non sunt turpia*, spune o cugetare latină veche de peste două mii de ani, dar instinctul la care în bună măsură se referă ea este, de fapt, mult mai vechi, de vreo două milioane în cazul speciei noastre. Sau chiar de două miliarde, dacă avem curiozitatea să coborâm pe fir până în clipa când și-a făcut apariția viața pe pământ. Hrana și sexul au fost coordonatele fundamentale pe care s-a bazat evoluția. Datorită lor putem și noi, astăzi, să citim și să scriem tot ce ne trece prin cap.

Sexul la „măimuța nudă” care este omul are, e adevărat, unele diferențe față de cel practicat de rubedeniile sale naturale. Fără a fi catastrofale, ci numai semnificative, diferențele acestea au putut produce, iarăși, prejudecăți. Una privește însuși organul sexual, despre care folclorul de periferie științifică își închipuie că ar fi mai impresionant la gorilă, de pildă, datorită sporului fizic în dimensiuni și în greutate al speciei (vezi cazul King Kong). Oricât de neîncredător în propriile sale resurse, Homo sapiens se ridică și din acest punct de vedere deasupra antropozilor cu care împarte contemporaneitatea lumii vii. În plus, sexualitatea umană a câștigat de-a lungul timpului o trăsătură inexistentă în lumea animală, unde indivizii speciilor de tot felul așteaptă momente speciale (de „rut”, am putea spune) pentru a o practica. Omul a ieșit din această regulă biologică destinată strict perpetuării speciilor, ajungând să se bucure de plăcerile sexului nu doar în primăvara tuturor concepțiilor și gestațiilor, ci, practic, în permanență și oricând. De la simplul mecanism al procreației, sexul a devenit terapeutică igienică și chiar artă, câștigând în rafinamente și subtilități.

Pe acestea din urmă n-o să le comentez eu aici,

din moment ce le-a descris cu mai multă aplicație Marchizul de Sade, iar pe unele dintre ele le găsiți expuse, într-un limbaj medical savant, în tratate de patologie sexuală. Câteva au toate șansele să iasă curând și de sub incidența severă a acestor tratate, avansând de la categoria „perversiuni” spre normalitatea legală statuată. Multă lume încă e șocată de spectacolele colorate ale homosexualilor și lesbienele, atunci când aceste minorități sexuale ies în stradă în costumații adecvate și concurează celebrul carnaval de la Rio. Viitorul se va mira tot mai puțin, dacă până și în state cu o aspră tradiție creștin-protestantă, cum sunt multe dintre cele cuprinse în SUA, legislația lui „political correctness” a început să impună toleranța față de homosexualitate până la acceptarea căsătoriilor de această natură. Relație pe care prejudecățile seculare o decretaseră nesmintit „contra naturii”.

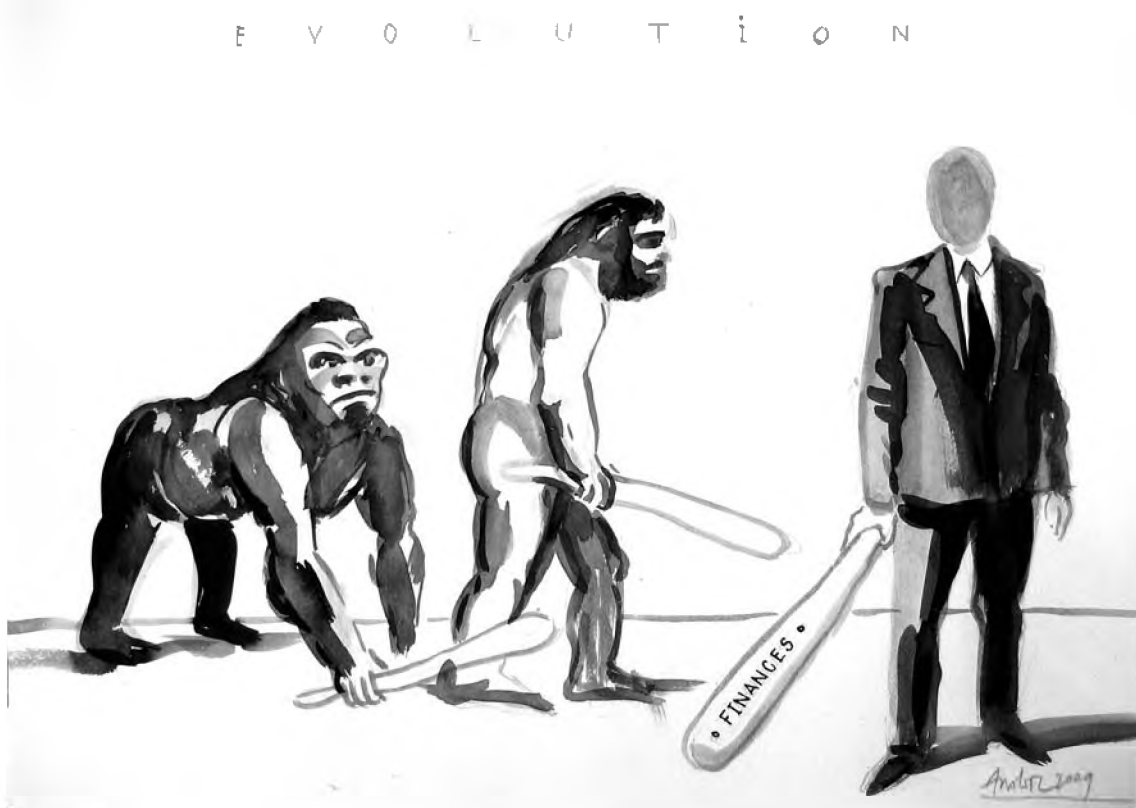
Asemenea liberalizări periodice trec drept veritabile revoluții sexuale și probabil că așa și sunt, începând de la lozincă „sex fără opreliște” sub care și-a trăit aventura libertină generația hippy din anii '60 ai secolului trecut. Dar ce revoluții sexuale ne mai așteaptă! „Să sparie gândul”, vorba cronicarului, dacă - fie și „vaccinați” cu toate cele pomenite în fugă mai sus - luăm în considerare anticipațiile formulate de unii pentru următorii 50 de ani. Dincolo de intervalul acesta nici nu prea putem merge deocamdată, întrucât nu ne ajută imaginația. Ne-am epuizat, în cadrul lui, cam toate fanteziile ce ne stau la îndemână deocamdată.

E bine să se știe că suntem la un pas de introducerea roboților sexuali în viața noastră privată, iar ulterior și în cea publică, după ce această nouă revoluție sexuală ne va mai toci și din actualele prejudecăți. Prototipurile lor primitive sunt păpușile gonflabile pe care doritorii și le pot procura în sex-shopuri. Sau, și mai bine, corpurile de silicon create în America de sculptorul Matt McMullen pentru vitrinele magazinelor de haine și adaptate inteligent de soția acestuia la postura de manechine sexuale. Ceea ce a generat o înfloritoare și profitabilă industrie, întrucât „fetele” se vând cu

șase mii de dolari, iar „băieții” cu șapte. După cum se vede, prejudecata veche a superiorității masculine se menține și în categoria rasei artificiale, fapt care nu-i deranjează deloc pe clienți, întrucât află că vânzările merg foarte bine. Finisajul realist al acestor *sex doll* pline de supușenie și docilitate le face atât de plăcut-amăgitoare și de tentante, încât unii dintre posesorii lor și-au declarat în presă preferința pentru ele în raport cu o parteneră/un partener mofturos din realitatea pur naturală. Ca să nu mai vorbim de indivizii mai puțin dăruți cu trăsăturile frumuseții clasice, urâții la care fetele de pe stradă nici nu se uită, și care au în sfârșit ocazia să se desfete în brațele unei frumuseți descinse parcă direct dintr-un concurs de Miss Univers. Capacitatea omului de a-și imagina umanul și acolo unde acesta nu este rămâne în continuare imensă și, cum se vede, aducătoare de intime bucurii.

Dar faza păpușilor sexuale e, în fond, repede trecătoare în lumea noastră bântuită de o dinamică evoluție tehnică. La orizont se întrevăd adevărații roboți sexuali, depozitari ai unei inteligențe artificiale pe care savanții se străduiesc din răspuțeri s-o aducă în scenă, făcând-o parteneră celei umane. Un robot poate fi programat să copieze omul în multe dintre acțiunile sale: mers, dans, activități casnice, de pază personală și de reprezentare, ca să nu mai vorbim de cele intelectuale ce pretind calcul cu viteză de computer și informație enciclopedică, domenii unde vom fi „tăiați” de partenerul nostru mecanic încă din start. Nimic nu interzice, la urma urmelor, ca o asemenea entitate artificială să fie modelată într-un corp perfect, de tip mitologic (Afrodita, Apollo), căruia să i se imprime în program atașamentul față de X sau Y. David Levy, în cartea sa *Dragoste și sex cu roboții* (2007), sau Regina Lynn, care comentează „la rece” dar cu simpatie această nouă revoluție sexuală, par întru totul convinși că ea se va impune până la mijlocul secolului actual. În consecință, ei găsesc perfect normal ca unul dintre membrii cuplurilor viitorului să fie un robot, cumpărat de la magazin, sau chiar on-line. Iată care ar fi avantajele, odată ce ne-am depăși încă un prag psihologic: în primul rând, o minunată companie, căci cine n-ar prefera unei neveste ursuze sau cicălitoare o divă 99% umană, dar care are mereu conversație adecvată și sensibilitate în funcție de program! Care să știe prin senzorii ei ultraperfecționați ce, când și cât anume vrei de la ea, iar prin senzorii ei de mișcare să-ți dea fără ezitare și fără rușine tot ce dorești. Și, la fel, care femeie plictisită ori chiar agasată de contribuția mediocră a unui soț inhibat n-ar prefera la pat un partener fără probleme de erecție, iar în restul timpului gata să-și asume corvezi agasante, de la bucătărie la plata facturilor? În plus, androidul nu te înșală cu alta, androida nu-ți cere bani și nici să-i confirmi întruna că e mai inteligentă și arată mai bine decât femeile prin patul cărora ai trecut. Poți fi sigur că ea chiar așa și este, după cum stă scris și în certificatul de garanție al firmei producătoare.

Literatura modernă ne-a obișnuit cu relațiile complicate și subtile din triunghiul „franțuzesc”. Se pare că literatura viitorului va introduce robotul android în triunghi, iar moda schimburilor de parteneri inter-cupluri, menite să spulbere astăzi rutina instalată între soți, va genera probabil o modă nouă, în care căsătoriile umane să fie, în secret, sau poate chiar oficial, dublate de concubinajul cu parteneri electronici. Cine crede că cea mai bună dintre lumi s-a oprit la Huxley se înșală.



Andor Kőmives

Selecția naturală

zapp-media

TIFF-ul și tifla

Adrian Țion

Noroc bestial cu TIFF-ul ăsta că a aterizat anul acesta tocmai la timp! Numai el putea să mă smulgă din fața televizorului înainte să înceapă războiul dizgrațios al divelor (sună prea select „dive” pentru mahalagioaicele cu nume respectabile de altfel, recte Zăvoreanca versus Columbeanca), înainte ca Mihaela să declare că nu se mai retrage (din ce?) că din iubirea cu Dani s-a retras și acum amenință cu război presa din România că prea i-a încălcat intimitatea expusă la mezz ca propriii-lei balcoane descoperite. Bine că a venit el, TIFF-ul, înainte să declare starleta porno Sofia Gucci ce bine se simte ea pe plaiurile mioritice și mai ales înainte să se fi semnalat fraude la alegerile europarlamentare cu două zile înainte ca ele să fi început. Am vrut și eu să mă rup de televizor înainte de a începe războaiele pe micul ecran. Cele de după alegeri. Așa că nu l-am mai auzit în direct pe părăsitul amoretz Dani Oșil cum o face „vacă” pe o interlocutoare care i-a răs în nas și i-a făcut „săc – săc” și alte cele. N-am mai luat act nici de protestul firmei EBA față de reprobabila prestație a turistocratei Elena Udrea (unde? e greu de aflat în ce loc mai poposește la noapte în acordurile imnului turistic), dar care turistocrată, declară cealaltă Elenă „a devenit o vulnerabilitate” pentru tatăl managerului EBA, ultimul brand național în materie de competență financiar-bancară lansat pe piața „succesurilor” de orice fel. Fapt e că Elenele astea au devenit o pacoste pe capul românilor și ele se țin scai de noi din comunism până în Parlamentul Europei democratice.

Bine că n-am mai auzit despre toate astea când s-au transmis în direct că mă apuca bățul și începeam să strig: Încetaaaaatțtțtiii! Nu vă e rușine să vă bălăcăriți în atâta mocirlă? Nu vă e milă să infectați sufletul curat al atâtor inocenți care vă privesc tâmp neștiind să separe grâul de neghină? Dar n-a fost cazul să țiș, că a sosit TIFF-ul binefăcător.

Așa că m-am ridicat furios din fața televizorului și-am intrat în sala de cinema cu gând să sfidez orice „prințese războinice” ale momentului și toată bălăceala asta electorală din care nu se va alege mare lucru, ziceam greșind în mod flagrant. Peste alegeri am trecut falnic, fără păs, sperând într-o victorie a absenteiștilor. Și am câștigat într-adevăr, dar am repurtat o victorie jenantă. Naivi, credeam că le-am dat cu tifla și eforturile lor se vor duce pe pustii. Cu toate că absenteismul a fost de 78 %, ei au fost votați de familie și prieteni interesați, adică de 22% din virtualii alegători și nici nu aveau nevoie de alți căscălăi ca să-și atingă scopul. Și atunci care-i concluzia? Se pare că, până la urmă, ei au dat cu tifla în noi, cei mistuiți de mirajul unei idealități sociale. Pragmatici și preocupați de ierarhizarea la minut, partidele au început să-și rumege procentele: PSD+PC: 31,07 %, PDL: 29,71 %, PNL: 14,52 %, PRM: 8,65 %, EBA: 4,22 %. Asta în ciuda fraudelor semnalate, dar ignorate sau cocoloșite după principiul corb la corb nu scoate ochiul.

M-am întors la TIFF. Pe marele ecran, au apărut imediat doi ciobani mioritici într-o postură cam

bizară. Am rămas descumpănit la început, dar am acceptat, ca european civilizată, opțiunea lor baladescă. Așa bate vântul din vest, că lumina noastră nu mai vine de la răsărit, dar noi tot printre simbolurile ancestrale ne învățăm. Adică printre mioare. Bine-bine, dar de ce doi ciobani în spot? De ce doi și nu trei? Nu mai există respect nici pentru mitul nostru fundamental? Cei doi ciobani de pe ecran, înveliți în șuba protecției guvernamentale a crescătorilor de animale și a toleranței noastre morale, se rostogoleau de mama focului pe străvechile plaiuri mioritice fără niciun gând de a-l răpune pe al treilea, absent. Rupti total din context. La stână a venit și oița năzdrăvană, reprezentantă a firmei EBA. Sper să nu fie o confuzie, mai demult era o firmă ELBA care făcea baterii pentru lanternele ciobanilor. Oița năzdrăvană se întreba retoric: și de ce să-l răpună, când acesta, descoperit ulterior, a dovedit că nu are „oi mai multe, mândre și cornute”? Ba nici case mai multe și mai arătoase decât poate dovedi cu acte în regulă. După lungi căutări prin învălmășita campanie electorală, se pare că al treilea baci mioritic a fost găsit cu câteva zile înainte de deschiderea TIFF-ului. Unde? Taman la Sâmbra Oilor, îmbăcat în șubă, făcându-și conștiincios treaba. Ce treabă? Ei, asta-i! Treaba pe care o știe face el cel mai bine. A ceea de a tunde. Nu iarba, ci oaia, pentru că, după ce ne-a tuns pe toți, trebuia să dovedească – nu-i așa? – că știe tunde și oaia. Doamne ferește de vreo clonare la toamnă! Oaia Dolly zâmbește deja sardonice.

portrete ritmate

Mihai(I) Pinte, poetul conștiinței diurne....

Radu Țuculescu

Ne vizita des, nu doar la sfârșit de săptămână. Apărea după masa, mai ales în zilele luminoase, albite de soare, când împreună cu tata, puteau șede în curte pe butuci groși, fumînd, bînd vin și pâlvrăgînd. Nenea Mihai, așa-i spuneam, mă lua adesea pe genunchii săi. Atunci în jurul meu se încolăceau fumul alburiu de țigară, parfumul discret al obrazului proaspăt ras și respirația acrișoară produsă de vinul alb de casă. Aveam doi ani când începeau vizitele regulate ale lui nenea Mihai. Întotdeauna era îmbrăcat impecabil, în costum și cravată și cămașă cu guler scrobit și batistă mov în buzunarul de sus al hainei, cel din dreptul inimii. Avea părul ondulat pe spate, stropit cu briliantină, ochi unși parcă cu miere și o voce constant domoală, lipsită de asperități. Grasia binișor. Această sonoritate aparte a glasului său mă făcea să cred că este o ființă venită de pe meleaguri îndepărtate, poate chiar de pe altă planetă... Uneori recita versuri. Aproape în șoaptă, atins parcă de o subțire neliniște, fără patetism, cu înăbușită bucurie, ceea ce mă uimea peste măsură. La grădiniță, tovarășa ne amenința cu pedepse dacă nu recitam puternic, hotărît, cu avînt.

Cam pe cînd am încheiat cu grădinița, nenea

Mihai dispăru brusc la fel cum apăruse și nu l-am mai văzut niciodată. După ani, am aflat de la mama: nenea Mihai făcuse ani de închisoare, înainte de a deveni prietenul familiei. A fost închis din nou, cînd eu mă pregăteam să devin elev în clasa întâia. Și nu a mai dat niciun semn de viață. Era poet, zicea mama, publicase un volum intitulat *Răni de aur* și se bîrfea că iubea, pasiv, bărbații. Nici mama nu știa mai multe despre el. N-am reușit să-i găsesc volumul nicăieri. Dispăruse și din biblioteca tatălui meu, înainte ca eu să prind gustul lecturilor.

Mi-am amintit de nenea Mihai după zeci de ani, cînd am început să scriu romanul *Stalin, cu sapanaintel!*

În urmă cu cîteva zile, buna mea prietenă Liana bibliotecara, mi-a făcut o emoționantă surpriză de proporții. Mi-a adus, de la bibliotecă, volumul de poezii. Se intitulează *Rugăciuni pentru răni de aur*, este semnat Mihail Pinte și a fost tipărit în anul 1941 la tipografia *Cartea Românească*! din Tîrnăveni. La editura *Cartea Românească* mi-a apărut și mie romanul în paginile căruia se află și silueta lui înmiresmată... Sincer, mi-au tremurat mîinile cînd am început să întorc paginile

volumului. Am fost aruncat, cu repeziciune, în trecut, pe genunchii lui nenea Mihai(I)...

Pe pagina de gardă se află o dedicație pentru criticul Olimpiu Boitoș, scrisă de poet. O caligrafie clară, limpede, de-o extrem de rafinată eleganță și o semnătură artistică. Poezii în ritm clasic, destul de „cuminți”, ici colo cîte o metaforă aparte, cîte un vers surpinzător. Am descoperit că albul era culoarea preferată a poetului. Fecioare albe, seară albă, drumul alb, sîrbătoare albă, traistă albă, lumină albă, biserică albă, apusul alb, file albe... Albul este o culoare de trecere, în sensul ritual, prin care se înfăptuiesc mutațiile finței conform clasicei inițieri: moarte și renaștere. Culoare a inițierii, devine, în accepția sa diurnă o culoare a revelației și, deasemenea, culoarea esențială a înțelepciunii. Adesea, notează Eliade, în riturile de inițiere, albul este culoarea primei faze, aceea a *luptei împotriva morții*...

Un volum despre care se putea afirma (cu obișnuita platitudine...) că e un debut promițător... Oare de ce nu a mai continuat nenea Mihai să scrie poezie? De ce a rămas în această „primă fază”...? A fost strivit între palmele celor două etape de detenție petrecute înainte și după moartea tătucului Stalin? Ori, o prea mare lehamite l-a înghițit definitiv?

Poate voi avea norocul (așa cum s-a întîmplat cu prietena Liana bibliotecara) să mă caute, într-o zi, vreun urmaș și să-mi povestească mai multe despre viața lui nenea Mihai(I), poetul care mă ținuse pe genunchii săi. Dar, oare, a avut urmași?

muzica

Un exercițiu de admirație

Festivalul și Concursul de Interpretare a Liedului "Ionel Perlea" Ediția a XVIII-a, Slobozia, 15-17 mai 2009

Ciprian Rusu

Arturo Toscanini a lăsat simbolic moștenire patru baghete, Ionel Perlea fiind singurul dirijor român care a primit una dintre acestea.

Cîți dintre clujeni își mai amintesc despre primdirijorul Operei Naționale Române din Cluj, inegalabilul Ionel Perlea? Eventual cei care știu că acest mare artist a fost dat afară din instituția amintită, după un spectacol "aranjat". Un mare noroc pentru el, Cel de Sus deschizîndu-i astfel larg porțile spre consacrația mondială. La aceasta au contribuit esențial nenorocirile războiului și conjunctura de moment, cînd a fost internat în lagăr - mai întîi în Austria și apoi în Italia. Noi aproape l-am uitat, alții nu. Giuseppe Taddei îl evocă astfel: "Îmi amintesc cu mare grațitudine de Ionel Perlea sub a cărui baghetă am interpretat două roluri foarte grele și complet diferite... Am rămas impresionat de maniera sa de lucru, de extraordinara subtilitate prin care reușea să creeze atmosfera orchestrală adecvată și excelente condiții pentru ca vocile noastre să servească fidel mesajul estetic al autorilor.", iar Renata Tebaldi sublinia:

"Amabil, atent, preocupat de calmul psihologic de care are nevoie vocea, lucra minuțios în repetiții căutînd să înțeleagă felul în care respectiva voce își poate impoza rolul și stabilitatea acele coordonate care asigurau buna desfășurare a ulterioarelor repetiții cu orchestra. Astfel, la spectacol, totul decurgea cu acea perfecțiune care te liniștea și te ajuta să te concentrezi, chiar să ajungi la o fericită inspirație prin care se împlinea experiența repetițiilor. Datorită naturii sale umane deosebite, concepția sa artistică devenea și a mea."

Dar există în inima Bărăganului, la Slobozia, aproape de Ograda, locul nașterii ilustrului compozitor și dirijor, cîțiva entuziaști care de 18 ani întrețin flacăra iubirii și a admirației pentru Ionel Perlea, promovînd Festivalul și Concursul de Interpretare a Liedului "Ionel Perlea", care anul acesta s-a desfășurat între 15-17 mai. Este de remarcat implicarea Consiliului Județean Ialomița, a Centrului Cultural UNESCO "Ionel Perlea", a Uniunii Criticilor, Redactorilor și Realizatorilor Muzicali "Mihail Jora", dar mai ales a celui care de 18 ani conduce, dirijează și "orchestreză" acest eveniment: Prof. univ. Dr. Grigore Constantinescu, care pentru acest an a programat în recitalurile susținute de nume ilustre ale cîntului românesc prime audiții și aniversări de notorietate mondială. După 18 ani de cînd mezzosopra Claudia Codreanu a cîștigat prima ediție, recitalul său a adus pe scenă un Karol Szymanowsky cvasi-necunoscut și o lucrare de Felicia Donceanu - Lieduri pe versuri de Hans Bergel, fratele regretatului dirijor Erich Bergel. Tenorul Florin Diaconescu ne-a oferit *Cîntece* de Paul Constantinescu (100 de

ani de la naștere), baritonul Nicolae Lupu - *Cîntec fără cuvinte* și *Der Fischer* de Ionel Perlea (p.a.a.), pianistul Andrei Tănăsescu o altă primă audiție absolută - *Variațiuni pe o temă de Mihail Jora pentru pian* de Teodor Grigoriu, a cărui contribuție la bunul mers al acestui regal de muzică și admirație este excepțională. Mezzosopra Oana Andra, o altă cîștigătoare a acestui festival, a prezentat *Poèmes de l'amour et de la mer*, op. 19 de Ernest Chausson, lucrare cvasi-necunoscută, soprana Bianca Manoleanu ne-a descoperit *Liedurile* lui J. Haydn (200 de ani de la moarte), dar și minunatele lieduri de Valentin Timaru din ciclul *Cîntece* (pe versuri de Ana Blandiana), soprana Ramona Eremia s-a prezentat cu un inedit *Spanisches Lieder* de Hugo Wolf, iar mezzosopra Ana Rusu cu *Lieduri* puțin cîntate de Felix Mendelssohn-Bartholdy (200 de ani de la naștere). Ca la fiecare ediție, cîștigătorea ediției precedente a susținut un recital. Astfel, cîntăreața clujeană Orsolya Agnes Veress, care a cîștigat Marele Premiu "Ionel Perlea" la ediția 2008, a fost din nou aplaudată la scenă deschisă, cu un recital din Paolo Tosti, Ottorino Respighi și Richard Strauss. De altfel, cîntăreții clujeni s-au bucurat și anul acesta de premii: tenorii Pataki Adorjan și Ovidiu Daniel Purcel au obținut cîte o mențiune, iar Marele Premiu a revenit baritonul Florin Estefan, absolvent (ca și ceilalți clujeni) al Academiei de Muzică "Gh. Dima". Pe lîngă acestea, Clujul a obținut și Premiul "Doina Micu", oferit celui mai bun tînar pianist, care a revenit Codruței Ghenceanu de la aceeași Academie de Muzică din Cluj.

Îl voi cita în încheiere pe Președintele onorific al Festivalului de la Slobozia, compozitorul Teodor Grigoriu, care spune în lucrarea sa *Ionel Perlea, destinul unui mare*



Ionel Perlea *musician român*: "Din acest sentiment, greu de explicat, s-a născut ceea ce am numit un *exercițiu de admirație* și el s-a configurat văzînd cum farmecul muzicianului a aprins pasiuni peste tot pe unde a trecut. Ce putere a avut acest om să ne unească într-o venerație care nu obosește cu trecerea anilor? Compozitori, muzicologi, instrumentiști, oameni de cultură s-au unit parcă sub bagheta magică a unui personaj meteoric, pe care îl dorim perpetuu lîngă noi și nu vrem să-l înece apele uitării. Am găsit un loc pentru a-l venera: satul Ograda din județul Ialomița, unde s-a născut în anul 1900, și am găsit oameni minunați în capitala Cîmpiei Române, Slobozia, care a făcut din Ionel Perlea un mentor cultural al regiunii, edificînd un Centru Cultural care îi poartă numele, astăzi sub egida UNESCO."



teatru

Actori „fără bariere” la Satu Mare

Adrian Țion

Nordul mișcării teatrale a marcat – unde altundeva dacă nu la Teatrul de Nord din Satu Mare? – în a doua jumătate a lunii mai, două aniversări importante: 55 de ani de teatru în limba maghiară și 40 de ani în limba română. Cele două instituții și-au sărbătorit împreună, după cum era și firesc, durabilitatea ctitoriilor culturale în cadrul Festivalului Multicultural *Fără bariere*, ajuns la a treia ediție. Așadar, pe durata celor zece zile de festival, din 22 până în 31 mai, s-a întins o salbă de spectacole alternând, pe scenă, limba lui Petöfi cu cea a lui Eminescu. Regimul de austeritate impus de criza economică și-a lăsat amprenta asupra actualei ediții; prin urmare, au fost mai puțini invitați din străinătate. Mai exact, două trupe: Teatrul Dramatic Maghiar Județean din Zakarpattia (Ucraina) cu *Liliomfi* de Szigligeti Ede în regia lui Vidnyánszky Attila și Teatrul Thalia din Kosice (Slovacia) cu piesa *A padlás/ Podul* în regia lui Halasi Imre. Atractive momente muzicale, oferite pe trotuar, în fața teatrului, sau pe scenă, susținute de formațiile Societății Culturale *Pro Arta*, au prefațat unele reprezentații încântând auditoriul.

Prezent pe multe scene ale lumii, dramaturgul suedez Lars Norén, născut la Stockholm în 1944, a ajuns să fie jucat la Satu Mare în regia artistică a lui Ovidiu Caița. *Demoni* este o dramă a „crizei de intimitate”, o analiză acerbă a relației de cuplu cu toate consecințele ce decurg din introspecția „fără bariere” a psihologilor posedate de „demoni” mai mult sau mai puțin vizibili. În spectacolul sătmărean, aceștia îmbracă forma unor inși obișnuiți din zilele noastre, care dau târcoale pe la casele oamenilor, incitând la patimi, răzvrățiri, nevroze. Pot fi aceștia îndepărtați, alungați? Nu, pentru că ei s-au cuibărit în noi definitiv și lucrează continuu, demolând cu furie principiile de conviețuire și tabu-urile răsuflete.

Pentru eseistul Björn Apelkvist, Norén este „un exorcist de negativitate” asemeni lui Cioran care taie în carne vie ca un chirurg denunțând racilele din societatea actuală. Dramaturgul suedez este adeptul dramei absurde moderne, așa încât vom întâlni în *Demoni* puțin Beckett, puțin Ionescu și mai mult Strindberg. Lupa singurătății în doi, a izolării conjuncturale pune în evidență virușii care amenință să distrugă din temelii relația dintre Catarina și Tomas, doi tineri căsătoriți luați în stăpânire de stihiele lipsei de comunicare. Este

aceeași lupă simbolică îndreptată spre cuplul din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* a lui Edward Albee. Singurătatea naște monștri? S-ar putea spune și asta. Catarina și Tomas așteaptă de 14 zile să-i sune cineva la telefon. Pentru că nu se întâmplă, consimt să-i hățuiască pe vecinii de deasupra lor, invitați la sporovăială. Petrecerea eșuează. Disensiunile își arată colții perfiți la tot pasul. În *Demoni* tensiunea explodează mai vijelios decât în piesa lui Albee, subliniată, în parte, și prin limbajul coborât la stadiul licențios. Personajele se persiflează reciproc, mutilându-se: „Ești un caz clinic până în c...” sau Franc vorbește despre faptul că a plecat „de la o slujbă de căcat la altă slujbă de căcat”. Așadar avem un spectacol nonconformist în toată puterea cuvântului.

„Împrumutată” de la Teatrul Național din Cluj, Ramona Dumitrean construiește un personaj dificil, situat ca mod de trăire între răsfățul senzualității și răzvrățire față de un destin anost, lipsit de satisfacții spectaculoase. Jocul actriței clujene înscrie personajul în zona unor nebulozități feminine vecine cu nevroza și criza de comunicare. Plin de contradicții majore apare Toma, conturat scenic de Ciprian Vultur. Jocul lui dinamic impune un ritm susținut de la începutul până la sfârșitul spectacolului. Șirul de contradicții se deplasează de la un personaj la altul. Nu importă cine spune „Când mă simt bine, întotdeauna mă simt prost”, deoarece toți se recunosc în astfel de stări confuze.

În monatria lui Ovidiu Caița s-a produs o revelație actoricească, demnă de a fi consemnată ca atare. Ea se numește Diana Turtureanu. Calitățile ei interpretative, vocale, scenice au lăsat o excelentă impresie, fiind aplicat folosite pentru a da viață unui personaj complexat, inhibat în relația cu ceilalți. O contribuție nu lipsită de secvențe comice aduce în ansamblul spectacolului Dorin C. Zachei în Franc. Complementară, deși mai mult figurativă, evoluția Dorinei Nemeș și Ionuț Oprea. Decorul lui Cristian Gătina – cuminte, neostentativ în funcționalitatea lui.

Hamlet este visul oricărui regizor și ambiția celor buni de a traduce în realitate un asemenea proiect grandios. *Hamlet*-ul lui Gelu Badea montat la Satu Mare este o împlinire artistică redutabilă în cariera sa și o importantă izbândă pentru teatrul sătmărean. Regizorul a luat în stăpânire întreaga sală a teatrului, cu stal, loje și



balcoane. Cu scenă și avanscenă. Cu garderoba urcată la balcon, cu schelăria de lemn montată în sală, structură ce te duce cu gândul pe malul Tamisei la Teatrul Globus, locul reprezentațiilor shakespeariene. Intri din start în atmosfera vrăjită a unui virtual teatru elisabetan. În cadrul evocator al decorului realizat de Mihai Pastramagiu, unde predomină scândura de lemn negeluit, proaspăt, în spațialitatea astfel creată de acesta, ideile regizorale au tășnit viguros, s-au putut rostogoli în voie, materializându-se în scene de o expresivitate frustă. Și cel care pare a pune la cale această rostogolire prin istoria personajului e însuși Hamlet, decis subit să mai spună o dată povestea nefericitului prinț al Danemarcei. Jocul actorilor chemați să-l învelescă pare premeditat cu mult înainte de a se produce. Covârșitoare în premoniție și luciditate apare anticiparea replicii „Restul e tăcere” în jocul actorilor. Hamlet are plăcerea diabolică de a se juca pentru a afla adevăruri esențiale despre viață. E un joc disperat, dureros, tragic, macabru aproape. Ramele între care își vâra capul omniprezentul Sorin Miron sunt tot atâtea ipostazieri ale luptei cu propria-i imagine. Hamlet desenează caricaturi, se pregătește pentru marea scenă a omorului, scena teatrului în teatru este astfel extinsă pentru a empatiza mai bine cu personajul. Agitat și în aparență haotic, hipersensibil și ironic, Hamlet-ul lui Sorin Miron se înscrie cu frenezia lucidă pe linia personajului care vrea să facă ordine în



lumea asta ca „o grădină ce crește neplivită”. El are crampe la stomac, puseuri epileptice, vorbește cu cenușa tatălui său din urnă ca și cum ar sta cu o halbă de bere în față (ceea ce nu-l face mai puțin patetic, dimpotrivă), coboară pe o coardă de la balcon atunci când se consideră stăpân peste lumea ținută sub control de disperarea lui. Pe toate acestea le face, într-un joc halucinant, grav-batjocoritor, Sorin Miron, „împrumutat” și el de la Teatrul din Baia Mare. O evoluție sticloasă, rece și incandescentă în același timp, ca o săgeată șfichiuitoare ce și se împlântă în inimă.

Spectacolul beneficiază de rezoluții axate pe forța conotativă a vizualului, nenumărate, inspirate în marea lor majoritate. Duhul tatălui lui Hamlet, îmbrăcat în armură, iese dintr-o trapă a scenei, chiar sub nasul spectatorilor, anulând misterul în favoarea pregnanței momentului. În tulburarea psihică a eroului, stafia pare a fi Ofelia îmbrăcată astfel, dar nu ea este strigoiul. Confuzia persistă ca mijloc de împresurare a gândurilor eroului cu chipurile celor două ființe idolatrizate, legate vizionar, simbolic peste granița dintre cele două lumi. Diana Turtureanu (din nou foarte bună) creează o Ofelie turburătoare, ajutată de un tremolo bine dozat în momentele de profund dramatism și totală cădere psihică a personajului, mai ales când apare fumând, cu un ciocan alb în mână bătând toaca (altă replică îmbrăcată vizual și acustic). Prin contrast, ciocanul roșu e purtat de Gertrude (regina). Ea are mâna pătată cu sânge și obrazul mânjit de urmele păcatului făptuit. Interpretarea Danei Moiscuc este mai mult sobră, ea menține personajul într-o austeritate rece, ferindu-se de tușa comună cu alunecări în caricatural, prezentă chiar și în *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur. La fel de sobră a fost evoluția în scaunul cu roțile a lui Gabriel Duțu în *Claudius* (regele fratricid). Gelu Badea n-a supralicitat în cazul lor, preferând doar să-l zidească pe rege într-un complicat sistem de rame, înălțat ca o formă de penitență primită din partea unei instanțe supreme. Carol Erdős este un Polonius grav și patetic, contrastând cu a doua încredințare în rolul Groparului 2, unde atinge macabru. O dimensiune surprinzătoare, cu extindere spre hilar, găsește Radu Botar pentru Gropar 1. Costumele Klarei Labancz au în vedere simplitatea, apartenența la un grup al învățăceilor, evidențierea caracterologică. *Hamlet*-ul lui Gelu Badea ne demonstrează, cu ingeniozitate, cu un firesc ieșit din comun uneori, cât de multe se pot construi pe osatura arhicunoscutului text clasic.

Mai puțin spectaculos, dar abil în manevrarea ideilor extrase din romanul lui Octavian Paler *Viața pe un peron se dovedește* Carol Erdős în spectacolul *Doamne, apără-mă de mine însumi*. Emoționantă reîntâlnirea cu proza confesiv-aforistică a scriitorului născut în Lisa făgărășeană, emoționantă întâlnirea cu doi actori exemplari, de sensibilitatea lui Carol Erdős și Daniela Oros.

Printre personalitățile invitate la festival de Andrei Mihalache (directorul artistic al Teatrului de Nord) și József Czintos (directorul trupei „Harag György”) s-au numărat, în primele zile, Iurie Darie și Anca Pandrea (care nu mai au nevoie de prezentări), Mihai Raicu (primul director artistic al secției române), actorii clujeni Petre Băcioiu și Emanuel Petrean. Nu ne mai rămâne decât să dorim ca autoritățile locale să sprijine în continuare acest festival spre folosul iubitorilor de teatru. Și la Satu Mare se pare că nu sunt puțini cei care se bucură de actori, căci, așa cum spune Shakespeare în *Hamlet*, „actorii sunt cronica vie a vremurilor noastre”.

Goana după dramaturgi

Claudiu Groza

Nu e ușor, în vremuri de criză, când banii trebuie cu grijă chibzuiți, să păstrezi *spiritul* unui eveniment, și nu forma sa festivă, doar de dragul de a „marca momentul”. Au reușit însă organizatorii Festivalului Național de Creație Dramatică „Goana după fluturi”, dedicat memoriei scriitorului Bogdan Amaru și desfășurat la Râmnicu Vâlcea și Tetoiu în 16-17 mai: scriitorul Doru Moțoc, animatorul evenimentului, Elena Stoica, directorul Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, Gheorghe Popa, primarul comunei Tetoiu, Adrian Roman, directorul Teatrului „Anton Pann”.

Festivalul se află la a patra ediție, iar marele său merit este dublu: pe de o parte, este evocat scriitorul Bogdan Amaru, iar în lumina vorbei populare după care există cât cineva își aduce aminte de tine aceasta nu e puțin lucru, iar pe de altă parte sunt căutate și promovate – premiate, publicate, chiar jucate – piese de teatru originale. Juriul actualei ediții, similar în mare parte cu cel din 2007 – festivalul are loc din doi în doi ani – a fost format din scriitorul Mircea Ghițulescu, criticul de teatru Cristina Rusiecki, Ion M.



Fluierașii-copii din Tetoiu, la casa lui Bogdan Amaru.

Foto: Claudiu Groza

Tomuș, profesor al Universității din Sibiu, dramaturgul Doru Moțoc și teatrologul Claudiu Groza.

Programul acestui an n-a diferit foarte mult de cel din anii trecuți, decât poate prin aerul ușor preocupat al gazdelor, care trebuie să-și realizeze proiectele cu fonduri semnificativ reduse. Centrul Creației Populare din Vâlcea organizează trei concursuri literare – e probabil un caz unic în România: unul de proză, dedicat scriitorului Gib Mihăescu, altul de poezie de dragoste și erotică, numit după poetul Nicolae Dragoș, și cel de dramaturgie.

Festivalul „Goana după fluturi” a debutat cu un colocviu despre dramaturgia românească. Colocviu deloc formal-contextual, ci foarte dinamic, cu intervenții ale invitaților, dar și ale publicului. S-a remarcat că criticii literari nu acordă prea multă atenție dramaturgiei românești, iar la fel fac regizorii de teatru. Noile texte de teatru nu sunt comentate, nici promovate, deși există tentative de a le pune în valoare. Mai avem multe de descoperit din dramaturgia clasică și ar trebui să scriem mai mult despre cea contemporană, a fost una din concluziile discuțiilor destul de aprinse ale colocviului.

Ca o ilustrare a interesului celor prezenți

pentru dramaturgia nouă, piesa câștigătoare a ediției precedente a festivalului, *Pygmalion* de Ștefan Dumitrescu, a fost prezentată într-un spectacol-lectură. Aveam să aflăm în seara aceeași zile, surprins, că autorul ei primește un premiu și anul acesta.

Spectacolul-lectură a fost urmat de unul „adevărat”, *Doctor fără voie* de Molière, tot în interpretarea actorilor de la „Anton Pann”, singurul teatru din România care va inaugura peste câteva săptămâni un nou sediu, modern și nou-nouț. E un lucru aproape incredibil, într-o țară în care renovările unor teatre durează de ani de zile, fără efect. Sper ca Adrian Roman să-și respecte promisiunea de a mă invita să mă bucur alături de ei la „recepția” noului sediu.

Ei, iar seara s-a aflat cine sunt câștigătorii concursului de dramaturgie. Am fost de acord, toți membrii juriului, că nivelul valoric al celor vreo 17 texte trimise a fost în ansamblu mai scăzut decât acum doi ani, iar diferențele de calitate au fost evidente. Am decis de aceea să nu acordăm Premiul I, lăsând astfel un spațiu între piesa distinsă cu Marele Premiu, probabil cea mai bună prezentată vreodată la festivalul vâlcean, și cele cărora le-au revenit locurile 2 și 3. Marele câștigător este Constantin Turturică, dramaturg recunoscut deja, cu *Domnul deputat general*, urmat de Ștefan Dumitrescu, cu *Vaca, revoluția și OZN-ul* (Premiul II) și Sever Porcia cu *Podul minciunilor* (Premiul III), o surpriză plăcută pentru noi. Toate cele trei texte sunt bine articulate literar, au atmosferă și coerență, ba chiar sunt foarte tentante pentru înscenare, primele două prin absurdul pe care îl exploatează, a treia prin atmosfera sa aproape onirică, fermecătoare. Sper ca vreodată să văd un spectacol cu vreuna din piese.

Ziua a doua a festivalului s-a desfășurat, ca de obicei, la Tetoiu, comuna natală a lui Bogdan Amaru, cu tradiționala slujbă de pomenire, la mormântul scriitorului, și cuvântul preotului – foarte cald și inspirat anul acesta, demonstrând că oamenii locului au început să țină seama de destinul postum al cunoscutului lor consătean. Un popas s-a făcut și la casa natală a lui Bogdan Amaru, renovată, îngrijită, emoționantă în simplitatea ei de casă de oameni săraci. E meritul primarului Gheorghe Popa și al lui Nicolae Petre, unul din editorii operei lui Amaru, această grijă pentru casa veche de peste un veac.

În acest decor rustic, simplu și copleșit de florile lui mai s-au anunțat câștigătorii concursului de dramaturgie, s-a lansat tradiționala antologie *Goana după fluturi*, cu piesele premiate în 2007, dar mai ales s-a cântat și dansat. Două grupuri de copii, fluierași și dansatori, și ei simpli, puri în inocența lor prospețime, au îndurat arșița miezului de zi ca să celebreze un scriitor de care n-auziseră încă până acum. Poate unul dintre ei va deveni cândva chiar mai faimos decât Bogdan Amaru.

Din păcate, cum mi se întâmplă mereu, la vremea după-amiezii goneam spre Vâlcea, prin bunăvoința unui hidroenergetician cu pasiuni literare, pentru a prinde ultimul autocar spre Cluj.

Nu-i nimic, mă voi întoarce să-l evoc pe Bogdan Amaru și peste doi ani.

film

Cea mai fericită fată din lume

Lucian Maier

Dragă Ana,
să îți țină de urît pînă vei vedea filmul.

Cu *Cea mai fericită fată din lume* aveți ocazia să revedeți scene din copilăria și adolescența voastră și să vă împrospătați memoria în ceea ce privește posibilitățile de a șantaja sentimental un copil - lucruri care pot prinde bine, mai ales dacă vă ați asumat ori vă pregătiți să vă angajați în meseria de părinte.

Dacă treceți azi porțile unui liceu o veți înțelege pe Delia Frățilă, fata care câștigă un Logan Break pentru că trimite etichete la un concurs organizat de firma producătoare a băuturilor răcoritoare Bibo. Delia vrea să aibă măcar un an mașina, să o conducă puțin, să meargă cu ea la școală, să defileze puțin prin orașul ei la volanul mașinii, e un mod de a căpăta poziție și prestanță în fața celor de-o seamă cu ea. Rezultatele la învățătură te pot transforma într-un *freak* al clasei, e nevoie de accesorii materiale pentru a fi un *cool*. Pentru Delia, chiar dacă e vorba de o mașină mai apropiată de necesitățile unei familii sau de scopuri utilitare (și nu un accesoriu tineresc), rămîne o șansă de afirmare. Doar că și părinții săi, la fel, simt că mașina asta e singura lor șansă de a ieși din rahat.

Ei vor să o vîndă, domnul Frățilă a și găsit un cumpărător, tot ceea ce trebuie să facă e să o convingă pe fată că vînzarea mașinii e o afacere bună și că în viitor va profita din plin de pe urma acelei afaceri. Domul și doamna Frățilă vor să construiască o pensiune acasă, în Geoagiu-Băi, o stațiune balneoclimaterică din județul Hunedoara. Însă nici ei nu se înțeleg, relația lor e un compromis. Ratarea părinților răzbate prin toți porii ființei lor și se îndreaptă sub formă de săgeți către creștetul Deliei.

Mi-a plăcut lungmetrajul lui Radu Jude și mă bucur că pot spune ideea filmului fără să vă stric viziunea. Pentru că *Cea mai fericită fată din lume* e un film de stare, importantă e osmoza care se naște între mințile și trupurile membrilor familiei Frățilă și între familia Frățilă și cei care le vor înmîna premiul; esențiale sînt reacțiile lor, nu evenimentul care le produce. Secvețele filmului nu sînt surprinzătoare prin noutate, sau, altfel spus, puteam intui replica următoare, realizăm că personajele nu se vor opri pînă nu vor atinge fundul sacului (sau descompunerea morală definitivă) și, cu toate că aceste lucruri pot fi ghicite, filmul m-a țintuit în scaun. Și în ciuda gravității celor prezentate, derularea filmului nu mi-a șters zîmbetul de pe buze, un zîmbet destul de complice, cauzat de senzația de văzut și trăit pe propria piele lăsată în urmă de lungmetrajul de debut al lui Jude.

Puterea filmului nu stă, însă, în posibilitatea

fiecărui spectator de a se regăsi în derularea poveștii. Stă în faptul că Radu Jude știe să dea voie poveștii să curgă liber, știe să își respecte personajele și să nu le încarce gratuit cu defecte sau calități, pentru a sublinia o idee sau pentru a obține o morală. Lucrul cu camera de filmat amintește de experiența *Lăzărescu*, unde, ca spectator, erai martor al unor întîmplări; nimic mai mult, doar întîmplări care ocupă un spațiu și un timp care nu ar fi fost accesibile fără existența unui aparat de filmat care să le circumscrie în realitatea lor. Dincolo de acea realitate nu e un sens vizat și, astfel, într-un fel, dincoace de ecran chiar privitorul e abandonat. E abandonat acelei lumi prezentate, o lume care trebuie interogată și o lume în raport cu care spectatorul însuși trebuie să se poziționeze. Această stare o obține și Radu Jude.

Am remarcat din nou abordarea directă, fără menajamente, a unei situații de criză. Ca și în *Alexandra*, dar pe o altă temă, Radu Jude taie în carne vie. Acolo era divorțul și lupta pentru superioritate în fața copilului, aci în prim-plan e exploatarea omului de către om și, în plan secund, căutarea unei poziții sociale. Aici demersul său e mai sigur și mai așezat, lungmetrajul fiind un teren fertil pentru astfel de investigații (spre deosebire de scurtmetraj, unde anumite etape ale unui subiect complex ard în afara ecranului).

Prin *Cea mai fericită fată din lume* răzbat diverse fețe ale exploatarei. Delia trebuie să filmeze un clip de promovare a campaniei care i-a adus mașina, însă la final e mai repede o victimă a producătorilor de Bibo decît o câștigătoare. Părinții se îndreaptă asupra ei urmărind un interes propriu, apelînd la șantaj sentimentale și amenințări. Iar încordarea dintre părinți apare ca urmare a erodării umane reciproce și ca urmare a ciocnirii soților cu neajunsurile sociale.

Filmul stă bine pe picioare datorită interpretărilor generoase. Andreea Boșneag, în special, în rolul Deliei Frățilă, o fată care luptă pentru propria supraviețuire. Nici Vasile Muraru nu e mai prejos în rolul tatălui obtuz, aci fiind surpriza, fiindcă e un actor pe care-l credeam pierdut prin televiziune, sau, și mai rău, rumegat de proiecte ratate copios, precum *Și totul era nimic*.

Bibo, suc din film, e un produs care există pe piață. Așa că nu am înțeles prea bine miza celor care îl confecționează: datorită modului în care e tratată Delia la filmările clipului pentru concursul din poveste nu poate fi vorba decît de un *product misplacement*. Sau poate că or ști ei mai multe despre efectul psihologic în răspăr. Sau or încerca vreo nouă formulă de manipulare a consumatorului de răcoritoare.



Andreea Boșneag în *Cea mai fericită fată din lume*

PREMIILE TIFF 2009

Trofeul Transilvania, oferit de Vodafone - ex aequo: *North / Nord* (r. Rune Denstad Langlo, Norvegia, 2009) și *Polițist, adjectiv* (r. Corneliu Porumboiu, România, 2009)

Premiul de regie, oferit de CNC: *Barmak Akram* (*Kabuli Kid / Copilul din Kabul*, Franța, 2008)

Premiul pentru imagine, oferit de Kodak Cinelabs: *Philip Øgaard* (*North / Nord*, Norvegia, 2009)

Premiul pentru cea mai bună interpretare, oferit de Vitrina Advertising: distribuția filmului *La nana / Fata în casă* (r. Sebastian Silva, Chile/ Mexic, 2008)

Premiul FIPRESCI, oferit de Juriul Asociației Presei de Film Străine: *Kan door huid heen / Trece prin piele* (r. Esther Rots, Olanda, 2009)

Premiul publicului, oferit de Mastercard: *Machan / Machan* (r. Uberto Pasolini, Italia/ Germania/ Sri Lanka, 2008)

Premiul de excelență, oferit de Mercedes-Benz: actorul *Mircea Albulescu*

Premiul pentru întreaga carieră, oferit de Banca Transilvania: regizorul *Dan Pița*

Premiul pentru întreaga carieră: actorul *Florin Piersic*

Premiul pentru întreaga carieră oferit unei personalități din cinematografia europeană: actrița *Claudia Cardinale*

Premiul pentru scurt metraj din secțiunea „Umbre”, oferit de Cafeaua NESCAFÉ: *Danse macabre / Dans macabru* (r. Pedro Pires, Canada, 2008)

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea lungmetraj, oferit de ABIS: *Cealaltă Irina* (r. Andrei Gruzsniczki, 2008)

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea scurtmetraj, oferit de Mediafax: *Pentru el* (r. Stanca Radu, 2008)

Premiul de Debut din cadrul Zilelor Filmului Românesc, oferit de Ursus: *Andrei Dăscălescu*, pentru filmul documentar *Constantin și Elena* (2008)

Mențiune specială a juriului Zilelor Filmului Românesc: *Amintiri din Epoca de Aur* (r.: Ioana Uricaru, Hanno Hofer, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu, Cristian Mungiu; România, 2009)

Premiul HBO pentru scenariu de lung metraj din cadrul Concursului Național de Scenarii inițiat de HBO România în parteneriat cu TIFF: *Mimi Brănescu*, pentru scenariul *Acasă la tata*

Premiul HBO pentru scenariu de scurt metraj din cadrul Concursului Național de Scenarii inițiat de HBO România în parteneriat cu TIFF: *Octav Gheorghe*, pentru scenariul *Trofeul „Oase Manciu”*

Premiul HBO pentru scenariu de documentar din cadrul Concursului Național de Scenarii inițiat de HBO România în parteneriat cu TIFF: *Adrian Voicu*, pentru scenariul *Victoria, între 8 și 9*

Premiul special „Adevărul de Seară”, ediția de Cluj-Napoca, oferit la alegerea cititorilor săi unui film din Competiția TIFF 2009: *Polițist, adjectiv* (r. Corneliu Porumboiu, România, 2009)

Premiul Let's Go Digital! pentru cel mai bun scurt metraj realizat în cadrul workshopului Let's Go Digital!, oferit de UPC: *Stein Alaiv*, realizat de Adrian Florin Ardelean, Mihai Nanu, Sergiu Zorger

Diplomă de onoare a Atelierului Let's Go Digital: *Elena Cosmănescu*

Premiul special pentru contribuția adusă cinematografiei mondiale: producătorul *Menahem Golan*

Vă invităm să citiți în numărul următor al revistei noastre un amplu grupaj despre cea de a 8-a ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), desfășurat la Cluj-Napoca în perioada 29 mai - 7 iunie 2009.

colajonări

“Umbrele sunt la fel de importante ca lumina”

Alexandru Jurcan

Mulțimea huiduia pe străzile nopții, focurile de artificii bombardau cerul de iunie, mașinile se ciocneau haotic, evitând oamenii căzuți, beți. Fusese Ziua Orașului și – să fim drepti – nu numai românii se pricep să transforme sărbătorile în tragedii penibile. Să fiu explicit: nu mă erijez în moralizator, ba – drept să spun – finalul apoteotic al sărbătorii conținea ceva magic, o dezlănțuire crâncenă, ce nu ținea cont de crize. Telefoane mobile ieșite din buzunare și fonate, tineri cu sticle diverse, înlănțuiți în solidarizări bahice, ba chiar o domnișoară clătinându-se în beție – nimic deosebit, până au început mașinile pompierilor să urle, gonind pe străzi. Descarcerarea! “În noaptea asta mă îmbăt!” – striga un tânăr pe bicicleta dezlănțuită pe pantă, ridicând mâinile spre cer, mai apoi strivindu-și corpul de caldarâmul ingrat. Unde vreau să ajung? Tocmai atunci mă întorceam de la o prietenă, care-mi împrumutase filmul *Jane Eyre*, de Franco Zeffirelli, după romanul lui Charlotte Brontë, cu William Hurt, Charlette Gainsbourg, Anna Paquin, Joan Plowright, Géraldine Chaplin. Mi se făcuse dor de romantism, de lecturile adolescenței de la Dârja, de preferința numărul unu a surorii mele: *Jane Eyre*. Incredibil, dar sora mea recitește cartea în fiecare an, găsind nuanțe, justificări, fără s-o deranjeze suspansul anulat, compromis,

deșirat.

Să-i lăsăm pe tinerii care vomează lângă teii de lângă biserică, întrucât lor nu le mai poți vorbi despre lectură, considerând-o demodată, “nașpa”, plictisitoare – o, *tempora!* Însă nu e totul pierdut, deoarece nu se pun rău cu cinema-ul și atunci literatura se pitește discret în spatele imaginilor, ca să pătrundă fraudulos în capetele tinere. Să reflectăm puțin la Charlotte Gainsbourg care – cu câteva săptămâni în urmă a luat premiul de interpretare la Cannes pentru rolul din *Antichrist* de Lars von Trier, film aspru criticat, controversat, în timp ce Lars se declară regizorul genial al tuturor timpurilor. Două ipostaze atât de contradictorii ale actriței, despre care (citesc în presă) se spune că e felițată pentru prestația din *Antichrist*, în timp ce Trier e blamat. În rolul lui Jane Eyre actrița respiră fragilitate, inteligență, demnitate, frumusețe interioară, în registru de ingenuă magnetică.

Cândva, într-o zi, am fost întrebat de un reporter de la *Clujeanul* care e basmul meu preferat. Am răspuns că *Aladin*. Oare... nu cumva mă bântuie mereu basmul cu... Jane Eyre? Charlotte Brontë s-a născut în 1816 și a publicat romanul *Jane* în 1846, sub pseudonim. Cartea e dedicată lui Thackeray. Păcat că Charlotte a murit

de tuberculoză în 1855. Literatura ei conține o vitalitate credibilă. Romanul *Jane Eyre* are un dialog strălucitor, echivoc, misterios. În satul meu (Dârja) trăiam orice poveste la limita extremă, mă identificam cu personajele.

Zeffirelli știa că se expune ecranizând un best-seller, o carte citită și răscită, adulată, tabuizată. E nevoie de talent și seriozitate ca să duci la bun sfârșit un asemenea proiect. Desigur, costumele și decorurile sunt impecabile (în 1996 filmul a obținut premiul pentru cele mai bune costume), actorii la fel, plus respectul pentru operă. Numai că i-aș reproșa regizorului o prea mare cumițenie, în sensul că suspensul și tensiunea sunt corecte, fără a aborda un registru mai modern, mai macabru. Zeffirelli rămâne într-un registru romantic onorabil, fără abisuri. William Hurt creează un Rochester complex, între virilitate și suferință, între duritate și sensibilitate. În carte, el îi spune lui Jane: “când stai așa lângă mine, ca acum, mi se pare că am undeva sub coastele din stânga o coardă nevăzută, strâns legată și strașnic înnodată de una asemănătoare, așezată în aceeași parte a delicatei dumitale făpturi” (traducere în românește de Paul B. Marian și D. Mazilu, B.P.T., 1966). Imaginați-vă că Hurt spune în film această frază și o face credibilă, ceea ce spune mult despre puterea actorului de a se transpune în rol.

Filmul transmite lumină, e drept, în timp ce *Antichrist* provoacă umbre. Tinerii nu vor vedea *Jane*, dar s-au înghesuit la proiecția de la TIFF cu filmul lui Trier. Concluzia? O lăsăm pe Jane Eyre să ne spună: “Umbrele sunt la fel de importante ca lumina”.

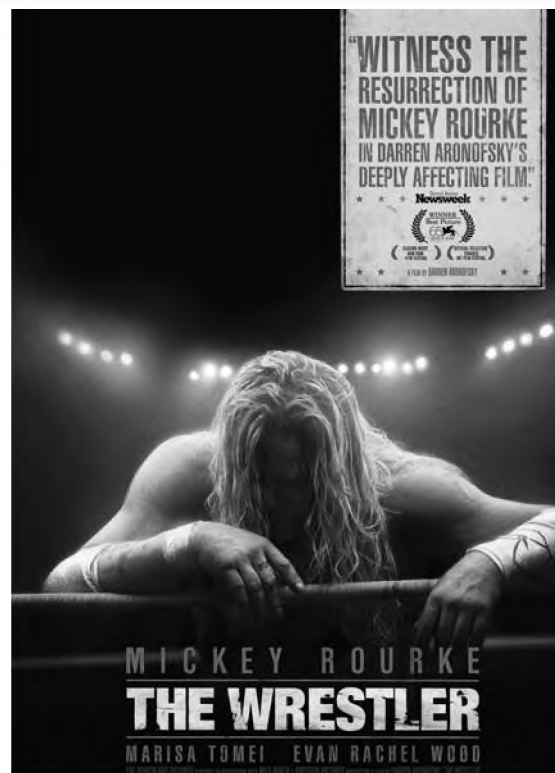
Forspan

Ioan-Pavel Azap

Luptătorul (*The Wrestler*, SUA/Franța, 2008; sc. Robert D. Siegel; r. Darren Aronofsky; cu: Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood) este un film banal prin locurile comune (a)cumulate: o fostă glorie a sportului ajunsă la decrepitudine înainte de vreme care încearcă să se reabiliteze în ochii proprii și ai puținilor fani pe care îi mai are; o prostituată cu suflet mare care îl înțelege ca nimeni altul/alta; o fiică rebelă (și lesbiană – dar și asta e pe cale de a deveni stereotip) care nu-l înțelege defel; eroul care încearcă să se (re)concilieze cu familia, respectiv cu fiica; în sfârșit, același personaj care se redimensionează printr-un moment de glorie final, pe principiul: mai bine o moarte în picioare, decât o viață în genunchi. Toate acestea sunt însă foarte bine dozate, jocul actorilor echilibrat, regia discretă, neostentativă, încât *Luptătorul* își depășește condiția și se transformă într-unul din acele mari filme mici care-i induc spectatorului senzația că cinematograful poate fi făcut și pentru oameni, nu doar pentru imbecilizării consumatori de imagini. Fericită revenire în top a lui Mickey Rourke (Glob de Aur pentru rol principal), chiar dacă cu greu îți poți imagina că a jucat cândva în *Nouă săptămâni și jumătate*. *Luptătorul* este și o reabilitare a lui Aronofsky, după catastrofalul *The Fountain* din urmă cu trei ani.

Nici *Gran Torino* (SUA/Australia, 2008; sc. Nick Schenk; r. Clint Eastwood; cu: Clint Eastwood, Bee Vang, Christopher Carley) nu mustește de originalitate. Adulat sau înjurat, iubit sau disprețuit, Clint Eastwood este un cineast

care nu poate fi ignorat – și asta pentru că nimic din ceea ce face nu este gratuit, respectiv nu face compromisuri flagrante, doar pentru a fi pe gustul publicului (care – nota bene – nu îi este deloc indiferent, dimpotrivă!). Walt Kowalski (Eastwood) este un veteran al războiului din Coreea. După ce îi moare soția, trăiește singur în casa familiei, într-un cartier “invadat” de asiatici. Așa cum Kowalski nu înțelege ce caută aceștia în țara lui, nici asiaticii nu pricep de ce albul acela ursuz, morocănos nu pleacă odată din cartierul lor. În urma unui incident, americanul “băștinaș” ajunge să se împrietenească cu Thao (Bee Vang), un adolescent care încearcă să se sustragă presiunilor de a fi cooptat într-o gașcă de cartier. Chiar și evoluția relației dintre cei doi este previzibilă, spectatorul fiind (ușor) dezamăgit de film până în final, care – abia acesta – merită toți banii. Miza se consumă în ultimele minute ale filmului și îl surprinde plăcut chiar și pe spectatorul de film hârșit. Pentru că gestul lui Kowalski – de a se lăsa împușcat de membrii găștii de cartier, numai pentru a-i salva pe Thao și pe sora acestuia – este unul dintre cele mai veridice acte de sacrificiu văzute într-un film în ultimii ani. Pentru că, în fond, *Gran Torino* despre asta vorbește: despre sacrificiu. Din fericire, suntem departe de sacrificiul propagandistic, în numele unei cauze, din cinematograful comunist sau occidental (a se vedea, de pildă, filmele de război americane sau vest-europene în care mulți eroi, secundari de obicei, se sacrifică cu o frenezie care te lasă fără replică). Fără a fi un film mare, *Gran Torino* este mai



mult decât o peliculă agreabilă, cel puțin prin faptul că zdruncină serios așteptările spectatorului crescut cu pop-corn și happy-end, fie acesta din urmă și “negativ” – adică eroul moare luptând cu abnegație nu importă pentru ce. Aici, eroul lui Eastwood moare fără să tragă un glonț sau fără să dea un pumn măcar: victoria lui este una morală, care nu ține sub nicio formă de abilitățile fizice ale personajului. De ce se numește filmul *Gran Torino*? Pentru că Walt are un automobil Gran Torino din anii '70 pe care i-l lasă moștenire lui Thao.

100. Cenușă și diamant

Marius Șopterean

(Urmare din numărul trecut)

Andrzej Wajda vrea să spună prin cele două lectii discutate în numerele trecute ale revistei, că actul creației în teatru este mult mai intim și, prin urmare, mai abisal decât cel al creației regizorale petrecute pe platoul de filmare. *Singurătatea* este o constantă creațională întâlnită mai degrabă în întinericul sălii de spectacol, pe scândura aspră a scenei decât în baia de lumină a unor platouri de filmare pregătite și ajustate de o armată de oameni. Pe scena goală, târziu în noapte, după săptămâni de repetiție abia dacă se zărește actorul în dulcea-i epuizare. Pare a fi abandonat în totalitate de regizor, la rându-i prăbușit dincolo de cortina întinericului. Până acum s-au găsit câteva soluții, câteva chei de interpretare, dar spectacolul – ca finalitate – este încă departe. Într-o foarte mare măsură soluțiile regizorale, interpretative sau scenografice ale unor scene, umplerea lor de conținut dar și de formă rămân aproape identice în teatru, din clipa zămislirii până în seara premierei. Foarte puține lucruri se mai modifică. *Light designul* sau *sound designul* ce urmează a fi lucrate de aici înainte vor potența descoperirea făcută atunci, în acea noapte. Dar ele nu sunt nicicum determinante așa cum în cinematograful pare a fi perioada de post-producție (montaj, sunet, muzică, mixaj etc.). De aceea în teatru foarte puține lucruri mai intervin din clipa în care actorul și regizorul s-au împăcat, războiul descoperirii a luat sfârșit iar cei doi au ajuns la acel pact al *certitudinii* artistice. Din acest moment, pentru întreaga echipă (atât de subtil ascunsă în teatru față de cinematograful), rămâne important ca lumina sau coloana sonoră să nu strice acel moment de magie la care s-a ajuns. Pentru că, absolutizând, putem spune că în formula de rostire a unor replici, în tăcerile, în spațiile dintre cuvinte care formează o scenă¹, în privirile sau gesturile născute de aceste sau prin aceste cuvinte se găsește întreaga concepție gândită sau intuită de regizor *apriori*. Mizanscena se naște în fond pe osatura textului, a dialogului închipuit de dramaturg iar viziunea regizorală exprimă un anumit formalism subiectiv – ridicarea acestui text la o anumită formă propusă de regizor. Actorul și textul scris de dramaturg sunt totul în teatru. Regizorului îi revine doar misiunea de a împăca actorul suveran cu uzurpatorul text dramatic. În film lucrurile nu stau așa, par a fi mult mai complicate, iar aici îi dăm dreptate profetului critic de film D.I. Suchianu care vedea în actor un *creator secund* în raport cu întregul film.²

În următoarea și ultima *lecție* Wajda spune: „A treia lecție pe care am învățat-o din activitatea desfășurată în teatru este contradicția dintre «naturaletă» din cinema, care imită realitatea, și «artificialitatea» teatrului. Teatrul cere regizorului un imens simț al formei, o specială abilitate de a aduna toate lucrurile, toate evenimentele care se întâmplă pe scenă într-un tot stilistic extrem de consistent. Cu mulți ani în urmă am regizat o versiune pentru scenă a romanului lui Dostoievski *Demonii*. În timpul unei repetiții unul dintre actorii principali a apucat cu toată puterea un scaun, într-un mod extrem de nenatural pentru ca imediat, la fel de nenatural, să-l izbească de podea. Fiind în sala de spectacol și văzând acest lucru am sărit în ajutorul lui. De ce acest gest al

unui personaj foarte bolnav – prin acest gest se consfințește moartea personajului – m-a șocat și m-a făcut să mă îndoiesc asupra acestei interpretări «nerealiste»? Pentru că naturaletă gestului nu era una scenică, teatrală. Moartea era imitată realist în loc să i se dea o expresivitate, o formă pur teatrală. Dacă același lucru se întâmpla pe un platou de filmare nimeni nu ar fi intervenit pentru a-l «salva» pe actor pentru că s-ar fi considerat că jocul aceluia este unul foarte bun.”

Desigur, lucru cu actorul în teatru nu te face să lucrezi mai bine sau mai puțin bine cu actorul în film. Există un sistem complex de convenții care separă dramatic și definitiv arta spectacolului teatral de opera filmică. Inclusiv în arta interpretării. În film este mai important cuvântul care *tace* în timp ce în teatru este importantă *tăcerea* care grăiește. De aceea în film prim-planul și, mai mult, gros-planul ne indică mai degrabă expresivitatea, trăirea privirii în timp ce în teatru corpul întreg al actorului capătă anumite forme ale expresivității cuvântului. Pentru că în teatru *cuvântul-trup* este o dată Shakespeare, altă dată este Molière sau Brecht. Niciodată linia trupului unui actor nu este la fel, așa cum niciodată cuvintele pe scenă nu sună sau nu sunt rostite la fel. În film actorul se desfășoară în contexte ale unor *presupuse* realități, numite tehnic și sec locații. În teatru contextul este preluat de trupul, de crochiul făpturii actorului care ne face să simțim tot ceea ce nu vedem dar ne închipuim. Rolul, orice rol până la urmă, este o mască. În film orice rol este o *realitate*. Recunoaștem drama personajului din film înainte chiar de a-i ști povestea. El ne este *cunoscut* de undeva de parcă l-am mai fi văzut aievea în jurul nostru. Filmul derulează povești pe care *parcă le-am mai văzut*. Astfel funcția memoriei este mai vie în film decât în teatru unde imaginarul este mult mai abordabil. A vedea un film nu înseamnă a visa – așa cum s-a crezut până acum. A vedea un film înseamnă a-ți aminti. În schimb a contempla și, astfel, a savura un spectacol de teatru înseamnă a visa. Doar așa ne putem explica uneori zgârcenia de indicații la un Ingmar Bergman când lucrează cu Victor Sjöström (*Fragii sălbatici*) sau a unui Krzysztof Kieslowski în relația sa cu Jean-Louis Trintignant (*Trei culori – Roșu*). Sau dinamizarea, în spațiul platoului de filmare, până aproape de suferință, a relației între un von Stroheim și actorii săi.³

Wajda își încheie astfel a treia *lecție-reflecție* care răspunde la întrebarea *De ce lucrez în teatru?*: „Muncind mult în teatru am învățat să discern între natural și real. Teatrul este o artă a vieții, aceasta constituind însăși existența cinematografului. Locul teatrului este pe scenă sau în sala de spectacol. Actorul și spectatorul sunt cei doi factori vitali ai existenței teatrului. De aceea poziția regizorului de teatru este destul de modestă: el doar îndrumă actorul pe calea descoperirii și înțelegerii conținutului piesei de teatru și prin urmare a propriului său rol. Îl mai ajută să fie, încă din timpul repetițiilor, întâiul spectator al propriului său spectacol. Aceasta poate fi mult sau poate fi puțin. Depinde de ce parte a baricadei te găsești. Deseori mă întreb de ce lucrez în teatru atât timp cât toate realizările, întreaga muncă depusă dispăre odată cu timpul iar

uitarea se așterne atât de ușor peste tot și peste toate?! De ce fac acest lucru câtă vreme am posibilitatea să fac filme care pot rezista o veșnicie, având astfel prilejul de a amuza sau de a îngândura într-un fel sau altul viitoarele generații. Până la urmă cred că este vorba de acest tranzitoriu și efemer caracter al teatrului pe care ca artist și ca om îl simt din plin. Există acea nevoie naturală a omului de a găsi nemurirea precum și a dorinței acestuia de a supraviețui; însă prin teatru, pe măsură ce timpul trece peste noi, suntem din ce în ce mai atrași de moarte și neant.”⁴

(Continuare în numărul viitor)

Note:

¹ *Momentul extrascenic* reprezintă gradul de originalitate, viziunea și mai ales posesia creatoare pe care regizorul de teatru – e drept, mai întotdeauna în ceea ce se numește a fi *teatrul realist* – o are asupra unuia sau altuia dintre textele dramaturgiei universale.

² În dialogul purtat cu criticul de film Grid Modorcea în cartea *Literatură și Cinematograf. Convorbiri cu D.I. Suchianu* (București, Ed. Minerva, 1986, pp.168-169), „Domnul Cinema”, cum era numit de către colegii D.I. Suchianu, închide, prin ricoșeu, o amicală polemică începută cu Ovid S. Crohmălniceanu: „Când a apărut cartea *Vedetele filmului de odinioară* Crohmălniceanu m-a învinuit că atribui o importanță exagerată actorului în reușita unui spectacol cinematografic. Toată neînțelegerea stă pe o eroare de gramatică. Se confundă adjectivele «prim» și «ultim». Eu spun că succesul unui film depinde nu în primul rând, ci în ultimă instanță de actor. De patruzeci de ani, de cincizeci de ani repet că, indiscutabil, condiția primordială a valorii unui film stă în acele detalii de frumuseți și adevăr, în acele scene cheie, scene temă (care-s altceva decât nenumăratele scene de subiect) și care depind de regizor. Am avut de multe ori ocazia să spun că existența acestor atomi tematici, acestor atomi de frumusețe este condiția *primă și sine qua non*; tot astfel am repetat de zeci de ori că perfecțiunea jocului actoricesc este o calitate «secundară». [...] Secundară, așa cum secundare sunt perfecțiunea montajului, hazul dialogurilor, splendoarea fotografiei. Un film care ar întruni toate calitățile secundare, dar căruia i-ar lipsi și calitatea tematică a scenelor-cheie, poate fi un film agreabil, un film meșteșugărește perfect, dar artistic un film ratat. [...] Ciudățenia este următoarea. Un film având toate calitățile (principale și secundare), afară de una: jocul actorilor, e mai rău decât un film ratat. Bizar și paradoxal: dacă lipsește calitatea principală, filmul poate rămâne totuși suportabil, ba chiar plăcut. Dacă însă lipsește acea calitate secundară care este interpretarea actoricească, filmul este distrus, imposibil de înghițit, anulat.”

³ Poate așa se și explică renunțarea la regie și trecerea furtunosului și perfecționistului Erich von Stroheim din spatele în fața camerei de filmat. Acest fapt a vitregit istoria filmului de alte creații regizorale ale acestuia dar a adăugat o nepieritoare zestre de roluri în filme realizate de regizori mai mult sau mai puțin importanți. Dacă în 40 de ani de carieră Stroheim a regizat nouă filme, ca actor a dat viața unui număr de aproape șazeci de personaje principale sau secundare.

⁴ Andrzej Wajda. *Oficial Website of Polish movie director. Why do I work in theatre?*

N.R.

Deoarece la debutul acestei rubrici (2005) articolele dedicate unui autor au fost numerotate identic (v., spre exemplificare, *Chaplin*), facem cuvenita rectificare, respectiv „aducere la zi”, cu ocazia episodului 100.

sumar

corespondență din Spania	
Conferința Latinității la Santiago de Compostela	2
editorial	
George Jiglău Democrația din România în lumina alegerilor europarlamentare	3
cărți în actualitate	
Ion Vlad Universul miturilor și farsa tragică	4
Octavian Soviany Ce mai face Lizuca	5
comentarii	
Vianu Mureșan Teșirile vaticinare ale unui exclus social	6
teoria	
Horea Poenar Studii în stacojiu (IV)	8
istorie literară	
Ion Pop Introduceri în spațiul avangardei maghiare (II)	9
imprimatur	
Ovidiu Pecican Ilia Morozov, scriitorul	11
traford	
Király Zoltán	12
emoticon	
Șerban Foartă N E L I (I)	13
eseu	
Marius Jucan La judecata celor o sută de zile	14
bicentener Charles Darwin	
Gheorghe Racoviță Selecția naturală, chintesență a darwinismului	15
Ciprian Bogdan Nietzsche contra Darwin	18
dialog	
Jean-Claude Carriere-Umberto Eco Nimic nu va opri vanitatea	20
profil	
Mircea Goga Ștefan J. Fay la 90 de ani	22
religia	
philosophia Christiana	
Nicolae Turcan Dezobișnuirea de sine și virtuțile imposibile	23
dezbateri & idei	
Sergiu Gherghina Valori diferite în contexte particulare	24
Oana Pughineanu The Pop Non-Jesus	25
Alba Simina Stanciu Ritual; transă performance sau eficacitate teatrală	26
flash-meridian	
Ing. Licu Stavri Un interviu cu Ismail Kadaré	27
știință și violoncel	
Mircea Oprea Concupinaj electronic	28
zapp-media	
Adrian Țion TIFF-ul și tifla	29
portrete ritmate	
Radu Țuculescu Mihai(l) Pinte, poetul conștiinței diurne....	29
muzica	
Ciprian Rusu Un exercițiu de admirație Festivalul și Concursul de Interpretare a Liedului "Ionel Perlea" Ediția a XVIII-a, Slobozia, 15-17 mai 2009	30
teatru	
Adrian Țion Actori "fără bariere" la Satu Mare	31
Claudiu Groza Goana după dramaturgi	32
film	
Lucian Maier Cea mai fericită fată din lume	33
colaționări	
Alexandru Jurcan "Umbrele sunt la fel de importante ca lumina"	34
Ioan-Pavel Azap Forspan	34
1001 de filme și nopți	
Marius Șoptorean 100. Cenușă și diamant	35
plastica	
Livius George Ilea Happy Birthday Uncle Darwin!	36

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

plastica

Happy Birthday Uncle Darwin!

Livius George Ilea

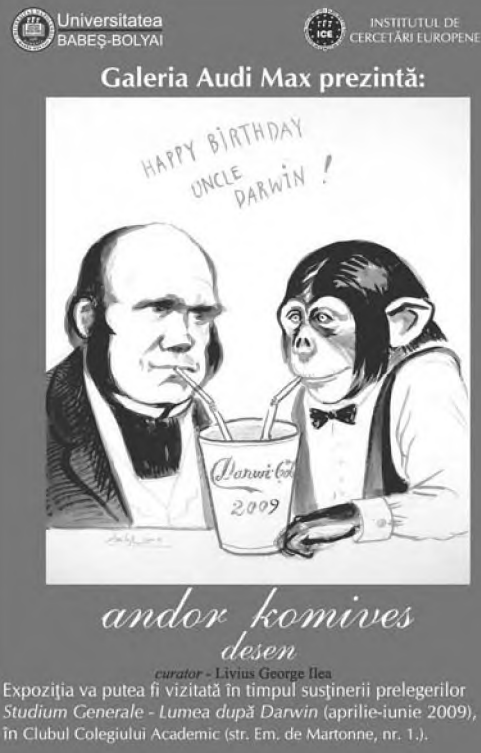
Teorie evoluționistă, după cum bine se știe, nu se leagă în mod exclusiv de savantul englez de secol XIX, Charles Robert Darwin, existența și dezvoltarea acesteia datorându-se în mare măsură și unor nume precum Thomas Henry Huxley, Charles Lyell, Herbert Spencer, Asa Gray sau Alfred Russel Wallace. „Sortii” au voit, însă, ca aceasta să fie asimilată drept darwinism și nu huxleianism, lyellianism, spencerism sau wallacism - un rol important în această „întâmplare” avându-l media. Avalanșa de desene satirice/caricaturi din epoca victoriană a impus o imagine a osmozei dintre teoria evoluționistă și autorul *Originii speciilor*, savantul englez întrucipând propria sa teorie sau o consecință directă a acesteia. Dacă numeroși alți oameni de știință au „beneficiat” de reprezentări grafice vizând ca atribute definitorii elemente anecdotice circumstanțiale - de exemplu Isaac Newton și celebrul său măr,- sau elemente abstracte, convenționale - precum în cazul lui Albert Einstein și a faimoasei sale formule - Darwin a fost prezentat pur și simplu ca „produs” al metamorfozei maimuței în ființă antropoidă, analogia dintre regnuri fiind facilitată, nu în ultimul rând de forma particulară a craniului și *facies-ului* savantului.

Impactul deosebit al teoriei darwiniste a fost potențat, așadar, și de aceste „politici de imagine”, care s-a manifestat atât ca reacție vis-à-vis de noutatea șocantă a paradigmei propuse, și de implicațiile acesteia sub raport ontologic, cât și ca sursă modelatoare de opinie sau ca grilă de polarizare a publicului în funcție de opțiunile teologice, axiologice, sociale.

Redimensionate și adaptate sub auspiciile generoase ale plasticii postmodernismului, pasiunile și efervescențele generate de teoria evoluționistă par, însă, a nu-și fi pierdut din savoare și intensitate, cu toată detașarea și „ecumenismul” specifice poziționării contemporane a „greutății” ontologice a temei. În acest spirit, integrându-se în tradiția receptării teoriei evoluționiste satirizând relaționări politice corecte dintre cercetarea științifică, media și artele grafice, ciclul de desene în tuș, spontane și intuitive, „Happy Birthday Uncle Darwin!” realizat de ludicul plastician clujean Andor Kömives, a însoțit/incitat, în mod oportun, dezbaterile seriei de conferințe „Lumea după Darwin”, organizate de Institutul de Cercetări Europene în cadrul Galeriei Audi Max a UBB, de la Clubul Colegiului Academic, în perioada aprilie - iunie 2009.

Însă autorul are primul „ultimul cuvânt”: „Unchiu’ Darwin a făcut 200 de ani! Măi să fie! Aproape că nu-ți vine să crezi că acest bătrânel pleșuv, introvertit, cu o expresie ușor ursuză, a făcut atâta scandal în epocă și nu numai. Nici nu are aerul unui artist, poet ori filosof exaltat ci, din contră, lasă impresia unui bulghez respectabil, un lord englez „apretat” și la locul lui.

Și totuși, ziarele vremii îl mediatizau negativ, intens, cu mare interes și publicau o serie de



caricaturi, referindu-se în registru hilar sau grotesc la savant și la „maimuțele sale”. Acum 150 de ani a lansat o teorie faimoasă privind evoluția speciilor și a omului care a făcut să se încingă spiritele epocii. Poate nici el nu bănuia cât de mare va fi „taifunul” pe care-l stârnea în lume. E clar că lumea după Darwin n-a mai fost aceeași...

Celebritatea lui Darwin este departe de a fi expirat. Controversata lui teorie mai intrigă și astăzi și naște dispute la nivel european. Să ne amintim numai de discuțiile apărute în Polonia după integrarea europeană privind felul în care manualele școlare trebuie să reflecte teoria darwinistă.

Poți fi sau nu de acord cu Darwin, dar nu poți să nu-l admiri pentru tenacitatea cu care a urmărit toată viața să găsească un răspuns privind apariția vieții și a omului pe pământ.

Ca artist, Darwin m-a interesat prin ceea ce mai poate să ne spună acum, celor de azi, chiar dacă personal nu sunt un fan Darwin. În seria de desene în tuș pe hârtie, Happy Birthday Uncle Darwin! l-am „upgradat” pentru a-l face mai familiar epocii noastre, pornind de la documentele și ziarele epocii. Am făcut referire la teoria evoluției cu o tandră ironie răstălmăcindu-i înțelesurile într-un spirit ludic, imprimându-le și o anumită doză de ambiguitate, în vederea suscitării interesului pentru o lectură pe mai multe nivele. Astfel, aceste desene nu fac parte din categoria caricaturii, nici a benzilor desenate cu toate că utilizează, nu de puține ori, elemente narative, ci trimit mult mai departe spre sensuri mai grave. Ironia e doar primul strat de frișcă. La mulți ani unchiule Darwy! (Andor Kömives, 28 mai 2009)”

ABONAMENTIE: Cu ridicare de la redacție: 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

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

