

TRIBUNA

176



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 1 - 15 ianuarie 2010

www.revistatribuna.ro



Ilustrația numărului: Eugen Gocan

ANCHETĂ

Ce să traducem din literatura contemporană?

In memoriam
Marin Mincu

Mircea Muthu
Liviu Petrescu
și eticul
transilvan

Coriolan Babeți
Arca Istoriei
și pelerinii
„apatrizi“



TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
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



in memoriam

“A fi mereu în miezul realului”

Ion Pop

A trecut, mult prea curând, Dincolo și Marin Mincu. Mă despărțisem de el cu vreo zece zile înainte de consternantul sfârșit, la ieșirea de la adunarea de alegeri a Uniunii Scriitorilor, unde ridicase, încă o dată, o voce contestatară, urmând unei porniri care fusese mereu a lui, aceea de a opune mișcării generale o atitudine subliniat personală. În pauza de după dezbateri se apropiase de mine ușor ezitant, cu un zâmbet cumva indecis, întrebându-mă dacă mai sunt supărat pe el, după schimbul polemic de rânduri tipărite nu foarte de mult în revista *Cuvântul*, pe teme, desigur, avangardiste. I-am spus că asemenea “supărări” au devenit pentru mine minore după încercările extreme prin care trecusem cu câțiva ani în urmă, și că, în fond, îl cunosc prea bine, ca să nu-i păstrez vreo ranchiună durabilă: știam că izbucnirile lui de orgoliu, mica-mare obsesie a “priorităților” în materie de idei și opinii critice vor reapărea mereu, vor fi tot atât de repede depășite, drept care e mai bine să considerăm lucrurile în liniște, să le luăm așa cum sunt, mici slăbiciuni omenești, să ne acceptăm așa cum suntem... “Lasă, Marine, trec toate”... S-a întâmplat să ieșim tot împreună din sala de la Teatrul Național – și ne-am despărțit în termeni amicali la intrarea în pasajul de la Universitate, cu promisiunea de a ne revedea la un doctorat clujean apropiat, din a cărui comisie făcea parte.

N-a fost să fie, căci în ziua de 4 decembrie, când se deschidea la Universitatea “La Sapienza” din Roma, colochiul dedicat lui Eugène Ionesco, profesorul Giovanni Rotiroti, care-i fusese student, moderator acum al primei sesiuni a colochiului, a anunțat, șocându-ne pe toți, dispariția neașteptată a fostului său dascăl de la Firenze, născut la Slatina, ca și marele scriitor româno-francez comemorat...

Mă gândesc în clipa asta cu multă tristețe și cu un fel de duiosie la confratele meu doar cu puțin mai tânăr. Măruntele tulburări conjuncturale, momentele de viață ce pot trece oricând în anecdota acidă sau doar surzător muștrătoare se șterg, se vor estompa tot mai mult, lăsând locul scrisului care rămâne, oricum, mai durabil decât vorbele zburătoare. Or, Marin Mincu a fost, este un scriitor cu o operă peste care niciun ochi atent la ceea ce s-a petrecut semnificativ în poezia, proza, critica și teoria literară a ultimelor decenii nu va putea trece nepăsător. Masivul “dosar” de peste nouă sute de pagini, pe care și l-a alcătuit singur, sub titlul *Cvasitratat de/spre literatură*, subintitulat *A fi mereu în miezul realului*, publicat chiar în 2009 la Paralela 45, depune încă o dată mărturie despre o prezență majoră în spațiul nostru literar: confesiuni, articole cu caracter programatic, texte de întâmpinare, documente privind receptarea scrisului său atestă ecoul și efectele importante pe care le-a avut foarte dinamică sa participare la viața literară actuală.

Autorul lui s-a aflat, într-adevăr, mereu “în miezul realului”. A reușit să se mențină la zi cu informația în domeniul teoriei literare celei mai recente așa cum s-a afirmat ea îndosebi în spațiul cultural italian, a avut acolo, în timpul profesoratului său de vreo două decenii, legături însemnate cu elita intelectuală care l-a primit cu înțelegere și prețuire, aplicând în practica de lectură critică a literaturii române achizițiile teoretice însușite: un exemplu semnificativ e studiul său despre Ion Barbu. Și-a aliniat la fluxul evoluției limbajului poetic propriul scris liric, făcând un remarcabil efort de sincronizare productivă, a trecut demersul său experimentalist în

proza de romancier postmodern, recunoscut și în spațiul italian. A fost un pasionat propagator al culturii române în Peninsula, lasă în urmă o consistentă operă de traducător din poezia și critica italiană, ca și o exemplară acțiune de difuzare, ca editor, a unor opere de referință din filosofia, semiotica și teoria literară a unor mari personalități ca Umberto Eco și Gianni Vattimo, tălmăciți de soția sa, Ștefania Ploeanu-Mincu. Și nimeni nu va putea omite nici funcția sa de catalizator al fenomenului poetic tânăr, de la “optzeciști” la “generația 2000”, nu numai prin studiile aplicate ci și ca mentor de cenaclu literar (e cazul cenaclului “Euridice”). Sintezele redactate în ultimii ani, de la antologiile de poezie românească, la marea *Panoramă critică a poeziei românești din secolul XX*, studiile sale despre avangarda literară (antologia sa a devenit un reper de neocolit în domeniu, fiind reeditată de patru ori), numeroase alte lecturi novatoare l-au impus printre protagoniștii scenei literare din ultimele decenii. Publicist activ, aflat în dialog și în confruntare, adesea incomode, cu restul breslei scriitoricești, Marin Mincu a provocat întotdeauna reacții – și pozitive, și negative –, dar n-a lăsat niciodată indiferent pe cel care-l citea.

Părăsind atât de neașteptat această lume, regretatul scriitor lasă o moștenire a cărei valoare va trebui redescoperită, reconsiderată, reafirmată, dincolo de umorile temperamentale ale unor cititori specializați, cu gusturi și cu o cultură diferite de ale sale. Unii dintre aceștia i-au răspuns cu aceeași monedă, reacționând pasional, cum a făcut și el de atâtea ori. L-au nedreptățit, ca atare, la rândul lor, în chip flagrant, neînregistrându-i opera, cum s-a întâmplat, de exemplu, într-o recentă istorie a literaturii române, tot așa cum el, antologatorul din citata *Panoramă critică*, trecuse, cu exces de subiectivitate, peste nume de relief cert din poezia românească. Limbajul său marcat uneori de “jargonul” în uz la teoreticienii din care și-a alimentat propriul discurs critic, cu accentul ca și permanent pe “textualism” și variantele sale lexicale, a putut părea uneori prea tehnicist și sec. Îl compensau culoarea temperamentală a implicării de cititor pasionat, vitalitatea tonului edificator sau polemic al militantului care credea cu feroare în ideile sale. Dar, dincolo de astfel de trăsături ale unui tip de expresie teoretico-critică, rămâne esențialul operei, spiritul ascuțit pătrunzător al cititorului de literatură cu antene mereu sensibile la undele actualității, nevoia mereu reafirmată de disciplină intelectuală, de susținere teoretică a practicii de lectură. Iar poetul și prozatorul, care vor trebui și ei recitiți, mai au încă multe lumini de revelat.

Personalitate accentuată, cum am scris omagindu-l la împlinirea a șaizeci de ani – Marin Mincu a fost, desigur, un om incomod în felul său. De o “incomoditate” fertilă îi rămâne și scrisul, ce sfidează și va sfida confortul inerțial al lecturii, provocând, incitând spiritul nostru întrebător. Acum dispăre din arenă doar luptătorul în carne și oase, care a fost și un “personaj” *sui generis* în micul teatru al lumii literare românești din ultimele decenii. Mișcările lui în scenă, cu marcă regizorală atât de puternică, nu le vom mai putea urmări, din nefericire, de acum înainte. Avem, însă, replicile sale scrise, propuse cititorilor de azi și de mâine, de interpretat cu propriile voci, în prelungirea peste timp a glasului originar. ■

editorial

Acționează Acum! (o poveste de iarnă)

Ștefan Manasia

Anul 2009 a prilejuit apariția în pagina trei din *Tribuna*, în spațiul dedicat editorialului, a mai multor analize politice pertinente, profesioniste dar cumva scrise lemnos, previzibil și sfișietor de lipsite de stil. Apendice duios al campaniilor electorale și alegerilor pe care le-am traversat. Avem, iată, o clasă de politicieni formidabili și analiștii lor politici pe măsură.

Așa se face că abia acum, în noul an, ajung să dau seama de câteva evenimente unde-am participat cu plăcere și care mi-au „încărcat bateriile”, la distanță de lumea promiscuă a caterincilor electorale. Evenimentele astea mi-au întărit - a căta oară - convingerea că trăim în universuri total diferite. Căci România activiștilor civici și a artiștilor implicați e paralelă cu România activiștilor pcr, a securiștilor, a bizantinilor cinici. Ori de câte ori cele două universuri se intersectează, coliziunea lor naște dezgust organic, senzația de vomă, dar și - paradoxal - acea „exasperare creatoare” de care vorbea într-un manifest Geo Bogza: puterea de a împlini binele (în spațiul public) și de a dezvălui frumosul (realității imediate) sub ochii primitivi ai Răului.

Pe Maria Drăghici (artist plastic) și pe Carmen Coțofană (coregraf) le-am cunoscut la începutul lui noiembrie, în cadrul Festivalului TEMPS D'IMAGES. O dată cu demararea proiectului „Fabrica de Pensule” în toamna lui 2009, o serie de evenimente și festivaluri din zona artelor (teatru, dans, foto etc.) se mută, iată, la Cluj și lucrul ăsta ar merita ceva mai multă atenție din partea presei locale. Pe Carmen și pe Maria le-am susținut în realizarea atelierului lor, *Insomnia - documente temporare: exercițiu de artă/ memorie colectivă, participativă, experiment ludico-pedagogic*. Artiștele au cules „istorii urbane” personale din diverse zone ale orașului și le-au adaptat ca dans „orb” (cu „ochelari de somn” pe ochi), ca mișcare în spațiul auster al Fundației „Tranzit” (fosta sinagogă de pe Str. Barițiu). Rezultatul a fost un fel de cunoaștere „oblică”, o deschidere insolită spre ceea ce în mod normal îți scapă: nu doar intelectualii dar și cloșarzii și amărâții dețin cheia istoriei clujene; nu numai clădirile din centrul istoric dar și hangarele din zona industrială și cartierele-dormitor (Mărăști, Mănăștur, Gheorghieni) ascund traume și revelații, detalii fabuloase...

De la Maria Drăghici am aflat câte ceva despre noile forme, despre activism (până mai ieri, riscant și suspect pentru cel născut în anii horror '70 ai secolului trecut). Cu entuziasm molipsitor, mi-a povestit despre *Centrul Comunitar pentru*

Educație și Artă Activă Rahova-Uranus, despre cum platforma noilor artiști bucureșteni s-a pliat pe una din zonele vechi & mutilate ale orașului, reușind să creeze un spațiu comunitar - numit La Bomba - în chiar miezul acestui cartier mizer. La Bomba = spațiu de întâlnire și re-cunoaștere; spațiu al performance-ului artistic unde vedetele (dansatori, muzicieni, desenatori) sînt, de fapt, copiii „defavorizați” ai zonei *post-apocaliptice*. Cine a văzut Bucureștiul din locurile unde s-a demolat masiv în ceașism ca să nu se mai construiască aproape nimic în capitalism știe că ultimul epitet este, la rigoare, un eufemism.

Ce vreau să spun e că asemenea gesturi -

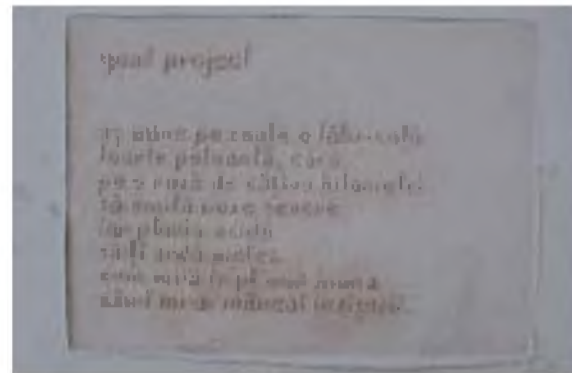


Maria Drăghici

warm

„ofensiva generozității” i-au spus bucureștenii și sună al dracului de bine - le-aș dori calchiate, plagiate ori continuate și-n spațiul comunitar clujean. Atîtea cartiere și bulevarde sînt - din pricina noastră - în suferință, avînd o identitate fisurată. Atîția puști își hrănesc cancerul pulmonar pe strada care nu le oferă nimic. Las aici povestea „Rahova-Uranus” și, pentru cine are ochi de văzut și urechi de auzit, transcriu mai jos unul din MANIFESTELE artiștilor implicați:

„Lucrează împreună. Construiește împreună. Cum? OFENSIV, ORGANIZAT, GENEROS. Performează-ți ideile. Pune-le în practică. PERFOR MAS. Simplul act de a aduce oamenii împreună tinde să fie artă. Arta este LABORATOR de idei, metode, unelte și resurse. Documentează acum. Scrie acum. Acesta este timpul și înregistrarea lui. Construiește, de-construiește, re-construiește acum. Calitatea procesului de lucru validează produsul artistic final. Transparentizează procesul. Nu fii individualist, dă mai departe! OPEN SOURCE. Ia în calcul semnificația vieții de zi cu zi. Viața de zi cu zi este resursa. Oamenii sunt experți ai vieții de zi cu zi. Nu-i ignora! Comunitatea de creație aduce împreună experți ai vieții de zi cu zi și artiști independenți. Oricine poate fi creator în spațiul său comunitar - are dreptul, libertatea și responsabilitatea. Auto-organizarea spațiului comunitar poate fi privită ca ARTĂ. Libertatea de expresie impune auto-determinarea, auto-reprezentarea comunitară. Strada este arta lucrurilor mărunte. Scrie MICROISTORIA străzii. Strada este ARTA. FORMĂ și CONȚINUT în același TIMP! Noțiunea de BINE (Etic) este la fel de importantă ca și cea de FRUMOS (Estetic). FII LIBER! Supune criticii orice autoritate! Democrația participativă ia atitudine în fața sistemelor instituite. Democrație acum! Acesta este timpul și înregistrarea lui. FII REALIST!



Dumitru și Ilieș Gorzo

cartea sudată

Nepermis, nereprezentat, nerecunoscut, neînțeles, CERE IMPOSIBILUL!// Acesta este timpul și înregistrarea lui,/ București, Marți, 1 Decembrie 2009.” (mai multe puteți afla accesînd <http://labombastudios.blogspot.com/>)

La mijlocul lui noiembrie am avut o lectură publică la Institutul Blecher din București, cea mai recentă ispravă-n spațiul public a prietenului meu Claudiu Komartin. Institutul Blecher e, psihanalizabil, localizat în pivnița Barului Dharma (relativ aproape de Club A). Institutul - <http://institutulblecher.blogspot.com/> - acționează și în spațiul virtual, promovează literatura și dezbaterile, pentru nu puțini din literații bucureșteni el devenind deja LOCUL. Inutil să spun că postul Claudiu Komartin se ocupă cu chestia asta așa, de amorul artei, fără vreo finanțare...

Unul din participanții la ședințele Institutului a fost, pînă nu demult, și excelentul poet underground Ilieș Gorzo, fratele (ceva mai) celebrului pictor Dumitru Gorzo. A trebuit să ajung în București, mai întîi la Blecher, pe urmă la Centrul Național al Dansului, ca să descopăr - cu pupilele dilatate de uimire și bucurie - CARTEA SUDATĂ. Dar ce mai e și minunea asta vă veți întreba: „Cartea Sudată” (pîslă sintetică, rășini, adevizi, pigmenți, șuruburi / text tăiat în plăci de linoleum și imprimat manual) este rezultatul colaborării artistului plastic Dumitru Gorzo și a poetului Ilieș Gorzo. Cartea, într-un tiraj de 100 de exemplare, a fost produsă în totalitate de cei doi. *Cartea sudată*, cum zice chiar autorul textier, este o carte asudată. La ea s-a muncit imens. În consecință, nu poate fi citită decît cu flexul”, scrie pe www.rocultura.ro jurnalistul Cosmin Dragomir. Poezia se mută, așadar, din cenecluri și biblioteci în spațiul expozițional, în agora - a doua parte a proiectului prevede chiar răspîndirea de stickere pe străzile Bucureștilor, diseminarea poemelor. Limericksuri, epigrame în dulcele stil al *Antologiei palatine*, umorul stenic & autentic marca Ilieș Gorzo, toate astea fac din *Cartea (a)sudată* a poetului maramureșan, dacă nu evenimentul major, măcar revelația literară underground a anului.

Maria, Carmen, Claudiu, Ilieș & Dumitru - câteva secvențe dintr-un scenariu pe care l-aș vrea extins. Colonizată de tinerii artiști, să recunoaștem, realitatea românească nu mai pare atît de deșucheată, nu mai invocă ura de sine. Ce credeți, merită luptat?

NĂSCUT ÎN RAHOVA
COLTUL VORBITORULUI în la Declarație Oficială a Arhiepiscopiei Ortodoxe
SPEAKER'S CORNER în spațiul de creație comunitară laBOMBA
JOI, 10 DECEMBRIE 2009, ORA 17:00
laBOMBA
Centrul Comunitar pentru Educație și Artă Activă
Rahova-Uranus | Calea Rahovei nr.194 | București

cărți în actualitate

Un roman cuminte

Mihai Dragolea

Valer Chiorean
Martorul,
 Cluj, Ed. Casa Cărții de Știință, 2009

Discret și chiar taciturn, sobrul ziarist Valer Chiorean a publicat puțin: după romanele *Bărbații* (1984) și *Reîntoarceri* (1987), abia acum și-a învins timiditatea funciara și oferă celor ce mai citesc cărți un al treilea corp epic: *Martorul*. Nu este nicio scamă de stridență în cele 150 de pagini ale narațiunii, totul curge (și decurge!) temperat, cu o seninătate dezarmantă! Nu e deloc întâmplător acest ton molcom, lent, dacă ne gândim că autorul este ardelean, iar întreaga istorie se raportează exclusiv la spațiul transilvan. Roman scris în plină și tulbure tranziție, *Martorul* încearcă să împace un prezent cețos cu un trecut care, deși difuz, este – totuși! – mai consistent. Pe cât de simplă, povestea are și destule resurse pentru a atrage cinstitul cititor: undeva, într-un sat nu foarte departe de Cluj, tânărul Simion, orfan de tată de la zece ani, e fascinant – elev fiind – de poveștile profesorului de istorie, lipsitul de prenume+ Ionescu, toate legate de trecutul Continutului natal, localitate cu nume cât un ... continent, bizară, absorbind destule trăsături

specifice unor așezări ale județului Cluj, profesorul Ionescu, pe lângă recursul la daci, își încearcă învățacele și cu obsesia sa medievală, potrivit căreia, prin grădina junelui Simion ar fi și zidul unei cetăți de pe vremea voievodului lui Gelu. Doar că, sub presiunea pasiunii amoroase dintre elevul Simion și tânăra profesoară Elena, istoria cedează, contează numai un prezent fierbinte. După doar câteva luni, povestea de amor se volatizează, prin plecarea Elenei în Italia, la un bogat și misterios văr, Paul. Adânc rănit, Simion se reîntoarce, ca suplinitor, în Continut, urmaș al profesorului Ionescu. Nu e de neglijat că revenirea se petrece în condițiile unei tranziții nebuloase: „Lumea românească se prăbușise în politică și afaceri, iar el se gândea să se apuce de săpat în grădină, în căutarea unei iluzorii cetăți dacice.” Naratorul – autor nu ezită să noteze, la acest nivel, considerațiile prietenului protagonist Simion, cu privire la democrație și tranziție, la disoluția „omului de producție” și gloria „omului de afaceri”. Doar că o cumplită viitură schimbă enorm, radical, viața martorului lui Valer Chiorean: după trecerea apelor, cel afectat de dispoziția Elenei, e bulversat de aflarea a două masive brățări de aur, cum au fost cele delapidate de la Sarmisegetuza (vezi pag.

78 – 79). Cu asemenea comoară în posesie și nedeclarată, Simion e aspru bântuit de senzația culpabilității. Noroc mare cu reparația intempestivă a Elenei, cea care îl incită și îi mobilizează chinuitul creier cu albe gânduri, proiecte: îl determină să se asocieze la firma vărului Italian, ocupată cu achiziționarea de terenuri, șansă de a fi alături de iubită și, deloc neglijabil aspect!, de a se îmbogăți. Romanul e asezonat cu o bizară partidă de vânătoare la Continut, cu italianul Paul, acțiune petrecută cu gândul și dorința de a scăpa de prețioasele brățări prin vânzare, dar și de a fi stăpânul terenurilor care alcătuiesc ținutul natal. Romanul lui Valer Chiorean se încheie cu o scenă duioasă și promițătoare, avându-i ca protagoniști pe aceiași Simion și Elena, ultima îmbrățișându-l: „(...) îl privi speriată. O mare jale îi cuprindea încet sufletul, constatând că iubitul ei crescuse urât, obligat de vremurile pe care le trăia. Și se întrebă cum îl va ocroti de nefericirile care amenințau să i se întâmple.” Poate ne vom lămuri cu prilejul unui alt roman cuminte, limpede, semnat tot de Valer Chiorean!

Despre diversiuni în istorie și literatură

Adrian Țion

Sergiu Pavel Dan
Cărările diversiunii,
 Ed. Dacia, Cluj, 2009

Nu e câtuși de puțin surprinzător faptul că, în aceste vremuri cețoase și în cumpană, profesorul Sergiu Pavel Dan, fire iscoditoare și profund analitică, abordează tema diversiunii într-un eseu apărut la Editura Dacia din Cluj tocmai în acest an 2009, an al tuturor îmbrobodirilor politicianiste din spațiul românesc, dar nu numai, al înșelătoarelor acțiuni promovate în numele bunului public, al contrazicerilor la vârf întru deturnarea adevărurilor esențiale. Mai mult ca oricând, se pare că diversiunea a intrat pe o curbă ascendentă, multiplicându-și fețele mereu schimbătoare. Cartea se numește *Cărările diversiunii* și propune o incursiune prin labirintul istoriei, beneficiind și de explicitările oferite de literatură pentru a dezvălui planuri, uneori diabolice, de a accede la putere sau de escamotare interesată a realității. După cum se vede, autorul s-a pliat pe o temă, așa spune, de o actualitate exasperantă mai ales pentru noi, prinși în rețeaua manipularilor de tot felul. Lăsând cartea din mână, după lectură, suspiciunea cuibărită în suflet te îndeamnă să te întrebi la tot pasul ce nu este diversiune din pânza realității ce ne înconjoară, pentru că fostele cărări oculte au devenit autostrăzi cu trafic intens ale diversiunii datorită, mai ales, manipularilor prin televiziune.

Nu e nou acest tip de abordare din partea

distinsului profesor de la Facultatea de Litere din Cluj, această glisare spre studiul actului politic brut, această acaparare a interesului cercetătorului de faptul istoric. Numai în urmă cu doi ani, domnia sa a fost prezent în librării cu un alt eseu istorico-politic, *Republică și uzurpare*. Ca să nu mai vorbim despre *Spiritul Romei* (1979) sau *Visul lui Scipio* (1983), cărți de referință, cu bipolaritate disciplinară, intrate în bibliografia obligatorie a studenților de la mai multe facultăți de profil umanist. După cum e și firesc, preocuparea autorului pentru istorie a mers în paralel cu studiul modelelor literare luate în discuție, ofertante în acest sens. De aceea, discursul său eseistic este un melanj elegant, interdisciplinar, vag doctoral, bazat pe o solidă cultură clasică și condus cu abilitate didactică printre meandrele unor evenimente senzaționale și oglindirea lor în ficțiuni reprezentative.

Autorul propune ca punct de pornire pentru demersul său câteva „versiuni literare ale diversiunii”, eșalonate demonstrativ, consemnate ca atare și analizate din perspectivă filosofico-moralistă: „înscenarea demascatoare” din *Hamlet* pusă la cale de tragicul erou shakespearian împreună cu trupa de actori, „compromiterea societății” prin agenții infiltrați la balul dat de Iulia Mihailovna, soția guvernatorului guberniei din *Demonii* lui Dostoievski, „mascarada menită să victimizeze” pusă la cale împotriva Lucettei, soția noului primar al orașelului din *Primarul din Casterbridge* de Thomas Hardy. Nu putea



lipsi de pe lista acestor instigații declanșatoare ale tramei trimiterea spre episodul izbucnirii dezordinii sociale legate de înmormântare, din proza lui Pavel Dan. Autorul are în vedere aici *Înmormântarea lui Urcan Bătrânul și Priveghiul*.

Pasul următor este făcut spre analizarea golului de putere creat în sânul societății romane odată cu asasinarea lui Caesar. Aici s-ar putea vorbi despre complinirea înțeleșului atribuit restrictiv actului diversionist dosnic, din simplă înscenare, spre includerea consecințelor complexe ce decurg din el, până la declanșarea actului insurecțional care are la bază conjurația, precum cea pusă la cale împotriva lui Caesar. Asta dacă vrem să ne menținem între paradigmele temei, căci devoalarea crimelor Revoluției Franceze, la

care se face referire mai departe în carte, sunt rezultatele nefaste ale unui șir de manipulări oculte dezvăluite ca ordinare. Legătura dintre diversiune și efectele ei nefaste, catastrofale uneori, nu pot fi separate și autorul simte nevoia a le trata împreună.

Sergiu Pavel Dan este un eseist mult prea stilat ca să se coboare la practica jurnalieră pom-pieristică. Nu alunecă nici spre jocul pamfletar, pe care l-am fi dorit - de ce să nu recunoaștem? - ademeniți de tema incitantă anunțată în titlu. Desigur, acest lucru nu se întâmplă, dar împunsături subtile, ce pot trece drept ironice, punctează demonstrația, izvorâte nu din ranchiună subiectivă, cât din dreapta judecată aplicată faptelor din istoria noastră apropiată. De pildă, pe urmele unor firave asemănări între evenimentele Revoluției Franceze și „revoluția” noastră recentă, trâmboțate triumfalist în acele zile decembriste, autorul nu ezită să facă legătura între doi poli ai diversiunii din cele două epoci. Este vorba despre jurnalistul radical Jean-Paul Marat, pictat de Jacques-Louis David (lucrare celebră, reprodușă pe coperta cărții), cap al Revoluției Franceze asasinat de o regalistă, și controversatul nostru director al Televiziunii Române, Răzvan Teodorescu, sancționat doar de instanțe morale aleatorii: „Furul roșu al exemplificărilor unor asemenea tentative - uneori duse la îndeplinire, alteori nu - se întinde de la stârnirea masacrelor din Septembrie 1792 de către jurnalele isteric patriotarde ale lui Marat și Hébert și întreruperea transmisiei televiziunii lui Răzvan Teodorescu la o oră de vârf spre a da semnalul declanșării mineriadei din iunie 1990 până la strădania disperată mai recentă a unui ziarist oacheș de la Realitatea TV de a-l învinovăți cu orice preț pe fostul ministru al Transporturilor de săvârșirea unui pretins accident de circulație.” Practicile diversioniste, pare a spune autorul, s-au ținut lanț de-a lungul istoriei promovând interese și stârnind rebeliuni. Una dintre ele, asupra căreia se oprește Sergiu Pavel Dan, este cea pornită de Antoniu în chip de histrion la ceremonia înmormântării lui Caesar. Ziua funeraliilor lui Caesar, spune autorul, a fost transformată în „tumultul unei memorabile... *mineriade* antice”.

O pagină de răsunset în analele diversiunii este, fără îndoială, cursa întinsă nefericitei regine a Franței, Maria Antoaneta, „austriacă” izolată în „micul” Trianon, „învinuită de toate relele”. Comentarea „afacerii colierului” pune în evidență înlănțuirea „de minciuni și înscenări diversioniste sfruntate menite să slujească o uriașă hoție”. Mai mult decât atât, autorul consideră că este vorba despre o cotitură decisivă în istoria Europei, trimițând și spre considerațiile lui Goethe asupra fenomenului: „E vorba fără îndoială de un eveniment crucial (desfășurat între 1774 - 1776), de un prim semn al schimbării crugului vremii și despărțirii de deliciale senine ale incomparabilului secol al XVIII-lea. Goethe aprecia în corespondența sa că istoria colierului a fost prefața imediată și fundamentul Revoluției.”

O altă diversiune propagandistică vede autorul cărții în „simptomata coincidentă româno-franceză a celor șaiszeci de mii de victime”. Lui Robespierre, „infamul tiran”, i s-au aruncat în față șaiszeci de mii de victime, dar istoricii au stabilit cel mult patruzeci de mii de victime de pe cuprinsul întregii Franțe. La procesul soților Ceaușescu de la Târgoviște, celor doi li s-a pus în față aceeași cifră: șaiszeci de mii de victime. Impactul citirii acestei cifre a fost total pentru momentele respective. Dacă francezii i-au pedepsit pe capii masacrelor și după instalarea noului

regim, la noi, „emanații” i-au târât prin procese pe demnitarii ceaușiști până i-au eliberat în cele din urmă, excepție făcând generalii Chițac și Stănculescu.

În capitolul despre totalitarismul nazist, autorul pornește de la întrebarea *Este oare intimidarea o ipostază a diversiunii?* În rândurile care urmează se insistă asupra conceptului de *discuție*, căruia nu i s-ar putea asocia, crede domnia sa, acela de „mistificare” sau „manipulare”, deși prin discuție se poate mistifica și manipula vârtos. Autorul preferă să alătore alte „substitute ale diversiunii” precum *deturnare*, *abatere*, *deviere* adunând argumente întru susținerea nuanțelor imprevizibile ale diversiunii. Desigur, autorul pornește de la analiza întâlnirii dintre Hitler și cancelarul Kurt von Schuschnigg din 12 februarie 1938, prin care furerul voia să obțină acceptul anexării Austriei. Toate pregătirile întâlnirii au avut ca scop intimidarea cancelarului, inclusiv faptul că i s-a interzis să fumeze în timpul întrevederii, tocmai lui, un fumător învederat.

Pe firul unor paralelisme străvezii, autorul examinează fapta spărgătorilor de vitrine de la Timișoara, din zilele revoltei, considerându-i pe securiștii care au acționat atunci pentru a justifica intervenția armatei drept „imitatorii comuniști ai incendiatorilor Reichstagului”. Comparația analitică a totalitarismului nazist cu cel comunist conduce inevitabil spre una dintre cele mai importante ținte ale cărții. Este vorba, fără îndoială, despre dorința de a atrage atenția asupra învățămintelor istoriei. Pentru a extinde problematica, autorul nu ezită să prelungească oglindirea planurilor istorice până la personajele actualității: „Se știe că Adolf Hitler avea față de casta generalilor la fel de puțină simpatie pe câtă nutrește actualul nostru președinte față de tagma judecătorilor. De ce nu-i poate suferi Traian Băsescu pe magistrați o va arăta mai limpede viitorul. Deocamdată atât de mult îi probezește, îi ceartă și îi pune la colț că, până la urmă, zăticnindu-le unora discernământul, îi împinge să ia decizii stupide, ca în cazul întemnițării lui Gigi Becali și prefacerii lui într-o vedetă electorală din pricina tâlharilor care i-au furat mașina, rămași



liberi.” Citatul de mai sus îmi oferă prilejul de a arăta cum discursul este punctat pe alocuri cu neaoșisme pitorești, expresive, (*a proboti= a mustra, a dojeni, a ocări; a zăticni = a împiedica, a stânjeni*) pe care profesorul le folosește circumspect, dar cu șarm didactic explicativ.

În loc de câteva „ore astrale ale omenirii”, Sergiu Pavel Dan și-a ales câteva „veleaturi” (alt termen popular pe care îi place să-l folosească), date, zile, momente decisive pentru formele de manifestare ale diversiunii (în istorie sau literatură). Demersul său înscrie o pagină importantă în „luminarea” de tip eseistic a „cărărilor diversiunii”.



comentarii

Liviu Petrescu și eticul transilvan

Mircea Muthu

Discursul prioritar teoretic și cu o finalitate moderat fenomenologică a impus o autoritate critică ce nu excludea totuși o anumită tristețe a erudiției, insinuată de altfel în politețea rece a argumentării, disociativă și echilibrată în siajul scriiturii lui Tudor Vianu. În consecință, atenția lui Liviu Petrescu (1941-1999) s-a centrat pe scoaterea în prim-plan a ideilor, a temelor dar și a „raporturilor fundamentale”, începând cu debutul editorial din 1969 (*Realitate și romanesc*) și până la ultimul volum antum, apărut în 1997. O critică teoretică, în esență modelatoare, tentativă reiterată de a concilia tipologia cu istoria, circumscrierea influențelor catalizatoare, în sfârșit, evitarea exceselor în ton și demonstrație încheagă un profil de medalie în viața noastră literară din ultimele decenii. Nu este întâmplătoare, în consecință, alegerea *eticului* ca și temă preferată, aluviunând – subteran sau manifest – demersul exegetic. Pledoaria constantă pentru echilibru impunea, de fapt, această alegere. „Am încercat – cum sublinia în eseu *Dostoievski* (1971) – să-l privim în drama lui confruntare cu valorile, în special cu valorile etice”. Mai târziu, în sinteza *Romanul condiției umane* (1979) va încercui „principiile limitative” – metafizice, sociale, ontologice – aflate în conflict perpetuu cu aspirațiile umane – veritabil *model* cu caracter circular (răzvrătire/conciliere ș.a.), capabil să exprime permanența dar și istoricitatea condiției umane. Problema eticului va fi reluată și amplificată în *Studii transilvane* (1997), cu subtitlul „Epic și estetic în proza transilvană”. Aplicat pe un domeniu preferat, acela al prozei, criticul delimitează trei direcții principale, respectiv *realismul tradițional* (redevabil „realismului poporan” al lui Ioan Slavici), *realismul mitic* (cu originile în cultura arhaică și folclorică) și *metali-literatura*, ultima secțiune prelungind întrucâtva considerațiile din solidul studiu *Poetica postmodernismului* (1996). În prima secțiune, cea mai interesantă sub raportul abordării directe a temei în discuție, autorul schițează „codurile etice parti-

culare pentru care sunt înclinați să opteze scriitorii ardeleni”. Se constată, de la început, lipsa generală de entuziasm față de principiul *datoriei*, asupra căruia s-a bătut multă monedă în exegeza noastră, „fapt de altfel deplin explicabil la un neam obligat să trăiască în limitele unui sistem opresiv”. Substituirile, compensațiile scot la iveală o hartă mai nuanțată a sensibilității scriitorului transilvănean. Astfel, „după Ioan Slavici, autorul *Pădurii spânzuraților* este cel de-al doilea mare spirit al literaturii epice transilvănene ale cărui opțiuni merg nu spre codul moral al *datoriei* – pe care mulți îl consideră cel mai reprezentativ pentru eticismul ardelenesc –, ci spre *legea iubirii*”. Citatul Slavici mai adaugă noțiunea morală a *cumpătării* – și aici intervine finețea comparatistului! – „cu înțeles mai degrabă psihologic” în raport cu sursa chineză unde, pentru Confucius, cumpătarea „este îndeobște expresia unui conservatorism social”. Altă dată obligativitatea datoriei este concurată și chiar negată de principiul nietzschean al „Voinței de a fi” (lizibil de la Ioan Slavici la Nicolae Breban), de „codul sincerității” mai exact, de imoralismul în gramatică gidiană (la Titus Popovici), de agresiunea „anomiei” asupra „ordinii” în proza lui Alexandru Ivasiuc, de ralierea necondiționată la valurile individuale sub forma „caracterelor tari” sau în comportamentul intelectualului contemporan din romanele lui Nicolae Breban și Augustin Buzura. Din această panoplie absentează totuși Ion Agârbiceanu, semnificativ pentru respectarea principiului tradițional al *datoriei*, fie în cheie creștină într-o atmosferă franciscană *sui-generis* (în *Luminița*, 1908, unde baba Măia se pregătește să moară), fie în ordine socială, ca în povestirea *Dura lex* (1921).

Sondajele de mai sus alcătuiesc, însumate, indicii de modernitate în proza ardeleană, decelabile deja în apelul la dimensiunea dionisiană (de la Rebreanu și Blaga la D. R. Popescu), în general, în propensiunea pentru simbolicul încorporat în ceea ce criticul numește „realism mitic”. Înclinația



pentru tragic și viziunea organicistă sunt lizibile în utilizarea codurilor simbolice pentru a circumscrie „realismul esențelor” la Rebreanu, „lupta împotriva uitării” în proza lui Sorin Titel sau „crotopul mitic” în istorisirile dunărene ale lui Tudor Dumitru Savu. Configurațiile spațiale, atent deciptate la D. R. Popescu (*grădina, cercul și muntele*) sau *pavilionul* cu semnificație cosmogonică în romanul *Zborul găștei sălbatică* al lui Horea Bădescu, traduce în fond nostalgia după ordinea nu socială ci de astă dată a ontos-ului, abolită în bună măsură de către civilizația polisului de ieri și de astăzi. Menționată așadar cu o schimbare de accent, *datoria* scriitorului din interiorul arcului carpatic rezidă în efortul acestuia de a rememora sau, mai curând, de a reinventa ordinea cosmocentrică pe calea regală a diegezei, a povestirii. Probabil că, dacă Parcele i-ar fi îngăduit, Liviu Petrescu ar fi strâns firele într-o demonstrație în care *eticul* – plasat pe o altă treaptă de semnificații, după aceea socio-istorică și metafizică, să fie racordat în chip direct la tiparele mitice, prezente în urzeala epicii transilvănene de ieri și de astăzi. Privite sumativ, comentariile primelor două secțiuni din *Studii transilvane* schițează doar tema căreia autorul *Romanului condiției umane* i-ar fi consacrat probabil o cercetare articulată în profunzime. Ceea ce n-a fost să fie.



Ultima probă de gimnastică a lui Marin Mincu

Octavian Soviany



Vorbeam, cu alte prilejuri, despre o zonă a cvasiliteraturii, care se naște odată cu depotențarea tuturor formulelor retorice „tari” și cu postularea unui experimentalism *sans rivage*, în virtutea căruia actul scriptural devine un soi de balansare nedefinită între poetic și prozastic pândită permanent de pericolul disoluției în consemnare jurnalieră sau în simplă tastare pe blog. Este exact ceea ce se întâmplă cu ultimele volume de versuri ale lui Marin Mincu: *cum mi-am înscenat un accident de mașină* (Editura Vinea, 2002) și *pacient la spitalul fundeni* (Paralela 45, 2007), în care autorul *Probei de gimnastică* se apropie mai mult ca oricând de formula cvasiliteraturii și încearcă să circumscrie, în texte ce se îndepărtează evident nu doar de codurile poetice consacrate, ci și de propriile lui imaginerii textualiste (din care mai păstrează doar patosul autenticității depline), condiția unei ființe precare, confruntate cu iminența extincției.

Iar dacă volumul *cum mi-am înscenat un accident de mașină* a putut să se bucure de sufragiile promoției fracturiste, aceasta se întâmplă pentru că, voit sau nu, autorul aplică aici diferența, „fractura”, acea tehnică de insolitare totală a percepții-

lor care, în *Fracturismul - un manifest*, este considerată principiul fundamental al noului autenticism: „nici nu știi cum îți reintri în simțuri/ vezi distrat că atârni de ceva deasupra străzii/ în jur se strâng oameni mulți/ de la celelalte mașini/ îți fac semne prin geam cu mâna/ să vadă dacă ești viu/ tu nu le răspunzi blocat de spaimă/ s-ar putea să aluneci tocmai acum în vârtej/ dacă nu e mort/ se află sub șoc/ auzi o voce strecurată lent spre organul tău auditiv// nu trebuie să te lași/ să aluneci în starea de șoc/ acum trebuie să mă mișc/ să nu mă gândesc la ce s-a întâmplat/ întind mâna/ împing ușa din dreapta/ e blocată/ sunt foarte calm/ îmi propun să nu mă grăbesc”. Scriitura este aici expansivă, reticulară, încercând să surprindă simultaneitatea proceselor psihice, iar cel mai important dintre parametrii săi este viteza, astfel încât poemele trăiesc prin accelerații și ruperi bruște de ritm ale actului textual, care încearcă să reproducă pulsul vieții interioare cu fidelitatea unei ecografii: „oare acum mai poți să te eschivezi din ghearele morții?/ încearcă imposibilul/ te afli în jurul aceluiași loc de la olt/ până aici la pădurea satului distanța nu este prea mare în linie dreaptă/ vezi poate atomii materiei din

jur/ îți sunt încă la fel de favorabili/ nu mai ai timp să vezi bine copacul ce se apropie/ auzi doar un bufnet sec/ corpul se duce ca o ghiulea înainte către parbriz/ dar e ținut de chinga centurii/ între ochi și parbriz se rostogolesc fulgerător/ cărțile de pe bancheta din spate/ ai o senzație ascuțită de durere/ tot la genunchiul drept ca atunci în copilărie/ la școala din clocociov/ dar apăsarea parbrizului slăbește/ observi că ai ajuns pe bancheta din spate/ ești năpădit de o liniște cumplită/ îți țiue urechile/ acum or să facă explozie/ deschizi ochii/ atingi cu mâna partea dureroasă a corpului/ liniștea țiuitoare continuă/ trebuie să faci ceva/ să o întrerupi înainte de”.

Această scriitură alertă, ajungând în cele din urmă să se ciocnească de propriile ei limite, într-o încercare, disperată aproape, de a consemna fiecare palpit al plasmelor vii, devine în volumul *pacient la spitalul fundeni* ezitantă, ușor obosită, configurând, în mișcări de andante, cu pauze lungi între enunțuri, partitura unui preludiu thnatic. E o scriitură prin excelență agonică, în sensul cel mai propriu al termenului, care scrutează lupta (biruitoare în cele din urmă) a țesuturilor atinse de boală cu moartea, astfel că, mai mult ca oricând, textele lui Marin Mincu vor fi acum discursuri împotriva morții, descântece de vindecare, formule de exorcism: „mă trezesc întins pe pat în rezerva șapte stau nemișcat aici foarte cuminte ea se agită în jur speriată mă întrebă dacă m-a durut n-o aud bine și-o văd ca prin ceață sunt încă sub efectul anesteziei mai simt tăvălugul acela de foc ce m-a atras în vârtej am amețeli abrupte cu derapaje mari de memorie nu-mi amintesc deloc c-am stat la reanimare când deschid ochii mă prăbușesc vertiginos în gol fișierul din creier derulează doar ce-am trăit mai intens mă enervează aceste instalații aseptice voința de viață mi-e atât de slăbită mă uit cum picură harnic perfuzia-n vene picătură cu picătură vreau să-mi smulg tuburile ce-mi intră brutal în corp totuși socrate și-a bătut cucuta cu bărbăție”.

În ciuda accidentului biografic ce le servește ca punct de pornire, asemenea texte au totuși o miză infinit mai mare decât simplul autobiografism căci ele pot fi citite ca parabole ontologice care au ca subiect condiția tot mai fragilă, tot mai problematică, a omului contemporan, amenințată, la propriu și la figurat, de pericolul exterminării virtuale, dar și condiția producătorului de text, confruntat cu apocalipsa semnelor și a cărților precum și cu „moartea literaturii”. Ceea ce implică și o anumită criză de identitate, legată de întrebarea pe care scriitorul și-o adresează tot mai dramatic în legătură cu rostul scrisului său, pe fondul depotențării tuturor ideilor forte și a tuturor modelelor autoritare ce caracterizează lumea contemporană.

Cam acesta ar fi tâlcul mai adânc al ultimelor poeme ale lui Marin Mincu.

PS:

Când scriu aceste rânduri, Marin Mincu tocmai și-a susținut ultima probă de gimnastică: aceea cu moartea. O va fi trecut demn, orgolios, chiar puțin fanfaron, în stilul său de gascon, pe care Nicolae Manolescu îl poreclise cândva „muschetarul”. Dumnezeu să-l ierte, să-l odihnească și să-i facă dreptate!



istorie literară

„Călătoriile” avangardei românești (II)

Ion Pop

Dacă trecem de la manifest în domeniul teoriei și al practicii poetice, regăsim tema „călătoriei” implicată în același timp în definiția poetului și a modului în care el își construiește discursul. Pe scurt, poetul este „călătorul” prin excelență, iar discursul său este o călătorie *sui generis* pe un itinerariu pe care el și-l croiește curajos și mereu curios, cu o imaginație în stare permanentă de productivitate, deschisă surprizelor.

Se înțelege de la sine că această temă domină mai ales momentul futurist, în care s-a văzut pe drept cuvânt un fel de model, de *pattern* al spiritului avangardist¹ și ale cărui scheme imaginative se prelungesc, dincolo de nuanțele individuale, în toate mișcărilor avangardei istorice. Această remarcă e adevărată și pentru felul în care este definită imaginea și, într-un mod mai general, discursul poetic, definiție ce se revelează a fi foarte strâns legată de tema subiacentă a „călătoriei”.

Căci – se știe – toate mijloacele de transport erau bune pentru F.T. Marinetti – și îndeosebi cele mai rapide, începând cu automobilul „care pare a alerga pe mitralii” – ca să „plece” din nou, să se ofere, hrană nouă, „Necunoscutului”, să glorifice „mișcarea agresivă”, „saltul mortal”, „eterna viteză omniprezentă.”² *Mutatis mutandis*, acest gust nou pentru Necunoscut, mișcare rapidă, risc, se regăsește în același Manifest tehnic al literaturii futuriste, unde poezia e pusă sub semnul analogiei, despre care se spune că „nu este altceva decât iubirea profundă care leagă lucrurile îndepărtate, aparent diferite și ostile”, și se vorbește despre o „gradație de analogii tot mai vaste (...) a raporturilor tot mai profunde și mai solide, chiar dacă sunt foarte îndepărtate”. Și imediat: „Poezia trebuie să fie o suită neîntreruptă de imagini noi”; și ceva mai încolo: „Cu cât imaginile conțin legături vaste, cu atât ele își păstrează puterea de a uimi.”³

Or, lectura Manifestelor Dada ale lui Tzara descoperă o definiție asemănătoare a imaginii și a articulării discursului (anti)poetic, la fel cu cea din primul *Manifest al suprarealismului* al lui André Breton, care n-a făcut decât să adopte și să adapteze propozițiile lui Pierre Reverdy privind apropierea, în imagine, a unor lucruri îndepărtate, capabile să sugereze o tensiune necesară a discursului-surpriză, a ceea ce va fi „minunatul”, „frumusețea convulsivă” și raportul de „vase comunicante” între eu și lume.

Se poate, așadar, înțelege de ce în mediul românesc de avangardă din 1925, atunci când publica în revista *Integral* un articol omagial pentru Tudor Arghezi, Ilarie Voronca vorbea despre imaginea poetică în termeni foarte apropiați de modelul futurist reluat de Tzara, Reverdy și Breton: „Plăsmuire abstractă, imaginea: raport pur a două elemente cât mai îndepărtate (sau cât mai apropiate) între ele.”⁴ „Abstracția” invocată merge, desigur, în sensul programului „constructivist” la care poetul aderase în acel moment, însă „călătoria” chemată să anuleze distanțele dintre cuvinte se hrănește din „viteza” futuristă. Ceva mai devreme, același Voronca descria, de altfel, noua „gramatică” a poeziei în termeni vecini cu programul futurist, și „mașinile (care) își croiesc drumuri” nu

lipseau din textul său: „Artisul adevărat creează direct, fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, mașini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperșuri.”⁵ Și e interesant de remarcat că, vorbind despre substanța concretă a cuvintelor, de sonoritatea lor valabilă în sine, dincolo de sens, el alege ca exemplu, în același articol, cuvântul... drum, așa cum apare el în mai multe limbi. Pentru el, „poezia nouă” nu poate fi mai bine definită decât folosind imaginile unui univers dominat până la obsesie de „călătorie”, înscris chiar în inima fluxului discursiv. Vorbește, astfel, despre „poetul drumului de fier de azi”, despre „drumul (său) lipsit de odihnă”. „Poetul nou – continuă el – e un explorator înfruntând meridianul cel mai primejdios, coborând în însuși miezul înțelegerii, ecuator încins sau poli cu zăpezi ca bretele. Pe umerii lui preerii cresc. Stepe, mări, saltimbanci, trenuri îi circulă în artere.”⁶

La rândul său, Stephan Roll, redactor și el la revista *Integral*, preferă să comenteze problemele tradiției și inovației poetice în termeni de „călătorie”, într-un text în care se regăsesc încă o dată tot felul de vehicule, lente sau rapide, în funcție de perspectiva asupra „ritmului vremii”, tradițional ori contemporan. Îi vedem, așadar, pe de o parte, pe cei care au rămas cu poezia în trenul lui Malec” și, pe de alta, „sensibilitatea” chemată să țină „cross-uri de 10-15 km. În locul reveriilor de sacă și cantaridă” și să se lanseze „acrobat, pumnal în strada zguduită de spirala auto-urilor și a continentului”, în timp ce „poetul călător în același avion, pietonul acelorași străzi vibrează în mecanica lor și-și durează senzați tari a cetățeanului epocal, a sportsman-ului.”⁷

Aceste definiții ale poeziei prin poezie ar putea fi înmulțite, textele avangardiștilor români sunt pline de ele. Tema „călătoriei” apare aici ca model dinamic structurant sau, ca să vorbim ca Jean-Pierre Richard, ca „obsesie modelatoare”. Căci este vorba în același timp despre o aspirație și despre o voință de a străbate toate spațiile lumii, de a evada, de a te desprinde de universul cunoscut și banalizat, de a te lansa spre necunoscut ca explorator îndrăzneț, ca să „găsești ceva nou”, după formula cunoscută; iar pe de altă parte, să rupi cu „gramatica” veche a poeziei, să înfrunți celălalt necunoscut, al *cuvântului*, să cucești teritorii inedite ale expresiei, să experimentezi alte soluții, în căutarea unei noi Totalități a expresiei umane.

Se poate spune că variantele românești ale acestei tematici a „călătoriei”, așa cum este exploatată în cercurile avangardei din anii '20-'30 ai secolului trecut, dovedesc încă o dată un adevăr care este al tuturor avangardelor, adică un grad de osmoză niciodată întâlnit mai înainte, între program, teoria poeziei și practicarea ei propriu-zisă. „Călătoria” apare ca un fel de figură-matrice a poeziei și poeziei avangardiste: manifestul trece în textura poemului, face corp comun cu el.

Dacă trecerea timpului determină o anumită schimbare de atitudine față de doctrinele europene în mediile avangardei românești, zisa „obsesie

modelatoare” rămâne, practic, constantă. Ilarie Voronca, de exemplu, părăsește constructivismul „integralist” pentru care militase pe vremea revistelor *Contemporanul*, *75 H.P.*, *Punct* sau *Integral*, dar metamorfoza se menține mai degrabă la nivelul universului imaginar, al lexicului specific unei etape a evoluției sale care acceptă, începând din 1928 – în cercul revistei *unu* – deschiderea spre suprealismul pe care-l respinsese într-un prim moment. Poetul renunță la ceea ce prietenul său Gheorghe Dinu (Stephan Roll) numea „vocabularul de americanisme” al epocii constructivisto-integraliste, pentru a convoca repertoriul verbal al reveriei, al universului oniric imaterial și flotant, dar „schema” care-i organizează discursul teoretic și liric nu diferă, în esență, de cea care era activă ceva mai devreme, în articolele și poemele publicate în revistele menționate mai sus.

„Imagist” prin excelență, Voronca (poetul care lansase în 1928 o expresivă butadă, scriind că „Eu, dintre toate NAȚIUNILE, aleg imagi-Națiunea”⁸), definea poemul ca „o cale lactee de imagini” și, înlocuind drumul de fier și marile străzi ale orașelor tentaculare cu „apele visului (care) vor veni în puhoai albe”, se oferea altor drumuri, mai puțin sigure, cele ale hazardului: „Și în această prețuire a înlănțuirilor dintre cuvinte, ca șerpilor în ierburile pletoase de pe țărături, să recunoaștem tocmai acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deșteptate de întâmplare ca efluviile de miresme și ecouri aduse corăbiile vântului.”⁹

Se vede bine că tiparul discursului rămâne, practic, același: este vorba tot despre o „călătorie”, de o mișcare spre altundeva, însă tradusă acum în termeni mai adecvați viziunii suprealiste, adică cei ai *curgerii* și ai *plutirii*, opuși mereu imaginilor *stagnării*, ale *imobilității*, *închiderii*, echivalente, de fapt, cu *convenția literară*: „Nu voi conțeni să mă întreb de ce trăiesc în această obsesie a unui zid circular. De ce e o așezare, o mergere pe pământ în orice gest, o înlănțuire de principii, o convenție.” Și punctul pe i este pus în momentul în care Voronca își mărturisește idealul utopic, care nu e altul decât un perpetuum mobile al gândirii și sensibilității, o eternă „călătorie” interzicând oprirea în convenție: „aș voi o perpetuă mișcare, neîntronarea niciunei alte formule, dar nu e cu putință.”¹⁰

Accentul pus în poetica suprealistă pe întâlnirea, în voia hazardului, a unor obiecte (misteriosul „obiect suprealist”, mesager al necunoscutului, metaforă substantificată a comuniunii dintre realitatea profundă și obscură a subiectului și lumea din afară, romantic legate în perspectiva unui Tot cosmic) și – în discursul poetic – a cuvintelor a căror „coliziune” provoacă șocul revelator, „lumina imaginii”, despre care vorbea André Breton, participă la aceeași tematică a „călătoriei”, a mișcării eliberatoare spre și prin lucruri. A construi un discurs poetic înseamnă a merge în întâmpinarea a ceva abia bănuțat, așteptat în stare de tensiune (Breton și, împreună cu el, suprealistul român Gellu Naum, vor defini poezia ca „așteptare activă”), a te lăsa în voia aventurilor celor mai surprinzătoare. În acest sens, Gherasim Luca, întemeietor, alături de Gellu Naum, al Grupului suprealist român din anii '40, exaltă, pe urmele lui Lautréamont, puterile revelatoare ale întâlnirii dintre obiecte care nu au nicio legătură între ele, a unei mișcări ce forțează proximitatea, generatoare a acelei „frumuseți convulsive”: „Obiectele suav eteroclitice, nasturele, vinele, o mustață, o chitară, un fulger, pianul aruncate pe

fereastră, o pălărie din care o foarte frumoasă femeie consumă macaroane, câteva degete, un ac de cravată, o canapea pe care putrezește un pat, o perdeă sub lună, o caisă mușcată, un săpun de rufe lângă o bijuterie, un păianjen lângă o furculiță și mitologia partuzei capătă o semnificație voluptuos modernă, întâlnirea dintre obiecte împrumutând catifelatul nebuloasei și catastrofalul unei întâlniri de planete, sunt flăcări care întâlnesc apa, sunt voci care își întâlnesc ecoul, întâlniri amoroase unde paralizia e o trăsătură de caracter și crispanțul un mod de a trăi feroce, liniștit, mineral, asist la această monstruoasă împerechere de obiecte cu sentimentul că particip ca spectator la amorul dintre dorință și plăcere într-o lume de vis și de viciu, respir erotismul acestor îmbrățișări metalice, ascult urletele pasionante pe care mi le comunică atomii (...) partuză majusculă pe marginea amorului, la granița visului, la periferia leșinului, împerechere halucinatorie de posibilități și fenomene, de dorinți în permanentă stare de disponibilitate, unde tensiunile nu dispar odată cu realizarea lor, tensiunile devin mai înalte (...) amorul scăpat din închisoarea umană cântă acum liber pe o gamă inventată de dorinți în delir, de dorinți sticloase și reci ca un fulger, pe suprafața lumii sau a camerei mele.”¹¹ Înlocuită cu mișcarea-evaziune a „dorințelor delirante”, călătoria în spațiul geografic devine călătorie interioară, mișcare a imaginației ce se poate simți liberă chiar și ca o „călătorie în jurul camerei” ca, odinioară, cea a lui Xavier de Maistre.

Lectura textelor avangardiste descoperă de asemenea, în același spațiu tematic, frecvența unui motiv legat în mod direct de imaginarul *călătoriei*: cel al *itinerariului*, care angajează reprezentarea corespondentă a „eroului liric” văzut sub înfățișare de *călător*. Poezia de avangardă e plină de itinerarii, de drumuri de toate felurile, terestre, maritime și aeriene, în vis și în imaginație.

Etapa futuristo-constructivistă le cerea și poezilor români de avangardă o ieșire spre spectacolul străzii și al mării lumi planetare, a civilizației industriale. Un poet ca Ilarie Voronca le folosește pe larg în construcția imaginilor din poemele sale ce datează din epoca 1924-1925, adunate mai târziu, în 1931, într-o cărticică intitulată *Invitație la bal*. Metaforele *călătoriei* sunt prezente aici nu numai în pasajele descriptive ce propun mai ales o imagine modelată după chipul peisajului industrial

(„Drum dinam bandajat excepțional / Case se îmbrățișează în visul de var”, „Drum pierdut în

clorat de calcar”, „Drumurile se închid ca uzinele la șapte seara” etc.), ci și - într-un mod inedit, șocant pentru poezia vremii - în sugestia unor stări sufletești presupunând o anumită energie vitală, tradusă aproape automat prin elemente împrumutate din lumea tehnicii: „Ce cale ferată arterele tale cu sânge și gări”, „Umărul tău, ce atlas”, „te-nscrii în amintire și-n sânge ca o viză” etc.).

Se poate, însă, spune că *itinerariul* se impune, dincolo de aceste prezențe punctuale, ca una dintre „figurile” centrale ale imaginarului lui Voronca. Cărți întregi, precum *Ulise* (1928), *Brățara nopților* (1929), *Petre Schlemihl* (1932) sau *Patmos* (1933) sunt concepute ca suite de trasee dinamice, deschise către toate zărilor, străbătând peisajele cele mai diverse, promițând și permițând cvasipermanența statutului de descoperitor-inventator al poetului. Autorul lor urmează în această privință exemple ilustre din poezia modernistă, începând cu Whitman, până la Apollinaire, Valery Larbaud, Blaise Cendrars, Paul Morand, ca să nu mai vorbim despre futuriști. Călători mitici ca Ulise ori „Jidovul rătăcitor”, devenit emblema poetului definit ca „veșnic Ahasverus”, personajul lui Chamisso românizat ca *Petre Schlemihl*, apoi poetul călăuzit, în *Patmos*, de „Insula-fantomă” - urmează toți niște itinerarii revelatoare ale caleidoscopului vieții moderne, exaltă eliberarea ființelor și lucrurilor din captivitatea tiparelor general acceptate și a convențiilor moarte, proclamă imperativul interferenței și osmozei dintre nivelele existențiale sau - la cealaltă extremă - singurătatea poetului condamnat la excludere, căutarea unei solidarități pierdute. „Călătoria” este prin excelență deschidere către lume, comunicare, bucurie a spectacolului planetar, dorință arzătoare de *nou*, aspirație la o re-totalizare a lumii trăite, poemul devenind el însuși o călătorie prin cuvinte, ce anulează distanțele și asigură coabitarea fericită a *totului* cu *Totul*.

Ulysse dans la cité - Ulise în cetate al lui Voronca (este titlul traducerii franceze a poemului, apărută în 1933) urmează itinerariile vieții de fiecare zi pentru a descoperi spectacolul orașului cu afișele, vitrinele, străzile sale pline de culori, pietele, spitalele, sălile de sport, orele de melancolie ale exilaților, pitorescul peisajelor privite prin ferestrele trenurilor în viteză, miracolele germinăției. Poemul este un soi de „reportaj liric” făcut de un călător al cărui ochi rămâne mereu gata să înregistreze întâlnirile cele mai neașteptate, într-o lume în permanentă metamorfoză: „privirile voci se desfășoară ca o cale ferată”, „oceanele țările

se ating în sălile de concert”, „pe cer se deplasează timbrele avioanelor”, „fiecare cuvânt aduce un anotimp un climat”. În *Brățara nopților*, poetul scrie: „adun toate înfățișările lumii în cristalul pleoapei”; *Zodiac*-ul din 1830 cheamă la deschiderea omului spre toate orizonturile: „Iată, avântați-vă acum ochiul asemeni uliului peste șesurile Europei / Rătăciți pe drumurile somptuoase ale Babilonului / Scălțați-vă în fluviile galbene ale cersucului imperiu / Stați la pândă cu haiducii bronzăți pe pietrele pleșuve ale Abisiniei”.... La rândul său, în *Petre Schlemihl*, poetul-Ahasverus este „o umbră alunecând în același timp prin toate punctele cardinale”, în timp ce „poemele sunt ciubotele de șapte poști / Care mă duc din cercul polar la caldul tropic, / și-n vers ca-n geanta unui botanist recunoști / Ierburile atâtor distanțe stând alături /.../ C-un singur vers poți trece prin patru anotimpuri / și pasul din poeme un continent îl taie”, „în ochiul meu circulă o mie de vedenii”...

Cum se poate bine vedea în aceste ultime versuri, discursul poetic acoperă, ca suită de întâlniri-asocieri insolite de cuvinte, sensul simbolic al „călătoriei”: el poate fi definit ca atare tocmai în măsura în care e construit în mișcare și ca mișcare ce apropie realități îndepărtate, satisfăcând astfel gustul pentru aventură, explorare și noutate, răspunzând unei energii ce se cheltuiește într-un act fundamental unificator, care vizează, pe urme romantice, cum spuneam, reconstituirea unui Tot, reinterpretat conform sensibilității dinamice a modernității.

În universul suprarealist al anilor '40, tema „călătoriei” revine, pentru a defini ipostazele poetului-explorator, care provoacă realul la metamorfoză, și o geografie onirică în care „minunatul” și viziunile de coșmar coexistă. Este semnificativ, din acest punct de vedere, faptul că prima carte a lui Gellu Naum, apărută în 1936, se numește *Drumețul incendiar* și că acest *alter ego* al poetului nu este numai un descoperitor de lumi, ci și, în primul rând, unul care răstoarnă ordinea stabilită a lucrurilor, sfidează ierarhiile de valori, cheamă la revoltă, propune o nouă ordine a existenței și a poeziei, căreia îi dezvăluie convențiile, într-un stil parodic și burlesc: „Este un / fioros asasin. Are / o mustață sub nas ca o vrabie / și poate fi recunoscut după ciorapi /.../ El ascultă în toate punctele cardinale /.../ voi ști să-mi scot ventuzele de pe creier / să se scurgă zeama puturoasă a versului dulceag / voi ști mamă în ceasurile mele de glorie / să-mi flutur ciorapii împuțiți lângă porțile Academiei Române. /.../ Domnilor / mi-am lăsat mustățile în vagonul de dormit / lângă sacii cu monede ai Rotschilzilor / și singurul chior din ținut acela care / masturbează sexul imens al aerului / repezind mâna după rachiul unui gologan / mi-a încredințat acest mare secret al gării: / LUMEA A ÎNCEPUT SĂ PUTĂ.”

Tot la Gellu Naum, „eroul” poemului *Vasco da Gama* (1940) este prezentat din nou ca un „călător” foarte aparte: „dar vasco de gama e un alt călător / el miroase apa cu ajutorul lunetei / nările i se prelungesc până la țărm / pentru că el mănâncă și capul cârmaciului.” În jurul lui, toate legăturile „normale” și „logice” sunt răsturnate, un fel comedie onirică se înscenează, în care cuvintele și lucrurile participă ca protagoniști cu drepturi egale. Ca la Voronca, însă într-un mod mai accentuat subversiv, ce depășește cu mult gustul pentru metamorfozele spectaculare ale lumii și ale discursului poetic, „călătorul” lui Gellu Naum este în același timp un creator de sărbători ale imaginației și un vehement *trouble-fête*.

Dar poeții suprarealiști sunt aproape întotdeauna



→ una și, ca să spunem așa, prin definiție niște „călători”, sau mai exact niște „hoinari”, niște „plimbăreți”, mai mult sau mai puțin solitari. Câteva cărți-cheie ale suprarealismului francez sunt construite, cum se știe, în jurul motivului itinerariului și al promenadei, precum *Naïja* lui Breton sau *Țăranul din Paris* al lui Aragon. S-a putut, așadar, vorbi pe drept cuvânt despre un „Paris al suprarealiștilor”, ca „loc de rătăcire, teatru privilegiat al multiplului și al insolitului, care oferă rătăcitorului o viziune materializată a propriilor sale fantasmе”, cu observația că „scriitorii grupului, ca să marcheze căutarea misterului prin spectacolul mereu reinnoit al orașului, evocă nu șederea într-un loc (...), ci itinerariul. Orașul e resimțit prin intermediul mersului.”¹²

Sunt urme și trasee moștenite de la romantism (chiar de la pre-romantism), peisajul suprarealist reia multe elemente caracteristice ale „geografiei romantice” și „gotice”, drumuri străbătând locuri „bântuite”, mărginite de ruine și de castele cu fantome etc. - itinerarii pe care suntem mereu în așteptarea unei întâlniri insolite și tulburătoare.

Acest gen de itinerarii nu lipsește nici din scrierile suprarealiștilor români, și tot Gellu Naum e cel ce ne oferă cele mai bune exemple. Proza sa poetică și reflexivă din *Medium* (1945) exploatează foarte mult această temă a „călătoriei”, mai ales sub forma ei de *plimbare* nocturnă. De cele mai multe ori personajul său se află pe stradă, în căutarea acelor întâlniri revelatoare și neliniștite, „neștiind încotro merge”, străbătând „piețele exasperant de goale, în nesfârșite plimbări”, într-o „călătorie făcută printr-o serie de întâmplări absolut gratuite”, dar care vizează, în cele din urmă, acea „întâlnire” așteptată într-o stare de tensiune, de „așteptare activă”. Un fragment ca acesta concentrează câteva trăsături caracteristice ale „călătoriei”, așa cum este interpretată de Gellu Naum: „În coridoarele lungi ne purtăm umbra în brațe ca pe un bolnav.

Capetele ni se lipesc de ziduri, umerii, înfricoșați de pulsația prea puternică, se strâng unul în altul. Printre vampiri, suntem încântați să avem măcar sângele cu noi. Mai e încă vreme pentru peroanele goale, pentru ultimele saluturi înainte de plecare. Care va fi rezultatul fermecătoarei noastre călătorii? Mă bucură gândul că nu știu. Va fi ultima oară când ne vom scoate mâna din buzunar ca să facem un semn de adio sau de amenințare. Apoi vin podurile, gările pustii, câmpiile monotone, orașele vechi, noaptea. La sfârșit, ne întrebăm, totdeauna uimiți, dacă n-a fost un vis. Mă atrage din ce în ce mai mult călătoria aceasta de ore și de ore, cu ochii legați spre o direcție necunoscută...”¹³

Atmosfera nu e alta în *Castelul orbilor*, unde naratorul începe prin a mărturisi că „e timpul să ne pregătim, iluminați de înnebunitoarea speranță a unei disponibilități virtuale, liberi de orice imagine, de orice act, de orice omisiune, pentru solemnul ceremonial al ereziei”: aceste preparative vor fi mai ales pregătiri de călătorie, căci, ca în *Medium*, mișcarea cea mai frecventă este mersul, rătăcirea, sub forma „plimbării la umbră, în spatele zidului nesfârșit”, drumul parcurs în compania unei femei misterioase, Zenobia - femeia-ghid a suprarealiștilor - în timp ce protagonistul târăște după el cadavrul lui Marat, a cărui vestă o poartă, plimbarea, încă o dată, pe „străzile luminate, cheiurile în panică, cafenelele devastate”, în castelul populat de spectre, prin „locul blestemat” sau „orașul extrem de pustiu”. Călătoria poate chiar să nu aibă loc, căci nu plecarea în spațiu contează în primul rând, ci depeizarea, o ruptură interioară în raport cu lumea banală și lipsită de mister: „Nu este prima dată când scoatem bilete la acest ghișeu și peronul pustiu îl cunoaștem destul de bine. Bineînțeles că nu plecăm nicăieri, că suntem aici numai ca să privim cuta de îngrijorare de pe fruntea celor care se duc, ridurile de oboseală ale celor care se reîntorc.”¹⁴

Este vorba, de fapt, mereu de acea „așteptare

activă”, de acea „disponibilitate fertilă” întreținute de „călătorie” (plimbare, rătăcire), de o tensiune a spiritului capabilă să transforme lumea parcursă, să-i „perturbeze” așa-numitele „evidențe”. În *Medium*, sensul acestei căutări era la un moment dat făcut explicit, ca „drum” al dorinței spre obiectul visat, identificare a clipei în care „dorință și obiect se întâlnesc.”¹⁵ Mai mult decât atât, poetul are ambiția de a realiza, prin această mișcare de întâmpinare încordată a obiectului, ceea ce el numește o „mineralogie a dorinței”, în stare să surprindă procesul genetic al operei. Viață și poezie nu mai sunt decât una, existența poetului poate fi astfel calificată - după expresia lui Breton - drept „comportament liric”.

Se poate spune deci, în concluzie, că frecvența temei „călătoriei” la scriitorii avangardei istorice - de la futurism la suprarealism - e motivată de rațiuni ce angajează fundamentele înseși ale viziunii poetice moderne, structura sa profundă. Această temă universală descinde, ca să spunem așa, spre țesuturile celulare ale discursului, asociindu-se până la identificare cu obsesia fundamentală a avangardei, care este cea a unui dinamism absolut și a unei disponibilități fără limite a spiritului și a imaginației, ce se traduce în primul rând într-o adevărată vânătoare de imagini, cu un fel de grabă de a surprinde cea mai mică posibilitate de a apropia realități aflate la distanță, de a le apropia, pe un drum încă o dată orientat către „adâncul necunoscutului, pentru a găsi ceva nou”.

Note:

¹ Cf. Adrian Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, în *Synthesis*, 5 (1978), p. 216.

² F.T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, în *I futuristi*, coord. de F. Grisi, Roma, 1994, p. 28.

³ Id., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, în *I futuristi*, pp.33-41.

⁴ I. Voronca, *Tudor Arghezi - fierar al cuvântului*, în *Integral*, nr. 3, 1925

⁵ I. Voronca, *Gramatică*, în *Punct*, nr. 6-7, 1924

⁶ Idem, *Cicatrizări. Poezia nouă*, în *Integral*, nr. 1, 1925

⁷ Stephan Roll, *Evoluări*, în *Integral*, nr. 3, 1925

⁸ I. Voronca, *Ora 10 dimineața*, în *unu*, nr. 2, 1928.

⁹ Idem, *Între mine și mine*, în *unu*, nr. 19, 1929.

¹⁰ Idem, *art. cit.*

¹¹ Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 194-196.

¹² Marie-Claire Bancquart, *Paris des surréalistes*, Paris, 1972, pp. 76, 17.

¹³ Gellu Naum, *Poetizați, poetizați...*, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 147.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 152.



Dante Show

Laszlo Alexandru

Una din trăsăturile specifice ale *Divinei Comedii*, care o fac mai greu accesibilă publicului larg, constă în construcția ei "supraetajată". Autorul, în mod programatic, îmbrățișează diverse registre de semnificație, realizând totodată o sinteză a numeroaselor domenii ale cunoașterii. Dacă adăugăm, la toate acestea, particularitățile lingvistice medievale și pe acelea stilistice, individuale, vom înțelege câte obstacole se ridică în fața pînă și a celui mai bine intenționat cititor. Pentru a-i veni în sprijin, încă din timpurile lui Dante, s-a creat un... spectacol științific destul de neobișnuit. Giovanni Boccaccio, la însărcinarea municipalității florentine din Trecento, a inaugurat *Lectura Dantis*, ceremonialul prin care un cunosător, un expert iese în fața publicului și citește cu voce tare anumite pasaje din *Divina Comedie*, explicându-le.

Această practică de devotament față de poezia marelui florentin, devenită un ritual impus de chiar specificul operei, s-a păstrat de-a lungul secolelor. A reprezentat una din căile cele mai directe de transmitere a mesajului artistic dantesc. În numeroase școli și universități din cele mai răspândite colțuri ale lumii, în cadrul catedrelor de literatură italiană se menține încă obiceiul organizării conferințelor de *Lectura Dantis*. Iar în Italia, această tradiție a depășit barierele academice, ieșind cu adevărat în întâmpinarea tuturor, așa cum deja Boccaccio își propusese.

După 1950, au rămas în amintirea culturală, mai ales prin intermediul televiziunii italiene RAI, recitări dantești ale celebrului Vittorio Gassman. Astăzi poate mai puțin cunoscut în lumea frenetică a showbizului, Gassman se bucura pe atunci de prestigiul unei personalități actricești de frunte. Interpretările sale au fost imortalizate, în condițiile tehnice ale vremii, inclusiv pe discuri de vinil (Cinturile V și XXVI din *Infern*, Cîntul XXXIII din *Paradis*).

Un cercetător care, după 1985, și-a dedicat două decenii textului dantesc este Vittorio Sermoniti. Din colaborarea sa cu prestigioșii filologi Gianfranco Contini și Cesare Segre s-au născut emisiunile de la Radiotre, în care Sermoniti a citit și a comentat pentru publicul larg toată *Divina Comedie*, precum și colecția de audiocasete puse atunci în vânzare. Transcrierea înregistrării a stat la baza celor trei volume ale sale, apărute în 1988, 1990 și 1993 la editura Rizzoli: *L'Inferno di Dante*, *Il Purgatorio di Dante*, *Il Paradiso di Dante* (amplu revăzute în 2001). Notabilă a fost și inițiativa lui Sermoniti în ce privește lectura publică integrală a *Divinei Comedii*, desfășurată seară de seară, timp de peste doi ani, în mănăstirea franciscană de lângă mormîntul lui Dante, la Ravenna.

O nouă etapă în evoluția *Lecturae Dantis* survine odată cu implicarea lui Roberto Benigni. Aflat în momentul de vîrf al unei cariere răsplătite cu numeroase onoruri - printre care Premiul Oscar pentru filmul *La vita è bella* (1999) -, Benigni a devenit una dintre figurile cele mai cunoscute ale spectacolului italian. Prezența sa nonconformistă, imprevizibilă, în răspăr cu politicienii și atotputernicii zilei, stîrnește hohote de rîs și smulge cascade de aplauze. Profilul său, deja limpede trasat, este acela al unui nou Charlot care, prin strîmbături, scîlîmbăieli și gesticulație semi-licențioasă, reușește să construiască, în același timp, și momente de intensă meditație asupra tragismului existențial. Întîlnirea sa cu *Divina Comedie* poate fi considerată un eveniment absolut surprinzător, în măsura în care trivialul cotidian, biciuit de satira clovnului, venea să se intersecteze cu mesajul sublim al poemului medieval.

Ceea ce a pornit ca un simplu experiment, cînd

artistul a început, aparent pe neașteptate, să recite versuri dantești, s-a transformat de-a lungul anilor într-o avalanșă culturală. Spectacolele lui Benigni despre Dante au ajuns în sălile festive ale unor mari universități (și i-au adus protagonistului numeroase titluri de *Doctor Honoris Causa*), au coborît în piețele publice. Cu totul impresionantă e mai ales seria celor treisprezece reprezentații, organizate începînd cu 27 iulie 2006, în Piazza Santa Croce din Florența, la picioarele impunătoarei statuii a poetului medieval (și în fața bisericii pe care o frecventase înainte de-a fi fost constrîns la exil). Actorul a prezentat, succesiv, în acele seri de vară, Cinturile I-X, XXVI, XXXIII din *Infern*, precum și Cîntul XXXIII din *Paradis*. Înregistrarea lor a fost difuzată apoi de televiziunea italiană RAI, în perioada 2007-2008, consemnînd recorduri uluitoare de audiență. Prima emisiune a fost urmărită de 10.997.000 de telespectatori. Versiunile în format DVD s-au vîndut în alte milioane de exemplare, ca suplimente săptămînale ale publicațiilor de mare tiraj *La Repubblica* și *L'Espresso*. Recitalul lui Benigni, cu un atît de amplu succes în rîndul publicului, a primit o nouă înfățișare, odată cu etapa sa itinerantă. *Tutto Dante* a avut un șir de circa 130 de spectacole, cu un aflux de peste un milion de spectatori (dintre care 120.000 la Roma), pe diverse stadioane sau în săli sportive din Catanzaro, Reggio Calabria, Eboli, Perugia, Ancona, Bologna (în 2006), Trieste, Jesolo, Varese, Arezzo, Brescia, Torino, Cuneo, Mantova, Modena, Parma, Montecatini, Padova, Forlì, Livorno, Genova, Milano, Roma, Pompei, Potenza, Lecce, Foggia, Strâ, Bergamo, Lucca, Siena, Grosseto, Florența, Pisa, Porto S. Giorgio, Ravenna, Assisi, Sarzana, Viareggio, Messina, Palermo, Cosenza, Caserta, Chieti, Bolzano, Prato, Fossano (în 2007). Alte reprezentații s-au organizat în unele închisori italiene, în fața deținuților. Iar cunoscutul actor a țintit cu curaj piața mondială: la Zürich și Lugano (în 2008), la Paris, Bruxelles, Londra, München, Geneva, Köln, Frankfurt, Atena, Basel, San Francisco, New York, Montreal, Boston, Toronto, Quebec City, Chicago, Buenos Aires și Madrid (în 2009).

Care e, în cazul său, rețeta succesului? În ce constă meșteșugul de-a stîrni entuziasmul milioaneilor de spectatori și telespectatori? Performanța sa din istorica piață a Florenței, transmisă la televiziune și înregistrată pe DVD, consemnează un debordant *one man show*: Benigni evoluează în costum negru și cămașă albă, pe o scenă simplă, complet lipsită de decoruri, doar cu un microfon în mînă. Își face o apariție bufonescă, în goană, cu salturi, cu strîmbături, zîmbete și gesturi familiare. Aleargă încoace și încolo, pe fondul muzical vesel, de circ, se înclină, hohotește, arată cu degetul pe cite unul. De fapt, întregul spectacol are trei momente distincte. După această erupție bășcălioasă, protagonistul, mulțumind publicului, se lansează în prima etapă, de "cucerire" a lui, prin explicații de contextualizare a lecturii dantești ce va urma. Cu o elocuție rapidă, vioaie, recurge la neașteptate conexiuni de idei și acțiuni, reface realitatea istorică, economică, mentală și artistică medievală, aducînd-o sub ochii noștri. Principalul său instrument e desacralizarea. Ar fi, așadar, nepotrivit să ni-l închipuim pe Dante ca pe un titan veșnic posomorît (cum ni-l reprezintă unii sculptori), fiindcă acela, pe cînd scria *Divina Comedie*, era abia "un flăcău de trezeci și cinci de ani". De altminteri, nici Evul Mediu n-a fost chiar așa demult, ci doar cu vreo șapte sute de ani în urmă - în fond, dacă luăm zece oameni de cite 70 de ani și îi punem cap la cap, de-a lungul vremii înapoi, am ajuns contemporani cu

Dante! În spectacolele sale, Benigni insistă, repetînd: "capodopera dantescă e una dintre poveștile cele mai cristaline, cele mai simple care au fost scrise; trebuie să ne apropiem de ea cu inocența unui copil și doar apoi să ne străduim să pricepem alegoriile și metaforele, cînd vom face a doua lectură, a treia, a patra și tot așa mai departe. Dar la început nu trebuie să ne lipsim de plăcerea de a citi această carte, de a ne bucura de o poveste în care există cîntul, muzicalitatea, narațiunea și, firește, poezia".

E important să nu privim totul doar ca pe o simplă convenție artistică, ci ca pe aventura unui crez fiindcă, abia examinînd astfel lucrurile, putem accepta că Dante a mers cu adevărat în *Infern*, în *Purgatoriu* și în *Paradis*. Trebuie, totodată, să avem și tăria de a scruta profunzimea simbolică a gândurilor poetului, să nu ne mințim ca în cunoscuta anecdotă despre "omul care caută o cheie pe jos, sub un felinar. Trece unul și îl întreabă: - Ce faci? / - Caut cheia. / - Ai pierdut-o aici? / - Nu, am pierdut-o mai încolo. / - Și atunci? De ce o cauți aici? / - Pentru că aici e lumină și se vede".

Benigni își învață totodată spectatorii să nu ia prea în serios exagerările dantologilor și dantomaniilor care, din dorința de-a surprinde cele mai mărunte amănunte legate de divinizatul poet, azi-mîine vor ajunge să pună inscripții pe străzile Florenței: "Esattamente sotto a questa striscia, ci veniva Dante a far la piscia" (Exact sub aceste afișe, venea Dante să se pișe).

După încălzirea și cucerirea publicului, prin verva sa dezinhbată și nonconformismul exploziv, actorul trece la cel de-al doilea moment al spectacolului. Se începe lectura cîntului propus pentru seara respectivă. Se înaintează pe sintagme, versuri emblematic, rareori o terțină întreagă. Cuvintele poemului sînt întrerupte de ample explicații punctuale, de o mare precizie, cu paranteze ironice, cu trimiteri implicite la exegeza autorizată. Se realizează totodată o descriere a personajelor relevante ale *Divinei Comedii*, a personalităților înfățișate, precum și o actualizare a expresiilor medievale, a contextelor istorice și a conflictelor politice de atunci. În toate aceste detalii, Benigni ilustrează o extraordinară, o impecabilă cunoaștere a "conținuturilor științifice" pe care le transmite spectatorilor săi. Astfel, pe neobservate, întîlnirea alunecă dinspre o reprezentare amuzantă, uneori poate frivolă, către o conferință în toată legea, de cea mai deplină autoritate profesională.

După ce întregul cînt dantesc a fost parcurs, pe îndelete, prin revelarea unor ascunzișuri pe alocuri surprinzătoare chiar și pentru cunoscători, survine a treia etapă. Luminile se micșorează, se creează un semiîntuneric misterios, iar protagonistul lasă textul scris deoparte și se apropie, cu microfonul în mînă, de marginea scenei. Aici, cu o atitudine de mare sobrietate, pe un ton adînc, pronunțînd cuvintele distinct și tăios, pornește să recite din memorie zecile de versuri pe care tocmai le explicase, insistînd, de această dată prin intonație, asupra valențelor artistice, subliniind virtuțile eufonice, accentuînd pasajele tragice.

Finalul reprezentației e marcat, de obicei, prin momentul de tăcere impresionantă a publicului, ce parcă ezită să rupă vraja spectacolului, înainte de-a izbucni în urale frenetice și aplauze dezlănțuite. Iar entuziasmul oamenilor e cît se poate de întemeiat, căci Roberto Benigni, după ce i-a făcut să ridă în hohote, i-a ajutat să devină mai cizelați (prin descoperirea secretelor mării poezii) și i-a împins, în cele din urmă, să mediteze la însuși tragismul condiției umane. O triplă performanță, ce se poate obține doar într-un asemenea fabulos *one man Dante Show*.

ancheta

Ce să traducem din literatura contemporană?

Letiția Ilea

“Traducerea literară și noile curente: ce să traducem astăzi în literatură?” a fost tema colocviului desfășurat în 20 noiembrie 2009 la Institutul Cultural Român. Deschis de doamna Catrinel Pleșu, directoarea Centrului Național al Cărții, colocviul a fost locul de întâlnire al unora dintre scriitorii participanți la manifestarea “Les Belles Étrangères 2005” (Gabriela Adameșteanu, Ana Blandiana, Cecilia Ștefănescu, Letiția Ilea, Dan Lungu, Simona Popescu) cu traducătorii (Laure Hinckel, Fanny Chartres) și editorii lor străini (Judith Oriol, Gallimard). Începând cu acest număr, revista *Tribuna* va prezenta câteva dintre intervențiile și opiniile în marginea acestui colocviu, precum și răspunsurile celor unsprezece scriitori participanți la “Les Belles Étrangères” 2005, manifestare prin care au fost prezentați publicului francez, reamintim, pe lângă cei mai sus menționați, Ștefan Agopian, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Ion Mureșan, Marta Petreu și Vlad Zografi. I-am rugat pe autori să răspundă, pentru *Tribuna*, la următoarele întrebări:

1) *Ce v-a adus, personal, Les Belles Étrangères 2005?*

2) *Care considerați că este beneficiul pentru literatura română contemporană al acestei manifestări? A avut sau nu un efect de “locomotivă”, în sensul că a atras atenția editorilor și a publicului străin asupra literaturii române?*

Puteți citi în acest număr răspunsul lui Dan Lungu. În numerele viitoare, alți scriitori, traducători și editori străini, precum și un text al d-nei Sidonie Mézaize, responsabilă Biroului de Carte al Institutului Francez, co-organizator al colocviului. (Letiția Ilea)

Andreia Roman

Maître de conférences,
Institutul National de Limbi și Civilizații Orientale,
(INALCO) Paris, secția de română.

Instituția pe care o reprezint este singura din Franța care asigură specializarea în limba și civilizația română la toate nivelurile, inclusiv doctorat. Laure Hinckel, traducătoarea «number one» în Franța de azi, este de altfel stralucita absolventă a acestei instituții. Specializarea în traduceri (din română în franceză) formează obiectul unui master profesional pentru care optează majoritatea studenților de la secție. Lucrarea de diplomă constă în efectuarea unei traduceri de minimum 30 de pagini, dintr-o operă literară inedită în Franța sau din alte discipline umaniste. Dispunem ca atare de un corpus de traduceri acumulate în timpul anilor - majoritatea din literatura contemporană - validate de corpul didactic, care ar putea oferi deja un excelent material unor eventuale publicații în Franța (antologii tematice, periodice etc.) O sumă de traduceri inedite - majoritatea din literatura veche, complet necunoscută publicului francez - a fost elaborată și în cadrul cursurilor de traduceri și înglobată în primele două (din cele patru) volume ale unei «Antologii bilingve a literaturii române» care va apărea în Franța, în aprilie 2010, cu sprijinul financiar al Centrului Național al Cărții și al INALCO. Primesc zilnic email-uri de la studenții francezi care se oferă să traducă pentru următoarele volume. E firesc ca orice finalizare concretă a unei activități studențești să fie stimulantă iar întâlnirea de la ICR mi-a apărut ca un demers promițător în acest sens.

Oferta ICR pentru stagii de specializare în domeniu este mai mult decât binevenită. A demonstrat-o de altfel prezența cuceritoare, la reuniunea amintită, a grupului de tineri beneficiari ai stagiului. Regret că printre ei nu se afla

niciun student de la INALCO. Dincolo de vina care ne aparține integral, de a nu fi făcut destulă publicitate acestor stagii, mai există și un inconvenient obiectiv: majoritatea studenților noștri lucrează sau fac studii universitare paralele, ceea ce face imposibilă deplasarea lor în România pentru o perioadă mai îndelungată. Asta a fost cauza principală a refuzului lor de a beneficia de respectivele burse. N-ar fi oare posibilă și organizarea de către diferitele ICR din străinătate de stagii la fața locului? S-ar economisi cheltuielile de deplasare și cazare în România și s-ar asigura o specializare mai strictă în domeniul traducerii într-o anumită limbă.

Mulțumesc sincer organizatoarelor acestei întruniri de lucru atât de instructive și încurajatoare.

Manifestările «les belles étrangères» au fost urmărite cu atenție și au întrunit un număr record de participanți. Nu știu însă dacă efectul a fost de durată. Literatura română beneficiază în continuare de o publicitate mult mai redusă comparativ cu cea a cinematografiei. Cred că asta se datorează în parte și faptului că sunt traduse puține opere accesibile marelui public. Țările vecine (Ungaria, Cehia, Slovenia) cultivă mai mult acest gen de traduceri, fără să compromită cu nimic demnitatea actului literar. Să renunțăm deci la prejudecata că literatura bună ar fi incompatibilă cu cea pe înțelesul tuturor. Cu volume de poezie, editate «per forța» în tiraje minuscule, cu literatură experimentală de tipul celei optzeciste sau cu opere de avangardă vom cuceri doar o parte infimă a publicului de elită.

Fanny Chartres

Limba română și cu mine ne-am apropiat în același fel în care m-am apropiat de România. Încet, pe pipăite. A fost nevoie mai întâi de răbdare și de observație. Mi-am lăsat urechea să învețe sunetul României, mi-am lăsat ochii să se așeze asupra formelor și culorilor României, mi-am lăsat mintea să se muleze în spiritul românesc. Din aceste observații s-a născut o relație strânsă, sensibilă și hrănitore. Limba română și România sunt seva care mă hrănește și pe care trebuie s-o transmit altor indivizi, care așteaptă la rândul lor alte fructe, ale pământului și literare.

Întâlnirea mea cu literatura română și cu cei care o fac să trăiască mi-a transformat neîncrederea de la început în plăcere. Am citit, am învățat, apoi am tradus. Și continui: citesc fără încetare, învăț mereu și traduc și mai mult. Traducerea și România sunt cele două fețe ale unei aceleiași descoperiri personale și profesionale. *Fata din casa vagon* de Ana Maria Sandu este prima carte românească pe care am citit-o. Plăcerea lecturii i-a făcut loc excitației, tocmai descoperisem o autoare, tocmai pătrunsesem



Fanny Chartres și Cecilia Ștefănescu

într-un alt univers, deschisese un fel de peșteră a lui Ali Baba conținând autori și texte vrăjite. Să nu le transmit cititorilor francezi mi se părea a fi un „delict literar”; să știu că Gheorghe Crăciun, Răzvan Petrescu, Gabriela Adameșteanu, TO Bobe, Filip Florian, Max Blecher, Svetlana Cârstean și atâția alții sunt încă necunoscuți sau puțin cunoscuți de către publicul francez mi se părea o aberație.

Traducerea implică pasiune, plăcere, dar și exigență. E vorba deci de un gust pentru o traducere cu constrângeri, dar constrângerile au ceva special: ele generează libertate, îi permit deci textului străin să „retrăiască” în întregime într-o limbă care îl primește. Dificultatea unui text obligă la o empatie și la o familiaritate, lucru care cere deci timp. Singura sfidare constă, de fapt, în a regăsi diversele impulsuri care au putut conduce la producerea unui asemenea text. E o muncă ce nu poate fi făcută pe jumătate, deoarece limba este prea exigentă pentru a suporta lucrurile căldute. Traducătorul, oricât de notoriu ar fi și oricâtă experiență ar avea, trebuie să accepte remarcile și să înțeleagă că un ochi exterior este indispensabil. Un traducător care crede că traducerea lui este perfectă nu este un adevărat traducător. Îmi place să lucrez astfel. Faptul de a face asta aici în România generează o plăcere suplimentară și este pentru mine o necesitate.

Să citești, să ascuți, să traduci limba română, apoi să o transmiți, să devii un *porteur* autor în serviciul scriitorului-creator și să îți cultivi pasiunea, mereu, căci, după cum spunea Marguerite Yourcenar, „poate că entuziasmul este singura stare de spirit posibilă pentru un bun traducător”.

Ana Maria Sandu

Înainte de orice traducere, există oameni și texte. Niște întâlniri pe o cale ferată. N-ai cum să le cauți sau să le provoci. E exact ca-n viață. Când se întâmplă nu-ți rămîne decît să te bucuri.

Povestea a început cu o franțuzoaică, Fanny, pe care am cunoscut-o la Institutul Francez, la o serată literară. Citea în tandem cu o amică, actriță româncă, dintr-un autor francez, asta a fost motivul pentru care mă dusesem acolo. Venise de curînd la București și nu vorbea deloc românește. Au trecut niște luni, nu mai știu cum ne-am revăzut. Mi-a zis că citise romanul meu, *Fata din casa vagon*. Fusese prima carte într-o limbă pe care începuse s-o învețe. M-am bucurat, dar m-am și speriat puțin.

După aceea, Fanny a învățat din ce în ce mai multe lucruri. I-a căzut cu tronc literatura română și crede în ea așa cum nici noi nu simțim în stare s-o facem, uneori.

Am crezut că o să-i treacă. Dar s-a încăpățînat să traducă din ce în ce mai multe texte, să descopere cărți și nume foarte diferite de autori.

Pentru textele mele, ea e un fel de cititor ideal.

Lucrurile n-au fost simple și n-au curs lin. Cu tot entuziasmul celei mai „românești” dintre franțuzoace. M-am bucurat pentru fiecare mică victorie a ei și am suferit nu pentru mine că n-a găsit încă o editură pentru romanul meu, ci pentru că, poate, nu meritam încrederea ei.

Anul trecut am fost invitată la *Marché de la poésie*, alături de alți doi poeți. Pentru eveniment aveam nevoie de niște traduceri din prima mea carte, *Din amintirile unui Chelbasan*, care e un amplu poem în proză. Fanny a tradus din



Dan Lungu, Letiția Ilea, Ana Blandiana și Simona Popescu

prietenie ultima lui parte. La Paris, unde ne întîlniserăm, am primit într-o seară un mail de la Fanny, în care îmi spunea că, din proprie inițiativă, trimisese bucata tradusă de ea editurii *Chemin de fer*. Îi răspuseseră, erau interesați. Stabilise și un rendez-vous cu unul dintre editori a doua zi.

A fost o întîlnire scurtă, preț de o cafea. Un tip cool, fără niciun fel de fițe, ne-a arătat câteva cărți extrem de frumoase apărute la această editură și ne-a explicat că textul pe care îl citiseră li se păruse foarte interesant. Și potrivit pentru ei.

Din amintirile unui Chelbasan a devenit *L'Ecorchure*, va apărea în martie 2010 și i se pregătește și o poveste în imagini. De abia așteptăm să facem cunoștință cu ea.



Dan Lungu

Pentru mine a însemnat un moment extrem de fast. Nu a fost doar simpla lansare a primului meu roman, *Le paradis des poules*, în mai multe orașe din Franța și confruntarea cu un public străin, ci și începerea unei cariere în afara granițelor țării. După această primă traducere norocoasă au urmat imediat altele, în germană, slovenă, spaniolă, maghiară, poloneză, italiană, greacă, bulgară și turcă. Totodată, a fost începutul unei legături speciale cu Editura Jacqueline Chambon, care mi-a scos și cel de-al doilea roman, „Je suis une vieille cocol”, iar anul viitor îmi va publica „Comment oublier une femme”. Tot în urma acestui eveniment am fost cooptat în redacția revistei pariziene *Au Sud de l'Est*.

Nu trebuie exagerată, dar nici minimalizată importanța acestui eveniment. Evident, literatura română a devenit ceva mai cunoscută în Franța, iar atunci, pe moment, s-a bucurat de o vizibilitate mediatică extraordinară, poate chiar fără precedent. Efectele, cel puțin în cazul meu, au depășit granițele Franței și le-am simțit oriunde m-am dus în Europa.

Nu știu dacă „Les belles...” a însemnat o adevărată „locomotivă” pentru literatura română, însă a constituit una din piesele importante în crearea unui context favorabil promovării literaturii române (cu rezultate din ce în ce mai bune). Editurile franceze au primit un semnal favorabil. Din fericire, a fost urmată rapid de eforturile I.C.R.-ului și, mai recent, ale Cennacului care, cel puțin în cazul francez, a știut să culeagă roadele. Apoi nu e deloc de neglijat că în urma acestui eveniment s-a lansat o traducătoare ca Laure Hinckel, ea însăși eficientă cât o instituție.

Tom Chatfield

Arta luptei pentru premii

Unul dintre paradoxurile centrale ale scrisului este că valoarea se evidențiază în timp, dar judecățile viitorului depind în mod substanțial de ceea ce alege prezentul pentru publicare, publicitate și preservare. Văzută de pe culmile retrospective, istoria literară se prezintă ca o procesiune solemnă de mari texte. Un instantaneu luat în orice moment particular dezvăluie, însă, un tablou mult mai nestructurat, forțând de scriitori, cititori, obligații comerciale, prejudecăți și înțelegeri eronate. Tot ceea ce putem numi canon literar – operele durabile care, în totalitatea lor, ne oferă criterii pentru judecarea altor opere – se făurește în chinuri sau se menține cu greu pe poziții în acel scurt interval de timp. Și undeva aproape de inima acestui proces se situează o instituție artistică dintre cele mai vechi și mai controversate: premiile literare. Premiile constituie o încercare de a influența și de a modela posteritatea. Rareori satisfac: parcă posedă, uneori, o uimitoare capacitate de a ignora talentul. Totuși, ocupă o poziție din ce în ce mai importantă și mai volatilă între procesele imperfecte prin care scrisul se transformă în literatură.

Ideea premiilor literare le-a venit prima dată grecilor antici. Calendarul lor era doldora de competiții oficiale, poetice, atletice, sau de combinații ale celor două. Intonarea competitivă a ditirambilor – coruri de laudă adresate lui Dionis – era un fel de sport de echipă literar, cu grupuri de până la cincizeci de bărbați ori băieți dansând în cerc și declamând versuri. Probabil că semăna cu o secvență din *Monty Python*, dar era artă cât se poate de serioasă, o componentă vitală a ritualurilor de adorare a zeilor, concentrată, la fel de vital, asupra mândriei naționale. Rivalitatea era intensă, iar prestigiul câștigătorilor, uriaș. Așa cum întrecerile sportive le ofereau cetățenilor emoția delegată de a vedea corpul uman testat până la limite, competiția pentru supremație într-ale cuvintelor transforma cele mai intense preocupări sufletești – nașterea, moartea, iubirea, politica, moștenirea, pierderea – într-un fel de joc transcendent.

După antichitatea clasică, lupta pentru premii a continuat, în diferite forme, în cadrul tuturor artelor, dar importanța lor a scăzut. Patronii, breslele și societățile culturale îi alegeau pe cei mai talentați, îi răsplăteau și le încredințau comenzi – dar scrisul, bine supravegheat de cler, curgea prin canale înguste. Nici măcar convulsiile Renașterii n-au însemnat o întoarcere la nivelul grecesc al pasiunii pentru competițiile publice. În schimb, apariția unor forme artistice din ce în ce mai personale – noua dramă laică, romanul – aducea perspectiva ca artistul să-și vândă produsul unui public plătit. Iată cum se ajungea la semnele tangibile ale celebrității – bogăția și faima – pe un traseu total diferit de munificența și lauda patronilor.

Primul premiu literar și-a făcut apariția abia la începutul secolului XX. Alfred Nobel, inventatorul dinamitei, s-a săvârșit din viață în 1896. Prin testament, a lăsat o sumă uriașă – echivalentul a 186 milioane de dolari de azi – pentru fondarea a cinci premii internaționale, în domeniile literatură, fizică, medicină, chimie și pace (îndemnat, se zice, de sentimentul de culpabilitate care îl rodea de când citise, într-un obituar prematur publicat de un ziar franțuzesc, că era un „negustor al morții”). În 1901 au fost anunțate primele cinci Premii Nobel. Un amănunt crucial: ele nu au fost acordate de mecenați ori de

cluburi, ci de niște comitete respectate și imparțiale – procedura cea mai apropiată de un standard absolut și durabil pe care o putea găsi lumea modernă. Impactul a fost instantaneu și enorm. Decernarea Premiului Nobel pentru Literatură (în anul respectiv, poetului Sully Prudhomme) a fost raportată de o sută de ziare. Ca și reînființatele Jocuri Olimpice (în 1896) și turneele fotbalistice (primul campionat al FA s-a ținut în 1871-72), începuse o competiție anuală, care avea să furnizeze *mass media* un adevărat torent de titluri victorioase. Cultul grecesc al competiției artistice și sportive reînviase.

Imitatorii lui Nobel au apărut imediat, puzderie: premiile Goncourt și Femina în Franța, în 1903 și 1905; Pulitzer în Statele Unite, în 1917; primul premiu din Marea Britanie, James Tate Black Memorial Prize, în 1919 și așa mai departe. Dacă secolul precedent fusese epoca accedării maselor la cultura scrisă, oare veacul XX avea să fie martor la accesul maselor la cultura literară de elită?

Nu s-a întâmplat chiar așa. Cu trecerea anilor, premiile au continuat să prolifereze. Dar nici răspândirea constantă a universităților, nici multiplicarea distincțiilor nu păreau să le insufle cititorilor obișnuiți un respect deosebit față de scrierile cu bogat conținut ideatic. Literatura „populară” începea să-și aibă și ea distincțiile ei: în 1955, recent-formata „British Crime Writers' Association” a acordat pentru prima dată un premiu pentru cel mai bun roman polițist al anului; revista S. F. americană *Amazing Stories* a instituit și ea un premiu anual, imitată, după numai un an, de „Science Fiction and Fantasy Writers of America”. Ceea ce se naștea era mai degrabă un organism decât o ierarhie: un dens ecosistem de patronaj, a cărui sănătate constituia obiectul unor (frecvente) dispute.

Potențial, acesta era un lucru bun pentru scriitorii de toate categoriile. Dar era și un sistem fundamental instabil – nu era nevoie decât de timp pentru ca forțele escaladării să-și arate colții. În această privință, poate că cel mai potrivit exemplu este Premiul Booker al Marii Britanii, cu un debut modest, deși iscusit. În 1968, un tânăr redactor de la „Jonathan Cape”, Tom Maschler, a abordat cu succes trustul agrar și alimentară „Booker Brothers”, obținând sponsorizări pentru un eveniment anual menit să stimuleze interesul față de „proza britanică serioasă”. Dacă Nobelul era destinat răsplătirii unei „direcții idealiste” în domeniul literaturii, noua distincție învățase ceva de la lista de *bestsellers*. Booker-ul dorea să „capteze imaginația media” încurajând o emulație explicit sportivă, cu o listă scurtă de nominalizări, un juriu alcătuit din personalități cunoscute, un învingător interesant.

Booker-ul a avut un start anemic, alegând un prim laureat vrednic de ignorat, romanul *Something to Answer For* de P. H. Newby, astfel că în primii ani se discuta aprins despre desființarea premiului. Începând din 1972, însă, sub administrația lui Martyn Goff, s-a bucurat de tot mai multă atenție și admirație. Anul de cumpănă a fost 1981, când televiziunea a transmis în direct decernarea premiului unui roman cu adevărat controversat, *Midnight's Children*, de Salman Rushdie. Un adevărat tăvălug cultural s-a pus în mișcare. Suma aferentă premiului a crescut în 1984, 1989 și 2004 – ajungând în prezent la £ 50.000 – prin asta, Booker-ul își menține statutul de cel mai valoros premiu național de carte. Intervalul de timp dintre anunțarea listei scurte și

decizia finală a crescut față de anii 1980, permițând acumularea de tensiune și încurajând speculațiile.

Controversele și pseudo-controversele au continuat: mărul discordiei în 2008 a fost includerea pe lista lungă, pentru întâia oară, a unui *thriller*, *Child 44* de Tom Rob Smith. Dar ceea ce impresionează cu adevărat sunt vânzările. În câteva ore, învingătorul din 2008, *White Tiger* de Aravind Adiga, a urcat pe primul loc la desfacerea *online*. Înainte de a fi inclus în lista scurtă, se vânduseră 1.000 de exemplare. Cât timp a stat pe lista scurtă, 2.600. După premiere, s-au vândut aproape un milion de exemplare.

Booker-ul este foarte criticat, dar și lăudat în aceeași măsură. Principalul este că se discută mult despre el și că – până și cei mai înverșunați critici vor concede – premiul a contribuit la vânzarea a sute de mii de cărți bune. Totodată, însă, a defrișat terenul pentru apariția altor premii literare: „Costa Book Awards” (fondat în 1971, cu denumirea „Whitbread”), „The Orange Prize” (1996), „The Samuel Johnson Prize” (1999), „The Wales Book of the Year” (1992), „The Waverton Good Read Award” (2003). Și multe altele – o cantitate care ne dă o idee despre problema centrală a culturii contemporane a premiilor. Oricât de prestigios este fiecare trofeu luat în sine, laolaltă formează o listă încălțită și derutantă. Cum să existe zece sau douăzeci de „cele mai bune cărți ale anului”? Firește, premiile se orientează spre domenii diferite. Dar există o suprapunere semnificativă, precum și o mare nesiguranță privind aria acoperită de fiecare. De exemplu: includerea pe lista Booker-ului a romanului *Child 44*. Teoretic, e bine să tratăm serios literatura populară: promovăm astfel calitățile universale ale scrisului, indiferent de formulă. Dar, în climatul actual, respectiva includere pare mai degrabă o eroare, o recunoaștere a faptului că nimeni nu știe precis cam cum trebuie să fie o „carte Booker”.

Dacă ficțiunea populară, cu vânzări masive, își poate permite să-și ia premiile cu un grăunte de sare, trofeele ca Booker-ul sunt tot mai vitale pentru ceea ce ne place să numim „literatură de calitate”. Împreună cu unele cluburi ale cărții – între care „Richard” și „Judy” sunt pentru Marea Britanie ceea ce este „Oprah” pentru America – impactul lor asupra librarilor poate determina politica bugetară și editorială. Ceea ce conduce la o întrebare care apasă tot mai greu pe umerii criticilor și a membrilor juriilor pentru premii: într-un domeniu supraaglomerat, supra-dependent de *hit-uri* relativ puține și de sporadice injecții de publicitate, nu există cumva pericolul ca proza ambițioasă să-și piardă aderența la publicul larg, cum s-a întâmplat cu poezia și cu muzica simfonică?

Ceea ce înseamnă acest lucru în practică este o intensă competiție între competiții. De exemplu, pentru jurați, dar și pentru autorii judecați, este absolut esențial să fie menționați în titlurile articolelor din presă. În mod tipic, juriul Booker-ului din acest an l-a avut ca președinte pe un fost ministru devenit crainic de radio, iar ca membri pe un jurnalist cultural, o romancieră, pe fondatorul lanțului de librării „Ottakar” și pe un moderator de radio și televiziune. Juriul premiului „Orange” a fost cu ceva mai bun, invitată fiind și cântăreața pop Lily Allen (cu discuțiile aferente). În final, ea s-a recuzat, dar mesajul dorit a fost transmis: acestea sunt premii populare, nu apanajul unei elite snoabe. Este vorba de figuri publice populare cu bun simț, iar ție, cititorule, îți va plăcea să citești ceea ce citesc și ele.

Nu că a o pune pe Lily Allen se citește un premiu literar ar fi o gafă. Dar atenția pe care o atrag manevrele de genul acesta este, în ultima instanță, epuizantă, ba chiar un simptom al epuizării. Ceva poate fi interesant, chiar șocant, doar de câteva ori, după care se învechește. Iar dacă în alcătuirea unui

jurii se fac prea multe concesii așteptărilor publicului și ale *mass media*, ideea valorii literare neperisabile parcă se îndepărtează de noi. În ce punct devine un juriu un grup de interese; când începe selecția operată de el să arate ca un concurs de popularitate? și cât de semnificativă mai e o distincție dacă ni se propun așa de multe? O lege nescrisă a presei contemporane cere ca în schimbul publicității și al vânzării autorii să fie ori copii de treabă, ori escroci calculați. Dar nu au cum să iasă din joc și vorbim despre un joc în care până și trofeele acordate în batjocură au un statut comparabil cu al premiilor serioase. Rachel Johnson a descris premiul „Bad Sex in Literature” câștigat de ea anul acesta drept o „onoare absolută” și nu cred că era sută la sută ironică. Ea, cel puțin, știa că nu are altă opțiune decât să respecte regulile jocului.

Dar simpla înfierare a populismului și comercialismului nu va face problemele să dispară. În plus, înseamnă și să ignori aspectul cel mai important: că literatura, printre altele, e și o chestiune de încredere, iar starea ei de sănătate depinde de ceea ce suntem sau nu suntem capabili să spunem sau să facem în beneficiul ei. Spre deosebire de o întrecere sportivă, conceptul de „învingător literar” este, în sine, un soi de ficțiune, un act de propagandă și persuadare. Dacă peisajul actual al premiilor literare se apropie de stază, problema nu constă atât în faptul că s-a întins mai mult decât îi permite plapuma, cât în îngustime teritoriului pentru care se dau luptele – teritoriu în care fragilul echilibru între populism și standardele estetice e mereu amenințat de nevoia de reclamă și de vânzări profitabile. Chiar înainte de a începe, o controversă sună a gol. Întepăturile, premiile acordate în glumă, juriile populiste nu sunt nici pe jumătate atât de amuzante cât pretind media. În vremuri de restricție pentru industria cărții, nu se face să muști mâna care te hrănește. Dar sentimentul că evenimentele literare din calendar sunt interschimbabile și arbitrare nu poate servi pe termen lung interesele unei ocupații ce depinde, oricum ai întoarce-o, de talentul proaspăt, de cititori și de o strategie de supraviețuire.

Trendul este îngrijorător, auto-nimicitor și poate duce la procurarea literaturii serioase exclusiv de pe net. Există, totuși, și luciul palid al unei iluzii ce nimbează afirmațiile despre creșterea vânzării cu ajutorul premiilor. Cărțile laureate se vând bine, dar nicio victorie nu garantează desfaceri excepționale, iar titlurile de la coada listei scurte n-o duc grozav. Cel mai dezolant lucru este că nu s-a găsit încă un înlocuitor pentru popularizarea cărților din gură în gură. În 2007, *The Reluctant Fundamentalist* de Mohsin Hamid a pierdut Booker-ul în fața cărții lui Kiran Desai *The Inheritance of Loss*, dar s-a vândut mult mai bine decât aceasta, devenind unul dintre romanele performante ale anului (după părerea mea, o carte mult mai ambițioasă și mai provocatoare decât cea laureată). Premiile crează oportunități, dar materializarea lor depinde de bunăvoința publicului cititor.

Este, așadar, deosebit de ironic faptul că paraliza marilor edituri – care publică tot mai puțină proză de calitate și sunt din ce în ce mai dornice să potrivească romanele în căsuțele corespunzătoare unui premiu sau altuia – vine într-o perioadă când mai mulți cititori decât oricând se implică în scrisul creator. Identificăm aici un alt nivel al fenomenului contemporan numit „premiile literare”. Foarte departe de radarele *mass media* (cu excepția celor îngust specializate) se află amatorii, scriitorii potențiali, veleitarii, entuziaștii. Segmentul acesta al industriei literare este, în felul lui, mai bolnav decât segmentul comercial. Cursurile de scris creator și premiile minore (în special cele de poezie) se încălzesc, de obicei, la focuri plâpânde – aflăm că sunt organizate de o coterie ce se auto-perpetuează, trăgându-și seva dintr-un optimism nerealist; că sunt ridicole, obtuze

și o pierdere de timp. Afirmații nelipsite de adevăr. Și totuși, orice autor a fost la început nepublicat. Dacă și când autorii nepublicați își vor începe lunga călătorie către cititori este o întrebare esențială pentru orice perioadă care își prețuiește literatura.

Încă mă gândesc la primele publicații ale mele ca la cele mai „satisfăcătoare” dintre toate. S-au tipărit în reviste sau pamflete cu o circulație aproape insignifiantă, ca rezultat a câtorva concursuri de poezie și schițe la care am participat ca școlar. Nu aveam nici cunoștințe despre piața de carte, nici contacte în cadrul ei. Pur și simplu îmi formasem obiceiul de a expedia texte la concursurile anunțate de profesori la avizierul școlii. Asemenea evenimente, am observat ulterior, erau practic invizibile pentru lumea cărților publicate și a scriitorilor adulați, separate de ea prin imensul canion al profesionalismului, cunoașterii din interior și experienței. Cu toate acestea, între cele două lumi exista o remarcabilă continuitate, bazată pe texte și pe judecăți despre texte, pe universalitatea dorinței de a scrie și de a fi înțeles. Odată ce cuvintele scrise de cineva pe hârtie erau citite de altcineva, terenul de joacă era – în linii mari – același.

Chestiune ideal exprimată de W. H. Auden într-un delicat și straniu eseu intitulat „Scrisul”, din 1932. „Deoarece principalul scop al scrisului”, susține el, „este de a arunca o punte de la o persoană la alta, pe măsură ce sporește sentimentul solitudinii din ce în ce mai multe cărți sunt scrise de tot mai mulți oameni, majoritatea cu talent puțin sau total netalentați. Se doboară păduri întregi, se consumă râuri de cerneală, dar pofta de a scrie rămâne nesatisfăcută...” Viziunea lui Auden e sumbră, dar sugerează o modalitate puternică de a ne reformula speranța în rolul jucat de scris în lume – accesul la public, la glorie – în termeni mai omenești, ca o reflectare a nevoii universale de a te face înțeles, de a simți că nu ești singur. Din această perspectivă, competiția nu mai înseamnă a te bate cu alții sau a deveni cel mai bun într-un domeniu foarte special, ci înseamnă a participa la proiectul uman continuu – deși imperfect – al literaturii.

Tot ce am spus până acum poate părea enervant de abstract. Dar, într-o eră a relativității, cronic de nesigură pe verdictele literare, este esențial să deschidem drumuri de la procesul scrisului până la publicul consumator. Unicul lucru care justifică marea echilibristică a premiilor literare este calitatea laurea-

ților. Fără ea și fără încrederea publicului în ea coborâm la nivelul unui simplu sondaj de opinie – cum avem destule.

Dacă, totuși, suntem gata să arătăm mai multă încredere foamei cititorilor de cuvinte proaspete, dezmeticitoare, avem motive să ne bucurăm. Decât să se refugieze în mizantropie, literatura ar face mai bine să vină în întâmpinarea publicului, să tempereze cercul mediatic, să se dezbrace de obsesia categoriilor înguste și să învețe ceva din lumea literaturii generice și din cea a premiilor populare. Deși umflat peste măsură, Booker-ul face destule lucruri bune. N-ar strica să mai diminuăm numărul de distincții și să cheltuim mai mult cu premiile pentru debut. Să redăm juriilor calitatea de experți și apoi – dar numai atunci – să diversificăm listele lungi în science-fiction, romane polițiste, thriller-e și toate celelalte genuri care golesc rafturile librăriilor.

Banii nu sunt „ai noștri” – aparțin sponsorilor ce trebuie atrași. Dar principiul de bază ar trebui înțeles de toți patronii literaturii: în ceea ce au mai bun, premiile încurajează noutatea, inovația, formează o punte între datele brutale ale pieții și posibilitățile radicale de pe margini – revoluțiile, talentele încă nemanifestate. Nu există niciun motiv ca literatura serioasă, ambițioasă, să devină incompatibilă cu masele de cititori. Asta, însă, e mai probabil să se întâmple dacă lăsăm conceptul de „carte mare” să devină o tautologie: o carte care a câștigat un premiu și trebuie cumpărată, dar nu neapărat citită.

Traducere de Virgil Stanciu
Din revista *Prospect*



emoticon

Seepferdchenwalzer

Șerban Foarță

„Pe verdea margine de șanț
Creștea măceșul singuratic...”
(Al. Macedonski, *Valțul rozelor*)

În, verde, zegrasu-n balans,
Trăia un cal din cei mai singuri,
Când valul unei cvasilinguri
Pofti căluțele la dans.
Întâi le spuse, prin sonar,
Despre-acel cal, în dulce șoaptă,
Că are-un amplu buzunar,
Ce numai oul lor l-așteaptă...

O, numai „o!”-ul lor l-așteaptă.

Albeața lor de vag schelet
Intră, vertebră cu vertebră,
Într-un rozalb frison și-o febră
De vâluri crețe,-ntr-un balet.

Păreau năluci de carnaval
Cum balansau întru sărutul
și mângâierea 'celui val
Ce le-ntetea,-n crescendo, rutul...

Le întetea,-n crescendo, rutul.

Ci micul hippocamp nubil,
Scăldat în străargintul lunei,
Iată-l cum cade pradă unei
Langori ce-l face imobil:
Pentru-a primi multiplul ou, –
Când cea mai (co)aptă de conubiu
Căluță face-i-l cadou,
Din dragoste, – nu-ncape dubiu...

Nu mai încape niciun dubiu.

profil de scriitor

Vasile Voia.

Comparatism și interculturalitate

Iulian Boldea

Obiectul de studiu al cărților lui Vasile Voia este comparatismul, privit într-o accepțiune modernă, cu achizițiile cele mai noi ale metodelor de investigare a relațiilor și filiațiilor dintre curente, orientări literare și scriitori. De altfel, într-un text cu aspect programatic, comparatismul subliniază raporturile multiple și fructuoase care se stabilesc între imagologie și literatura comparată: „Obiectul de studiu al literaturii comparate l-a constituit dintotdeauna cercetarea relațiilor literar-spirituale internaționale. Trebuie să avem în vedere diferența dintre perspectiva «națională» a filologilor tradiționali și perspectiva «supranațională» reclamată imperios de comparatismul actual. Opera sau autorul sunt studiați ca fenomen transnațional sau transfrontalier. Interesul literaturii comparate se concentrează nu pe literatura unei singure ambianțe lingvistice, ci pe o macrostructură multinațională și multilinguală. În cazul acesta, s-a vorbit de poziția unei «neutralități culturale». Ceea ce presupune nu a ignora particularitățile literaturii proprii, ci a nu le exacerba și privi unilateral. Literatura comparată nu se opune disciplinelor filologice, în general, și filologiilor naționale, în special, ci se disociază de acestea prin crearea unor metode și principii proprii. Adoptarea punctului de vedere supranațional reprezintă condiția sine qua non a existenței literaturii comparate, a perenității ei în timp și a formării spiritului european, a transformării ei, pe o anumită direcție, într-o disciplină specifică de cercetare a continentului pe care-l locuim. Relativizarea gândirii naționale, afirmă Hugo Dyserinck în studiile sale, creează conștiința europeană, «întoarcerea» la sentimentul unității literaturii europene și al vieții spiritului european. Cercetarea raporturilor existente între literaturile individuale constituie baza înțelegerii atât a deosebirilor cât și a concordanțelor, posibilitatea de a acționa împreună în vederea creării unei doctrine proprii cu privire la construcția unei noi gândiri europene. Sarcina majoră a literaturii comparate în momentul de față este participarea la ceea ce se numește «Europa-forschung», la cercetarea unei Europe definite ca «laborator spiritual» sau cultural. Acest «Laboratorium Europa» devine, îndeosebi în opti-

ca comparatismului german și francez actual, un spațiu al interrelațiilor literare care face posibilă analiza ideologiilor din perspectivă istorică, se substituie ideii de națiune și se transformă într-o știință numită imagologie. Această disciplină, ca cercetare a imaginii pe care popoarele și-o fac unele despre altele, este în așa fel gândită, încât să nu regreseze către spiritul naționalismului secolului trecut și nici să nu se afirme în formele noi ale gândirii naționaliste actuale”.

În *Invalizii zeului Apollo. Introducere în poezia modernă. Partea I: Novalis și Hölderlin* (2005), Vasile Voia pornește de la premisa că poezia modernă își are originea în poetica romantică, elementul de continuitate constituindu-l evoluția permanentă a liricii spre purificare și esențializare. Miturile fundamentale (al sufletului, al inconștientului și al poeziei) reconfigurează un univers ficțional ce se detașează mai ales prin originalitate. Căutând

să-și explice și detalieze efortul critic, Vasile Voia observă că “nevoia de clarificare a unor aspecte ale poeziei moderne, utilitatea stabilirii unui consens în privința găsirii unor categorii și criterii adecvate pentru explicarea și înțelegerea fenomenelor de structură impunea actualizarea nu atât a poeziei, cât a teoriei poetice a romantismului. Nu rămân fără semnificații unele concordante, uimitoare, de teze exprimate de

F. Schlegel, Novalis sau Holderlin și, să zicem, la rândul lor, de Paul Valery, Saint-John Perse sau Gottfried Benn, ca să nu mai amintim de Breton și gruparea suprarealistă sau de Al. Philippide și Ion Barbu la noi. Evident, un semn de continuitate există, determinat de efortul constant al poeziei spre purificare. Ceea ce poetica romantică prezenta ca intuiții sau virtualități, în epoca experimentelor poetice moderne și contemporane deveneau realități”. Elementul coagulant al acestei viziuni critice asupra devenirii viziunii poetice moderne este Novalis, poet al interiorității și al “lumii nevăzute”, al inițierii în metafizica visului și a nopții. Novalis trasează orizontul ideal al romantismului prin recursul la absolutizare și la universalizare, îndreptând afilierea unei astfel de poetici la conceptul de “artă totală”. Capitolul



Vasile Voia

despre timpul și destinul lui Novalis stabilește filiații și analogii între Novalis și alți poeți, contemporani sau descendenți.

Vasile Voia consideră că mitul lui Novalis și-a formulat în mod decis reperele abia în spațiul modernității, pentru că „modernul însuși, căutător de senzație se definește pornind de la romantismul care a descoperit inconștientul și iraționalul”. Elementele poeticii lui Novalis care îl înscriu pe acesta în perimetrul esteticii moderne sunt, între altele, recursul la sugesție, simbol și mit, poetica fragmentarității, universalismul etc. Influența lui Novalis asupra unor poeți precum Baudelaire, Mallarmé sau Breton este indiscutabilă. Ultima parte a cărții e dedicată lui Hölderlin și unor poeți afini, precum Trakl, Rilke sau Celan. Este subliniat efortul lui Hölderlin de a depăși orice convenție, prin anularea dialecticii subiect-obiect și de rezolvare a crizei existențiale prin recursul la beneficiile poeticității. „Devenirea în tăcere” e sintagma care tutează lirica lui Hölderlin, ce dezvoltă o nouă relaționare a eului cu lumea, minată de reducția la solitudine și de retragere în spațiul tăcerii, paradigmă ontică ce resemantizează asumarea gnoseologică a existenței.

Volumul *Comparatism și germanistică* (2008) reunește studii și eseuri care circumscriu relația dintre cele două concepte, punându-se un accent deosebit asupra noii paradigme unificatoare intitulată semnificativ „germanistica interculturală”. Regăsim în prim-plan analize consacrate scriitorilor germani mai vechi și mai noi sau unor probleme de estetică a creației și receptării. Demne de interes sunt perspectivele deschise de investigarea fenomenologiei faustice în hermeneutica lui Ernst Bloch și Constantin Noica precum și investigațiile pertinente asupra operei lui Lucian Blaga în context german, ca și cele consacrate lui Heidegger și avatarurilor biografiei sale politice. Cartea este, în fapt, întâlnirea fericită a comparatismului ideilor cu estetica și filosofia, unificate de un stil critic riguros, fără a fi pedant, erudit și atent la nuanțele textului, dar și la amplitudinea unor teme majore ale culturii și literaturii universale.



Evoluționismul și biologia moleculară

O incursiune istorică

Octavian Popescu

(Urmare din numărul trecut)

Cea mai importantă contribuție a biologiei moleculare la teoria evoluției este evaluarea *distanței genetice* sau a *distanței evolutive* dintre specii pe baza datelor moleculare. Cum multe variații moleculare sunt neutre (de exemplu, substituția celui de al treilea nucleotid dintr-un codon nu schimbă, în majoritatea cazurilor, aminoacidul codificat), pe baza distanței genetice se poate deduce momentul divergenței speciilor luate în studiu. În acest fel, arborii filogenetici au fost „redesenați”, căci noua metodă cladistică de clasificare cerea ca distanțele filogenetice să fie estimate independent de orice idee *a priori* asupra filiației. Acumularea de noi date moleculare atrage după sine revizuirea, corectarea și completarea în permanență a clasificării ființelor vii. Dar întrebarea fundamentală rămâne: *care a fost contribuția inițială a biologiei moleculare la descifrarea mecanismelor evoluției?* Din păcate, la început, contribuția a fost ne semnificativă, în primul rând pentru lipsa de interacțiune. Atât în biologia moleculară, cât și în evoluționism se opera cu conceptul de *GENĂ*, dar în fiecare cu altă semnificație. Pentru specialistul în biologie moleculară, gena este un fragment de ADN care codifică o proteină. Pentru specialistul în evoluționism sau genetica populațiilor, gena este un factor transmis din generație în generație ale cărui variații ar putea conferi un avantaj sau dezavantaj selectiv individului care-l poartă. Pentru specialistul în biologie moleculară, această ultimă definiție este ireală. Ce sunt aceste gene bune la toate și care pot varia aproape continuu? Sociobiologia „împinge” și mai departe puterea genelor: ar exista gene responsabile de comportamentul altruist! Cum se poate traduce, în termeni moleculari, un comportament altruist?

La sfârșitul anilor '70, teoria sintetică a evoluției este atacată vehement, în special de **Stephen Gould** și **Niles Eldredge**, partizanii „*echilibrului întrerupt*” sau „*punctualismului*”. În esență, este contestată *viziunea gradualistă* din teoria sintetică a evoluției. Date paleontologice incontestabile confirmau că în ritmul evoluției nu a fost o continuă constantă; perioade de pauză foarte lungi au fost întrerupte de variații ample, determinate fie de o extincție în masă a taxonilor, fie de o diversificare „bruscă” a acestora. Miza controversii nu era atât *ritmul evoluției*, cât mai ales *motorul evoluției*. Pentru adepții sintezei moderne, motorul evoluției este selecția naturală. Pentru Gould și Eldredge, selecția naturală acționează și triază, dar organismele vii evoluează „basculând” de la o stare de echilibru la alta. În timp ce neodarwinismul explică existența unei structuri prin avantajul selectiv, Gould și **Richard Lewontin** afirmă că o structură „*este unde este*” datorită morfogenezei. Specialiștii în biologie moleculară nu s-au implicat, nu au participat activ la această dispută.

În acest context, merită menționat conceptul „bricolajului”, introdus de **François Jacob** în 1977, care sugerează că *un organism este prizonierul propriilor structuri*. Un organism poate modela

evoluția sa viitoare cu ajutorul propriilor structuri. Specialiștii în biologie moleculară considerau că descifrarea ontogenezei, a dezvoltării embrionare, va permite înțelegerea filogenezei, a istoriei evolutive. Progresele în domeniul *tehnologiei ADN-ului recombinat (ingineria genetică)* au permis după 1980 izolarea de gene implicate în controlul dezvoltării embrionare. Dezvoltarea embrionară se bazează pe o rețea foarte complexă de gene de control. Specialiștii în biologia moleculară nu doreau să pună sub semnul întrebării teoria care contribuise esențial la „nașterea” disciplinei lor. A ataca darwinismul pe *problema continuitate-discontinuitate* însemna a pune sub semnul întrebării sinteza reușită în anii '30 și '40. Acest „recol” al biologiei moleculare în fața controversii anilor '70 s-a dovedit ulterior a fi o atitudine corectă. Descoperirea și caracterizarea *genelor homeotice*, gene care codifică proteine ce controlează transcrierea, au permis avansarea ipotezei conform căreia numai mutațiile la nivelul acestor gene au consecințe evolutive importante. Astfel de mutații au tendința de a se acumula în anumite gene „*fierbinți*” (hotspot genes) și în anumite poziții ale acestor gene. Evoluția genetică este limitată prin funcția genelor, structura rețelelor genetice și biologia populațiilor. Baza genetică a evoluției poate fi într-o anumită măsură predictibilă, iar înțelegerea acestei predictibilități necesită încorporarea funcțiilor specifice și a proprietăților genelor în teoria evoluției.

În ultimii ani au fost identificate gene ale căror funcții demonstrează că Darwin a avut dreptate. De exemplu, exprimarea genei pentru *proteina morfogenezei osoase* (Bone Morphogenetic Protein 4, BMP4) este responsabilă de forma ciocului la cintezele din insulele Galapagos. La *Geospiza magnirostris*, această

genă este cel mai bine exprimată: ciocul foarte robust este adaptat pentru spargerea semințelor mari și alunelor. Mai mult, aceeași genă este prezentă și la peștii din familia *Cichlidae*, la care exprimarea sa are aceeași semnificație: determină forma și mărimea maxilarelor în funcție de sursele de hrană din diferite habitate. Dimpotrivă, la specia de cinteze *G. conirostris*, care are ciocul alungit specializat pentru „recoltarea” semințelor din fructele de cactus, gena pentru *calmodulină* este cel mai bine exprimată. Un alt exemplu este gena *FOXP2*, care este responsabilă de dezvoltarea limbajului articulat la om sau de capacitatea de a „canta” la păsări. În 2001, s-a demonstrat că o mutație în această genă stă la baza unor tulburări de limbaj la om. Diferențele structurale în secvența genei *FOXP2* la om și cimpanzeu sunt foarte mici. La șoareci, gena *FOXP2* este foarte importantă pentru învățarea secvențelor deplasării rapide. La o specie de cinteze, gena *FOXP2* este foarte activă într-o zonă a creierului păsărilor tineri atunci când acestea învață să cânte. În 2008, au fost identificate în genomul uman 582 de gene care ar fi la originea diversității actuale și a diferențelor de susceptibilitate la diferite boli. S-au analizat 2,8 milioane de *polimorfisme nucleotidice simple* („Single Nucleotide Polymorphism” - SNP) la 210 persoane din patru populații originale din Nigeria, Nordul Europei, China și Japonia. S-a folosit un model corelat cu datele demografice care reflectă *gradul de diferențiere: selecția pozitivă* crește acest parametru, iar *selecția negativă* îl reduce. Selecția negativă limitează și elimină mutațiile periculoase, mai frecvente în genele care modulează severitatea anumitor boli. Selecția pozitivă favorizează mutațiile în aceleași gene. De exemplu, o versiune mutantă a genei *CRI* (responsabilă de rezistența la *malarie*) a fost selecționată pozitiv în Africa. Întâlnită la 85% din africani, această mutație este total absentă la populațiile europene și asiatice, populații care sunt foarte vulnerabile la malarie. Variații de același tip se întâlnesc și în genele implicate în controlul *insuliniei* și explică diferențele incidenței *diabetului de tip II* sau *obezitatea*. Cele 582 de gene, implicate în procese biologice care merg de la pigmentarea pielii până la sensibilitatea gazdă - agent patogen,





au fost supuse unei selecții pozitive. Astfel, selecția pozitivă a constat în variații adaptative de-a lungul a 60000 de ani, ceea ce explică de ce suntem toți oameni și de ce suntem toți diferiți.

Evoluția moleculară, utilizarea datelor moleculare pentru studiul oricărui aspect al evoluției, este în prezent o abordare standard. Majoritatea studiilor privind evoluția speciilor existente și unele privind speciile dispărute de curând utilizează date moleculare. Descoperirile biologiei moleculare pot fi înțelese numai într-un context evoluționist, dar și reciproc, biologia moleculară este de importanță fundamentală pentru teoria și practica evoluției.

Datele moleculare puse la dispoziția specialiștilor în evoluție au permis, între altele:

- determinarea calitativă și cantitativă a variabilității genetice **în** și **între** populații;
- modelarea evoluției macromoleculare (modele Markov);
- descoperirea mecanismelor implicate în creșterea calitativă și cantitativă a informației genetice în timp;
- identificarea din secvențele de ADN a regiunilor conservate cu importanță funcțională;
- abordarea evenimentelor care ar fi putut duce la formarea primelor celule vii;
- înțelegerea apariției și dezvoltării organismelor multicelulare;
- demonstrarea naturii oportuniste a evoluției prin absența atât a perfecțiunii, cât și a unui scop pe termen lung;
- înțelegerea originii și evoluției omului.

De asemenea, ipoteza originii simbiotice a celulelor eucariote se bazează pe compararea acizilor nucleici și proteinelor din diferite compartimente celulare. Problema originii vieții s-a transformat profund după lansarea ipotezei unei lumii vii pe bază de acid ribonucleic (ARN), care ar fi precedat lumea vie actuală (în care moleculele de ADN și proteinele sunt responsabile de funcțiile celulare). Într-o astfel de lume, ARN-ul ar fi fost și deținătorul informației genetice și catalizatorul reacțiilor biochimice. Până în anii '80 ai secolului trecut, biochimistii considerau că numai proteinele, cunoscute ca enzime, catalizează toate reacțiile chimice într-o celulă. Totuși, **Thomas CECH** și **Sidney ALTMAN** au primit Premiul Nobel în 1989 pentru că au demonstrat, independent unul de altul, că molecule mici de ARN pot acționa la fel ca enzimele.

În prezent, la 150 de ani de la publicarea cărții *Originea speciilor* și la 50 de ani de la consolidarea **sintezei moderne**, evoluționismul se confruntă cu o nouă provocare majoră și, în același timp, cu perspectiva unor noi descoperiri conceptuale. Dacă sinteza modernă poate fi descrisă ca „darwinism fundamentat pe genetică”, atunci noua etapă nu poate fi decât **„evoluționism bazat pe genomică”**. În noiembrie 2009, în Genomes OnLine Database - GOLD), figurau 1131 de genomuri complet secvențializate și alte 5024 de proiecte genomice în derulare (111 pentru Archaea, 3491 pentru Bacteria, 1222 pentru Eukaryota și 200 de metagenomuri).

Viziunea lui Mayr despre evoluționism va fi prezentă, chiar dacă nu foarte evident, încă mulți ani de acum încolo. Trecerea într-o nouă etapă, mai puțin dependentă de viziunea lui Mayr, va fi posibilă numai atunci când vom avea o nouă teorie a evoluției, care va fi în totalitate moleculară, bazată pe genomică și biologia sistemică (integrativă sau sintetică). O altfel de biologie, **biologia sistemică evoluționistă**, va permite cercetarea evoluției în spațiul fenotipic încorporând în același timp procesele moleculare ale eredității. În confor-

mitate cu viziunea lui Mayr, aceasta va demonstra, pe de-o parte, cum reducționismul pierde teren și, pe de altă parte, cum selecția naturală modelează atât forma, cât și comportamentul organismelor. Totuși, studiile de genomică evoluționistă demonstrează că selecția naturală nu este dominantă cantitativ; ea este numai una din forțele care modelează evoluția unui genom, în timp ce procesele care nu implică adaptarea sunt mult mai importante decât s-a considerat până acum. Genomica structurală și funcțională comparativă evidențiază o diversitate uimitoare a proceselor evolutive, fapt inimaginabil până acum. Pe lângă mutațiile punctiforme, echivalente cu „modificările infimezimate” descrise de Darwin, evoluția genomică include contribuții majore datorate: duplicării genelor și genomurilor, delețiilor extinse cu implicarea pierderii de gene sau de grupuri de gene, transferului orizontal de gene și de regiuni genomice, diferitelor tipuri de rearanjări genomice, și nu în ultimul rând, interacțiunilor dintre genomuri și diverse elemente genetice mobile. Contribuția majoră a transferului orizontal de gene și a diferitelor elemente genetice mobile la evoluția genomului nu numai că „subminează” ci chiar „demolează” efectiv rezonabilul concept de **„Arbore al Vieții”**. De aceea, o descriere corespunzătoare a evoluției, care să evidențieze caracterul dinamic și reticular, necesită un concept mult mai complex, conceptul de rețea sau **„Pădure a Vieții”** constând din arbori, tufișuri, liane și, bineînțeles, trunchiuri și crengi moarte. Conform conceptului dezvoltat de **Michael Linch** în 2007), principalele particularități ale genomului nu sunt modelate prin adaptare, ci prin procese evolutive aleatorii care depind, în esență, de intensitatea selecției de epurare, la rândul ei determinată de mărimea efectivă a populației și de rata de mutație a organismelor respective. Nu există o tendință fermă a evoluției în direcția creșterii complexității genomice. Complexitatea genomurilor eucariotelor multicelulare evoluează, în primul rând, nu ca o adaptare care asigură complexitatea organizațională și funcțională, ci mai degrabă ca un **„sindrom genomic”** cauzat de ineficiența selecției de purificare în populațiile mici. Unele modificări genomice acumulate prin procese neutre sunt apoi recrutate pentru funcții biologice care, împreună, contribuie cu adevărat la evoluția organismelor complexe atât din punct de vedere structural, cât și funcțional. Dimpotrivă, genomurile compacte ale procariotelor și ale unor eucariote unicelulare ar putea să fie modelate prin ameliorarea efectivă, în popu-



lații mari, chiar a secvențelor mai puțin dăunătoare. Dovezile acumulate cu ajutorul genomicii evolutive sunt suficiente pentru a justifica necesitatea unor modificări ale sintezei moderne. De asemenea, în evoluția genomului au fost identificate mai multe „reguli” simple, dar cu caracter universal. Astfel, distribuția invariantă a ratelor de evoluție în seturile de **gene ortologe** din diferite genomuri, distribuția dimensiunilor familiilor de **gene paraloge**, corelația negativă dintre nivelul de exprimare și rata de evoluție a secvenței unei gene date, dar și alte relații între variabile importante, apar drept caracteristici originale universale ale evoluției. Simplitatea acestora sugerează că ele au fost modelate prin procese fundamentale de evoluție la fel de simple, mai degrabă decât prin selecția pentru funcții specifice. Modele simple de evoluție, care nu implică adaptarea, bazate pe datele furnizate de genomica evolutivă și biologia sistemică, explică unele din aceste caracteristici universale și demonstrează că o nouă sinteză a evoluționismului este într-adevăr posibilă în anii care vin. Modificarea unor concepte și principii fundamentale ale evoluționismului, în lumina descoperirilor genomicii structurale și funcționale comparative (descoperiri corelate cu cele din biologia evoluționistă a dezvoltării și biologia sistemică), va deveni o necesitate acută în viitorul apropiat. Noua abordare va fi mult mai radicală față de sinteza modernă, comparativ cu atitudinea sintezei moderne față de darwinismul clasic.

În prezent, specialiștii în biologie moleculară sunt din ce în ce mai mult de acord cu specialiștii în genetica populațiilor și evoluționism, dar și reciproc. Specialiștii în genetica populațiilor se interesează de structura moleculară și de funcția biochimică ale genelor implicate, de exemplu, în **speciație**. Această convergență va avantaja atât specialiștii în biologie moleculară, cât și specialiștii în evoluționism, pe de o parte, dar și disciplinele respective, pe de altă parte. Teama lui Mayr referitoare la **„dispariția individului și a populației”** pare a nu mai fi de actualitate. Ultimele decenii au demonstrat că **biologia moleculară a contribuit la revigorarea unor discipline biologice și nu la dispariția lor**, cum s-a temut Mayr. **„Coabitarea” biologiei moleculare - evoluționism** impune cerințe diferite pentru cei doi „parteneri”. Specialiștii în biologie moleculară trebuie să redescopere complexitatea, bogăția și frumusețea lumii vii, iar evoluționistii trebuie să adopte conceptele și instrumentele biologiei moleculare. **Convergența între biologia moleculară și teoriile evoluției va fi, fără nicio îndoială, unul din evenimentele științifice fundamentale ale primei jumătăți a secolului al XXI-lea.**

Arca Istoriei și pelerinii „apatrizii”

Coriolan Babeți

CA UN FULGER DESPRINS DIN CERUL IDEILOR, tunet de anxietate privată și revoluție romantică, sentința nietzscheană că „vaporul e beat”, că istoria e *un bateau ivre*, poate încheia orice discurs despre istoria plutind ca o navă în derivă; în ultimul secol, un naufragiu amintind de o *Flută a Meduzei* pe care umanitatea se devorează pe ea însăși. Fellinian vizualizând-o, chiar pe oceanul de lacrimi al secolului XX, totuși *la nave va* cu înțelepți și nebuni separați de o amorfă mulțime perplexă. Evocând-o în trama mitului biblic, istoria este o Arcă plină de „diade”, perechi de parte bărbătească și de parte femeiască, spre continuarea speciilor postdiluvionare pe puntea căreia „apatrizii” ei călători, salvați de Creator, ca primii aleși ai unei meritoriații a credinței în El, așteaptă încrezătorii porumbelul cu creanga de măslin, dar speră mai ales sosirea în portul de pe vârful Muntelui Ararat.

Imaginea Arcei se ține scari de aceea a Istoriei, a umanității îmbarcate pe puntea unei *Navis* a Istoriei, mai ales când încerci o privire asupra ei în ample vedute panoramice. Orice *gros plan* cheamă metafora navei pe care ieșirea omului în cosmos a extrapolat-o pe loc, lipind-o pe fruntea îngândurată a „planetei albastre”.

Imaginea Navei termină prin a-ți întreține apetitul pentru modelaj. În ecoul meditației cu care încheiam frugalele eseuri din *Istoria ca arenă a disputei arhetipale*, reiterez mai lacunar aceeași imagine a Arcei revizuită în contextul eseurilor ce compun opul de față.

Peste toate tragediile, mișcarea însăși a umanității în istorie e aidoma croazierei unei corăbii în căutarea Paradisului, a Insulei Fericirilor¹, ai cărei pasageri (ultima tranșă) îmbarcați în urmă cu șapte, opt secole ajung în portul modernității din Vestul oceanului fără margini. Deși liberi să se miște (unii dintre ei, cu colivii cu tot) pe puntea vasului în orice direcție, pelerinii se înghesuie în diminețile fiecărei epoci la pupa, pentru a prinde o rază măcar din spectacolul Răsăritului, punctul cardinal din care au plecat, fără ca mulțimile să observe că forța tăcută a curentului oceanic împinge pe nesimțite nava spre gerurile nordului. În mod curios, într-o eră cosmo-logică — cu logică, așadar, cosmică — firmamentul nocturn, reperul fix al Stelei Polare, promite să orienteze prin știința folosirii busolei și sextantului. Niciun navigator nu poate atinge portul dacă nu va ține cont de forța arhetipală a curentului oceanic, pe care dacă îl observă, orice timonier va trebui să îl ia în calculul manevrelor și direcției².

Pentru orice reflecție despre Istorie suntem condamnați să cităm și să intersectăm mitul biblic al Arcei lui Noe, ambarcațiunea „pe care noi o lansăm pe oceanul erelor; (căreia) noi îi cerem să amareze pe un Munte Ararat pe care ne vom construi locuința, o locuință care să ne pună la adăpost de toate diluviile posibile”. Un contemplator al ei găsit printre cei afini nouă — Jean Brun — crede chiar că, asemeni unui „iceberg”, Istoria s-a desprins dintr-un „continent polar”, ce „plutește în condiția umană” și căruia neglijăm să-i studiem gigantica submersiune. Este istoria mișcându-se „în derivă”, „o derivă în care unii vor să citească avansarea riguroasă și un progres sigur, considerând ca «obstacole» ceea ce, în realitate, constituie puternice motoare ale istoriei”. Omul, „agent” al istoriei sau „instrument” al ei; aceasta pare alternativa și enigma cu care ne vom confrunta înclinând cu destule probe spre

condiția instrumentală a omului. El nu face istoria de care este în primul rând făcut, „instrument acționat de istorie”, cum notează un teoretician geamăn. Nu subiect al ei, ci vehicul, cu navă cu tot. *Gulfstream*-ul care pune în mișcare nava umanității, o undă purtătoare de eternitate este, până una alta, numai în ce ne privește, marea alternativă arhetipală masculin-feminin, acel „lucru în sine al istoriei care ne face semne prin fenomene evenimentiale”. „Că Istoria este traversată și propulsată de ceva care face Istoria” a fost uneori tradus prin evocarea Destinului, a unei Providențe, a unei Dialectici interne, adică a unui Joc al zeilor care au făcut să funcționeze mașina Istoriei. Dar recursul la acești *dii ex machina* dau nume mai întâi dificultății pe care, de fapt, întârzie să o lămurească. [...] Istoria nu este decât o undă purtătoare de eternitate. [...] Prin Istorie „se spune ceva care nu este Istorie.”³

De adâncime și putere variabile, curentul arhetipal al istoriei rămâne în cele din urmă garanția inteligibilității oricărui eveniment, „gajul comprehensivității”, cum ar spune Gilbert Durand. Pentru noi, „evenimentele care ne fac semne” sunt zorii modernității, curentul care transportă nava spre un port al modernității ce schimbă semnul algebric al Istoriei; altfel spus, sexul corpului Istoriei.

Este „minusul” modernității, *fe-minus*, cum se jucau scolastici când botezau feminitatea, ca un „minus” al bărbatului, un bărbat-minus, prefața unei morți anunțate a civilizației Vestului, sau numai o „schimbare de sex” a embrionului unei noi umanități din pânțele Istoriei. Sau, în fine, o „nocturnă”, o traversare a oceanului la ore de noapte în care suntem invitați să ne servim de lumina indirectă a Lunii, de constelații, de Steaua Polară?

În vorbirea curentă, ca și în literaturi de diverse specialități, sintagma *războiul sexelor* frizează de mult, prin frecvență, o plicticoasă culme a locului comun. Din ce se petrece în criptele istoriei, câte ceva vede toată lumea. Folclor ironic, bășcălie rumenită de testosteron și chiar de reflexe de sobră gândire patriarhală, manifest instituționalizat de confrerii marțiale sau, dimpotrivă, bărfă de coterie feministă ori belicos refren și declarație de contraatac a sexului secund, fie el alcătuit din grațioase vestale, amazoane revanșarde ori neconsolate menade, sintagma *războiul sexelor* a devenit (începând cu Freud sau Weininger, Jung, Simmel, Evola et Co. și continuând cu toate facțiunile disidente ale psihanalizei și psihologiei analitice) materia prima a unor reflecții care i-au conferit aura unui conflict epic al modernității politice sau culturale. Izolată la aspectul particular al sexelor anatomice, expresia în cauză expediază în derizoriu o vastă filosofie a dialecticii contrariilor, dar și o aventură cosmică a legilor naturii. O insomnie modernă scindată în masculinistă sau feministă a devenit pentru sociologi un subiect de expertiză și neliniștitoare statistici. Curios, studiile de gen par preocupate de periferia manifestării acestei dialectici. După cercetări de ultimă oră poți „descoperi” că „serioase dezordini mentale — și câteva ciudățenii ale personalității — pot fi rezultatul unei bătălii ale sexelor din capul nostru”⁴.

Din studii moderne de sociobiologie află că o ruptură în viața conjugală modernă, divorțul, a ajuns să aducă chiar pacea familiei. Emanciparea femininului, autosuficiența femeii moderne e de mult un

domeniu predilect al sexismului.

Despre *războiul sexelor* vom spune ceva ce, începând cu Sf. Antonie cel Mare, o repetă toți părinții deșertului, reflectând creștinește dar maniheic asupra aspectelor trupești și sufletești ale ființei umane.

Niciun război cu arme din *vârsta de fier* a istoriei, fie el legitim sau ilegitim, de neatârnare sau de cucerire, just sau injust, nu e comparabil cu un *război nevăzut*, fără vârstă, dintre cel al demonilor care ne dau ghes în olimpiada lor continuă cu îngerii din noi.

Cele nevăzute, ne spun trăitorii credinței creștine, sunt războaie mai devastatoare decât cele în carne și oase de pe câmpurile de luptă ale armatelor mânate de instinctele thanatice ale Egourilor suferind de inflație; altfel spus, ale personalităților istorice, reprezentanți terestrați ai SuperEgoului Patern, divin sau nu.

Ne învață Nicodim Aghioritul: „Află că-n acest război sunt două voințe în noi, una contrară alteia. Una a părții raționale și de aceea se numește Raționalul și voință superioară. Cealaltă a simțurilor și de aceea este numită sensibilă, voință inferioară. Ultima de obicei mai este numită voința irațională, voința poftelor și a pasiunilor corporale”⁵. O tranșantă falie arhetipală a literaturii sacre, creștine în primul rând, care ia distanță față de tot ce este materie, este reconsiderată în era modernă. Masculin-feminin devine o „linie de front” a antropologiei culturale moderne. Identificarea aspectului feminin al lumii cu *mater materia* este un mult prea la îndemână *analogon* pentru a se mai putea disculpa de o asemenea suspiciune.

Conflagrațiile luminilor și umbrelor dinlăuntrul nostru, ar spune psihanaliza lui Freud sau psihologia analitică a discipolului său rebel Jung, sunt mai inombabile decât cele dintre semenii noștri mânați pe câmpuri de luptă, în tranșee mocirloase, declanșate de tot soiul de interese, de sete de putere pământeană, de *libido dominandi* — ar spune Carl Gustav Jung. Ce curiozitate face să renască tocmai interesul pentru umbre, simțuri, materie, fantasmă, mit și pentru sexul opus al acestei căi de *purificatio* lăsată de sfinții părinți?

Probabil pentru că această schismă — cea mai mare schismă spirit-materie — nu a produs cea mai accesibilă cale de mântuire. Probabil pentru că dualismele imanente ale lumii obiective, natura istoriei umanității a convins mai mult decât a învins soluția extremă a Marelui Tată.

Războiul nevăzut al sexelor arhetipurilor din noi îl putem întrezări însă și în istoria din afara noastră. Nu pentru că el ar fi doar o proiecție subiectivă asupra istoriei (căci oricum este și asta), ci pentru că psihismul lumii este obiectiv. Istoria se supune lor aproape fără să poată schița o palidă opoziție. Cel din afara voinței noastre este un război mai devastator decât orice război dintre două imperii, care, începând cu cel dintre Alexandru cel Mare și Darius, ne țin cu răsuflarea tăiată, așa cum pe copiii de toate vârstele îi hipnotizează cel intergalactic care intră în istorie prin *science fiction*-ul lui George Lucas — *Star Wars* — *and so on*.

Luând în serios ironia ilustrei sintagme erodate de folosință îndelungată, descopăr că, în afara voinței mele, am devenit atent la puterile aproape discreționare ale disputei masculin - feminin, că dualismul lor este lucrător, în timp ce toate doctrinele trinitare rămân exclusiv teritoriul percepției și judecății inteligente. Masculin-feminin — disputa lor merită luată mai în serios decât ne putem închipui.

Ironia de care se bucură *războiul sexelor* este tocmai cortina după care păpușarul din *Uigrundul*





istoriei își joacă, imperturbabil, rolul. Păpușarul-fortă, Unul care are nevoie de cadența Doimii ce pune în mișcare opera sa și drama cosmică. Un Demiurg revărsând iubirea scindată în perechea protopărinților și disputa dintre ei într-o dramaturgie mereu neîncheiată.

Încerc să mă lămuresc pe mine însumi că această perspectivă ne reconciliază cu noi înșine nu neapărat prin împăcarea cu umbrele din noi, ci cu înțelegerea istoriei și mai cu seamă cu o stratagemă de urmat de către cei care, nostalgici, scriu despre *a treia moarte a lui Dumnezeu Tatăl*, în libertatea pe care Marea Mamă a adus-o fiilor ei, în nediscriminata libertate ce pare să ne surprindă pe toți cu efectul contrar al oricărui exces, haosul, sau cum un fizician modern ar spune *chaoplexity*, complexitatea haosului, un nume mai savant pentru postmodernitate.

O lege și pentru mine sacrosanctă, a desăvârșirii fiecărui arhetip, zace ținută în ființa noastră, în istorie și în istoria speciei umane. O sacrosanctă lege a stereotipiei nu cruță pe nimeni și nimic, aceeași care face ca zeitățile — chiar și Marele Tată — să devină oțioase, obligate să se retragă de pe tronurile puterii, asemeni regilor din poiana sacră, învinși de cei mai tineri în drepte lupte. Cadența cardiacă a istoriei, ritmul de sistolă și diastolă aduce în scenă figura Marii Mame pentru că, cel mai probabil, ea ține de imperiul Necesității căreia niciun zeu nu îi poate face față⁶.

Convins că suntem martorii acestei continue schimbări a stereotipului masculin cu arhetipul feminin, că asistăm la o defilare de forțe, la expunerea tangibilă a nevăzutelor lui, la un inexorabil triumf al ideii feminine, al arhetipului Marii Mame, notez un moment de apex ce se consumă sub privirile celui mai mediatizat eveniment din istorie.

20 ianuarie 2009, ora 11.45, Washington D.C. Instalarea noului președinte ales — „The Inauguration of Barack Obama” —, scenariul unui ritual consacrat de peste două secole, este considerat „cea mai pură zi a democrației” americane. Imaginea crengii de măslin răsare în reveriile tuturor oficianților: supremație a păcii asupra violenței, *the supremacy of the balot over the bullet*. În „pacifică tranziție de putere” a administrației de la Casa Albă, locul care încă dă tonul politicii mondiale, fiul unui imigrant african, extremul marginal, care acum 40 de ani încă mai milita pentru drepturi elementare ale omului de culoare, încă privat de dreptul de a lua loc pe băncile din metroul newyorkez, afro-americanul cu bunici și educație islamică, convertit la creștinism, cu rădăcini etnice în Kenya și Hawaii, intră în Centrul istoriei mondiale ales de o Americă de toate culorile, limbile, religiile și sexele. Că noul președinte american este un membru al Partidului Democrat este un aspect subsidiar al faptului că Barack Obama este proba unui triumf al democrației din mințile electoratului, o eclipsă totală a prejudecăților o expansiune a semanticii termenului. Coloratura programului politic este secundară în raport cu amplificarea limitelor sensului democrației: victoria extremă a drepturilor asupra prejudecăților. Marea Mamă a adus la sânul ei pe cel din marginea umanității ei, i-a recunoscut și validat inteligența, deschiderea și capacitatea de a concilia prin însăși umilitatea originilor lui o lume încă trimisă în război fratricid, ca orice război dintre oameni în care Cain și Abel sunt încă actuali. Războiul împotriva războiului este sensul pe care îl caută această religie a Marii Mame, încă absent din logica și calendarul istoriei.

Pe gâtul acestui subiect fragil nu pot lăsa să cadă ghilotina gândului direct, tranșant, neechivoc, pentru simplul fapt că el rămâne de fapt șerpuitor în istorie.

Ceva, o instinctivă angoasă îmi spune că despre

el orice silogism e de prisos. În această lume a femininului asupra căreia nu mă voi opri — pentru că ea îți îngăduie cel mult doar să o survolezi, să o înconjură, să o conjuri — poți să fii, să existe, dar *nu poți avea conștiința ei*, și nici să teoretizezi geometric pe seama ei. *A avea* (conștiința existenței și manifestării lui) devine de la sine suprimarea condiției sale *aceea de a fi*. Un conflict arhetipal și el, acela dintre *conștiință și ființă*, va obliga mereu reflecția asupra femininului la o narațiune ca substitut al demonstrației.

Modernitatea politică este visul nocturn al istoriei, al Tatălui care ne arată mâna sa stângă, în timp ce El își arată lumii chipul lui matern. Modernitatea își ia ca patron pe Mama fiilor lui.

Cu alte cuvinte — așternute aici —, despre *shimbarea de sex a istoriei* prin „calea întoarsă” este vorba mai jos. „Calea întoarsă”, *enantiodromia*, viziunea care îi pune împreună pe toți înțelepții lumii, cei care se recunosc între ei fără să se fi văzut vreodată.

Dacă i-aș aminti pe fiecare dintre cei mai importanți, e aproape sigur că i-aș măhni pe toți cei care cred doar într-unul din ei. Sub mantia Marii Mame fondatorii religiilor redevin mării anonimi, pilduitori, dar egali în rang în proiectul salvării.

Dialogul ecumenic este cel mai profund simpotom al unei epoci în căutarea genului proxim al omului religios. Culturalmente, Zarathustra, Hermes-Thot, Lao Tze, Confucius, Buddha, Pitagora, Heraclit, Platon, Aristotel, Iisus Hristos, Plotin, Mahomed — toți devin personajele unei galerii colegiale, invitații unui simpozion ecumenic. În Shaker-ul New Age se pregătește cocktailul global al unui politeism guvernate de principii democratice, o coexistență a adevărilor într-un arhipelag pacific. Visul lui Nicolaus Cusanus: „O singură religie în varietatea riturilor.” *Una religio in rituum varietate*. Un dialog interreligios convertit într-un dialog intrareligios⁷. Ideea însăși de a privi dialogul interreligios ca pe o formă de religie divulgă o contaminație a unei religii imanente care este esența modernității politice, a democrației liberale.

Deși în percepția sacră a lumii una din *universaliile religiilor* — o cvasi-intuiție ecumenică a omului religios — este *percepția trinitară a Divinului*, ceea ce a operat în istorie cu un radicalism și o eficacitate imparabile a rămas dualismul masculin-feminin, Diadele care au repopulat pământul după potop.

De ce el „transcende” — tocmai prin carnea evenimentelor istoriei — misterul divin trinitar prezent în Creștinism și Hinduism, cu destule vestigii în Mozaism și Islam, de ce el se impune în fața cosmotheandrismului și în fața esenței trinitare a realității⁸, iar în hărnicia lui tinde să organizeze dialectica istoriei pe linia de separație, pe falia celor două instanțe arhetipale, destul de franjurată de altfel, ca într-un fel de balama a Unului în Doime, ne pare totuși un mister mai dificil de pătruns decât chiar misterioasa dinamică trinitară ce reprezintă un alfabetar în gramatica credințelor. De ce, în ciuda descoperirii lui, „complotul” Tricksterului reușește, de ce dualismele gnostice însele se impun în modernitate în dauna viziunilor triunice, sau de ce non-dualismele (a-dvaita, în sanscrită) cedează totuși pasul în fața dualismului (dvaita), de ce „aventura trinitară” (triada Cosmos, Dumnezeu, Lume) cu superioritatea dinamicii ei creatoare și lucrării ei perihoretice⁹, face loc imanentismelor, panteismelor unei noi religiozități, ar trebui să constituie pesemne întrebările puse dincolo de orice bariere și prejudecăți teologice sau filosofice. De ce pur și simplu succesiunea primară a Monadei, Diada, este atât de operantă încât lasă Istoria să se întrevadă în stadiile ei premoderne și moderne?

Foarte probabil nu există răspunsuri de talia evidenței cu care ele se manifestă, de talia evi-

dentei însăși a acestei metamorfoze în Istorie. Tot ce urmează nu este desfășurarea ori deșirarea unui răspuns, ci drumul pe care îl caut pe firul timpului istoric. O *imitatio navis*.¹⁰

(fragment dintr-un volum în curs de apariție la Ed. Curtea Veche)

Note:

1 Toate tradițiile au fixat memoria locurilor paradisiace, fie Insula Norocoșilor din *Munci și Zile* a lui Hesiod, Insulele de Ambră, Insula de Spumă pentru tradițiile Japoniei, Grădina Hesperidelor, Thule, Ceylon, Insula celor Patru Maeștri, Insulele Incomparabile de care vorbește Suttampata, Albionul tradițiilor celtice, Regatul reginei din Saba sau Eldorado-ul Lumii Noi.

2 „Mișcarea umanității în istorie poate fi asimilată croazierei unei corăbii (a «nebunilor», pentru lungi perioade) ce (știe că) plutește spre apus pe apele unui ocean agitat, sub nori prevestitori de apocalipse, ca acum, de pildă, la ceasul epocii întunecate — Kali —, pe puntea căreia pasagerii se mișcă liberi, atrași însă irepresibil de răsărit, fără ca nimeni să observe că forța tăcută a curentului oceanic împinge nava spre gerurile nordului. Din când în când, în subsolurile corabiei „perifericii” echipajului pregătesc o revoltă împotriva căpitanului timonier, de care pasagerii navei au uitat aproape cu desăvârșire. Fără luminile firmamentului și imobilismul Stelei Polare, fără busolă și sextant, niciun navigator nu poate atinge portul dorit opunându-se curentului oceanic, forței lui arhetipale; iar dacă îl observă, va trebui să îl ia în calculul navigației”. Coriolan Babeți, *Istoria ca arenă a disputei arhetipale*.

3 Jean Brun, „Les Filigranes de l’histoire”, în *Eranos Jahrbuch*, vol. 51, Insel Verlag, 1983, p.157.

4 Carl Zimmer „Some serious mental disorders — and some common personality quirks — may result from a battle of the sexes inside the head”, în *Discover Science, Technology, and the Future*, decembrie 2008.

5 Nicodim Aghioritul, *Războiul nevăzut*, p.35.

6 De la Platon („Ceea ce este făcut, este făcut” Protagoras, 324 b) la Aristotel („Necesitatea este inflexibilă”, *Metafizica*, V, 1015 a 33) principiul non-contradicției este insurmontabil. Nici pentru Toma d’Aquino el nu cade sub omnipotența divină (*Summa theologiae* I, 25 qu. 5).

7 Raimon Panikkar, *Între Dumnezeu și cosmos. O viziune non-dualistă a realității. Dialoguri cu Gwendoline Jarczyk*, p. 144.

8 Vezi și Raimon Panikkar, *La Trinité. Une expérience humaine primordiale*.

9 Perichoresis, gr., interacțiunea persoanelor Treimii — Tatăl, Fiul, Duhul Sfânt.

10 Simbolismul Arcei întâlnește aici sensul de leagăn al copilului și miturile eroului copil. Asociată nașterii, renașterii vieții, Arca lui Noe transportă și simbolul feminin al vasului ales. Diverse limbi păstrează amintirea acestei omologii a imaginarului religios. Shiff (ger.) este vas sau farfurie. Rădăcina pentru Kanne, vas și Kahn, barcă este comună. Ambivalența Arcei face ca ea să poată fi și barca morților. În Egipt, ca și la popoarele germanice, nava ca mormânt este asociată călătoriei spre tărâmul de dincolo. Ca simbol al salvării ea este absorbită de corpul Hristic a cărui imagine pe cruce devine tiparul spațiului bisericii devenită în zidirea ei navă a credincioșilor. Erich Neumann, *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*, trad. Ralph Manheim Bolingen, pp. 258-260.

Școlile artistice de la Cluj și Timișoara (II)

între inițiativa privată și aspirația etatistă

Vasile Radu

După Primul Război Mondial se înființează și la Cluj o Școală de Arte Frumoase (activă între anii 1925-1933 la Cluj și între anii 1933-1941 la Timișoara) după moda încă vie în Europa. Această școală nu era o *emanație* a vreunei *Academii*, în înțelesul vechi, european, al termenului. Absența *academicienilor* - nemuritori prin faptele lor de artă dar mai ales a *mecenajilor* - dispuși să-și cultive vanitățile și să solicite capodopere artiștilor - se datora lipsei de instruire a potentatilor, absenței oricărei aspirații artistice a acestora, dar și slăbiciunii economice ale statului. Abundau, în schimb, învățăceii dispuși să le suporte constrângerile scolastice, convinși de măreția apirațiilor lor, dar, mai ales, de eficacitatea lor materială, de prosperitatea și abundența care îi așteaptă la capătul drumului.

În Proiectul înaintat Consiliului Dirigent de către sculptorul Corneliu Medrea, la 1 octombrie 1919, se propunea înființarea unei înalte școli de pictură și sculptură a Statului cu titlul de "Academia Artelor Frumoase", cu scopul ca *elevii cu talent să fie formați ca artiști maturi în cunoștințele lor și produsul lor să poarte pece-tea sufletului românesc.* (s.n.) (1) Era efectul entuziasmului care cuprinse clasele sociale post-belice și aspirația spre modernitate a unei noi intelectualități idealiste care inhalase fumul halucinogen al noilor teorii etatiste, privind cu admirație spre est - unde se contura utopic noul *stat al proletarilor* - și unde educația noilor clase trebuia să atingă starea sa de grație.

Așadar, se sconta pe capacitatea profesorilor - ei înșiși artiști auto-proclamați - de a reproduce, prin munca lor, alte personalități, după chipul și asemănarea lor. În pofida beneficiului de modernitate pe care și-o asumaseră prin formație primii profesori, învățământul practicat aici era însă de relativă factură academică, numai și prin aceea că primul director și organizator al

școlii, pictorul Alexandru Popp, venise din Școala de Arte Decorative de la Budapesta și era un artist cu solide studii academice dobândite în capitala Ungariei, contaminat de aceleași deprinderi administrative sau, asemeni lui, ceilalți profesori - Eugen Pascu, Catul Bogdan, Anastase Demian, Aurel Ciupe etc. - care aveau studii *nu mai puțin academice* la München, la Paris sau la Roma, studii de care, de-altminteri, aceștia erau foarte mândri. Călătoriile de studii, bursele, cursurile, dar mai ales stagiile prin diferite ateliere care le întregesc formația academică în capitalele europene ale artei îi recomandă ca artiști cu o puternică componentă academică, subminată de modernitatea insurgentă europeană a epocii, reflectată nu atât prin modul de organizare al școlii, cât și prin curricula școlară, personalitatea și concepția despre artă a dascălului.

Deși putem vorbi de numeroase tentative de eliberare a acestora, grație noului climat european al creației, de sub tutela învățământului clasic, aceștia pun accentul pe elementele de meșteșug (*tehne*) ale curriculumului școlar: *...îndrumarea a pus accentul pe probleme de desen (după antic și model), încercându-se crearea unui simț al proporțiilor, al punerii în pagină, al individualizării caracterului prin intermediul liniei (ca element constructiv) și discrete valorării de clar-obscur în carbune, ținându-se cont de distribuția în spațiu a luminii. În paralel, întrucât deschiderea Academiei de Arte Frumoase se amâna și întâmpina diferite impedimente administrative și nu numai, Alexandru Popp împreună cu Ács Ferencz deschid la Cluj o școală liberă de pictură, inițiativă primită cu entuziasm, fie și numai pentru raționamentul că ea va umple un gol în viața artistică a neamului nostru.* (2)

În prospectul Școlii de Arte Frumoase din Cluj pe anul școlar 1926-1927 - primul an de funcționare oficială a învățământului artistic - erau stipulate cele două categorii de tineri - cu



Tasso Marchini (1907-1936), Compoziție (Două portrete)

bacalaureat sau absolvenți a numai patru clase secundare - care puteau obține, în urma unei școlarizări de 4 și respectiv 3 ani (pregătitori) - 4 ani ordinari - diploma de profesor de desen. Patruzeci și patru de ore săptămânal erau considerate suficiente, timp de 4 ani, pentru ca, în urma lor, tânărul absolvent să aibă dreptul să se cocoșe la catedră! Majoritatea tânjeau la mai mult, visând să devină *maestri - artiști* copleșiți de respectul și admirația concetățenilor. Până una-alta, trăiau din expediente, urmau paralele alte profiluri academice, sau se angajau ucenici în alte locuri de muncă. Slabe oportunități de parvenire socială, dacă nu erau dublate de sprijinul familiei sau dacă preopinienții nu dispuneau de calități genetice care să atragă bunăvoința concetățenilor fără *recomandarea* sau garanția unor personalități publice.

Succesul era parțial garantat de aspectele cenzitare și de avere ale familiei, în pofida frazeologiei umaniste care încuraja *talentul* și dotarea artistică a populației sărace. În anul următor, încurajat de participarea din ce în ce mai numeroasă a tinerilor - peste 250 de studenți - Consiliul profesoral decide ca absolvenții să primească la sfârșitul studiilor *Diploma de maestru*



Școala de la Cluj



de desen, făcând un pas înainte pe calea transformării învățământului cu profil pedagogic în unul eminent artistic, fără a exista, din păcate, o lege specială care să reglementeze acest lucru la nivel național. Dimpotrivă, în Comisia pentru redactarea noului Regulament de organizare a școlilor de Arte Frumoase - condusă de pictorul Ștefan Popescu - se reiau majoritatea articolelor cuprinse în Regulamentul din anul 1908 - unde, în temeiul principiilor academice, muzeul se preconiza ca fiind baza învățământului artelor frumoase. O nouă opțiune paseistă, desprinsă de realitatea vieții contemporane și de aspirațiile pragmatice ale profesorilor și studenților.

Profesorii au interpretat ca fiind *vexator* pentru ei spiritul acestui nou Regulament, nepotrivit cu scopurile artistice ale școlii. Școala trebuia să rămână liberă pentru a forma cadre didactice, dar și artiști liber-profesioniști, dispuși să-și asume riscul traiului de pe urma muncii de creație. Cu jumătate de gură, profesorul Gh. Bogdan-Duică cerea Ministerului ca studenții merituosi - cu alte cuvinte, cei care aveau perspectiva de a deveni artiști liber-profesioniști - să fie trimiși în tabere de vară la Baia Mare, să primească burse și călătorii de studii în străinătate și, de ce nu?, premii, adică instituirea unui sistem asemănător modelului francez care promova concursul pentru *Premiul Romei*. Adică, o dată mai mult, reîntoarcerea la modele academice exclusiviste care își aveau rădăcinile în Academii cosmopolite din secolul al XVII-lea, corpul profesoral urmând să se profileze treptat într-o elită exclusivistă și auto-suficientă care să dirijeze în mod abuziv întreaga viață artistică a societății. Ceea ce ofereau în schimb noii academicieni era perspectiva alarmantă pentru stat de a etatiza întregul învățământ artistic, îngroșând pătura de cetățeni suprapuși care se înfruptau dintr-un buget ridicol de vlăguit, sărac și auster. Artiștii trebuiau oricum să aștepte la rând, după clasa politică!

Între 1926 și 1930, cursurile școlii au fost urmate regulat de circa 360 de studenți. Astăzi, nu mai mult de 10 este numărul acelor care au trecut prin furcile timpului, deveniți, majoritatea post-mortem, artiști reputați, repauzați în muzee. Despre majoritatea celorlalți care au avut de înfruntat condamnabila indiferență, năucitoarea lipsă de interes din partea publicului nu poate vorbi decât vacuitatea unor absențe, un



Cursanții Școlii de Arte Frumoase de la Cluj, împreună cu profesorii Romul Ladea, Catul Bogdan și Aurel Ciupe (1927)

cimitir al artelor cu eroi necunoscuți peste care s-a așezat pașișă insolentă a unor personaje mimetice, expiate în câmpul unor cariere neterminate, nedesăvârșite.

Acestui simulacru de viață artistică i s-a servit cel mai adesea argumentul unor necesități istorice, precepte politice, idiosincrazii ideologice, ale căror miresme naționaliste pluteau peste granițe, constituind cea mai irefutabilă frână în calea modernizării. Auto-reglarea naturală a organismului social care pretinde dreptul la viață doar al celor *spartani*, eliminând excesele paternaliste, asistența socială privilegiată, pe fondul ignoranței și al nepăsării naturale, auto-suficiența la români, invidia și grija pizmașă pentru soarta vecinului, au făcut ca școala, ani de zile subfinanțată, să se cufunde în ceața falimentului. Avocatul Valer Moldovan, subsecretar de stat în Ministerul Culturii și Cultelor, va face în anii 1929-1930 eforturi pentru stratificarea școlii, adică recunoașterea valorii secției artistice, și pentru etatizarea învățământului de artă în profil pedagogic. Deși juridic acest lucru a fost recunoscut în anul 1929 - în mod paradoxal alimentând componenta alergică a spiritului românesc la prieteni și vecini - abia din acest an școala începe să funcționeze cu un buget înjumătățit. Avea la dipozitie pentru anul 1931 doar 500.000 lei! La 30 decembrie 1930 sunt demisi

cei mai buni profesori - Aurel Ciupe, Coriolan Petranu, Victor Papilian și Anastase Demian - ulterior rechemați la insistențele lui Sextil Pușcariu care amenință cu demisia sa din fruntea Comisiei Școlii de Arte Frumoase.

Cu bani suplimentari obținuți de la Primărie și de la Minister, situația se îndreaptă parțial, apărând în schimb un alt *pericol* tipic românesc, și astăzi de o actualitate flagrantă - titularizarea prin concurs a cadrelor didactice! Interesele de grup fiind mai importante decât principiile, se sugerează funcționarea *pe mai departe* a profesorilor menționați *pentru că nu pretind salarizare* - deocamdată - și *servec intereselor școlii!* Avalanșa de *comitete* și *comisii* n-a fost în măsură să împingă prea departe deznodământul. *Abnegația* și *jertfa* profesorilor care vor cu ardoare *re-înființarea posturilor care se efectuau benevol* și introducerea sistemului plății cu ora - privit ca o *...datorie națională* - nu va salva situația. Vom nota cu tristă compasiune Legea specială votată cu *indiferență criminală* de *Corpurile leguitoare*, lege care viza desființarea școlii începând cu data de 1 ianuarie 1932.

Reparația lui Alexandru Vaida Voivod în fruntea unui nou guvern țărănesc *întoarce* această decizie legislativă și alocă din bugetul statului pe anul 1932 suma de 311.400 lei - ridicol de puțin față de cele peste 5 milioane alocate școlilor din București și Iași. Școala avea să aibă astfel... 2 profesori plătiți și alți 6... relativ remunerați de Minister, aspirând în continuare să se numească... *Academie*.

Note:

(1) Lăptoiu, Negoită, *Școala de Arte Frumoase din Cluj și Timișoara (1925-1941)*, Editura ARC 2000, București, 1999, pag. 8

(2) ziarul *Patria* din 23 nov. 1922, apud N. Lăptoiu, *op. cit.*

Fotografiile provin din arhivele Aurel Ciupe, Negoită Lăptoiu, Muradin Jenö.



Alexandru Popp (în centru) și pictorul Ács Ferencz, împreună cu elevii școlii libere de pictură de la Cluj (1923)

istorie

Moldova și proximitatea lumii slave în epoca lui Ștefan cel Mare

Florian Dumitru Soporan

Intervalul cronologic de aproape cinci decenii care corespunde domniei lui Ștefan cel Mare (1457-1504) a rămas în memoria colectivă și în opinia istoriografiei românești ca momentul de apogeu al dezvoltării Moldovei medievale ca proiect etatic intern și, în egală măsură, punctul culminant al afirmării sale pe arena politică europeană. Comemorarea a cinci secole de la moartea eroului a prilejuit, din perspectiva scrisului istoric românesc, o activitate publicistică de substanță, rămasă în general fidelă direcțiilor interpretative validate de tradiție, dar remarcabilă prin efortul de difuzare la nivelul publicului interesat și mai ales prin tentativele de a se sustrage conformismului (aproape obiectiv) pe care îl presupune oficializarea unor astfel de momente. Ștefan cel Mare continuă să fie evocat ca domnul român medieval prin excelență, în paradigma postulată de P. P. Panaitescu, ca restauratorul ordinii și păcii interne, inițiator al unor politici sociale inovative, protector al bisericii ortodoxe și ctitor de centre monastice. Alături de Iancu (Ioan) de Hunedoara și Vlad Țepeș, domnul Moldovei întregeste seria conducătorilor români participanți la așa-numita Cruciadă Târzie, apărători ai patriei și protagoniști ai unor campanii militare de succes împotriva inamicilor creștini sau infideli ai acesteia. Chiar dacă această imagine pare inspirată de discursul identitar tradițional sau de dată recentă, iar persistența sa alimentează delimitări sceptice din partea adepților demitizării istoriei, ea corespunde proiectiei cu care însăși memoria istorică și literară a Evului Mediu a operat în privința suveranilor secolului al XV-lea. Entuziasmul pentru vocația europeană a românilor, invocată chiar în contexte culturale care ignorau această realitate civilizațională modernă, a tins să facă din Ștefan cel Mare un european *avant la lettre*, un promotor al unității de acțiune a statelor creștine. Cei cinci ani care ne despart de necesara repunere în dezbateră a acestei vaste problematice a Evului Mediu românesc au oferit răgazul necesar recalibrării investigației istorice prin separarea restituirilor critice ale trecutului de abordările omagiale tributare formalismului și oportunității.

În spiritul veșnicei aspirații a istoricului spre cunoașterea trecutului „așa cum a fost”, receptarea publică a realităților Moldovei lui Ștefan cel Mare ar avea numai de câștigat dintr-o evaluare raportată la evoluțiile din statele vecine, cu care a interacționat de altfel mult mai profund decât ne permite să apreciem stadiul actual al cunoașterii surselor din arhive. Interacțiunea cu oamenii și evenimentele din imediata vecinătate a fost tratată în general ca un aspect secundar, subsumat obiectivului primordial de politică externă al domniei, contracararea pericolului otoman, într-un moment în care acesta atinse gradul maxim de acuitate. De o soartă oarecum diferită s-au bucurat contactele cu Moscova lui Ivan al III-lea (1462-1505), evaluate însă dintr-o perspectivă influențată de sensibilități ulterioare evenimentelor și privite ca o manifestare preliminară a incompatibilității fundamentale dintre proiectele politice românești și cele originare în lumea rusă. Dacă implicarea Moldovei în acțiunile sau proiectele de cruciadă inițiate de Apusul creștin nu poate fi pusă în cauză, această dimensiune trebuie completată de

rolul jucat de statul românesc în Europa Central-Orientală, în acea regiune care tocmai resimțise efectele traumatice ale căderii Constantinopolului și receptarea entuziastă a valorilor umanismului. În pofida reputației de timp prin excelență al stagnării pe care și-a câștigat-o Evul Mediu, secolul al XV-lea este un timp al schimbărilor și provocărilor de tot felul. Naționalizarea bisericii, manifestată în lumea catolică pe durata dezbaterilor conciliare și în animatele controversate universitare, cunoștea forme proprii de expresie la frontierele răsăritene ale Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană. Tezele lui Jan Hus, vizând o reformă profundă a bisericii din Boemia, au devenit catalizatorul naționalismului ceh medieval, inspirat de vechile resentimente față de germani și de credința în mesianismul națiunii cehe. Atașamentul populației și clerului ortodox pentru ritualul, tradiția și limba liturgică a creat cadrul opoziției la unirea religioasă proclamată la Conciliul de la Ferrara-Florența în 1439, chiar în condițiile în care acest proiect a dispus de sprijinul episodic al puterii de stat și a fost un obiectiv permanent pe agenda Sfântului Scaun. Forța solidarităților etnice s-a manifestat deopotrivă pe tărâm religios și politic, iar sub acest din urmă aspect avem de-a face cu efortul de identificare al puterii suverane cu interesele locuitorilor. Aceste ultime decenii ale Evului de Mijloc sunt dominate de suverani puternici sau percepuți ca atare, cu domnii relativ lungi și marcate de performanțe politice, economice și militare, conducători care realizează trecerea de la poziția de instrumente ale facțiunilor și ligilor la statutul de eroi ai discursului despre națiune. Din punctul de vedere al imaginii, aceștia valorifică noile tendințe ale culturii renascentiste care plasau în centrul istoriei personalitatea înzestrată cu calități de excepție. Domnia lui Ștefan cel Mare coincide cu momentul de maximă expansiune al Uniunii Polono-Lituaniene, cu afirmarea aspirațiilor imperiale ale descendentului Hunedoreștilor și cu formularea proiectului de uniune a statelor europene propus de Jiri Podiebrad (1458-1471), suveranul husit al Boemiei. Conduita Moldovei în acest creuzet a fost dictată de interesele politice și patrimoniale imediate, direcție conformă, de altfel, cu preceptele rațiunii de stat în care excelau oamenii politici italieni și care aveau să conducă demersurile politice la acte aflate la limita normelor morale acceptate. Relațiile cu Polonia-Lituania s-au situat inițial în limitele compromisului oportun impus de volatilitatea cadrului politic regional. Implicat în ultima fază militară a conflictului cu ordinul cavalerilor teutoni, uniunea a preferat parteneriatul cu noua putere de la Suceava, chiar dacă aceasta era expresia facțiunii opuse influenței Jagiellonilor asupra Moldovei. Pe de altă parte, eforturile domniei în direcția recuperării cetăților moldovenești și confruntările cu Ungaria au impus revenirea la politica tradițională de echilibru între cele două regate apostolice. Până în 1471, Ștefan cel Mare joacă un rol activ în proiectele îndreptate împotriva lui Matia Corvinul, iar sub aceste auspicii se plasează și contactele sale cu Jiri Podiebrad și cu fiii acestuia. Dimensiunea politică a relațiilor cu Boemia a generat efecte minore, dar în deceniile



Ștefan cel Mare

ulterioare statul românesc est-carpatic devine o zonă de emigrație pentru comunitățile de husiți radicali, persecutați de puterea regală. Prezența cehă nu s-a permanentizat, motivele fiind probabil de căutat în politica fiscală a domniei, dar și în posibile reacții de suspiciune la adresa acestor creștini atât de deosebiți prin limbă și ritual liturgic de paradigmele ortodoxe.

Noutatea pe care puterea domnească a adus-o în acțiunea politică externă încă din primele decenii este însă dată de încercările de a-și diversifica opțiunile prin găsirea de interlocutori în lumea rusă. Interesul pentru evenimentele din Răsăritul slav și tătar a rămas constant pe durata domniei învingătorului de la Baia și Vaslui, iar ponderea acestui interes a crescut constant până la finele secolului. Firesc, primele tentative de colaborare au vizat lumea rusă din vecinătate, la nivelul familiilor cneziale ortodoxe din Marele Ducat al Lituaniei. Solidaritatea de interese între cele două părți a inspirat și înfăptuirea unei alianțe dinastice, odată cu căsătoria domnului român cu Evdokia de Kiev, sora cneazului Semion Orlkovič, conducătorul *de facto* al rutenilor ortodocși din Lituania. Din această căsătorie de scurtă durată a rezultat cneaghina Elena, cunoscută în letopisețele rusești ca Olena Voloșeanca. Aceasta avea să joace un rol semnificativ în înfăptuirea altui proiect de alianță matrimonială, de această dată cu casa domnitoare a Marelui Cnezat al Moscovei. Elena se va căsători cu Ivan cel Tânăr, fiul și moștenitorul prezumat al lui Ivan al III-lea. Raporturile sinuoase dintre cei doi mari principii ortodocși, evoluând de la clamarea solidarității politice și de credință la mefiență și ostilitate, au reprezentat o provocare deopotrivă pentru protagoniștii evenimentelor și pentru cei care și-au asumat sarcina reconstituirii acestora. Evocând un alt episod al colaborării româno-ruse, cel al tratatelor duse de Dimitrie Cantemir cu țarul Petru I al Rusiei, A. D. Xenopol, autorul primei sinteze moderne de istorie a românilor, sublinia cu amărăciune nedisimulată schimbările decisive survenite în privința poziției celor două națiuni, în comparație cu epoca lui Ștefan cel Mare. În opinia reputatului istoric român, în secolul al XV-lea, elementul activ în cadrul parteneriatului era reprezentat de Moldova, singura putere ortodoxă în măsură să-i cointereneze pe ruși în frontul cruciat,





în ordinea politică a Europei creștine. Oricât ar fi de măgulitoare o astfel de interpretare, stadiul actual al cercetărilor ne obligă să nuanțăm concluziile formulate în urmă cu un secol și jumătate și să acceptăm faptul că structurile politice ale românilor și rușilor se aflau într-o poziție de relativă egalitate în privința dezvoltării social-economice și culturale. Ambele cunoscuseră lungi perioade de instabilitate internă, generate de rezistența categoriilor privilegiate la încercările de centralizare a puterii și de stabilire a primogeniturii ca mijloc de stabilire a ordinii succesoriale. Români și ruși experimentau pluralismul statal și înglobarea parțială în state guvernate de suverani străini și aflate sub îndrumarea spirituală a ierarhiei ecleziastice romano-catolice. Principii români și cei ruși rămăseseră singurii reprezentanți cu autoritate politică ai ortodoxiei libere după 1453, iar această poziție i-a adus în atenția forțelor interesate într-o eventuală cruciadă antiotomană. Domnul Moldovei și marele-cneaz al Moscovei s-au dovedit actori politici capabili să găsească interlocutori în lumea creștină și în cea islamică. Similitudinile se opresc însă aici. Din perspectiva amenințărilor externe, Moscova a beneficiat de destrucțurarea puterii Hanatului Hoardei de Aur și a știut să opereze o preluare ostilă la nivelul legitimității puterii. Deși istoricii au subliniat slăbiciunile și mediocritatea lui Ivan al III-lea, domnia sa reprezintă o veritabilă turnură în istoria Rusiei. Moscova și conducătorul său fac trecerea de la statutul de supuși ai marelui han la cel de parteneri frecventabili pentru emisarii Sfântului Scaun, diplomați aflați în serviciul casei de Austria și artiști italieni în căutarea gloriei refuzate în țara natală. În plan intern, marele-cneaz și administrația sa transformă imaginea strângătorului de pământuri rusești, proiectată de letopiseștele vremii într-o realitate palpabilă. Unitatea politică s-a realizat gradual, prin lichidarea progresivă a imunităților cnejilor și a autonomiei republicilor urbane din Nord, fenomene cu efecte în durată lungă la nivelul structurilor societății ruse, sub aspectul dihotomiei supus-cetățean, improprie totuși spiritului medieval. Succese similare au fost obținute de elita politică moscovită și în relație cu ansamblul comunității slavilor de est, pentru care statul guvernat de descendenții lui Rurik și Aleksandr Nevski devine un bastion de apărare a credinței adevărate, opus marilor-duci catolici de la Vilnius și în măsură să le garanteze libertățile tradiționale.

Aceste prefaceri au fost sesizate chiar de contemporanii lor români, după cum rezultă dintr-o mărturie documentară care consemna remarcile amare ale domnului Moldovei cu privire la succesele obținute cu atâta ușurință de aliatul său rus, contrapuse sacrificiilor făcute de el și de țara sa pentru cauza creștină. Cazul nu este totuși singular în realitatea epocii. Anvergura pe care dinastia de Habsburg o va cunoaște în secolul al XVI-lea a avut la bază alianțele matrimoniale și consecvența mediocră a împăratului Frederic al III-lea (1452-1493). Chiar dacă suveranul tuturor Rusiilor revendica la nivel epistolar și în discursul destinat străinătății moștenirea bizantină, implicarea sa în cruciadă alături de aliatul de la Suceava a fost nulă. Moldova a trebuit să facă față ofensivei otomane prin forțe proprii sau apelând la sprijinul partenerilor tradiționali. Prioritatea amenințării turcești a impus după 1470 reevaluarea relațiilor cu Ungaria, campioana autoproclamată a cruciadei la Dunăre și în Balcani. Noua opțiune pune însă în cauză vechile raporturi cu Polonia, care de altfel nu se arătase prea interesată să susțină eficient Moldova în efortul de recuperare a Chilieii și Cetății Albe, pierdute în favoarea Porții în 1484. Îndepărtarea de Jagielloni îi va aduce pe români și ruși în aceeași tabără în complicatul

joc politic din Europa Centrală. Ștefan cel Mare și Ivan al III-lea se vor număra printre aliații lui Maximilian de Habsburg, pe parcursul tentativei, remarcabile doar prin temeritatea ei, de a transpune în practică vechile pretenții ale dinastiei sale asupra coroanei Sfântului Ștefan. Episodul a avut mai curând valoarea unei cavalcade pe gustul oamenilor Renașterii, dar aceste alianțe răsăritene se vor afla constant de acum pe agenda diplomatică a casei de Austria. În absența unei implicări active a Sfântului Imperiu în regiune și ca urmare a politicii pacifiste a noului sultan Baiazid al II-lea, raporturile de putere sunt date de echilibrul între așa-numita Europă Jagiellonă și ceea ce Alexandru Boldur definea drept alianța moldo-crimeeano-moscovită. Aceasta s-a manifestat pe durata expediției întreprinse în Moldova de către noul rege al Poloniei, Ioan I Albert (1492-1501). Dincolo de consecințele sale militare, episodul ilustrează o dată în plus maniera în care cruciada fusese instrumentalizată în folosul unor interese naționale sau dinastice. Perspectivele unui atac moscovit au lipsit forțele polone de aportul militar lituanian, iar posibilitatea unei schimbări de putere la Suceava în beneficiul exclusiv al Poloniei a generat ostilitatea nobilimii maghiare, deținătoarea reală a puterii în stat, care a acționat în favoarea menținerii unui *statu quo ante* care îi garanta interesele la Dunărea de Jos.

Pentru observatorii familiarizați cu imaginea de luptător antiotoman a lui Ștefan cel Mare poate părea stranie prezența unor auxiliari turci alături de forțele sale victorioase la Codrii Cosminului. Această ultimă izbândă a veacului al XV-lea salva autonomia țării și statutul său de zonă neutră, dar marca totodată eșecul speranțelor puse în atenuarea presiunii otomane prin mobilizarea lumii creștine sub steagul cruciadei. De acum, domnia va reafirma

pretențiile patrimoniale asupra Pocuției și se va identifica cu rezistența ortodoxă ce se manifesta în rândul rutenilor. În contrast cu această retranșare, Moscova obținea strălucita victorie de pe râul Vedroșa asupra lituanienilor, iar pacea încheiată în 1503 îi asigura stăpânirea asupra cnezatelor rusești dintre Dvina și Nipru. Șansa ca un dinast provenit din alianța Bogdăneștilor cu Ruricizii să urce pe tronul Moscovei a fost ratată în ultimă instanță, cneazul Dimitri și mama sa Elena căzând victime conflictelor care divizau boierimea rusă. Ultimii ani ai domniilor celor doi suverani rămași paradigmatici în mentalul colectiv al națiunilor pe care le-au guvernat sunt marcați de acte de ostilitate reciprocă. Cu toate acestea, căutarea unor căi de colaborare cu noua putere ce se proclama cea de-a treia Romă a rămas o opțiune constantă pentru toți domnii care și-au propus o agendă politică externă.

Expunerea succintă a interferențelor lumii românești de la est de Carpați cu realitățile slave nu își propune să nege importanța angajamentului antiotoman al acesteia sau realizările acestei epoci pe tărâmul cultural și artistic. Semnificația lor este cu atât mai relevantă dacă avem în vedere că au avut de făcut față unui context politic volatil, unor schimbări de profunzime la nivelul normelor morale publice și individuale, la care țara și oamenii ei au reacționat în manieră proprie.



philosophia cristiana

Argumentul ontologic:
versiunea validă, dar inutilă

Nicolae Turcan

Printre argumentele existenței lui Dumnezeu, argumentul ontologic s-a bucurat de un statut aparte, datorită fascinației produse de pretenția de a fi complet *a priori* – de a refuza, așadar, datele experienței și de a se folosi doar de ceea ce intelectul îi pune la dispoziție. Sf. Anselm de Canterbury, cel care l-a formulat pentru prima dată în *Proslogion* (sec. al XI-lea), l-a numit „argumentul pentru nebun”, fiind convins că l-ar putea convinge până și pe cel necredincios că Dumnezeu există (referința este la nebunul din Ps. 13, 1: „Zis-a cel nebun întru inima sa: «Nu este Dumnezeu!» Stricatu-s-au oamenii și urâți s-au făcut întru îndeletnicirile lor. Nu este cel ce face bunătațe, nu este până la unul.”). Structura argumentației anselmiene pornește de la Dumnezeu conceput drept „ceva decât care nu se poate cugeta ceva mai mare”, noțiune cu care poate fi de acord chiar și cel necredincios, căci până și acesta are în minte un asemenea concept și îl poate înțelege. Dacă Dumnezeu ar exista numai în minte, dar nu și în realitate, atunci ar putea fi gândită o altă ființă decât care nu poate fi gândită o alta mai mare. *Eigo*, cel ce fusese conceput drept cel mai mare, pentru a-și păstra acest statut, trebuie să existe și în realitate.

Critica nu s-a lăsat așteptată și primele contraargumente, aparținându-i călugărului Gaunilo, s-au referit în primul rând la conceptul folosit, arătând că, de fapt, noi nu avem nicio idee despre Dumnezeu și nici nu ne putem procura vreuna; cu alte cuvinte, dacă Dumnezeu este ceva decât nu se poate cugeta ceva mai mare, El însuși poate fi cugetat? Nici El nu poate fi cugetat, deci nu putem cugeta despre ceea ce nu poate fi cugetat. În al doilea rând, a fost subliniată diferența dintre existența *mentală* a unui lucru și existența *reală* (exemplul lui Gaunilo este insula Atlantidei, care deși există în minte și e perfectă, nu există cu necesitate și în realitate).

Nu stă în intențiile acestui scurt text de a prezenta întreaga istorie argumentului ontologic, de aceea ne vom mai opri doar la Descartes, înainte de a ajunge la critica lui Kant. Descartes îl susține, mai ales că, pentru el, siguranța principiilor rațiunii se bazează tocmai pe veracitatea divină. Formularea pornește de la ideea unei ființe perfecte pe care o avem deja în minte și de la analogia cu adevărurile geometrice. În „Meditația a V-a” din *Meditații despre filosofia primă*, Descartes argumentează astfel: printre cunoștințele clare și distincte există și cele cuprinse în spațiu și cele matematice; un triunghi, neinventat de mine și care nu există în realitate, ci doar în minte, are însă proprietăți fără de care nu poate fi gândit, cum ar fi suma unghiurilor de 360 de grade; la fel se întâmplă și cu Dumnezeu, conceput drept ființă perfectă: acesta are ca proprietate existența sa, căci esența lui nu poate fi concepută ca fiind despărțită de existență; deci Dumnezeu există.

Descartes răspunde în continuare la două obiecții care s-ar putea aduce. Prima este obiecția că această argumentare este doar subiectivă, neavând valoare obiectivă, de vreme ce imaginarea unui lucru nu înseamnă totodată și existența lui

(al doilea contraargument al lui Gaunilo).

Descartes răspunde că nu cugetarea implică existența obiectivă, ci invers, existența obiectivă a ființei perfecte implică gândirea. O a doua obiecție se referă la eroarea logică numită *petitio principii*: nu cumva ceea ce s-a demonstrat, adică existența lui Dumnezeu, a fost deja presupus în premise? Descartes răspunde că deținând deja ideea înăscută a ființei atotperfecte, noi nu-i atribuim *toate* perfecțiunile pe care le are, deci nici pe cea a existenței. Dimpotrivă, ideea existenței, deși implicită în conceptul de atotperfectie, nu e dată ca o notă separată și distinctă, ci are nevoie de a fi demonstrată din conceptul general al ființei atotperfecte – ceea ce argumentul ontologic face.

Odată cu Kant, obiecțiile împotriva argumentului ontologic dobândesc o forță nouă. Kant le desfășoară în secțiunea „Despre imposibilitatea unei dovezi ontologice a existenței lui Dumnezeu”, din *Critica rațiunii pure*. De pildă, (1) conceptul unei ființe absolut necesare, deci care să implice și existență, rămâne un concept vid, prin care, în fapt, nu se gândește nimic. De asemenea, (2) analogiile geometrice ale argumentului ontologic, aduse în scenă de Descartes, sunt considerate de Kant simple tautologii, ce nu reușesc să treacă de la necesitatea judecăților, la necesitatea existenței lucrurilor. Judecătii care afirmă că într-un triunghi este necesar să existe trei unghiuri (de unde se infera că în conceptul de Dumnezeu este necesar să existe predicatul existenței), Kant îi răspunde că faptul e valabil doar în măsura în care triunghiul este deja dat, cu alte cuvinte se culege ceea ce s-a pus de la bun început în concept (*petitio principii*). În plus, (3) Kant atacă și ideea că există un *singur* caz pentru care eliminarea atributului existenței din concept duce la contradicție, și anume cel al ființei infinit reale. Ne vom opri puțin asupra acestui contraargument. Întrucât conceptul unei ființe absolut reale este și posibil, rezultă după susținătorii argumentului ontologic că această ființă are toată realitatea, *deci* și existența, fiindcă altfel s-ar ajunge la *contradicție*. Kant răspunde în două feluri: (a) Contradicția e comisă chiar atunci când în conceptul unui lucru posibil a fost strecurat conceptul existenței lui, ceea ce reprezintă, din nou, o simplă tautologie. (b) Mai mult, ar trebui mai întâi să se răspundă la întrebarea dacă judecata „Lucrul cutare există” este o judecată analitică sau sintetică. (Să ne amintim că pentru Kant, judecățile analitice nu adaugă nimic nou față de ceea ce era deja conținut în concept, în timp ce judecățile sintetice sunt cele ce adaugă atribute care nu pot fi deduse doar din simpla analiză a conceptului.) Dacă e analitică, ea nu aduce nimic nou, de aceea a afirma existența ar însemna sau că ideea (conceptul) din intelect este lucrul însuși, sau existența, dacă este dedusă, atunci a și fost presupusă, ceea ce conduce din nou la o „meschină tautologie”. Dacă judecata despre existență este sintetică, așa cum crede și Kant, deci adaugă ceva nou conceptului, predicatul existenței poate fi suprimat fără contradicție, fiindcă el nu face parte din conceptul ființei infinit reale. Ultima lovitură vine din

(4) distincția care trebuie făcută între *predicatul logice* și *predicatul reale*: „a fi” este predicat logic atunci când funcționează drept copulă și predicat real când funcționează existențial. Dar „realul nu conține nimic mai mult decât simplul posibil”. O sută de taleri reali nu conțin nimic mai mult decât simplul posibil”, afirmă Kant într-o celebră propoziție. Prin urmare, din simplul concept logic al unei ființe perfecte, nu se poate deduce existența ei: intelectul trebuie să depășească simplul concept pentru a-i atribui și existență. Concluzia este definitivă: în calitate de idee a rațiunii pure, Dumnezeu nu poate fi un fenomen al cunoașterii noastre; rațiunea își depășește limitele când argumentează în legătură cu El, fiindcă e incapabilă atât de demonstrația, cât și de respingerea existenței Lui; de aceea argumentul ontologic nu se susține și e zadarnic.

Istoria argumentului ontologic nu se oprește aici. Pe lângă numeroasele critici, îl susțin, de exemplu, Hegel și, mai nou, dinspre logica modală, Alvin Platinga. Să ne întoarcem însă la consecința kantiană care afirmă că în cazul în care judecățile de existență sunt analitice, atunci, pentru ca argumentul ontologic să fie adevărat, conceptul din intelect ar trebui să fie lucrul însuși, astfel spus *conceptul de Dumnezeu ar trebui să fie Dumnezeu însuși*. Oricât ar părea de absurdă o asemenea consecință, ea se regăsește în gândirea Bisericii, chiar dacă nu e pusă în legătură cu argumentul ontologic. Prezența lui Dumnezeu în om, deodată cu transcendența lui deplină, este afirmată, mai întâi, prin întruparea Cuvântului: când Cel pe care cerurile nu-L încap se sălășluiește într-o fecioară, atunci ceea ce părea absurd devine realitate. La fel în cazul euharistiei: dacă cel ce mănâncă trupul și sângele lui Hristos îl primește în sine pe Cel necuprins, atunci ideea prezenței lui Dumnezeu în om nu mai pare atât de absurdă. La acestea se adaugă și promisiunea trimiterii Duhului Sfânt, pe care Hristos o face în cuvântarea de despărțire: „De Mă iubiți, păziți poruncile Mele. Și Eu voi ruga pe Tatăl și alt Mângâietor vă va da vouă ca să fie cu voi în veac, Duhul Adevărului, pe Care lumea nu poate să-L primească, pentru că nu-L vede, nici nu-L cunoaște; voi Îl cunoașteți, că rămâne la voi și în voi va fi!” (Ioan 14, 15-17, subl. n.). În această perspectivă, argumentul ontologic s-ar putea susține, chiar dacă numai pentru cei aflați în Biserică. Pentru aceștia existența lui Dumnezeu este o evidență clară și distinctă, la fel cum era pentru Descartes. Rămâne însă mențiunea că pentru a se convinge de existența lui Dumnezeu, ei nu vor apela nicio dată la argumentul ontologic, deși ar putea-o face. Și desigur, rămâne faptul că nu vor putea convinge pe cei din afară, care nu au experiența Dumnezeului interior, de validitatea acestui argument. Să nu uităm că saltul între credință și necredință e dificil de făcut: între cel ce crede și cel ce nu crede prăpastia e tot atât de mare precum între idee și existență. De aceea chiar atunci când ar putea fi valid, argumentul ontologic nu are cum să fie util.

Încă prea departe...

Sergiu Gherghina

Deficitul democratic și distanța dintre instituțiile europene și cetățeni sunt aspectele menționate frecvent atunci când discuția despre UE nu mai are loc exclusiv la nivelul elitei. Așa cum am evidențiat și în alte articole din *Tribuna*, acestea nu sunt probleme noi, ci au cauze instituționale profunde. Alegerile europene reprezintă un prim pas pentru îngustarea prăpastiei existente, reformarea acestora fiind și cel mai la îndemână efort pe termen scurt pe care elitele îl pot face. Rândurile de mai jos prezintă câteva dintre cauzele care au dus la actuala situație, fiind extrase dintr-un raport complex alcătuit de Europe Academic Grup în luna noiembrie a acestui an. Consecințele acestor problematice sunt prezentate în articolul lui George Jiglău, iar posibile soluții într-un număr viitor.

Introduse în 1979, alegerile directe pentru Parlamentul European (PE) au fost gândite ca un instrument de a reduce distanța dintre Uniunea Europeană și cetățenii europeni. Alegând direct membrii PE, cetățenii puteau căpăta o voce în procesul de luare a deciziilor care le afectează viețile din ce în ce mai mult, rezultate în urma gradului crescând de integrare din interiorul UE. La 30 de ani și șapte runde de alegeri europene, este evident că lucrurile nu au mers conform așteptărilor. Prezența la urne a scăzut constant, acesta fiind primul semn că mai mult de jumătate din cetățenii europeni nu sunt interesați de aceste alegeri. Cifrele ar fi probabil și mai dramatice dacă votul nu ar fi obligatoriu în Belgia, Cipru, Grecia sau Luxemburg.

Alegerile europene nu conduc la rezultate vizibile și tangibile pentru electorat. Alegerile pentru PE sunt mai puțin interesante în arhitectura UE pentru că PE este mai puțin important decât alte instituții europene care sunt implicate în luarea deciziilor. Alegerile locale sau naționale conduc de regulă la formarea unor organisme executive sau sunt legate de alegerea directă a unor poziții executive de top. Alegerile locale duc la formarea de consilii locale, care trebuie să lucreze cu primari aleși (de obicei) direct. Alegerile naționale duc la formarea de parlamente și, pe baza configurațiilor rezultate în urma distribuirii mandatelor, se formează guverne. În unele democrații și șefii de stat sunt aleși direct, care împart, de obicei, în astfel de cazuri, puterea executivă cu guvernul. În cazul alegerilor europene, configurația parlamentului rezultată după fiecare rundă de alegeri nu are nicio consecință legală asupra formării oricărui alt for la vârful UE. Formarea Comisiei Europene e un proces de negociere între statele membre. Consiliul European, în care sunt reprezentate statele membre, nominalizează un președinte pentru Comisie, care apoi trebuie votat de PE. De asemenea, noua echipă de comisari, formată de președintele desemnat, trebuie să obțină aprobarea Parlamentului.

Nu există un sistem omogen pentru alegerile europene. Procedura folosită pentru alegerea europarlamentarilor este numită greșit de unii „sistem electoral”. Fără a intra în detalii tehnice, putem afirma că un sistem electoral are ca trăsătură definitorie, printre altele, faptul că toți cei aleși într-un anumit corp reprezentativ sunt aleși după aceeași regulă, prevăzute în sistem. Nu se întâmplă așa și în cazul europarlamentarilor. Nu există un sistem electoral european, ci 27 de sisteme electo-

rale naționale diferite. Așadar, nu avem alegeri cu adevărat europene, ci doar alegeri naționale pentru legislativul european.

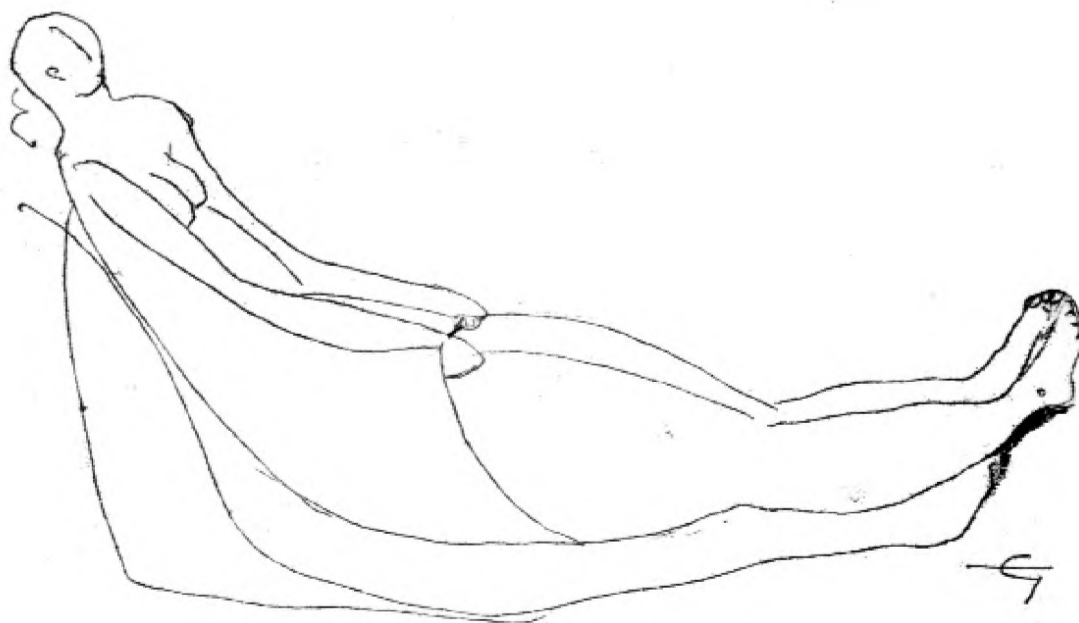
Acest aspect ridică un semn de întrebare asupra legitimității europarlamentarilor. Nu există dubii că fiecare europarlamentar este ales în mod legal, dar un europarlamentar ales într-un stat ar putea să nu fi fost ales într-un alt stat, având totuși același număr de voturi pentru el însuși sau pentru partidul său, din cauza diferențelor de magnitudine a circumscripțiilor, a faptului că votul este obligatoriu în unele state și în altele nu, a pragurilor electorale diferite, a modului în care este reglementat dreptul de vot al cetățenilor unui stat care locuiesc în alt stat sau a vârstei minime necesare pentru a candida. Singurele trei elemente comune pentru toate sistemele interne sunt: folosirea principiului reprezentării proporționale, votul universal direct și faptul că pragurile electorale nu pot fi mai mari de 5%.

Competitorii din alegeri nu coincid cu reprezentanții din Parlamentul European. Europarlamentarii primesc un mandat de la alegătorii din statele lor de origine. Chiar dacă mandatul nu este imperativ, ei fac promisiuni electorale naționale, construiesc programe bazate pe priorități naționale, pe care trebuie să le urmărească pentru a avea șanse la realegere. Actuala procedură oferă astfel stimulente nu pentru crearea unor partide politice europene, coerente și puternice, ci mai degrabă pentru întărirea mândriei naționale în cadrul PE și al politicii europene. Prin urmare, coerența și omogenitatea partidelor europene sunt problematice. Discrepanța dintre PPE și PES crește odată cu fiecare rundă de alegeri, politica de atragere de noi membri a fiecărui partid fiind diferită. PPE aplică un mecanism *catch-all* care se concentrează pe atragerea cât mai multor partide cu puțință, câtă vremea acestea se declară ca fiind de centru dreapta. Așa se explică faptul că acest partid are în rândul său membri care se declară partide succesoare ale foștilor comuniști „convertite” la centru dreapta, agrarieni, creștin-democrați sau partide etnice, toate grupate sub eticheta de „populari”. Organizând alegeri naționale pentru PE, nu asistăm la o singură campanie

electorală, ci la 27 de campanii diferite, în care partidele naționale sunt principalii actori și își urmăresc propriile interese, pe care le duc apoi în PE.

Ca urmare a procedurilor electorale și a structurii competiției, apar discursuri divergente, care induc confuzie în rândul alegătorilor. Pentru a atrage cât mai mulți alegători, politicienii trebuie să abordeze subiecte care sunt cât mai apropiate de alegători. Astfel, campaniile sunt duse cu precădere pe subiecte interne, iar alegătorilor le sunt oferite de multe ori opțiuni similare ca în alegerile parlamentare sau locale. Diferența este că alegerile parlamentare sau locale au rezultate tangibile pentru alegători. Sunt alese consilii locale și primari, se formează guverne, care apoi se ocupă de alte subiecte concrete pentru alegători, precum salariile și pensiile, prețurile sau drumurile. În cazul alegerilor europene, cei aleși vor „dispărea” într-un corp de peste 700 de persoane, în care vocea unui anumit europarlamentar se va face cu greu auzită. Lipsa unei informări reale a alegătorilor agravează starea de fapt. Candidații propuși de partide naționale nu vor putea să explice cum vor pune în practică un anumit proiect propus în campanie din calitatea de membru al PE. Pe de altă parte, prezentarea întregului proces de decizie european este prea tehnic și plictisitor pentru alegători.

Introduse acum trei decenii ca un instrument care să reducă distanța dintre instituțiile UE și cetățeni, alegerile directe pentru PE par să nu își fi atins scopul. Trei motive procedurale au fost identificate: nu duc la rezultate tangibile pentru electorat, nu există niciun sistem omogen după care se țin alegerile europene, competitorii în alegeri sunt diferiți de reprezentanți. Simplificând, cetățenii votează pentru un partid național, dar sunt reprezentați de partide europene. Drept consecință a procedurilor electorale și a structurii competiției, apar discursuri divergente care induc confuzie în rândul electoratului. Odată aceste elemente eliminate, se poate spera la îmbunătățirea relației dintre cetățeni și elitele de la Strasbourg și Bruxelles.



Alegeri europene sau alegeri naționale pentru Parlamentul European?

George Jiglău

Problemele procedurale semnalate în articolul lui Sergiu Gherghina au un impact direct asupra comportamentului cetățenilor europeni raportat la Uniunea Europeană în ansamblul ei. Acest probleme fac ca gradul de interes în alegerile europarlamentare să fie unul scăzut și astfel un instrument de comunicare pe teme europene între cetățeni și reprezentanții lor, în speță alegerile și campania premergătoare, devine complet ineficient. Pentru ca demersul nostru de a oferi soluții pentru aceste deficiențe procedurale să aibă sens, este important să înțelegem bine care sunt consecințele lor.

Prima consecință vizibilă și directă este o relație slabă între reprezentați și reprezentanți. Tratatul de la Roma afirmă că „partidele politice la nivel european sunt importante ca factor de integrare în interiorul Uniunii. Ele contribuie la formarea unei conștiințe europene și la exprimarea voinței politice a cetățenilor Uniunii” (Articolul 138a). Este de la sine înțeles că această definiție nu este în concordanță cu realitatea de astăzi de la nivelul UE. Pentru a schimba lucrurile, organizațiile politice europene trebuie să devină mai puternice din punct de vedere politic, autonome față de partidele naționale și cu mai multă influență asupra direcțiilor din campaniile electorale. Paradoxul este, totuși, că, devreme ce partidele naționale nu au un interes în a le fi afectată poziția de liant între politică și cetățeni, ele tind să acționeze ca bariere în calea partidelor europene, pentru a menține actuala situație, care le este favorabilă.

Încercarea de a crea o legătură între UE și proiectele electorale interne înrăutățește adesea lucrurile. Candidații vorbesc despre fonduri europene drept o soluție de a finanța nevoile locale și a ridica standardele de viață. Totuși, europarlamentarii au puțin de a face cu modul în care sunt distribuite și cheltuite fondurile europene. O astfel de retorică poate funcționa o dată, dar nu poate funcționa și în următoarele alegeri, fondurile europene aduse într-un stat prin intermediul europarlamentarilor fiind probabil puține. Alegătorii și comunitățile locale vor prefera să nu mai aleagă aceeași oameni din nou, dar și mai des aleg să ignore astfel de teme, devenind dezinteresați în procesul real prin care pot folosi astfel de instrumente puse la dispoziția lor de UE.

O altă legătură pe care partidele naționale o pot face între politica internă și UE este bazată pe apartenența lor la partidele europene. Partidele naționale care aparțin celor mai mari partide europene – Partidul Popular European și Partidul European al Socialiștilor – pretind că votul pentru ele în alegerile europene va atrage interesul celor mai importanți politicieni europeni în proiectele interne pe care le propun. Totuși, partidele europene se preocupă de politici europene ample, relevante pentru întreaga Uniune. Consecința unui astfel de discurs este din nou un dezinteres tot mai mare în politica europeană în ansamblul ei.

O altă problemă derivată din faptul că partidele naționale sunt cele care candidează în alegerile europene este aceea că se întâmplă de multe ori ca aceeași politicieni să participe și la alegerile naționale, și la cele europene. Deși elitele europe-

ne promovează ideea că politica europeană e diferită de cea națională, partidele propun de multe ori aceeași candidați. Unii, care au fost aleși în poziții interne, au o imagine bună și pot ridica partidul și în alegerile europene, iar alții, care au candidat, dar nu au fost aleși în alegerile naționale, sunt redirectionați către PE.

Această procedură de alegere a europarlamentarilor nu oferă stimulente candidaților pentru a deveni mai interesați de politicile publice la nivel european. Câtă vreme dezbaterile din cadrul campaniilor europene se concentrează pe teme interne, candidații nu sunt stimulați să acționeze ca purtători de mesaje și de informații dinspre UE spre cetățeni. Mai mult, când sunt puși în fața unor teme europene, mulți sunt incapabili să le controleze și preferă să reorienteze atenția către subiectele interne.

Această consecință este amplificată de folosirea principiului reprezentării proporționale, asociat adesea cu liste de candidați propuse de partide. Cu excepția Irlandei, unde este folosit votul unic transferabil, toate celelalte state folosesc liste de partid, 13 dintre ele permițând alegătorilor să opteze pentru anumiți candidați de pe lista unui partid sau de pe mai multe liste. În statele unde listele de partid sunt blocate, este clar că doar primii candidați de pe listă au șanse de a fi aleși. În cazul partidelor cu o cotă electorală mare, este evident că cei situați în vârful listei au locul asigurat, astfel că aceștia nu au motive să se implice prea mult în campanie. De asemenea, candidații de la sfârșitul listei sunt siguri că nu au nicio șansă de a fi aleși. În funcție de predicțiile dinaintea alegerilor, un partid poate aproxima numărul de mandate pe care îl poate câștiga, astfel că singurii candidați care sunt motivați să se implice activ în campanie sunt cei situați în jurul ultimei poziții considerate eligibile.

De exemplu, dacă un partid mare se așteaptă să câștige 7 sau 8 mandate, iar lista are 35 de poziții, candidații de pe pozițiile 1-5 nu sunt stimulați să se implice prea mult în campanie, pentru că sunt siguri că vor fi aleși. De asemenea, candidații de pe pozițiile 10-35 sunt siguri că, indiferent ce vor face în campanie, nu au șanse la un mandat. Singurii candidați pentru care campania are rost sunt cei de pe pozițiile 6-9, fie pentru a se asigura că partidul va lua suficiente voturi pentru a fi aleși, fie pentru a aduce voturi suplimentare astfel încât partidul să mai câștige unul sau două mandate în plus. Aceste poziții situate spre mijlocul listei ar putea fi ocupate de persoane care nu reprezintă personalități de vârf ale unui anumit partid, în special pentru cele mari, care își folosesc oamenii de vârf pentru guverne sau pentru alte poziții interne importante.

Pe de altă parte, pentru partidele mai mici, care gravitează în jurul pragurilor electorale, procedura actuală oferă stimulente pentru a-și plasa în fruntea listelor personalitățile cele mai vizibile și pentru a se implica puternic în campanie, pentru a se asigura că vor trece pragul și vor câștiga unul sau două mandate. Partidele mai mici duc o campanie mai consistentă, iar aceasta este una din explicațiile pentru care ele obțin de regulă

rezultate mai bune în alegerile europene decât în alegerile naționale sau locale, după cum vom detalia mai jos.

În absența unor dezbateri coerente și substanțiale despre UE, alegerile europene devin așa numite „alegeri de ordin doi”, intrând astfel în aceeași categorie cu alegerile regionale din statele federale (precum Germania) sau alegerile parțiale pentru Congresul SUA. Acestea sunt privite ca alegeri intermediare, în care este testată popularitatea guvernelor sau a câștigătorilor ultimelor alegeri naționale. În mod tradițional, participarea la vot în astfel de alegeri este mai scăzută, iar votul este mai puțin pragmatic decât în alegerile naționale sau locale, aceasta însemnând că alegătorii tind să își acorde votul partidelor de care se simt mai apropiați și nu partidelor care au șanse mai mari de a câștiga și de a forma un guvern. Pe scurt, nu există vot strategic sau „răul cel mai mic” în alegerile secundare. Astfel, partidele care au obținut scoruri mai bune la ultimele alegeri naționale tind să piardă voturi în favoarea unor partide mai mici. De asemenea, deși a existat un progres treptat către uniformizarea procedurilor electorale pentru alegerile europene în toate statele membre, problemele pe care le au acestea astăzi sunt aceleași ca în 1979.

Totuși, acest grad mai mare de diversitate politică nu este neapărat un element pozitiv pentru Europa. O performanță mai slabă pentru partidele pro-europene înseamnă voturi mai multe pentru partidele anti-europene, care devin foarte vocale și capitalizează toate frustrările alegătorilor cu privire la opacitatea procesului de decizie din cadrul UE. În urma alegerilor din 2009, fiecare partid extremist anti-UE care a candidat a câștigat mandate în Parlamentul European. Mulți au dat vina pe absentismul mare pentru rezultatele bune obținute de extremiști. Dar aceasta este o premisă falsă. Nu există nicio garanție că cei care nu au votat ar fi votat cu partid pro-UE. Din contră, aceștia au exprimat prin absența lor fie lipsa de interes, fie frustrarea pe care o simt față de UE, deci putem argumenta că ei ar fi votat probabil tot cu partide anti-UE, dacă ar fi crezut că UE merită măcar un astfel de vot negativ. Un alt aspect este că alegătorii ar putea alege să pedepsească partidele aflate la putere votând împotriva lor în alegerile europene și să își dea votul unor partide care li se opun. Dacă partidele aflate la putere sunt pro-europene și opoziția este anti-europeană, nemulțumirea față de guvernarea devine un vot anti-UE și favorizează apariția în PE a unor europarlamentari anti-UE.

Recapitulând, deficiențele care se regăsesc de 30 de ani la nivelul procedurilor de alegere a europarlamentarilor determină o relație slabă între aceștia și cetățenii pe care trebuie să îi reprezinte. Candidații, luați individual, nu sunt stimulați să fie mai interesați de politicile europene și să le vorbească alegătorilor despre acestea și nu despre teme interne. În plus, partidele mari nu au interes să recurgă la un discurs orientat către temele europene, ci preferă să își stimuleze alegătorii promovând discursuri similare cu cele din campaniile pentru alegeri naționale sau locale. Aceste efecte sunt amplificate de folosirea listelor de partid închise în mare parte din statele membre. Astfel, alegerile europene sunt alegeri de ordin doi, care favorizează extremismul și partidele anti-UE. ■

De-a autobiografia

Ing. Licu Stavri

■ Cel mai recent roman al lui William Trevor, *Love and Summer*, se petrece în orașul irlandez imaginar Rathmoye, la prima vedere un loc unde nu se întâmplă nimic, scrie Ruth Scurr în *The Guardian*. Prima secvență e aceea a unei înmormântări: întreg orașul o petrece pe ultimul drum pe doamna Connulty, o femeie bogată, jeliță de fiul și de fiica ei. La funeralii asistă și un misterios fotograf, pe care nu-l cunoaște nimeni. Ellie Dillahan, soția unui fermier, se întreabă dacă fotograful este un actor din trecutul familiei decedatei. De fapt, fotograful, Florian Kilderly, a moștenit o casă din apropiere și este pasionat de arta fotografică. Între el și Ellie se înfiripă o mică aventură, urmărită cu resentiment de fiica fecioară a răposatei doamne Connulty și de vagabondul orașului, Orpen Wrenn. Cu ani în urmă, acesta fusese angajat de aristocratica familie St John să catalogheze biblioteca de la Lisquin House. Membrii familiei St John au părăsit Irlanda de mai bine de treizeci de ani, dar Orpen tot îl mai așteaptă pe George Anthony, moștenitorul, pe peronul pustiu al gării Rathmoye, ca să-i înmâneze un sul de acte. Acum îl ia pe Florian drept George Anthony. Un alt personaj interesant din roman este soțul lui Ellie, fermierul Dillahan, un bărbat taciturn care nu-și poate ierta faptul că a fost autorul unui accident în care i-au pierit prima soție și fiul. El are o relație liniștită cu Ellie, concentrată exclusiv asupra existenței de la fermă. Aflând despre idila ei cu Florian, nu schițează niciun gest de împotrivire. Trevor sondează cu multă compasiune psihicul celor implicați în acțiunea cărții, reușind să transpună tristețea și sentimentul unei pierderi irecuperabile într-o proză cu mari valențe poetice. Sensibilitatea sa estetică și morală, este de părere recenzenta, e superioară celei a multor scriitori contemporani cu el.

■ Tot despre vară este vorba cel puțin în titlul ultimei cărți a lui J. M. Coetzee, *Summertime*. Cine este J. M. Coetzee?, se întreabă, retoric, în *The Sunday Times*, David Grylls. Răspunsul pare la îndemână: un laureat al Premiului Nobel pentru literatură, de două ori câștigător al premiului Booker. Dar, în alt sens, J. M. Coetzee este un personaj creat de autorul cu același nume în acest al treilea volum al autobiografiei sale ficționalizate. Prima parte, *Boyhood*, descrie copilăria lui Coetzee într-un cartier insipid de blocuri din Cape Town. A doua, *Youth*, îl urmărește, la începutul deceniului șapte din secolul trecut, într-o Londră cețoasă, unde, „anost și banal”, nutrește visuri de glorie literară în timp ce lucrează ca programator IBN. Succesul artistic, își spune el acum, va fi legat de triumful iubirii, când o va cunoaște pe cea ce-i este hărăzită. Deocamdată, escapadele sale sexuale, deși surprinzător de frecvente, sunt plictisitoare, agasante, promiscue. Acum, cel de al treilea volum, *Summertime*, se ocupă de întoarcerea personajului-autor în Africa de Sud și de începutul și consolidarea carierei sale scriitoricești, între 1972 - 1977. Ca și în primele două volume, textul se referă la protagonistul Coetzee la persoana a treia. Dar în *Summertime* gradul de ficționalizare sporește, prin introducerea unui biograf britanic, Vincent. Coetzee ar fi murit în Australia (în realitate, romancierul, abandonând Africa de Sud, doar s-a stabilit acolo), iar cercetătorul englez, care nu l-a cunoscut pe când trăia, încearcă să afle

ce fel de om era intervievând cinci figuri cruciale din viața sa, din anii când începuse să publice. Patru sunt femei, iar două foste iubite. O mare parte din textul cărții constă din transcrierea acestor interviuri. Restul conține extrase, reale sau imaginare, din carnetele de însemnări ale autorului Coetzee. Evident, J. M. Coetzee a conceput această structură postmodernă pentru a lăsa perplex pe oricine dorește să stabilească apartenența la gen a cărții sale. E clar că nu e vorba de o simplă autobiografie, de vreme ce personajul central este declarat mort. Dar nu este nici biografie, pentru că J. M. Coetzee este viu și adoptă dubla postură de autor și personaj. Nici proză de ficțiune, întrucât multe detalii din viața lui Coetzee și din activitatea lui scriitoricească sunt consemnate cu exactitate. Personalitatea descrisă - întovărită, tensionată, dotată cu har artistic - este compatibilă cu cea din *Boyhood* și *Youth*. Deși acum e vară, viața lui Coetzee nu e ușoară. E lefter, nervos, coabitând dificil cu un tată văduv, arțagos și bănuitor. Vincent îl descrie drept „un omuleț lipsit de importanță”, închis în el „ca o broască țestoasă”. Se vorbește pe un ton condescendent și despre creația sa literară. „Nu e destinat”, spune la un moment dat Vincent, „să fie un scriitor bogat și de succes.” Rostită în anii 1970, această frază pare a se face ecoul propriilor îndoieli ale scriitorului din perioada respectivă. Dar, scriind în 2008, Vincent mai afirmă: „Coetzee nu a fost niciodată un autor popular. Prin asta nu vreau să spun că romanele nu i s-au vândut bine. Pur și simplu, publicul nu l-a pus la inimă.” Evident, J. M. Coetzee a dorit să se proiecteze drept scriitor marginal, neîndemânat în viață și în artă. Ba în *Summertime* merge până acolo încât își scrie propriul obituar. Probabil, zice recenzentul din *The Sunday Times*, în viitoarea carte își va include și recenziile critice.

■ Yang Xianyi, veteranul scriitor, traducător și interpret al literaturii chineze și universale, s-a stins din viață la vârsta de 94 de ani, ne informează ziarul *China Daily*. Yang a devenit cunoscut în China și peste hotare pentru traducerea în

engleză a capodoperei din secolul XVIII *A Dream of Red Mansions*, compusă în timpul dinastiei Qing (1644 - 1911) și atribuită lui Cao Xuequin și Gao E. *A Dream of Red Mansions* este unul dintre cele patru romane clasice chineze, împreună cu *Voiaj spre răsărit*, *Romanța celor trei regate* și *Scelerații din mlaștină*. Yang Xianyi a început să lucreze la traducerea acestei capodopere în anii 1960, împreună cu soția sa, englezoaica Gladys Taylor, care în China purta numele Dai Naidie. După publicarea versiunii englezești, *A Dream of Red Mansions* a devenit o lectură obligatorie pentru orice occidental pasionat de cultura și literatura chineză tradițională. Yang Xianyi a tradus zeci de alte opere clasice, printre care *Odiseea* de Homer, din greaca veche în chineză. Născut și crescut în familia unui bancher înstărit, traducătorul a avut o viață complexă, povestită amănunțit în autobiografia redactată în engleză, *White Tiger* (publicată în 2000, la un an după moartea soției sale). Tatăl lui Yang a decedat când viitorul scriitor avea doar cinci ani. A fost crescut de mama sa, într-o perioadă când China trecea prin nenumărate războaie și lupte politice, iar cartea evidențiază destinul unui tânăr cultivat, curajos și principial în turburele secol al eliberării și emancipării Chinei. Educația universitară la Oxford, în anii 1930, i-a permis să-și însușească perfect limba engleză și să se pasioneze pentru literaturile Europei Occidentale. Tot în Marea Britanie a făcut cunoștință cu viitoarea lui soție, pe atunci studentă, de care s-a îndrăgostit în timp ce traduceau împreună eseu poetic *Li Sao* (Tristețea despărțirii), scris de Qu Yuan în perioada 475 - 221 î. n. e. înaintea de Christos. Traducerea lor a stârnit un mare interes printre intelectualii chinezi, inclusiv președintele Mao care, așa cum se știe, se considera poet. Se spune că Mao Zedong l-ar fi întrebat pe Yang Xianyi când s-au cunoscut, în 1953: „Crezi că *Li Sao* poate fi tradus?” „Da, tovarășe Președinte, nu există operă literară care să nu poată fi tradusă.” În același fatidic an, Yang Xianyi și soția sa, Dai Naidie, au fost angajați de editura Foreign Languages Press și și-au început lungă și distinsă carieră de traducători în engleză a operelor literare chinezești. Yang a afirmat de multe ori că realizările lui se datorau în mare măsură ajutorului soției sale. Cel mai fericit, spune sora sa, și ea traducătoare, era când auzea oamenii șoptind că fără Taylor n-ar fi obținut niciodată rezultate atât de frumoase. Cei doi au început traducerea romanului *A Dream of Red Mansions* în anii 1960, au întrerupt lucrul o perioadă, în timpul Revoluției Culturale, pentru ca versiunea lor să apară în 1974 și să devină extrem de populară în lumea întreagă. În românește, cartea a fost tradusă cu titlul *Visul din pavilionul roșu* (1985) de Ileana Hoge-Velișcu și Iv. Martinovici și a apărut la Editura Univers. ■



Cu tricolorul spre Lună

Mircea Oprîță

Romanul lui H. G. Wells, *Primii oameni în Lună*, a apărut în anul 1901, săvârșind o notabilă revoluție a imaginației privitoare la vechile călătorii lansate (la modul literar, firește) spre satelitul natural al Pământului. Scriitorul englez introducea în joc soluții tehnico-științifice menite să dea verosimilitate motivului într-o epocă în care desenul și argumentele utopiei începeră să bată în retragere sub năvala de tehnicitate anunțată de zorii secolului XX. Spre surprinderea scepticilor, navigația selenară n-a așteptat prea multe decenii până să devină un fapt real. Iar asta chiar dacă debutul ei se leagă de dezvoltarea rachetei în trepte și nu de antigravitație, ca în scrierea wellsiană.

Romanul lui Henric Stahl, *Un român în Lună*, datează din 1914. Este o carte marcată vizibil de modelul pomenit mai sus și pe care îl rescrie în variantă românească. Deși n-a avut nici pe departe audiența aceluia, ea arată totuși o voință de ancorare promptă în modernitatea unei idei și în perspectiva unui efort uman ce va deveni realitate curând după mijlocul veacului trecut. Faptele acestei realități sunt cunoscute, iar viteza desfășurării lor e de-a dreptul uluitoare: între primul satelit artificial și debarcarea pe Lună nu s-a scurs nici măcar un deceniu și jumătate. Furați de ritmul tot mai accelerat al expedițiilor ulterioare, am putea fi tentați să ne detașăm sufletește de obiectivul selenar, expediindu-l deja într-un fel de istorie a astronauticii, pe cale de a deveni de la o zi la alta preistorie. Pentru ca totul să reîntre în dimensiuni normale, e destul să ne gândim însă la imensitatea de timp premergătoare evenimentelor respective: durată pe parcursul căreia până și ideea unei călătorii interplanetare părea destul de fantasmagorică încât să fie lăsată exclusiv în seama fanteziștilor și a utopiștilor.

Tot de utopie, sau măcar de literatură, părea să țină și șansa unei participări românești la explorarea Cosmosului. În 1981, momentul Prunariu a fost o surpriză capabilă să stârnească entuziasmul întregii României. Ni l-am asumat cu orgoliul unei națiuni bucuroase să aibă un astronaut propriu, asemeni altor țări incluse în programul spațial Intercosmos și derulat cu navele sovietice „Soiuz”. S-a văzut atunci că scenariul „Un român în Cosmos” nu este chiar atât de lipsit de teme pe cât eram dispuși să-l considerăm anterior acelei realizări. Ar fi fost exagerat, totuși, să vedem România angajată constant și masiv în explorările spațiale de mai târziu. Asemenea eforturi financiare și desfășurări de tehnologie nu erau, în epocă, la îndemâna oricui, și nu sunt încă nici astăzi. S-a înființat, bineînțeles, o Agenție Spațială Română, cu proiecte menite să sprijine „punctual”, inclusiv prin cercetări și aparatură de tipul *made in Romania*, expedițiile altora. Despre expediții integral românești nici nu putea fi vorba. Uniunea Sovietică și Statele Unite ale Americii în urmă cu patru-cinci decenii, Rusia, SUA și China astăzi au fost și sunt puterile capabile să finanțeze importante programe spațiale proprii, inclusiv în domeniul lansărilor de rachete cu oameni la bord. Li se alătură și Uniunea Europeană, cu proiecte ambițioase, axate pe cercetarea automată a regiunilor îndepărtate din sistemul solar (Saturn, Uranus), dar și cu promisiuni privind navigația cosmică spre Lună și Marte, ca preludiu al colonizării acestor corpuri cerești.

Și iată că, pe fondul acesta de criză economică și de resemnare, piedici reale, ce păreau să ne mențină pentru multă vreme de acum înainte doar în rolul de spectatori la cursele cosmice ale altora, auzim de pregătirea primei rachete românești cu destinația Luna. Lucru iarăși uimitor, fiindcă nu-mi vine să cred că am intrat peste noapte, fără să prindem de veste, în grupul select al marilor puteri. De fapt, proiectul amintit nici nu este o inițiativă guvernamentală, ci una privată. Asociația Română pentru Cosmonautică și Aeronautică (pe scurt, ARCA) funcționează din 1999 ca organizație nonguvernamentală și e remarcabil curajul cu care s-a lansat în cercetarea aerospațială. Un curaj și o ambiție stimulate fără îndoială de niște obiective sportive, ca să spun așa, și financiare totodată, de natură să stârnească interesul multora. Ultimul său proiect s-a înscris în competiția Google Lunar X Prize, care flutură pe dinaintea concurenților premii în valoare de 30 de milioane de dolari, cu condiția ca ei să trimită pe Lună un vehicul capabil să se deplaseze pe solul selenar și să transmită imagini fotografice și video din această aventură.

Proiectul trebuia să fie neapărat privat, ceea ce arată că organizatorii concursului vor să dezlănțuie energia proaspete, idei și soluții originale, ieșite din corsetul rutinei și din regimul masivelor finanțări bugetare de care se bucură agențiile spațiale oficiale. Indirect, este o invitație la imaginarea unor „lucruri trăsnite”, dar care să poată atinge cu minime cheltuieli și cu o destul de bună precizie obiectivul major propus. Deși relativ nouă, ARCA începe de-acum să aibă istorie. A mai participat la un important concurs de astronautică, Ansari X Prize, în cadrul căruia echipa românească s-a dovedit demnă de luat în seamă, cu programele sale „Demonstrator” și „Stabilo”. Având un motor monopropelant din materiale compozite, racheta Demonstrator a fost lansată cu succes în septembrie 2004, iar complexul denumit Stabilo conține un vehicul de tip rachetă lansat din aer. Mai exact spus, dintr-un balon. A avut și el parte de două misiuni reușite, în 2006 și 2007, când vehiculul pilotat și-a luat zborul de la aproape 15.000 de metri înălțime.

Soluția e surprinzătoare dacă o punem alături de lansările tradiționale, dar nu e greu de ghicit raționamentul pe care se bazează. Lansată de la



sol, racheta ar trebui să fie mult mai mare și cu un imens consum de combustibil. Ridicată însă în stratosferă, cu un balon solar pe cât de ușor, pe atât de ușor, nava pleacă în cursă dintr-un mediu cu aer rarefiat. Așadar, își poate permite două performanțe tehnice majore: combustibil puțin și o formă ce sfidează linia aerodinamică. Lansările au avut loc de pe Marea Neagră, cu sprijinul Marinei și Aviației militare românești. Pentru confirmarea performanțelor, datele de zbor s-au obținut departe de ochiul publicului, printr-un satelit de comunicații. La începutul lui octombrie 2009 s-a considerat însă că venise clipa să fim martori cu toții la cel de-al treilea zbor Stabilo, într-un spectacol televizat. Fără îndoială, la aniversarea unui deceniu de existență, ARCA ar fi meritat o asemenea largă recunoaștere publică, pentru ideile îndrăznețe cu care pătrunde în astronautică și pentru eforturile financiare ale sponsorilor proiectelor sale. Din nefericire, chiar atunci „și-a vârat dracul coada”, cum spune folclorul, iar balonul acela colosal, cel mai mare din lume, s-a încurcat în propriile sale cabluri ancorate între mai multe nave militare, răsucindu-se periculos înainte de a putea fi umflat în întregime. Spre regretul tuturor, experiența s-a amânat pentru zile mai norocoase.

Dacă timpul nefavorabil și alte ghinioane par să fi făcut această lansare să eșueze, nu cred că e cazul să fim neîncrezători în șansele echipei de experimenter. Proiectul Luna mai are ceva timp în față: startul finalei îl vom vedea abia în anul 2012. Până atunci mai rămân de rezolvat destule probleme tehnice, între care „modulul” menit să se deplaseze, târâș sau în salturi, prin praful cenușiu stârnit odinioară de tălpile lui Neil Armstrong. Ca să nu mai vorbesc de calculele de extremă precizie pe care cei de la ARCA urmează să le facă fără concursul multimei de tehnicieni ai NASA, pentru ca nava lor în trei trepte să nimerească precis ținta cosmică aleasă și să nu se piardă aiurea prin sistemul solar.

Momentul *Un român în Lună* va trebui, prin urmare, să mai aștepte, dimpreună cu speranțele încă neîmplinite ale lui Henric Stahl. Să avem răbdare, doi-trei ani nu sunt un capăt de lume. Poate că Dumnezeu ține și cu astronautica românească. Despre Dumitru Popescu, președintele asociației, aud că este și inginer în aeronautică, și teolog.

sport & cultură

De la *Suplimentul de Medicină Sportivă* la *Palestrica Mileniului III* (I)

Demostene Șofron

Iuliu Hațieganu a fost un deschizător de drumuri în dezvoltarea și afirmarea medicinei sportive. Vorbim despre priorități absolute cum sînt Societatea Medicală de Educație Fizică – îi voi dedica un articol aparte – vorbim și despre *Suplimentul de Medicină Sportivă* editat în paginile publicației de specialitate “Clujul Medical”.

Clujul Medical apare începînd cu anul 1920, 1 februarie. În comitetul de redacție întîlnim nume și nume: Gheorghe Bilașcu, M. Botez, T. Gane, Cristea Grigoriu, Iuliu Hațieganu în calitate de ctitor și membru fondator, Iacob Iacobovici, Ion Minea, Iuliu Moldovan, Victor Papilian, Constantin Urechea, Titu Vasiliu. I-am amintit nu întîmplător, printre preocupările distinșilor profesori aflîndu-se și cele de medicină sportivă.

1937 este anul apariției *Suplimentului de Medicină Sportivă*, cu articole bine documentate, bine primite încă de la primul număr apărut în cursul lunii aprilie, 1. Trei sînt articolele semnate de prof. dr. Iuliu Hațieganu, “Ce este medicina sportivă?” (pagina 1), “Congresul internațional de medicină sportivă – Berlin, 27 – 31 iulie 1936” (paginile 1-2) și “Un scurt istoric al medicinei sportive” (paginile 22 – 3). Prof. dr. Grigore Benetato este prezent prin articolul “Alimentația la sportivi și muncitori” (paginile 3 – 5).

“Ce este medicina sportivă?” este articolul care dă tonul, este “ramura tînără a medicinei moderne”, ramura care “tinde spre cunoașterea omului sănătos, studiind, cu deosebire constituția, personalitatea, ereditatea – capacitatea de efort, de muncă – valorile funcționale ale musculaturii, respirației, circulației, a funcțiunilor neuro-psihice – cu scopul de a menține și de a potența capacitatea de randament – sănătatea – și de a evita efectele nocive (...) Medicul sportiv examinează, stabilește diagnosticul, sfătuiește – selecționează, controlează. Stabilește capacitatea de randament, tipul sportiv – apoi dă sfaturi de igienă și viață sportivă. Controlează antrenamentul, competițiile, exercițiile celor debili. Utilizează anumite exerciții fizice, ca metode terapeutice în anumite stări patologice (boli ale sistemului muscular, boli de circulație, de respirație, etc.). Participă la opera de propagandă sportivă, atrăgînd atenția asupra necesității educației fizice. Astfel concepută, medicina sportivă apare ca o disciplină indispensabilă educației fizice. Ea se impune pentru oricare națiune care dă importanță educației naționale colective (...) Fiecare medic are datoria să se inițieze în aceste cunoștințe, căci numai astfel devine un element util națiunii și statului”. Mai clar nici că se poate, orice alte comentarii sînt de prisos. Ideile generoase se regăsesc și în “Congresul internațional de medicină sportivă – Berlin, 27 – 31 iulie 1936”, respectiv “Un scurt istoric al medicinei sportive” (“Medicina sportivă nu este deci o invenție a epocii moderne. Hypocrate, Asklepide, Galen erau susținători convinși ai rolului igienic și therapeutic, a educației fizice”).

Articolul prof. dr. Grigore Benetato este unul strict tematic, “Alimentația la sportivi și muncitori”. Se impune o subliniere. Secțiunea “Revista revistelor” analizează studii semnate de Brandt (“Clasificarea fiziologică a mișcării servind de bază metodei de educație fizică”), E. Simonson,

N. Teslenko, M. Gorkin (“Influența exercițiilor premergătoare în executarea unei curse de 100 m plat”. Tot în numărul 2, aprilie 1937, este prezentat primul curs de medicină sportivă la Universitatea din Cluj, curs organizat de Societatea medicală de educație fizică Cluj. Sînt anunțate cursurile “Introducere la medicina sportivă”/prof. dr. Iuliu Hațieganu, “Considerațiuni generale asupra fiziologiei efortului fizic”/prof. dr. Grigore Benetato, “Igienă sportivă”/dr. E. Viciu, “Sportul și circulația sanguină”/dr. Aurel Moga, “Sportul și respirația”/doc. dr. Leon Daniello, “Sportul și sistemul nervos”/dr. T. Dragomir, “Leziuni chirurgicale sportive mai frecvente”/dr. Prăgoiu, “Boli sportive mai frecvente”/dr. L. Telia, “Biotipologie și sport”/dr. L. Comșa, “Primul ajutor în sport”/dr. Adam, “Organizarea unei stațiuni de consultații medico-sportive”/dr. E. Viciu, “Frumosul anatomic”/doc. dr. Veluda, “Educația fizică a femeii”/prof. dr. Iuliu Hațieganu,...., sînt cursurile teoretice. Cursurile practice vizează sisteme de gimnastică/dr. Chețianu, jocuri cu mingea, atletica ușoară, luptă-box-jiu jitz, atletica grea, călăritul, scrima, tirul, exercițiile fizice pentru femei, examinarea unui sportiv, educația fizică la copii, sporturile de apă...

Suplimentul de Medicină Sportivă va apare pînă în anul 1939. În 1938, articolele de profil apar în numerele II/februarie, VI/iunie, IX/septembrie și XII/deceembrie. Titlurile importante sînt “Leziunile tipice skiului” de dr. Cornel Doboșiu (nr. 12, 1 decembrie 1938, paginile 25 – 27), “Sportul și circulația sanguină” de dr. Aurel Moga (nr. 2, 1 februarie, paginile 1 – 6), “Educația fizică în serviciul educației integrale” de dr. Radu Petre și dr. Crișan Mircioiu (nr. 9, 1 septembrie 1938, paginile 19 – 22), “Considerațiuni asupra luxațiilor claviculare supra-acromiale” de dr. Ioan Prăgoiu și dr. Eugen Adam (nr. 6, 1 iunie 1938, paginile 13 – 17). Aurel Moga de exemplu, abordează efortul fizic, importanța electrocardiogramului, tensiunea arterială și venoasă, accidentele



cardiovasculare legate de activitatea sportivă, pune în discuție termenul “Sportherz”. Prin extensie, articolul “Educația fizică în serviciul educației integrale” subliniază faptul că “educația fizică aduce trupului aceleași foloase pe care le aduce minții și sufletului educația intelectuală și morală; mai mult chiar, nu există bună cultură intelectuală și sufletească (bună în sens de folositoare) fără o cultură fizică concomitentă” (pagina 19; nr. 9, 1 septembrie 1938).

Anul 1938 aduce și o nouă rubrică, “Note practice” (sau medicină aplicată la efortul fizic), primul articol fiind semnat de dr. Emil Viciu, “Examenul pulsului la sportivi și meseriași” (paginile 6-9).

Doar trei sînt articolele publicate în anul 1939. Mă refer la “Considerațiuni asupra epicondilitelor jucătorilor de tenis” de dr. Eugen Adam și dr. Nagy Zoltan (nr. 8, 1 august 1939, anul XX, paginile 9 – 14), “Contractiunea voluntară în fiziologia muncii și a exercițiilor fizice” de dr. Ulmeanu (nr. 4, 1 aprilie 1939, anul XX, paginile 1 – 4), “Valoarea biologică a sportului. Aspectul morfologic și valoarea sportivă” de dr. Emil Viciu (nr. 8, 1 august 1939, anul XX, paginile 4 – 8).

În secțiunea “Recenzii”, este de semnalat “Probleme medico – sportive” de Adolf Jezler.

Se impune o concluzie... Articolele de medicină sportivă demonstrează interesul acordat acestei ramuri medicale distincte, demonstrează interesul autorilor de a face cunoscute valorile educației fizice și sportului în rîndul maselor, de a pune în valoare rolul și utilitatea exercițiilor fizice în viața de zi cu zi, de a sublinia diferențele existente între sportul de performanță și cel de plăcere. Nu în ultimul rînd, articolele reflectă nivelul ridicat al școlii medicale clujene în anii interbelici, nivelul ridicat al competenței profesionale în rîndul specialiștilor clujeni și nu numai.

Ajunsa în anul XXI al apariției sale, publicația *Clujul Medical* își încetează apariția după numai șapte numere apărute în 1940, perioada ianuarie – iunie. Motivele încetării apariției sînt cunoscute, Dictatul de la Viena. Publicația își reia apariția abia în anul 1957, fără suplimentul de medicină sportivă însă. Această omisiune își va găsi fireasca îndreptare prin apariția unei noi publicații de profil, *Palestrica Mileniului III. Civilizație și Sport*, publicație trimestrială de studii și cercetări interdisciplinare, publicație despre care vorbesc în numărul următor.

Teatrul românesc în fața națiunii (II)

Claudiu Groza

În media valorică superioară a „ofertei” Festivalului Național de Teatru din acest an s-a plasat *Cântăreața cheală* de Ionesco, în regia lui Alexandru Dabija (Teatrul German de Stat din Timișoara), care, alături de versiunile scenice ale aceluiași text semnate de Jean-Luc Lagarce (Compagnie Les Intempestifs, Franța) și Tompa Gabor (Teatrul Național Cluj), a alcătuit așa-numitul *Focus Ionesco* al FNT.

Nepărând deloc copleșit de spectacologia celebrei piese, Dabija a optat pentru o cheie realistă de montare, accentuând astfel inflexiunile absurde ale textului ionescian. Este o versiune *vintage*, așa spune, orchestrată ingenios de regizor, care edifică atmosfera din detalii rizibile. Cele două cupluri de protagoniști par desprinse dintr-un șazecism social de clasă mijlocie cu vederi liberale. Ținuta eroilor este de acest tip, decorul (George Petre) duce cu gândul la aceeași epocă – cu mobilier „modernist”, în fine, dialogul ar vrea să definească ceva dintr-o *causerie* degajată de oameni cu spirit deschis. Astfel este potențat acut exact non-sensul ce caracterizează intriga. Superficial dialogul de socializare frizează tâmpenia. Povestea căpitanului de pompieri e ascultată cu tabieturi de cinema ori TV – bere, cola și popcorn, se insinuează un subtil *swinging* între cele două cupluri etc.

Actorii – Radu Miodrag Vulpe, Ioana Iacob, Rareș Hontzu, Isolde Cobet, Olga Torok și Boris Gaza – au punctat incisiv și corect inflexiunile versiunii regizorale, reușind să ofere *carnație* vizuală spectacolului. Totuși, *Cântăreața cheală* e doar o poznă a lui Alexandru Dabija, un fel de a refuza, pur și simplu, inovația obligatoriu impusă, oarecum, în cazul acestui foarte jucat text ionescian.

Două spectacole semnate de doi regizori talentați au părut interludii conjuncturale în economia FNT.

Lucia patinează de Laura Sintija Cerniauskaite, în regia lui Radu Afrim (Teatrul „Andrei Mureșanu”, Sfântu Gheorghe) uzează de multe din elementele ce alcătuiesc *poetica* regizorului, însă fără miză, de această dată. Spectatorul familiarizat cu creația afrimiană are senzația unui *deja vu* care nici măcar nu mai farmecă – pentru că Afrim e un regizor șarmant, fără îndoială – ci doar îl pasivizează. Spectacolul surprinde aceeași viețuire disperată, liminară, promiscuu-excesivă, a personajelor ca în alte montări ale regizorului. Disoluția unui cuplu – tatăl

cinic, pe moarte, mama „eliberată”, aruncându-se în viață ca-n mare, un copil ce-și va consuma peste ani traumele infantile copiind parcă destinul părinților, aceasta ar fi trama piesei. Felix și Lucia, Tania, Tipul de la patinoar completează universul acestui text ușor grotesc, ușor oniric. Din el însă, Afrim nu extrage decât aparențe, cu o grabă hermeneutică ce nu-i e caracteristică.

Paradoxal oarecum, el revine aici la elemente pe care le-a exploatat în urmă cu mulți ani. Rolul Taniei (jucat de Fatma Mohamed) e articulat ca acela al Anfisei din *Trei surori*. Lipsa de inventivitate regizorală e „rezolvată” printr-o accentuare, uneori supărătoare, întrucât artificială, a *gagurilor* scenice – bătaia lui Felix (Daniel Rizea) cu patronul patinoarului sau schimbul de replici ce conțin jocuri de cuvinte, de pildă.

Jocul tonic și susținut al actorilor – au mai jucat Claudia Ardelean, Elena Popa, Florin Vidamski, Sebastian Marina, Ioana Alexandrina Costea, Andrei Roca – nu reușește să dea pregnanța necesară montării. *Lucia patinează* e încă un spectacol *marca Afrim*, însă nu un spectacol care te face să frisonezi, așa cum sunt majoritatea creațiilor sale.

Pierdut parcă într-un hău pe uriașa scenă a Naționalului bucureștean a fost *Krum* de Hanoch Levin (regia Theodor Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș). Inabilitățile au fost aici deopotrivă regizorale, actorești și... scenografice. *Krum* e povestea unei ratări. Sau povestea unui ratat care-și savurează ratarea. Într-un univers închis, în care aceleași personaje fac aceleași gesturi, incapabile parcă să iasă din cercul vicios al vieții, se construiește povestea minimalist-derizorie a lui Krum, anti-eroul. Textul lui Levin nu e lipsit de calități, însă Theodor Cristian Popescu a greșit lăsând toate „burțile” ce bavurează fluvența intrigii. Un spectacol de o oră și jumătate, în loc de două ore și jumătate, ar fi fost mult mai suplu. A greșit apoi Andu Dumitrescu, elaborând o jumătate de scenografie. Splendida idee de a semnaliza momentele acțiunii cu pictograme luminoase, precum cele din aeroporturi, s-a poticnit din start, acestea aprinzându-se și stingându-se aleatoriu și pierzându-și astfel orice rol în ansamblul semantic. Au greșit în fine actorii, incapabili – cu o excepție notabilă, Csaba Ciugulitu, în rolul lui Tugati-Chinuitu’, de o mobilitate uluitoare și o prezență scenică impecabilă – să țină ritmul spectacolului. Cele câteva scene reușite – flirtul lui

Tugati și Truda (Roxana Marian), câteva momente ale lui Tswitsa (Ionela Nedelea) ori Dupa (Vero Nica, destul de aleasă în rol, dar fără suflu) – s-au pierdut în deambulări banale prin pustiul scenei. Elena Pura, Costin Găvăză, Mihai Crăciun, Ion Vântu, Rareș Budileanu, Anca Loghin, Luchian Pantea sau Mihaela Mihai au fost fie timorați (primii doi), fie figuranți oarecare în rolurile jucate.

Krum e un spectacol pe jumătate. Din păcate.

„Noua dramaturgie” românească, mult-invocată în ultima vreme, s-a dovedit doar... urgie în actuala ediție a FNT.

Nu pot să comentez *Cum traversează Barbie criza mondială* de Mihaela Michailov (regia Alexandra Badea, Teatrul Național din Timișoara) pentru că m-am salvat după o jumătate de oră (iată, am avut și altfel de jumătăți în festival). Ca mine au procedat alți mulți spectatori. Pot doar să constat că dacă un spectacol nu-și *lămurește* privitorii în 30 de minute, e un semn rău. Am stat o jumătate de oră urmărind un delir lipsit de noimă – acceptabil, în ultimă instanță, căci orice delir e haotic, dacă îi poți suspecta o cauză, însă. Delirul e un efect, iar nu o cauză, așa cum ni se sugera aici. Am plecat nelămurit, și nici nu cred că mă poate lămurii cineva, chiar dacă unii spectatori au rămas.

M-am amuzat însă copios – deși cu o umbră de îngrijorare – la *poimăine, alaltăieri* de Gianina Cărbunariu (Teatrul Mic din București), remarcând cum autoarea își ratează ca regizor propriul text. E o performanță, să recunoaștem. Probabil că toți dramaturgii montați de regizoare s-ar fi simțit răzbunați acum, căci dramaturgii se plâng în genere de barbaria directorilor de scenă.

Textul Gianinei Cărbunariu e modular, secvențele sale cu inflexiuni post-absurde și post-apocaliptice consumându-se într-un viitor incert, în care oamenii sunt niște mutanți biotehnici. Marota supraviețuirii – sau cât-mai-mult-viețuirii, dacă vreți, apare în fiecare moment. Obsesiile sociale sunt aceleași ca și acum – luptăm împotriva fumatului, pentru vegetarianism, dezbatem inseminarea artificială –, dar și neputințele omenirii sunt aceleași. Vorbim despre orice, doar despre noi nu. Și ne regăsim la un moment dat regretând nostalgic toate *gadgeturile* ce ne-au populat viața, de la gramofon la laptop.

Piesa se articulează cu anumite sincope spre un final care rotunjește miza, acel final recitativ, ca un inventar din *Moșii* caragialieni, care încarcă totul cu emoție.

Totuși, regizorul Gianina Cărbunariu și-a distrus tizul auctorial printr-o punere în scenă teribilistă, făcând textul harcea-parcea. Decorul e alcătuit din planșee cu leduri, ce alcătuiesc „tavanul” manevrat în fel și chip de protagoniști. Toată reprezentarea are loc într-o obscuritate în care spectatorul se căznește să descifreze un chip, o expresie, fiind astfel neatent la articulația intrigii. Apoi, replici rostite emfatic-inteligibil de actori, o mișcare scenică entropică uneori și excesul acrobatic alteori estompează și mai mult orizontul de semnificație al textului. Abia scena finală, acel monolog plurivocal al „obiectelor care ne guvernează” mai salvează ceva din substanța piesei. Toate aceste deficiențe de regie au făcut ca actorii (Mădălina Ghițescu, Carmen Florescu, Paula Gherghe, Rolando Matsangos și Virgil Aioanei) să treacă neobservați – aproape la propriu.

Probabil că un alt regizor decât Gianina Cărbunariu ar fi montat mult mai bine textul Gianinei Cărbunariu. Așa, regizoarea părea mefientă față de autoarea textului. Mde, nu întotdeauna noua dramaturgie își găsește complementul în noua regie de teatru românesc. *Q.e.d.*



Cântăreața cheală

foto: Cătălin Grădinaru

Izolare și ruminare perpetuă

Ovidiu Pecican

Se obișnuiește să se asocieze piesa lui August Strindberg (1849 - 1912) *Dansul morții* (1900), scrisă în a doua parte a carierei scriitorului, când paradigma către care aluneca era mai curând prefiguratoare de expresionism decât naturalistă, cum fusese literatura lui de până atunci, mai ales cu drama *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (1961 -1962), de Edward Albee (n. 1928). Ca și acolo, coșmarul răbufnește în cotidian, menținând statu quo-ul unei crize perpetue ca regulă a conviețuirii cuplului. La drept vorbind însă, renunțând la transpunerea în spațiul de după viață - unde, se pare, „iadul sunt ceilalți” -, nici tribulațiile celor două cupluri din piesa lui Jean-Paul Sartre (1905 - 1980) *Cu ușile închise* (1945) nu se dovedesc a fi altceva. Hipnotic, situația se regăsește, cu variații, și în E. Ionesco (1909 - 1994), în *Cântăreața cheală* (1950) - în varianta a două cupluri plus auxiliari -, în *Lecția* (1951) - un cuplu plus slujnica - și în atâtea alte piese, mai mult sau mai puțin sonore, demonstrând caracterul arhetipal al tensiunilor perechii bărbat - femeie. Aparent, suntem după cădere, în intervalul unei vieți terestre văzute ca ispășire a vinii originare, unde intervalul vieții lui Adam și a Evei trece cu ei împreună, agățați unul de celălalt, dar nu într-o atitudine de tandrețe paradisiacă, ci tocmai în opusul, sado-masochist al acesteia, pricinuitor de ură și chin psihologic.

Privite astfel lucrurile, aparent banala criză maritală devine o ipostază a abisalității condiției umane, se scutură de suspiciunea de nărav mic-burghez și se dezvăluie ca traseu obligatoriu al relației sine - alteritate căreia, în secolul încheiat cu un deceniu în urmă, i-a dedicat pagini explozive memorabile Emmanuel Lévinas, chiar dacă reflecții pe aceeași temă se găsesc și la alți exegeți ai antropocului, încă din paginile Sfinților Părinți ai Bisericii. Cheia creștină clasică de descifrare a situației inițiale, din care rezultă ipostazele alienării cuplului, tribulațiile însingurării și grotescul cotidian nu poate fi, în acest sens decât, în plan transcendent, îndepărtarea de condiția paradisiacă și căderea în istorie, dar la nivelul temporalității ființei umane, absența iubirii. Celebru adagiul din Ioan, conform căruia absența dragostei anihilează cu forță totul, poate fi socotit, din acest punct de vedere, enunțul sub semnul căruia se înșiruie toată fenomenologia mărunță, dar dramatică, a tensiunilor intimității, anunțând pulverizarea nucleului tradițional al vieții sociale, a ultimei redute în fața însingurării.

Autenticitatea textului strindbergian vine dinspre o experiență personală saturată de eșecuri în viața de cuplu. La 1900, când textul era scris, autorul suedez trecuse deja prin două experiențe oficializate și alte episoade amoroase, cel berlinez fiind adânc dureros, prin decesul fostei partenere în legătură cu care Strindberg și-a întrerupt, un an mai târziu, noua lună de miere. Reminiscențele traumatiche din care își putea selecta și preluca materialul în vederea analizării teatrale a disoluției vieții de cuplu îi stăteau, astfel la dispoziție din plin, garantând cunoașterea profundă și abisală a chinului domestic surprins în *Dansul morții*. Astfel, metafora din titlu se dezvăluie deplin, căsnicia în cadrul căreia arcul voltaic al iubirii nu mai funcționează, nefiind decât un menuet, cadril sau vals thanatic, o copleșitoare, progresivă, anihilare de sine și a celuilalt, o încremenire în propria tipologie

de gen și statut, încă din timpul vieții.

Optând cu curaj pentru o partitură dificilă, actorul și regizorul, dramaturgul și compozitorul, autor de scurt metraje cinematografice (*Feedback*, 2006; *Rating*, 2007) Sorin Misirianțu - cu multe puneri anterioare în scenă, la Cluj și în țară -, încearcă în mod clar un pariu cu sine, dar și cu unul dintre piscurile teatrului modern, în a douăzeci și una montare a sa. Misirianțu nu evită partiturile congenerilor săi români (Andreea Vălean, Emanuel Ciocu, Ștefan Caraman, Mimi Brănescu, Dumitru Cerna), abordând însă atât piese din repertoriul clasic (Shakespeare, Pușkin, Cehov, Ionesco), cât și din contemporaneitatea în plină emergență (Harry Gibson, Francis Joffo, Yasmina Reza, Dejan Dukovski). Montarea *Dansului morții* într-un decor de Arhidiade Mureșan care poartă amprenta istorică a primei jumătăți a secolului trecut și al cărui realism este tulburat doar de dulapul cu fațada placată de o oglindă, așezat în formula „turnului din Pisa” trimite sugestiv la o lume verosimilă aflată în declin, nesigură. Costumele lui Cristian Rusu ambiencează și ele formula realistă. Din păcate, spectacolul demarează greu și, din punct de vedere regizoral, nu își găsește întotdeauna soluțiile. Misirianțu mai are de parcurs o etapă în activitatea sa de regizor până la îmblânzirea „leilor”, a marilor actori cu o experiență de scenă și o înzestrare peste medie. Datorită acestei împrejurări, coborârea în abisurile personalității personajelor, profitând și de adâncimile proprii actorilor respectivi putea fi un travaliu mult mai riscant și mai amețitor, prilej de descoperiri iluminante, feerice pentru toți cei implicați (regizor, actor, public). Ceea ce a rezultat este un spectacol onorabil, dar nu un vârful scânteietor, deși performanța lui Misirianțu din *Trainspotting* îndreptățește așteptările în această direcție.

Marea bucurie rămâne aceea de a vedea pe scenă, bucurându-se de partituri care îngăduie măiestria artistică, pe Anton Tauf (Căpitanul), Alice (Melania Ursu) și mai tânărul Dan Chiorean-Cicicu (Kurt). Raportările triumphiulare devin, într-o asemenea contextualizare „clasică”, prilej de performanțe actoricești semnificative. Du-te - vino-ul lui Anton Tauf între ludic și dramatic, între vioiciune și hodorogeală, între violență și catatonie presupun abilitatea îndelung



exersată, cu deplină stăpânire de mijloace, a actoriei duse la rafinament și nuanță, pe un potențiomtru amplu. La rândul ei, Melania Ursu face parcursul dintre ipostaza de soție resemnată, parteneră sado-masochistă a „tenisului” de violențe verbale și egerie cu disponibilități erotice îndelung refulate convingător, chiar dacă fără să dea tot ce ar fi putut da sub coordonarea unui regizor mai exigent. O surpriză este Dan Chiorean, care duce rolul său de agent catalizator al răbufnirilor celorlalți doi cu succes, fără derogări majore.

Dincolo de toate obiecțiile sau sugestiile punctuale ce s-ar putea face, spectacolul se dovedește un regal pentru că prilejuiește întâlnirea, mediată de un regizor tânăr, fără inhibiții, dintre niște actori de marcă ai Naționalului clujean cu un mare scriitor al modernității, dându-i acestuia prilejul de a reînvia într-o ipostază cu valențe estetice indubitabile.



film

Concertul

Lucian Maier

După două filme deosebite, *Train de vie* și *Va, vis et deviens!*, Radu Mihăileanu revine pe marile ecrane cu *Le concert*. O poveste despre genialitate, artă, comunism, postcomunism, valoare, umor, șansă. Filmul are două planuri pe care își construiește discursul: unul socio-politic - al realităților comuniste și postcomuniste, altul cultural - al manifestării geniului în spațiul social. Cele două planuri se întâlnesc în personajul Alexei Filipov, un genial dirijor rus pe care vremurile (comuniste și postcomuniste) l-au pus la colțul societății și care așteaptă o șansă pentru a erupe.

Filmul e ratat în ambele laturi. În discursul despre realitate Mihăileanu nu face decât să schematizeze anumite traiectorii de prost gust, așa cum sînt ele vizibile în societate, iar orice schematizare a unor lucruri deja răs-discutate în realitate (în presă, la televizor, la bere) devine clișeu. O rînduire de clișee sărăcește un demers artistic, fiindcă pus în relație cu referentul său (realul), produsul artistic pare consumat și artificial (chiar tezist pe alocuri - a se vedea portretizarea comuniștilor francezi în film). Atunci cînd vine vorba de trivialitatea realității obiective e greu ca filmul să întrecă referentul real, mai ales dacă reduce realitatea la anumite scheme de acțiune. Atunci cînd arată nunta mafiotului rus, cînd îl portretează pe magnatul petrolului din Rusia, cînd arată intervenția țiganilor în drumul artiștilor spre Franța și în Franța propriu-zisă, Mihăileanu ajunge să trivializeze filmul pentru că

nu reușește să depășească sensurile deja fabricate de realitatea curentă despre care vorbește pe ecran (sensurile fiind acestea: mafioții își etalează gusturile îndoielnice și caracterul reprobabil ori de cîte ori au ocazia; cei care au bani cred că pot cumpăra și valoarea, dar se înșală; țiganii se descurcă în orice situație, încălcînd legea, fraierind, etc.) și, foarte important, sensurile nu vin din indicii sau semne pe care spectatorul să le interpreteze pentru a obține înțelesuri, ci e o repetiție a realului, nici măcar a realului întreg (care încă ar putea fi copleșitor dacă ar fi reluat în toate valențele sale pe ecran), ci a realului schematizat.

În cealaltă latură, a discuției despre artă, filmul reușește să obțină exact contrarul intenției sale: în loc să pună în lumină valoarea, ajunge să o vulgarizeze în clipa în care nașterea unei opere artistice (concertul propriu-zis din film, actul care îl face posibil) e bagatelizată. Opera de artă pare un produs făcut la mișto, de aproape oricine, în cazul în care niște instrumentiști care nu mai cîntă de treizeci de ani sînt adunați de pe stradă și, într-un mare teatru din Paris, reușesc să livreze un spectacol muzical înălțător așa cum livrează telefoane mobile contrafăcute la colț de stradă. Din acest motiv, ceea ce Radu Mihăileanu cere spectatorilor e să creadă că după ce ar fi stat treizeci de ani pe tușă, Luciano Pavarotti ar fi putut veni la Metropolitan Opera din New York și, după ce-și dregea glasul de două ori, ar fi susținut fără probleme recitalul din *La fille du*

régiment a lui Donizetti, cu momentul celor nouă octave cu tot.

Per total, Radu Mihăileanu încearcă să împace vulgaritatea vieții bazate pe o răsturnare a valorilor cu un discurs despre marea artă, toate într-un limbaj cît mai comun - ori lucrurile acestea rareori se împacă. Poți face artă din vulgar (*Dom za vesanje* al lui Kusturica) sau poți face artă discutînd doar despre (marea) artă, despre procesul prin care ia naștere creația artistică (*El sol del membrillo*, filmul lui Victor Erice). Lui Nae Caranfil i-a ieșit (măcar parțial) în *Restul e tăcere*. Exercițiul său epic nu e întotdeauna consistent (interpretarea lui Leon are imperfecțiuni, trimitere la realitate nu sînt întotdeauna fericite), dar în *Restul e tăcere* există ceva ce vorbește despre farmecul discret al cinematografului: imaginea; imaginea, care te face să intuiești că în cinema există ceva magic și că pentru pionierii cinematografului magia asta trebuie să fi fost un fel de drog (și, astfel, ne arată unul din scopurile pentru care noi căutăm cinematograful).

Chiar dacă am face excepție de lucrurile spuse mai sus, *Le concert* tot ar mai avea o problemă: umorul. E greu să păstrezi coerența și subtilitatea unui act artistic în cazul în care umpli povestea cu glume de o calitate îndoielnică, care dinamitează constant orice emoție posibilă. E ca și cum am fi la Concertul de An Nou al Filarmonicii din Viena, iar orchestra s-ar opri după fiecare vals ori polcă pentru a intra în scenă cei de la Vacanța Mare ca să distreze audiența.

Antichristul

Mihail Vakulovski

Antichristul de Lars von Trier nu e un film scris după un scenariu de Nietzsche, dar... poate că *Antichristul* lui Nietzsche nu e chiar nevinovat de apariția acestui film artistic al regizorului danez, film considerat controversat de multă lume (unii crezîndu-l imposibil de vizionat și chiar... slab, ceea ce mi se pare incredibil, mai ales cînd citesc asta în textele unor oameni pe care-i apreciez). Asta pentru că în tinerețe Lars von Trier a fost fan Nietzsche, dar pînă la urmă filmul este dedicat lui Tarkovski și nu lui Nietzsche, iar cînd a fost făcut regizorul nu s-a gîndit la spectatori, ci doar la sine, cel puțin așa declară, apoi von Trier venea după o depresie... atipică, stare pe care o întîlnim și în acest film, nu numai în viață...

Antichristul este un film puternic - asta este evident -, dar care, într-adevăr, e foarte dur (există o scenă naturalistă care poate concura la cea mai îngrozitoare din toate timpurile!), de aceea îi înțeleg pe cei care n-au rezistat pînă la sfîrșitul filmului sau

au ajuns pînă la final, însă îl resping categoric. Da, e un film interzis minorilor (chiar dacă... copilul din film apare doar senin și zîmbitor), nu e un film pentru oamenii slabi și nicidecum nu e un film pentru proști.

Mi-am scris pe patru pagini subiectul filmului, cu citate și descrieri, dar n-am să le copiez aici, în primul rînd pentru a nu vă răpi din interesul, concentrarea și adrenalina care cresc în continuu pe parcursul ficțiunii. Filmul are două personaje principale, *el* și *ea*, soț și soție (fără nume în film, pentru că fiecare dintre noi știe despre cine e vorba: despre bărbat și femeie!), roluri jucate impecabil de Willem Dafoe și Charlotte Gainsbourg, plus cîteva personaje episodice simbolice - vulpea, căprioara, corbii și chiar și copilul care moare în introducere și apoi apare doar în imaginația și coșmarurile personajelor, în special ale *ei*. În încercarea *lui* de a o lecui pe *ea*, *el* pare un supraom de-al lui Nietzsche, iar *ea* rămîne un om (și - mai ales - o femeie) sută la sută, cu

toate fricile și trăirile umane posibile, doar că un pic mai accentuate. În filmul lui von Trier sexul e pe bune (nu mimat!), fricile care vin mereu pe neașteptate sînt pe bune, tratarea lor - conștientă și datorită conștiinței - e pe bune, descoperirea și cunoașterea e pe bune și concluzia filmului tot pe bune e, dureroasă, dar - dacă nu vrem să ne mințim - adevărată. Știu că omul lui von Trier ține loc de divinitate (cu totul absentă aici), iar Edenul și Satana îi dau, omului, tîrcoale, Antichristul fiind egal cu natura, dar asta e viziunea lui despre religie și nu despre asta e vorba în film, ci despre om și relațiile (inter)umane. Iar aici vă puteți îngrozi de adevărata, pentru că întruchiparea naturii la von Trier este femeia (amintiți-vă *cine* e natura)... Frica spectatorului apare după ce acesta iese din sală, pentru că von Trier e foarte serios în *Antichrist*, de ce Lars von Trier nu glumește nici măcar o dată pe tot parcursul filmului? De ce nu face nicio ironie? De ce nu ne lasă variante?

Un film foarte dur și absolut necenzurat, cu cadre pe care n-ai vrea să le vadă copiii tăi, un act artistic în care acțiunea și trăirile sînt de adevărata, deși mai mult de jumătate din film exploatează psihicul uman în încercarea *lui* de a o trata pe *ea*. Un film în care totul e la limită și pare atît de adevărat încît unele scene te înfioară și te pot speria sau obseda, poate și din cauza asta Lars von Trier împarte filmul în bucăți, ca-n literatură: ca să fie mai ușor digerabil. Scenariul este foarte bine și minuțios gîndit și lucrat, simbolurile sînt perfect alese, actorii - perfecți, filmarea - super (trecerea de la color la alb-negru chiar are sens, iar filmarea fotografică are efect asigurat), în *Antichristul* totul-totul este la cel mai înalt nivel de realizare, dar nu vă pot ura vizionare plăcută... totuși...



Cadru din Antichristul

Amintiri din Epoca de Aur (II)

Ioan-Pavel Azap

Cea de a doua parte a *Amintirilor din Epoca de Aur*, intitulată *Dragoste în timpul liber* (România, 2009), conținea inițial (cel puțin în versiunea de la TIFF, formă în care filmul a fost prezentat și la Cannes) două mediumetraje: *Legenda vânzătorului de aer* și *Legenda șoferului de găini*. În versiunea de pe marile ecrane, care a avut premiera în toamna anului trecut, Cristian Mungiu a adăugat scurtmetrajul *Curcunii nu zboară*, episodul său din *Lost and Found / Obiecte pierdute*, proiect European colectiv din 2005 care a rulat și în cinematografele din România. Probabil că în lupta cu „orgoliul de autor” (vezi numărul anterior al *Tribunei*) a învins acesta din urmă, pentru că filmul, nu rău altfel, este în contextul dat parazită, nu empatizează, nu se armonizează cu celelalte episoade.

Dar aceasta este o problemă minoră peste care se poate trece, așa cum ignoram pe vremuri, adică în anii Epocii de Aur că tot e vorba de amintiri de-atunci, finalul „lipit” al unor filme și mai ales al unor cărți. De reținut este faptul că *Dragoste în timpul liber* marchează o sensibilă schimbare de ton față de *Tovarăși, frumoasă e viața!*. Aici viața nu mai este chiar așa de frumoasă, de „pontoasă”, ci de o tristețe mai accentuată decât în legendele anterioare. Este vorba de o mai realistă – în sensul de mai puțin subsumată perspectivei comice, chiar dacă aceasta din urmă nu este în mod obligatoriu și optimistă – abordare a realității, de tonul mai sobru al poveștilor.

În anii '70-'80 vânzarea sticlelor goale devenise o afacere, o sursă de venit suplimentar legal și... neimpozabil! Legal în funcție de cantitatea și modul în care erau procurate recipientele. (Îmi amintesc din prima copilărie țigani care strângeau din sat căruțe întregi de sticle goale, oricât de murdare, în schimbul unor mărunțișuri bricolate ori chiar pe degeaba.) În *Legenda vânzătorilor de aer*, Bughi, un tânăr dezghețat, și Crina, o liceeană dornică de aventură, pun la cale un plan ingenios de „înăvuire” rapidă din vânzarea sticlelor goale. Între cei doi se înfiripă chiar și

o idilă, însă finalul povești este dramatic (nu comic sau cinic precum în *Tovarăși, frumoasă e viața!*: când îi încolțește miliția, Bughi dezvăluie că este nepotul primului secretar al județului, un fel de prefect de azi, și că totul se va rezolva. Pentru Crina, care se implicase efectiv și afectiv în aventură, faptul că tânărul trișează neasumându-și niciun risc de fapt, înșelându-i în felul acesta încrederea, înseamnă începutul destrămării iluziilor adolescenței. Aici „legenda” este doar un pretext pentru un film nuanțat, de atmosferă, chiar nostalgic pe alocuri. Nu mai avem de-a face nici cu sărăcia din *Legenda milițianului lacom*, nici de rigiditatea politico-ideologică din *Legenda fotografului oficial* – care numai nostalgii nu puteau stârni –, este vorba despre farmecul unei vârste încă neperversitate de sistem: filmele văzute pe video în nocturnă și în grup, chefurile naive, ineluctabila poftă de aventură sub orice formă (trimiterea la *Bonnie și Clyde*, urmărit cu sufletul la gură pe video, este nu atât derizorie cât mai degrabă înduioșătoare), dorința de libertate, de independență, iubirea adolescentină ș.a. Finalul este dramatic nu pentru că cei doi au ratat „afacerea”, ci fiindcă Crina realizează ce înseamnă să nu ai încredere. Cu puțin efort, *Legenda vânzătorilor de aer* ar fi putut deveni un mai mult decât onorabil lungmetraj.

Cum lungmetraj ar fi putut deveni și *Legenda șoferului de găini*. Aici nu se mai poate vorbi defel de nostalgie ori umor, nici măcar de ironie. Suntem în cumplitii ani '80, când „oamenii muncii” primeau alimentele pe cartelă, trocul fiind o modalitate curentă de supraviețuire: cei care lucrau într-un domeniu, îndeosebi alimentar, ofereau la schimb produse celor din alte domenii. Este și cazul lui Grigore, șofer la o Avicola din nordul României care străbate periodic țara pentru a duce găini la Constanța. Pe traseu oprește constant la o cabană din munți, atras nu atât de pitorescu locului cât de farmecul „hangitei”. Când un incident îl obligă să desigileze camionul, are surpriza să constate că găinile s-au ouat – iar ouăle pot



fi vândute pe bani buni. De fapt, Grigore cedează ispitei nu atât din lăcomie, cât pentru a intra în grațiile femeii. În final ajunge la închisoare grație unei idile neconsumate. Dincolo de „drama de iubire”, episodul este susținut de o serie de amănunte semnificative – schimbul de replici dintre vecini, preocupări doar să-și asigure subzistența, aerul apatic al lui Grigore, care refuză parcă să înțeleagă de unde îi vine resemnarea, interioarele mobilate sărăcăcios, o seamă de gesturi mărunte ce denotă o rutină lăncedă – care recompun fără ostentație epoca. Filmul se încheie practic aici, *Legenda șoferului de găini* resemnificând ansamblul.

Amintiri din Epoca de Aur nu poate fi acuzat de edulcorare a realității, de idilism ori nostalgii inoportune. Singurul „reproș” fundamentat ce i se poate aduce este că nu cultivă o perspectivă încrâncenată asupra trecutului: autorii nu privesc în urmă cu mânia. Dar, nici cu mândrie.

colaționări

Dulcele anonim și acidul sulfuric

Alexandru Jurcan

Ce mai știm despre suferințele altora? Dorim un adevărat spectacol, în care nenorocirea altora să fie subiectul principal. Iată ce o preocupă pe Amélie Nothomb în romanul *Acid sulfuric* (Livre de Poche, Paris, 2009) – o fabulă de un cinism atroce. Adică? Telespectatorii au nevoie de materie primă, de consum emoțional, de senzații tari. Subconștientul lor intersectează uneori conuri de umbră, teritorii bizare. Cum procedăm în acest caz? Luăm prizonieri în plină stradă. Oameni visători, neatente, duși pe un platou imens, prevăzut cu camere de filmat. Latrine, saltele, frig, miros de urină, umilințe, bătaii, plus ochiul sintetic al televiziunii. Suferința altora în direct urăște sufletele spectatorilor (numai că aceștia nu realizează efectul insidios). Viața personală e abolită gradat. Ceea ce contează este să stai pironit în fața televizorului. Ziarele comentază pe larg comportamentul prizonierilor, isteria șefilor. Deținuții nu știau care dintre ei erau filmați, nici ceea ce vedeau spectatorii. Dimineața se făcea selecția (ca în lagăr). Cei inapți de muncă erau trimiși la moarte. Orice nume dispărea în anonim. Victimele au alte inscripții: ZHF 911, PFX 150 etc.

Romain Gary a fost prizonier într-un lagăr german. Deținuții se sălbăticeau, deveneau animale suferinde. Într-o zi, unul dintre ei a inventat personajul damei. Își imaginau că printre ei trăiește o femeie stilată și atunci încercau să-și corijeze pornirile animalice. Dama fictivă le-a redat umanitatea amenințată. La Amélie Nothomb doamna nu trebuie inventată, ea există, este Pannonique.

Deodată îmi amintesc de alt platou nociv, cel al adulației exagerate din filmul lui Peter Weir *Truman Show*, cu Jim Carrey în rolul „victimii” respectate. Spectatorii îl vor în acel serial zi și noapte, 24 de ore din 24. Actorul devine prizonier într-un imens studio, într-un scenariu tentacular, infinit. Regizorul e un demiurg, iar serialul înseamnă drog și putere. O viață filmată, dirijată, prestabilită. Actorul nu poate evada din scenariu, deoarece reprezintă „hrana” cotidiană a caracatiței numită mass-media. La Amélie Nothomb întâlnim umilința degradării, iar la Peter Weir degradarea celebrității surzătoare. Actorul crede că fuge, însă este filmat: „Dă-mi niște fulgere!” – strigă regizorul. „Ridicați soarele!” Iată marea, senzația acută de libertate, însă... azurul e de mucava. Peretele în mare! Limitarea. Scările ce urcă din valuri spre

spectatorii înfometate.

Mi-amintesc cum în 1973 Radu Cosașu mi-a publicat în revista *Cinema* (nr. 4, p. 54) articolul *Personajul Alexandru J.*. Scriam acolo despre influența filmului în viața mea. Ca să rezist mai ușor la pulberea cotidiană îmi imaginam că eu eram doar un actor manipulat, că interpretam viața lui A.J., ca să trec cu zâmbetul pe buze prin toate încercările. Ca la Amélie Nothomb ori Peter Weir.

Nu pot omite romanul *Sânul* de Philip Roth, apărut la Polirom în 2006, tradus de Alexandra Coliban-Petre. Ca la Kafka sau Gogol, avem de-a face cu o metamorfoză senzațională, amuzantă, șocantă. Personajul se transformă într-un sân de femeie. El, bărbatul iubitor de femei, de sâni senzuali. Internat în spital, el nu știe dacă e filmat sau nu. Poate că lumea întreagă viziona transformarea lui uluitoare. La Nothomb e teroare, la Weir, dorință de evadare. La Roth întâlnim un soi de acceptare a noii condiții: „O să fie și femei dornice să-și deschidă coapsele pentru un ștremeleag atât de nou și de palpitant cum e sfârcul meu.” A fi sau a nu fi... văzut în direct de ceilalți. A nu putea reveni la tonicul anonim cotidian.

113. Rififi

Marius Șoptorean

Este greu să definești cuvântul *rififi*. Este o expresie care poate să denumească o anumită stare conflictuală, poate să sugereze o situație de combat sau poate să se constituie, la nivelul naturii umane, într-un anumit zgomot, vuiet ori năvală pasională etc. Poate să mai însemne o violentă confruntare între unul sau mai mulți indivizi. În fine, poate să exprime o anumită situație haotică, extrem de confuză în confruntarea mai multor părți, sau, mai exact a mai multor bande mafioate. Dar tot la fel de bine acest *rififi* poate să fie un *macho man*, un străin misterios, un personaj despre care toți vorbesc, toți par să-l cunoască, toți par să fi avut o anumită legătură cu el dar pe care până la urmă nimeni nu îl cunoaște cu adevărat.

Acest argou – preluat de ziariștii francezi încă din timpul celui de-al Doilea Război Mondial din vocabularul curent al lumii subterane aflată dincolo de lege – este adus la lumină de scriitorul francez Auguste Le Breton atunci când publică în 1953 la editura Gallimard romanul *Du rififi chez les hommes*. Popularitatea acestei expresii însă o va duce la apogeul filmului *Rififi* realizat de regizorul american autoexilat în Europa Jules Dassin.

Dacă *Naked City* este realizat în SUA, dacă *Night and The City* este regizat în Marea Britanie (despre care am vorbit mai pe larg în numerele anterioare), *Rififi* este realizat în Franța în anul 1955. Filmul – despre care François Truffaut spunea că este cel mai bun *noir* pe care l-a văzut vreodată¹ – este realizat de Jules Dassin la un an după ce se stabilește definitiv în Franța, adică în 1954. Producătorul executiv Henri Berard² i-a propus lui Dassin să citească romanul *Du rififi chez les hommes* pentru a-l ecraniza. Regizorul a acceptat imediat cu o singură condiție: să lucreze singur scenariul filmului; să facă acele modificări despre care credea că sunt necesare³. Dassin a păstrat firul narativ principal dar a schimbat complet biografia personajelor principale și, mai ales, a adus în scenariu acel aport vizual fără de care un scenariu literar nu poate fi transformat în film. Cu toate acestea, la o anumită presiune a producătorului, în realizarea finală a scenariului s-a apelat până la urmă și la scenaristul Rene Wheeler⁴. În ce privește dialogurile, ele au fost lucrate împreună cu autorul romanului, Auguste le Breton.

Povestea din *Rififi* este următoarea:

Lui Tony le Stéphanois – un bărbat trecut de cincizeci de ani, proaspăt ieșit din pușcărie, extrem de bolnav – i se propune de către Jo le Suedois ca, împreună cu prietenul său Mario Farrati, să jefuiască sediul unui important magazin de bijuterii. La început Tony nu dorește să intre în afacere dar, după ce află că iubita lui, frumoasa și delicata Mado, aparține acum altui interlop, Pierre Grutter, se hotărăște să se alăture celor doi. Mai este însă nevoie totuși de cineva fără de care acțiunea celor trei nu poate fi dusă la capăt. Acesta este Mario Farrati, italian cu mult șarm și mare trecere pe la femei. Locul viitoarei spargerii este studiat în amănunțime și totul este pus la punct în cele mai mici detalii. Urmează noaptea furtului când – cu ajutorul unor obiecte primitive: daltă, ciocan, fierăstrău etc., dar și al unei... umbrele – totul este dus la bun sfârșit: bijuteriile care valorează două sute de milioane de franci sunt acum în posesia spărgătorilor. Ele vor fi plasate repede pe piața neagră iar cei patru se vor considera cei mai bogați oameni din lume. Dar o bijuterie furată și pierdută ca în joacă prin buzunarele italianului este făcută cadou de către acesta unei senzuale cântărețe din barul *L'age d'or*⁵ aparținând lui Pierre

Gutter. Intrând în posesia bijuteriei acesta din urmă încearcă să pună mâna prin șantaj pe cele două sute de milioane. Îi răpește copilul lui Jo le Suedois și cere răscumpărarea cuvenită. Până la urmă banii sunt pierduți, copilul este salvat dar jertfa este totală: cei patru autori ai hold-up-ului vor muri rând pe rând.

Povestea este clasică și, din perspectivă contemporană, ar putea să ne mire imensul succes de critică și de public dacă nu am ști că *Rififi* a fost primul titlu, momentul zero din care s-a născut mai apoi întreaga serie de filme aparținând genului *noir*. Nu este vorba de filmul de suspans de origine hitchcockiană, deja Alfred Hitchcock realizase o bună parte din remarcabila sa creație cinematografică, cât de un cinematograf extrem de original, care poartă amprenta inconfundabilă a stilului lui Jules Dassin. Din această perspectivă dorim să vorbim despre un anumit fragment al filmului, o sumă de secvențe care se întind pe durată a treizeci de minute, timp în care dialogul⁶ dispăre cu desăvârșire. Fragmentul începe cu momentul spargerii și se termină cu cei patru aflați în apartamentul lui Mario Farrati savurând bijuteriile în valoare de sute de milioane de franci francezi. Pe parcursul celor treizeci de minute este urmărită îndeaproape acțiunea celor patru: intrarea în imobilul din care face parte magazinul de bijuterii, urcarea în apartamentul aflat deasupra magazinului și neutralizarea celor doi locatari, perforarea plafonului, coborârea în interiorul magazinului, deschiderea seifului și scoaterea bijuteriilor, plecarea precipitată – s-a făcut dimineață! –, savurarea prăzii în liniște. Toate aceste acțiuni durează, în planul temporalității filmice, cum am spus, treizeci de minute.

Doar acțiune, fără dialog. Doar imagine și zgomote. Combinând într-o formulă inedită documentarul cu o anumită privire lirică asupra lumii pe care o descrie, Dassin realizează – așa cum crede François Truffaut – un excepțional balet vizual. În acest sens este discutată de către Truffaut secvența în care o umbrelă este introdusă în interiorul cavității săpate în plafonul imobilului. Aceasta pentru ca resturile care se desprind să nu cadă în interiorul magazinului de bijuterii ci în interiorul umbrelei, pentru că altfel există riscul de a se declanșa sistemul de alarmă. Obiectele folosite, gesturile, privirile, timpul care trece (acțiunea începe undeva la ora unsprezece noaptea și ia sfârșit în zorii zilei, în jurul orei cinci) – toate creează o stare de cinematograf perfect, operă a unuia dintre cei mai talentați regizori ai filmului universal. Nu întâmplător filmul primește la Cannes Premiul pentru regie, fiind comentată astfel în Times: „*Rififi* conține un fragment de treizeci de minute fără dialog care face ca acesta să cuprindă cele mai captivante secvențe din momentul nașterii filmului vorbit. Prin aceasta Dassin a câștigat o mare celebritate în rândul cineaștilor contemporani lui.”.

Ineditul acestui film se găsește în conceperea vizuală extrem de realistă a acțiunilor personajelor prin redarea acestora într-o manieră pur documentară. Realizarea unui astfel de film înseamnă capacitatea de a ajunge la acea ultimă acuratețe a detaliului și a adevărului gestual, precum și a exprimării lui în termeni vizuali într-o manieră în care povestea propriu-zisă pare a trece pe planul doi, în prim plan trecând reconstituirea faptului arătat. Senzația este aceea a unei lecții exemplare despre cum se organizează un *hold-up*. Această inovație stilistică, preluată un an mai târziu de Robert Bresson în *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956) și mai ales în *Fickpocket* (1959) – de a introduce observația și ritmul documentarului în redarea



unei povestiri, a unei ficțiuni –, a dus la nașterea unei lucrări regizorale desăvârșite, de o anvergură spectaculară singulară în istoria cinematografului de până la acea dată. De altfel influența acestui film a fost imensă în cinematograful timpului lui Dassin (am amintit deja de Bresson), dar și în cel contemporan, cel trecut de limita anilor nouăzeci. Quentin Tarantino, de pildă, s-a recunoscut în acest film atunci când a realizat atât *Reservoir Dogs* (1992) cât și *Pulp Fiction* (1994), pentru a nu mai aminti de influența acestui film în *The Usual Suspects* (Brian Singer, 1995) sau *Ocean's Eleven* (Steven Soderberg, 2001).

Note:

¹ Nu trebuie uitat că expresia *film noir* a fost utilizată pentru întâia oară de Truffaut în legătură cu acest film!

² Acestuia i s-au alăturat în ultima clipă producătorii Pierre Cahaud și Rene Bezard. În total s-a adunat suma de două sute de mii de franci francezi, sumă oricum mică chiar pentru producțiile franceze ale anilor cincizeci.

³ Era extrem de dificil să ecranizezi un astfel de roman câtă vreme se știa că în anii cincizeci bandele de nelegiuți ale lumii interlope pariziene erau formate în majoritate din nord-africani aciuți în capitala Franței. Iar situația politică din Algeria acelor ani făcea aproape imposibil de ecranizat un astfel de roman în care cele patru personaje principale erau emigranți africani. Dassin a înlocuit personajele de culoare din roman cu alte caractere care proveneau nu din Africa ci din întreaga Europă. Astfel că cei patru care realizează *hold-up*-ul sunt un belgian, un francez, un suedez și un italian (interpretat chiar de Jules Dassin).

⁴ În epocă acest longeviv scenarist a mai scris scenariile filmelor *Jour de fête* (1948, r. Jacques Tati) și *Fanfan la Tulipe* (1952, r. Christian Jaque).

⁵ Trimitere la filmul lui Luis Buñuel.

⁶ Există pe parcursul filmului și alte secvențe lipsite de dialog ca, de exemplu, cea a pedepsirii de către Tony a fostei lui iubite. În camera unui hotel o obligă să-și abandoneze bijuteriile date de el, o forțează să se dezbrace pentru ca mai apoi să-i aplice o corecție corporală. Secvența este remarcabilă tocmai pentru că Jules Dassin înlocuiește replicile cu gesturi și priviri grăitoare care toate la un loc spun mai mult decât o mie de cuvinte. Pe de altă parte trebuie să remarcăm *zgârcenia* dialogului chiar în acele secvențe în care este necesar.

sumar

in memoriam		
Ion Pop	"A fi mereu în miezul realului"	2
editorial		
Ștefan Manasia	Acționează Acum!	3
cărți în actualitate		
Mihai Dragolea	Un roman cuminte	4
Adrian Țion	Despre diversiuni în istorie și literatură	4
comentarii		
Mircea Muthu	Liviu Petrescu și eticul transilvan	6
Octavian Soviany	Ultima probă de gimnastică a lui Marin Mincu	7
istorie literară		
Ion Pop	"Călătoriile" avangardei românești (II)	8
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Dante Show	11
ancheta		
Ce să traducem din literatura contemporană?		
Letiția Ilea		12
Andrei Roman		
Fanny Chartres		
Ana Maria Sandu		
Dan Lungu		
excelsior		
Tom Chatfield	Arta luptei pentru premii	14
emoticon		
Șerban Foartă	Seepferdchenwalzer	15
profil de scriitor		
Iulian Boldea	Vasile Voia. Comparatism și interculturalitate	16
istoria ideilor		
Octavian Popescu	Evoluționismul și biologia moleculară. O incursiune istorică (II)	17
studii culturale		
Coriolan Babeți	Arca Istoriei și pelerinii "apatrizi"	19
patrimoni		
Vasile Radu	Școlile artistice de la Cluj și Timișoara (II)	21
istorie		
Florian Dumitru Soporan	Moldova și proximitatea lumii slave în epoca lui :Ștefan cel Mare	23
religie		
philosophia cristiana		
Nicolae Turcan	Argumentul ontologic: versiunea validă, dar inutilă	25
dezbatere & idei		
Seigiu Gherghina	Încă prea departe...	26
George Jiglău	Alegeri europene sau alegeri naționale pentru Parlamentul European?	27
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	De-a autobiografia	28
știință și violoncel		
Mircea Opreț	Cu tricolorul spre Lună	29
sport & cultură		
Demostene Șofron	De la Suplimentul de Medicină Sportivă la Palestrica Mileniului III (I)	30
teatru		
Claudiu Groza	Teatrul românesc în fața națiunii (II)	31
Ovidiu Pecican	Izolare și ruminare perpetuă	32
film		
Lucian Maier	Concertul	33
Mihail Vakulovski	Antichristul	33
Ioan-Pavel Azap	Amintiri din Epoca de Aur (II)	34
colaționări		
Alexandru Jurcan	Dulcele anonim și acidul sulfuric	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	113. Rififi	35
plastica		
Livius George Ilea	Sculptura în piatră la Eugen Gocan	36

plastica

Sculptura în piatră la Eugen Gocan

Livius George Ilea

Azi, după o lungă perioadă de trecere/ tranziție sau, pur și simplu, rătăcire prin „jocul cu mărgelile de sticlă” al analizei formei abstracte, care, în cele mai semnificative reușite ale ei, nu a ignorat, de altfel, niciodată sursele figurative originare ale prospectării abstracte, prin transpunerile plastice în forme concrete, convingătoare, autonome, se poate constata o revenire la figurativ; nu la figurativul frust al „pozei” realității - cei care au „deraiat” regretă, acum, opțiunea comodă a deselor replieri conjuncturale, lipsite de motivație interioară - ci la o profundă solidaritate și comuniune cu spiritul viu al creației.

Coerența demersului, autenticitatea grozavei obstinații a sculptorului Eugen Gocan în a-și urma calea proprie în artă, de a nu se lăsa rătăcit pe iluzorii *Holzwege* primește prin recenta sa „personală” (sculptură și desen, cu 50 de piese realizate în piatră și 50 de desene în tuș, peniță sau tempera) - deschisă, la finele anului 2009, în sălile destinate expozițiilor temporare de la parterul Muzeului de Artă Cluj - o superbă (re)confirmare.

Din 2004 începe câteva *ronde-bosse* (unele, pe nuanțe roșietice, sunt din calcar tratat în roșu) pe care le finalizează până în vara lui 2005, reliefurile fiind realizate în aceeași perioadă; cele mai noi, fără patină, și care par încă crude, au fost realizate în 2009. Noutatea pe care o aduce această expoziție este materialul predilect: piatra. „Eu am făcut mult modelaj... însă nu întârzie să apară o perioadă de blocaj, când trebuie să schimbi ceva, măcar materialul... Sculptura în bronz, modelajul, m-au făcut să mă pierd în detaliu, fără a ajunge la o formă sintetică; lemnul te obligă să-i respecti mai mult fibra, te conduce... nu totdeauna în favoarea unei forme sintetice. Mai e și ușor de făcut, ușor de vândut, te poți rătăci ușor... așa că am reluat piatra din nou (ca la începuturile mele, când piatra era regina materialelor definitive în care îți dădeai măsura); atât cât pot acum pune pe soclu și să învăț (mai avusesem probleme și cu praful, cu ochii...). Am ajuns la un rezultat bun; la început am băjbăit, dar, în perioada asta scurtă am făcut un nou pas spre sintetizare. La următoarea, piatra va rămâne pentru formele sintetice, dar voi relua și bronzul, și lemnul. Desenele sunt în tehnici simple: peniță, pensulă, chiar și pană de găscă, până la pix, dar în niciun caz monotipie”, se confesează autorul, argumentându-și demersul.

Îndepărtând zgura detaliului ne semnificativ, însă purtând întregă și nealterată direcția și căldura modului de exprimare plastică în figurativ, lucrările prezentate respiră un insolit aer de arhitate. Idealul clasic este asumat într-o manieră extrem de personală, iar *modelele* rămân simple trimiteri spre varii surse de referință. „Tatăl fostului rector Daniel Popescu, mare gavor, lua o lucrare clasică și o copia în gravură, dar piatra te obligă la sinteză, la o lapidaritate a exprimării

artistice. Polemica dintre arta antică și cea care a urmat, sec. V-VI-VII, sau Mesopotamia, etruscii - până la sud-americani care erau moderni de pe atunci, fiindcă mergeau la esență, poate continua la nesfârșit...”. Opera sculpturală a lui Eugen Gocan rămâne doar subsecvent marcată de anume tentații/tendențe expresioniste, trădate de contrariante deformări/fragmentări plastice expresive, de contrageri sau accentuări ale formei subordonate viziunii „dramatice/regizorale” a ansamblului. Volumele clar articulate trec, prin zone de fuziune și abstractizare, unde piatra șlefuită astfel încât să ascundă efortul dălții, se întâlnește brusc cu textura originală, matriceală, și unde vocea sculptorului o întâlnește, în stare de grație, pe cea a materiei. Proportțiile „firești” dispar cedând locul „sugestiei” și imaginea plastică se apropie de ideogramă.

Operând o surprinzătoare transsubstanțiere între materialitatea dură și rece a pietrei, căldura și moliciunea carnației umane și imponderabilitatea imaginii, sculptorul creează un univers aparte, generator de tentații haptice, purificate prin deplasarea către o atemporalitate sacrală, ritualică; senzualitatea latentă a formelor pregnant sferoidale fiind temperată pe de-o parte de un „neaoș” spirit ludic autohton, iar pe de alta de presimțirea unui „dincolo” al esențelor imuabile.

Desprins de statutul secund de „notații de sculptor” - deși, deseori precedând/anunțând compoziții tridimensionale - desenele artistului se impun ca entități plastice autonome, fiindând cu grație și vervă alături de sculptura maestrului. Grafia muzicală, spontană, îmbinând firesc linia energetică, frustă, cu rafinatele de caligrafie extrem orientală oferă un contrapunct stenic profilului deseori introvert, accentuat sintetic, al pieselor în piatră, dezvăluind seducătoare calități narative ale artistului.

Într-un regim personal, de de-contextualizare estetică, sfidând cu „duhul blândeții” un ev post-modern, al tuturor posibilităților, în care imaginea șocantă, grotescă, citatul vizual, pastașă, sau chiar cinismul iconic își fac tot mai acut simțite prezența în economia operei de artă sub pretextul exorcizării răului din lume, sculptorul Eugen Gocan caută mereu, cu obstinație, cu fervoare, cu tandrețe, vibrația emoției umane, tănuind-o în linie, în piatră, nu fără umor, nu lipsit de gravitate, nu fără poezie.

Dacă este actual sau nu, în percepția comună a zilei, îl interesează mai puțin pe sculptor. Rămâne plăcerea și imperativul de a lucra cu materia realității, nu „moda” celor care susțin interesat ceva care „se poartă”, „originalitatea cu orice preț”.

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU 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 POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

