

TRIBUNA

218



Judetul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 1-15 octombrie 2011



George Enescu - în viziunea Reginei Maria

Laszlo Alexandru

**Despre autonomia
universitară**

Poezia

Ana Dragu

Eseu

**Moștenitorii
lui Ulysse**

Ilustrația numărului: Elemer Konczey

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
Maria Georgeta Marc

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**info****Happening poetic
româno-catalan****Claudiu Groza**

Cine a trecut în seara de 13 septembrie prin cunoscuta cafenea culturală "Insomnia" din Cluj a avut motive de uimire. Într-una din încăperile localului, sub lumina clar-obscură a unui soi de felinar, dedesubtul căruia se afla o scară de zugrav, mai mulți oameni ședeau pe scaunele așezate în patruleter, ascultând o tânără care recita poeme. Pe rând, câțiva dintre privitori se ridicau de pe scaune, intrau în conul de lumină și recitau și ei poeme, în română și catalană. Era vorba, de fapt, de un original spectacol de poezie, conceput de regizorul catalan Albert Mestres și susținut de actrița Andrada Corlat, cu concursul live al poezilor români și catalani Miquel Desclot, Aurel Pantea, Ion Cristofor, Christelle Enguix, Letiția Ilea, Marc Romera, Oana Cătălina Ninu și Clara Fontanet. Evenimentul, intitulat "Voci paralele"/"Veus paraleles", a fost organizat de Institutul Cultural Român, în parteneriat cu Generalitat de Catalunya și Institut Ramon Llull, și a avut loc la

Cluj, Sibiu și București. Scopul său a fost acela de apropiere și descoperire reciprocă a culturilor română și catalană, conform unui proiect inițiat în 2003 de Generalitat de Catalunya, prin care în fiecare an cultura acestui ținut spaniol se apropie de o altă cultură. Cei opt autori prezenți la Cluj au călătorit în iulie și în Spania, susținând recitaluri similare.

SSpectacolul de la cafeneaua "Insomnia" a reunit un public nu foarte numeros, dar de calitate, alcătuit din scriitori și oameni de cultură clujeni, dar și din amatori de poezie bună.

Poemele celor opt scriitori români și catalani au fost cuprinse într-un amplu grupaj bilingv, de peste 100 de pagini, în numărul din mai-septembrie al revistei de cultură Discobolul de la Alba Iulia. Grupajul, intitulat "Din Carpați la Serra d'Alcoi" a fost tradus de Xavier Montoliu, Jana Balaciu Matei și Diana Moțoc.

District Săvârșin**Ștefan Manasia**

Merită străbătute drumurile inefabile ale Patriei, când ești în compania a doi minunați poeți (Cosmina Moroșan și Bogdan Lipcanu) și te îndrepti - a treia oară în your life time - spre Săvârșin. Iar drumul e o peliculă Azomureș semiincendiată pe care, la început de septembrie, se agită tăblițele de la Tărtăria și poetul lor, Ion Gheorghe, telepați și ezoteriști, reptilien și yoghini exilați, Oreste, combinate dezafectate, generalul Străinu, Deceneu, mastodonți din epoca RSR, cîmpuri și păduri luminate înnebunit de intensitatea discuțiilor noastre. Pe șoseaua care ține malul Mureșului, printre dealurile fortificate odinioară de geto-daci, lași în urmă pensiunea Fata Neagră ca să intri, după câteva minute, în comuna Săvârșin, celebră-n tribul nostru scriitoricesc nu numai pentru vecinătatea Domeniului Regal, nu numai pentru peisajele încă sălbatic, pîrguite, ci pentru Tabăra de Creație Literară - ajunsă anul acesta, în perioada 5-11 septembrie, la a cincea ediție. Loc privilegiat de întâlnire a tinerilor scriitori, invitați din toată țara. Au participat anul acesta: V. Leac, Andrei Dosa (premiul I), Cosmina Moroșan (premiul II), Mihai Vieru (premiul III), Diana Iepure, Cătălina Bălan, Oana Cătălina Ninu, Lavinia Braniște, Bogdan Coșa, Teodora Coman, Bogdan Lipcanu și subsemnatul. Căroră li s-au adăugat, în ultimele zile, scriitorii arădeni Vasile Dan, Lia Faur, Gheorghe și Andrei Mocuța, Ioan Matiuț și poezii orădeni Traian ștef și Ioan Moldovan - celui din urmă i-a fost acordat, anul acesta, Premiul „Fundăției Principesa Margareta”, în cadrul Festivalului Literar „Dorel Sibii”, ediția a XIII-a.

O săptămână întregă de făcut noi prieteni, de interminabile dispute literare, meciuri de fotbal

pe gazonul terenului comunal, drumeții pe coclaurii străjuite de brusturi cât pălăriile mușchetarilor, partide de pescuit la capătul căroră V. Leac a eliberat în Mureș monștri de 10 cm², întâlnirea cu Zimbilici, ciinele aciuat lângă o casă de vacanță. Am mai dăruit și primit cărți, ajungînd să citesc în cele șapte zile mai mult decît într-o lună de stat la Cluj. Unii au documentat: fotografiat, filmat, înregistrat pentru arheologii (culturali) ai viitorimii. Alții au rotit dinamul elocinței mai bine decît a făcut-o, la timpul său, povestașul lui Llosa. Dar poveștile Săvârșinului, autentice sau mai rețușate, în versuri sau proză, își vor găsi, în cele din urmă locul, între copețile antologiei *Deranj*, pe care organizatorul V. Leac o promite pentru tîrgul de carte din octombrie de la București. *Deranj*(2011) ar fi, astfel, completarea și împlinirea seriei inaugurate *La Neagra* (2007), continuate cu *Nasturi în lanul de porumb* (2008), *Minimal* (2009) și *Poate ne vedem* (2010). Toate au rezistat bine la „proba” tiparului, nedînd senzația aia incomodă a oamenilor extrem de diferiți & strînși la grămadă de dragul unui proiect. Au fost invitați, pînă acum, numai tineri autori unul și unul, veri (chiar dacă nerecunoscuți) ai ilustrei familii Glass. E suficient să mai amintesc aici excelentul volum de versuri al lui Dumitru Bădița, *Invitat la Săvârșin*, dedicat „fenomenului” în 2010.

Mulțumiri se cuvin Primăriei comunei Săvârșin, poetului Ioan Vodicean și pictorului Adrian Craiu, arădenilor Vasile Dan și V. Leac.

Responsabil de număr: Oana Pughineanu

Spre marea indignare

Ion Pop

O broșură publicată în Franța în toamna anului trecut, semnată de Stéphane Hessel, sub titlul *Indignez-vous!* (*Indignați-vă!*), tradusă de curând și în românește la Editura Nemira, a făcut senzație în lumea occidentală, vânzându-se până acum în aproape două milioane de exemplare.

N-am citit, deocamdată, decât rezumate și referințe la acest manifest al bătrânului de 94 de ani, fost militant al Rezistenței antifasciste, scăpat din lagărul nazist de la Buchenwald, redactor, între alții, al Declarației Drepturilor Omului din 1948, dar îmi dau seama că cele vreo treizeci de pagini concentrează esențialul din starea de spirit a celor mai luminați dintre intelectualii de azi, și nu numai a lor: indignarea, revolta sufletească, după cum ne spune Dicționarul, contra mulțimii de nedreptăți a lumii noastre, conduse în majoritate de politicieni și finanțisti interesați exclusiv de profitul individual, deloc sensibili la soarta oamenilor de rând, disprețuind și cultura, sfidând omenescul în dimensiunile sale majore, pentru a se deda unei abia mascate dictaturi cinice, a unui feroce individualism.

Nu doar faptul că suntem, de-acum, membri în Uniunea Europeană face remarcată, dincolo de certe, mari libertăți cucerite, înscrierea noastră sub emblema nefastă a acestei lumi în curs de gravă alterare la toate nivelele, în ciuda progreselor tehnice imense, în cadrul unui proces de „mondializare” spectaculos și exploatat spectacular pe toate canalele *mass media*. Starea de indignare plutește încă mai apăsător și în aerul nostru suprapoluat de otrăvuri materiale și verbale, viciat de discursuri populiste sub care se ascund cele mai crunte măsuri antisociale, o vinovată neglijență, când numele ei nu e chiar disprețul față de mulțimea celor năpăstuiți în fel și chip, grav înstrăinați de natura lor autentic omenească, îndemnați iresponsabil spre eliberări aparente și superficiale, oferite de frivola, adesea trivială „cultură a divertismentului”, „opiul” lumii de azi.

După vremea comunismului criminal, și la propriu și la figurat, cu închisori de ciment și de fier, dar și cu captivități ale spiritului cu precedente numai în Evul Mediu cel mai întunecat, acoperite sub lozinci emfatic umanitariste, a trebuit - și mai trebuie - să traversăm mizerabilul drum al tranziției, la nesfârșit prelungite, în care sub o mână de guvernanti, mulți „emanați” din chiar subteranele „cele mai drepte orânduiri” și din zonele ei reziduale, aliniați în grabă la noile sloganuri ale democrației, ne aflăm, iată, într-o altă fundătură.

Ce a mai rămas din nobila încredere în viitorul democratic, sanctificat de sacrificiile din Decembrie 1989, se vede destul de clar. Recapitulând sumar, răul a început chiar de la „Revoluția în transmisie directă”, ilustrație sângeroasă a viitoarei „civilizații a spectacolului” într-o primă înscenare cinică, urmată de „mineriadele” primitive, grav compromițătoare, pentru decenii, pentru destinul țării, cu incredibilul slogan „Noi muncim, nu gândim!”; de dubioase tulburări interetnice, de acțiunea sistematică de compromitere a multor intelectuali asociați cu bună credință noii puteri, dar capabili și să reflecteze critic asupra ei. Însăși ideea de

erou și de jertfă a fost pângărită cu nerușinare, cum se știe, prin acordarea „certificatelor de revoluționar”, grav corupătoare, punct de plecare al unei noi pături de profitori murdari ai sângelui decembrist. Rând pe rând, fostele slugi ale regimului comunist au devenit patroni de firme foarte capitaliste, concretizând în chipul cel mai odios formula expresivă a lui Marx, „acumularea primitivă a capitalului”. Lozinca „Nu ne vindem țara”, lansată ipocrit și reacționar în primele momente post-revoluționare, a fost doar paravanul celei mai lacome vânzări a tot ce produse România cât de cât bun în anii celorlalte jertfe, din anii dictaturii proletariatului, încât pământul românesc s-a umplut de ruine, de grămezi de fiare ruginite, jalnice rămășițe, încă vizibile, ale unor construcții ce mai puteau servi ani mulți și după răsturnările din '89. O teribilă acțiune de devastare, un vandalism pe care doar anii stalinismului îl mai pot evoca, a distrus ferme relativ prospere, livezi și podgorii, mii de kilometri de instalații de irigație, încurajând hoția, în fond inutilă, în consecința unei eronate politici agricole, profitabile nu pentru micul proprietar ce trăia doar iluzia regăsirii unei demnități ultragiutate în trecutul apropiat, ci pentru lacomii acaparatori de bunuri compromise pentru a fi achiziționate la prețuri derizorii și eventual reconstruite pe bani grei. Dar nu s-a „scufundat” de la o zi la alta și marea flotă maritimă a României, vândută tot pe nimic „străinilor” cu complicități locale, deloc patriotice? Și nu sunt abandonate până astăzi stațiuni climatice (ca minunatele Băi Herculane), pe care orice țară normală s-ar grăbi să le reabiliteze după ce făcuseră faima locurilor? Și nu ne dezgustă, de la un an la altul, nu mai puțin dubioasele contracte pentru construcția de autostrăzi, licitațiile trucate și corupte, câștigate pe eterna șpagă și pe criteriul de clientelism politic? Și nu e ruinată, simbolic vorbind, orice propunere de reformă, luată de la capăt la fiecare început de guvernare, la fel de confuză și lipsită de proiecte clare și viabile? Nu e, apoi, de-a dreptul scandaloasă migrația „fripturistă” de la un partid la altul, în funcție de interesul imediat, pe fondul unei precarități doctrinare ce facilitează chiar această instabilitate, deloc morală, a oamenilor politici?

Consecințele acestor stări de lucruri se văd mereu și la fiecare pas. Pas bătut mai degrabă pe

loc ori cu înaintări mult prea lente, îngrijorător de lente, în raport cu posibilitățile reale ale țării. Iar atmosfera de nesiguranță se prelungește, aceleași erori se repetă, mai niciunul dintre promisiunile mari planuri edificatoare nu prinde contur. Criza economică și financiară, reală și făcând destule ravagii nu doar la noi, e invocată mereu, și când e și când nu e cazul, ca ultimă și rapidă scuză pentru iresponsabilitate, incompetență, lipsă de claritate a perspectivei în materie de construcție națională. Incapacitatea, bunăoară, de a „absorbi” fondurile europene atât de profitabile în multe privințe, nu mai ține de nicio altă „criză” decât de cea de inteligență a gestiunii publice, de voință de a lucra, pur și simplu, pentru binele comun. Locurile potrivite nu și-au găsit încă și oamenii pe măsură, nici nu se dorește a fi găsiți, regula minimei rezistențe funcționează încă, lucrul de mântuială e tot la ordinea zilei. Talentele și capacitățile autentice, energiile tinere, dispuse la înnoire și transformarea pozitivă a lumii noastre, sunt departe de a fi încurajate să participe la procesul necesar de înnoire a societății românești, ba li se spune, chiar de la cel mai înalt nivel, că pot pleca încotro văd cu ochii, dacă nu le convine mizeria materială și morală a locurilor de baștină. Mediocritatea mediului politic nu suportă factorii de clintire din inerția păguboasă a administrației publice, rețele de interese mai mult sau mai puțin subterane împiedică afirmarea decisivă a spiritelor dornice de schimbări reale și profunde. Nici semnalele de alarmă venite dinspre Uniunea Europeană nu reușesc să scoată decât rar și pentru scurt timp din inerție greoiul sistem birocratic, mecanismele detracate ale justiției și atâtea alte mașinării „gripate”, somate să funcționeze normal.

S-ar zice că imaginea pe care o schițez aici e schematică și simplificatoare, că nu toate fețele vieții noastre de astăzi sunt așa de întunecate. S-ar putea da, desigur, și numeroase exemple de lucruri bine făcute, de oameni care s-au realizat, de întreprinzători vrednici, de admirabili oameni de cultură care se străduiesc să pună numărul la mai bunul mers al lucrurilor. Fără îndoială, numai că procentul lor, e, comparativ, mult prea mic, condițiile în care lucrează sunt mereu dificile, obstacolele puse în calea lor nu se împuținează. Mult trâmbișata, în campanii electorale, înnoire a clasei politice întârzie să se producă, partidele mai degrabă pâlăvrăgesc și se pierd în dispărute secundare, de polemică ieftină și adesea vulgară, prea mulți aleși ai națiunii au mințile încetoșate și gramatica șchioapă, președintele însuși se exprimă

(Continuare în pagina 10)



Elemér Kőnczey

Dezvoltare

Meditația elegiacă

Ion Vlad

Horia Bădescu
Vei trăi cât cuvintele tale
 Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2010

Nu e ușor să rechemi din timpul poeziei experiențele unei creații de o remarcabilă diversitate: registrul liric, tonalități adesea surprinzător de diferite, motive și sunori care ne îngăduie să recunoaștem o personalitate precum aceea a lui Horia Bădescu. Înainte de comentariile prilejuate de volumul *Vei trăi cât cuvintele tale*, mă văd obligat să remarc un aspect relativ singular: Horia Bădescu aparține, fără nicio îndoială, universului poetic propriu francfoniei; mai mult, biografia sa intelectuală, indisolubil asociată spiritualității franceze și, prin extensiune, cum spuneam, francfoniei (legăturile sale cu poezii și creația din spațiul valon) explică o natură distinctă, așa spune chiar de o eleganță venită din frecventarea culturii de expresie franceză.

Volumele din poezia sa apărute în edituri franceze și belgiene; versiunea – excelentă, de altminteri – în limba franceză a romanului *Zborul găștei sălbatice*; colaborarea cu profesorul Basarab Nicolescu în cercetarea și editarea operei lui Stéphane Lupasco din perspectiva categoriilor elaborate de Basarab Nicolescu, ale transdisciplinarității, sunt mărturii elocvente. Să adaug neapărat teza sa de doctorat, *Memoria ființei – poezia și sacralul*, pentru că Horia Bădescu nu e numai poetul versului îngrijit, cizelat, armonios în arhitectura baladei sau a admirabilelor sale *Ronsete*. Resurrecția baladei (am să-l amintesc acum pe Radu Stanca pentru sonorile unei poezii cantabile) și „inventarea” ronsetelor, versiune fluidă a rondelului, l-au definit pe poetul și pe intelectualul atașat valorilor creației.

Poeziile din volumul apărut la Dacia anul trecut provin, ne spune scriitorul, din volumele *Un jour entier* (2006) și *Miradors de l'abime* (2008) și au, cred, o dominantă păstrată constant: *tonalitatea elegiacă*; experiența vîrstelor, leit-motivele care dau o anume substanță *elegiei*; meditația existențială; durată; zborul adesea întrerupt al imaginației unei ființe ce interoghează asupra destinului, solilocviul și *tăcetele* configurează discreta „așteptare” a eului liric. Rezonanțele nu se limitează la tonalitățile

specifice sonurilor elegiace (regrete, trecerea inexorabilă a timpului etc.). Mai degrabă, poezia e expresia unei voci lirice neliniștite, tulburate de mecanismele Timpului, obsedate de *lumina* insinuată adesea pentru a sugera transcenderea imediatului.

Lumini și umbre, ziua și noaptea, discreta filtrare a reflecției se regăsesc într-o poezie defel monocordă, în pofida constantelor motivice ale volumului: „Stăteau/ în jurul mesei –/ dinaintea lor/ cești fumegînde,/...ascultînd cum ziua se surpă în ei,/ stăteau/ în jurul mesei/ privind lumina/ putrezind în lăuntru lor/ precum stîrvul văzduhului/ într-o pasăre moartă”. Așadar, suntem departe de o anume viziune restrictivă; organicul și fantasmalele naturii, liniștea și angoasele ființei se întîlnesc într-o dramatică și consubstanțială legătură pentru a comunica cititorului. Semnul poetic, desenul simbolurilor transfigurează stări și reacții sub semnul „miradorului”, - turnul de veghe menit să observe cu finețe mișcarea captivă a unui eu decis să înfrunte timpul și dramatica existenței. În același context, *thanaticul* se instituie – emblematic – ca motiv al meditației într-o echivalență lirică în totul inspirată: „Fără sfîrșit orizontul/ fără sfîrșit și fără de tine,/ în miradoarele-abisului, nimeni,/ Dincolo/ cămașa înșingărată a Domnului/ se zvîntă-n lumina-nghetată-a/ neființei.”

Poemele din volumul *Vei trăi cât cuvintele tale* reiau, cum spuneam, *motive și semne* în virtutea unei poetici care exersează cu inepuizabile legături infinitezimale aceeași stare lăuntrică mistuită de întrebările și de tăcerile unui erou liric dispus să înfrunte necunoscutul, universurile abisale ale existenței; iată un poem unde se concentrează în discurs *cuvintele-semn* ale ciclului liric: „Ca să te-ajute/ nu mai e nimeni acolo,/ nici acum, nici altădată –/ ceea ce încă mai dăinuie/ n-are nici voce, nici chip,/ Vătuite-n tăcere/ sunt zilele,/ umbra a mucegăit/ pe pereți./ Seara, vîntul se liniștea/ dar nimeni/ care să salveze lumina,/ La masa bătrînă,/ cu tine însuși împărți/ astăzi tăcerea și piinea –/ nici voce, nici chip/ nu mai ai.” Neantul și durată; scurgerea nisipului din clepsidră; ziua și timpul, ca dușman invincibil pentru ființa torturată de întrebări, se amplifică în intonația poeziei lui Horia Bădescu, amintindu-ne,

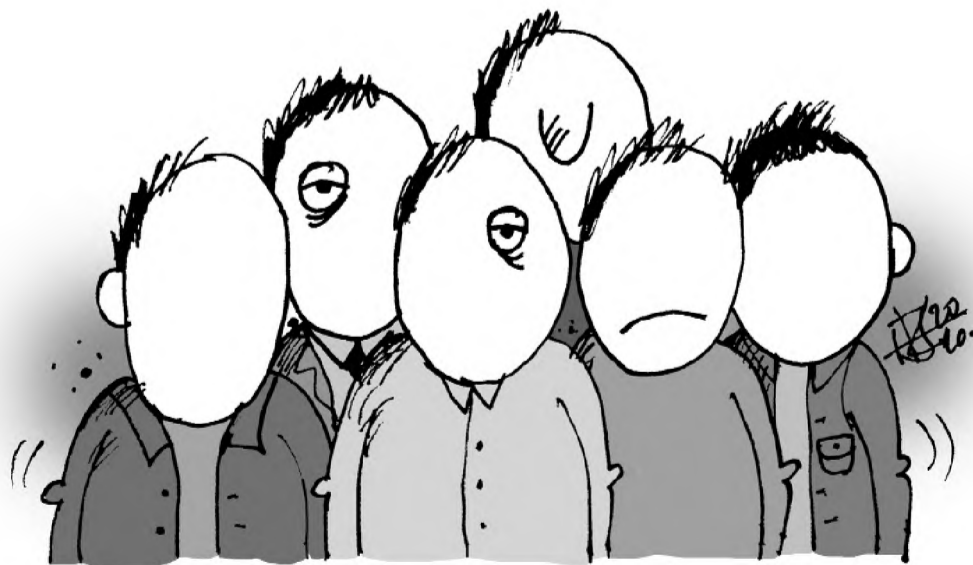


printre altele, soliditatea și substanța unei teze de doctorat unde întrebările s-au întemeiat pe lectura solidă a filosofiei secolului XX și pe precursorii unei ontologii a ființei subjugate și permanent amenințate.

Timpul e, așadar, o prezentă obsedantă („o singură zi”/ „o zi întregă” sau „O zi/ doar a ta/ n-ai avut niciodată”); vocea transmite această încercare tulburătoare și gravă: „Ora e-aceiași/ în orologiul singelui tău”. Autocontemplația și meditația concentrate asupra unui eu lucid dar, în același timp, consumat de convulsii lăuntrice regăsesc în peisaj un corespondent intim și sensibil la tensiunile trăite cu intensitate: „Faleza,/ aplecată asupra-și/ precum lumina/ spre propriul pîntec/ înainte să cadă-ntunericul”. Trăirea lirică încorporează semnele unei posibile armonii în structura organică, dominantă a poeziei, univers al meditației existențiale („afară sîngele ploii/ infestînd ciorchinii”, „afară placenta obscură/ în care vremea s-a-n tors/ să te moară”). Cuvîntul, mai exact verbul poetic, regăsește un motiv în totul organic integrat într-un asemenea univers liric proiectat în registrul leit-motivelor dominante. E *tăcerea*, semn cu regim referențial plural: „știi că vorbește prin/ tăcere,/ altădată.../ acum cuvintele/ vin/ din uitare”.

O poetică – s-o numesc astfel – a tăcerii, a acelor intervale unde cuvîntul celebrează în virtutea unui ceremonial, se reîntîlnește în poemele lui Horia Bădescu. *Cuvîntul* concentrează în el seducătoarea putere a reflecției și a privirii spre sine: „A tăcea/ înseamnă a spune totul./ Goi de lume/ ți-s ochii/ acum/ și doar memorie-a tăcerii,/ auzul”.

De fapt, leit-motivele acestui volum, pînă la un punct antologic, au o dominantă unde avem să-l regăsim pe Horia Bădescu; lirismul pur, o creație nealterată prin sensibilitate și echivalențe într-un discurs *al său*, fie că e vorba de *lied*, de balade sau de ronsete, acestea din urmă de-o arhitectonică și de o disciplină a versului menite să celebreze poezia și încîntarea produsă de ea, redefinind o voce puternică, o personalitate poetică.



Elemér Kőnczey

Diaspora

Propensiune spre miezul poetic

Adrian Țion

Simona-Grazia Dima
Interiorul lucrurilor
 București, Editura Vinea, 2011

O țesătură densă de idei și imagini compozite, minuțios elaborată și argintată discret aduce în fața cititorului poezia oricărui volum semnat de Simona-Grazia Dima. Desigur, o poezie mai mult cerebrală, după cum s-a mai spus, în care afectul e subtil înfășurat în ornamentația versului, extrapolat ezoteric în spectre parabolice, contras în concepte sau reprezentări simbolice mustind de seva conotativă a limbajului celui ce dăruiește și are ce dăruia. Introspecția lirică merge în paralel cu starea de beatitudine și grație în fața miracolului existențial, comunicarea urmează traseul trăirilor pe care le simțim mereu convulsive, strategic retrase în spatele găzii cuvintelor. Structura poemelor, versul stufos, stilul baroc fiind cunoscute, în noul volum - *Interiorul lucrurilor* - interesează mai ales decantarea ideilor, problematica majoră pusă în zborul imaginativ al verbului.

Strategia de a explora „interiorul lucrurilor” se insinuează firesc, neprogramatic, integrată complementar în acest demers cognitiv începând din substanța primelor poeme ale volumului. Un scenariu liric mereu îmborsărit cu tropi explozivi de o mare suplețe și expresivitate situează eșalonarea parabolică a actului lecturii în formula unei meditații despre creație și receptare. Ochiul sever privește din interior actul lecturii ca pe „un câmp de luptă” bătut de aprigul destin, găsit aleatoriu, unde dovada sacrificială rămâne „zăpada topită în inimă” a celui jertfit întru logos. Coloratura referențială a acestei insolite interpretări e semnificativă: „Cineva-ți va găsi inima pe câmpul de luptă și se va gândi/ să alerge cu ea s-o salveze. Vei fi poate mort./ Din întâmplare citit, cineva-ți va desprinde, din împletirea/ culorilor, felul special în care-ai cunoscut fericirea.” (*Zăpadă topită în inimă*). Saltul din banalul vituperant în descriptivism magic atinge, involuntar, extensii ale unor viziuni ce se desprind din „incendiul lăuntric” al trăirilor, conducând cu grație naturală gândul involburat spre hiperbolizări genuine: „Și-ntr-un voiaj/ de-o clipă s-ating pe dinăuntru soarele, devenit chestiune/ personală. E o rană asta, arde.” (*Interiorul lucrurilor*). „Râul de foc” se diluează de cele mai multe ori în magma unui discurs eseistic flamboiant, contopind fluxul imaginativ cu elemente de exegeză critică despre propriul demers liric. Așa este micro-eseul despre politețe, conceput ca sapiențială dezbatere susținută de un mentor african pe marginea unor precepte morale amenințate de imobilismul gândirii. Verdictul regenerativ de spiritualitate vine în final: „Ca să câștige însă bătaia, mi-au spus/ că trebuie să le țin ridicate (măinile), să generez politețe/ întruna, din putreziciune, din moarte,/ până ce razele, doi porumbei,/ mi se vor zbate pe frunte.” (*Politețe*).

Căutarea devine formă a beatitudinii, oglindire și meditație urmând „spirala infinit coborâtoare” spre eul ascuns în adânc. Deși plin de contradicții, acesta se dovedește a fi tot mai bogat în aventuri interioare, în ciuda restricțiilor impuse din exterior, plănuit de un Constrictor

dur, cenzor livresc al expansiunilor datorite compensativ ca „peisaj în cuvinte”. Valența hermeneutică a discursului este dată de înscrierea reperelor *real - livresc* ale acestui periplu de iluminare interioară în hățișul de semne creat ca adevărate *herme lexicale*, fixate orientativ în „întunericul ezoteric”. Hermes însuși lipsește, deoarece „hoituri obscure conduc universul spre moarte”. Între „veghea poetului” și „dumicații de aur” se stabilește un raport sacru - profan imposibil de echilibrat în plan etic. Eul liric pare a fi în miezul unei acerbe necesități de mitizare. Ca două entități epice ale aceleiași fabulații, *cuvântul* și *viața mea* se întâlnesc miraculos într-o iluminare de fulger. Ca Zeus deghizat în lebedă, cuvântul „m-a luat cu sine, lebedă,/ să mă dau în leagănul lui, să aflu/ ce va să zică bogăție” (*Fulger*). Un medalion liric dedică poeta lui Enescu, „omul-muzică”, într-o plină de deferență evocare a desprinderii ființei trecătoare din mediul locuit cândva și accedere la identificarea sunetului cu „lăuntru pur” (*George Enescu la Paris*). Abundă semnele ce vorbesc deschis despre dorința de reîntregire spirituală, adecvarea termenilor ținând de o etică a spiritului poetic în care explicitările devin superflue: „... religia mea/ este inclusă în toate acestea, ea nu există/ separat, sunt omul ce moare de mii de ori pe secundă/ lângă un cuvânt în flotație, meduză parcă, zdrențuită,/ ce nu ostenește s-arate centrul, raza neatinsă” (*Casa unui poet*).

Meandrele discursului eseistic ating pe alocuri motive livrești descompuse în frânturi sibilinice, sustrate abil conținutului ideatic inițial pentru a le personaliza înțelesul. Uneori, aceste motive sunt doar pretexte pentru noi interpretări. Cana veche de ceai (proustiană) nu mai e un subterfugiu comod de a pătrunde în lumea amintirilor fumegoase, ci obiect stimulator de limpezire „cu gândul/ la curățirea unui miez”, spațiu devoalat ca virtual corn al abundenței miraculoase revărsate peste lume, prilej de admirație și extaz: „În cană-ncape-o fericire/ cât lumea - tot văzul” (*Într-o casă memorială*).

Autoreferențialitatea e menținută sub control, nu alunecă la Simona-Grazia Dima niciodată în subiectivism biografic primar. Elemente răzlețe de autoportretizare răzbat intermitent ca o anamneză întreruptă, aplicată cu severitate sieși: „Mereu la săpături, arheolog de taină,/ mai port pe umeri colb și-n ochi/ scânteia unui drum, dar și epuizarea. (...) Nu pot să mă-mbunez, nu mă pot împlânzi,/ nu pot ceda. Acolo unde mulți își află/ plăcerea, eu nu găsesc nimic. Am rămas/ pentru totdeauna a unui vis de foc”. (*Dulceață de trandafiri*). Descriptivismul nebulos („fum sibilinic”, după cum apreciază poeta) conține și impulsuri imagistice decupate din realitate. Ironica tentă actualizantă a sărutului lui Iuda „ca reprezentant al unei firme de parfumuri” are tăișul unei acuzații usturătoare la adresa ipocriziei „frumos mirositoare”. Folosirea repetată a pluralului neutral sugerează o atenuată dorință de apartenență la un grup, la o colectivitate abstractă, idealizată ca revers luminos la o solitudine dizgrațiată: „Ne unește/ un țărâm/ al suferinței” pe care aflăm „puzderii de comori”. De altfel, *rana - harul vieții* este un motiv recurent în poezia Simonei-Grazia Dima, chiar



înainte de volumul *Dreptul răzii de a rămâne deschisă*. Alte incidente tematice din actualul volum amintesc de nuclee precum „ființele mici”, „orașele de aer”, „etrusc”, „roman”, precizând unitatea universului poetic.

În aceeași manieră constructivist-introspectivă ni se dezvăluie călătoria în fascinantul microcosmos vegetal, arătând blagian spre mirabile „continente de neamuri” care alunecă pe „apa emoției” într-o adorație deplină („O jumătate din viață/ e fața întoarsă a frunzei” sau „Ce dar! un trandafir/ îi freacă în brațe”). „Descojirea” graduală a lucrurilor conduce spre câte „un teritoriu-al vrăjii”, surprins extatic în „petalele de trandafir” sau, barbian, în inima „unui ou încondeiat”. În ciuda unor rezonanțe imnace cumpănit orchestrate, ce impun sobrietate versului, poeta nu exclude formularea jucăușă, neaoș-desuetă cu efect tonifiant ironic: „inima orașului o a găsit”. De multe ori elogiul și sacralitatea sunt învelite în simboluri ezoterice precum „scarabeul sacru”, „trupul cel secret”, „zeitatea muncilor grele”, „cartea ascunsă”. Sub presiunea impulsului ludic, poeta nu se abține de la inocenta persiflare. De pildă, „cartea ascunsă” e citită de toată lumea. Mai mult incidentale, aceste înțepături nevinovate fac imediat loc enunțurilor cadențate clasic, având predicatul așezat la urmă, ceea ce dă o rezonanță solemnă discursului, subliniindu-i rigoarea. Interpretarea în manieră proprie (nici nu se putea altfel) a convertirii lui Saul (cel dorit) și transformarea lui în Pavel propovăduitorul, prin substituirea personajului biblic, repune în atenție înzestrarea divină a poetului, condiția lui în lume, vocația celui ales să perpetueze harul divinației și al elogiului printre „țărani tolăniți în fân, fără fasoane”. Astfel că re-crearea lumilor poetice are grandoarea clasicizantă a reconstituirilor misterioase după modelul unei Marguerite Yourcenar călăuzită de Euterpe. În tot ce are ea mai bun, poezia Simonei-Grazia Dima descrie formele de relief fastuoase, desprinse din peisajul plutonic ieșit la suprafață în urma „incendiului lăuntric”.

Negoia Irimie într-o ediție antologică

Ion Buzași

Negoia Irimie
Ultimul anotimp
Cluj-Napoca, Editura Tribuna, 2011

Editura Tribuna omagiază prin acest elegant volum memoria unui poet a cărui activitate literară este legată integral de revista care dă și numele acestei edituri. Căci de la absolvirea Filologiei clujene în 1957 și până în anul 2000, când a trecut la cele veșnice, Negoia Irimie a fost redactor principal la săptămânalul clujean de cultură *Tribuna*. Este o ediție antologică în dublu sens: în sens propriu, pentru că este o selecție din toate volumele realizând o retrospectivă lirică integrală Negoia Irimie; și, în sens larg, pentru că va fi, de aici încolo, una de referință pentru opera poetică a autorului.

Negoia Irimie a debutat editorial în 1964 - cu volumul *Cascadele luminii* (colecția „Lucașfăruș” - 1964). În timpul vieții a mai publicat 11 volume de poezii: *Dor de infinit* (1966), *Joc de planete* (1966), *Echilibrul indiferent* (1969), *Patima ciocârliei* (1970), *Ramură solară* (1972), *Aluzie marină* (1973), *Colorând o frază* (1978), *Strada cu un singur număr* (1983), *Patria limbii române* (1985), *Desen după natură* (1988), *Turmele albe, zăpezile* (1993). Postum i-au apărut alte două volume de versuri: *Nouri, fregate, corăbii* (2000) și *Scrisori către prieteni* (2003). Dacă socotim că de la debutul editorial până în anul 2000 sunt 36 de ani, înseamnă că la aproximativ trei ani publică un volum, uneori cu intermitențe mai mari sau mai mici. Aproape toate titlurile volumelor sunt metafore simbolice, și se regăsesc în titlul unei poezii din cuprinsul volumului.

Selecția din cele 14 volume este realizată de doamna Gabriela Leoveanu care semnează și un *Cuvânt de suflet* - un portret literar al lui Negoia Irimie.

Ca și la colegii săi de generație (mă refer la generația '60 sau generația Labiș) în volumele de început este un entuziasm juvenil, o glorificare a omului și a unor „biruințe” ale „celui ce gândește singur”, - după spusa lui Arghezi - (*Cântec de brigadă, Răzbușarea lui Icar, Generația noastră* ș. a.) Acest entuziasm tineresc este evident într-o artă poetică, *Patima ciocârliei*, din volumul cu același titlu. Ciocârlia - se știe - simbolizează unirea dintre *terestru* și *cosmic*, și cu această semnificație apare în câteva capodopere ale poeziei. La Nichifor Crainic: „Întrebat-am luminata ciocârlie / Candelă ce leagă-n tărie / Undelemnul cântecului sfânt: / Unde sunt cei care nu mai sunt? / Unde sânt cei care nu mai sunt?”. La Shelley: „Sus, sus tot mai sus / Din pământ țâșnești / Ca un nor de foc; / Răscolind adâncul albastru / Te înalți cântând și cântând te înalți”. Când își ia zborul în lumina zorilor - ne spun dicționarele de simboluri - evocă ardoarea unui avânt tineresc și bucuria vădită de a trăi. Cu acest sens apare la Negoia Irimie: „Și sfâșiat de dor de spații / Dădeam pământului târcoale, / Prin vârste și prin generații / Mi-e gândul - aripile sale / ...Pământu-n goana lui rotată / Eu îl rotesc spre curcubeu / Cu partea lui întunecată, / Și, bolții traversând chindia / În mine-și urcă ciocârlia / Patima ei, crescând mereu...” În *Everest* este un portret dramatic al poetului puțin înțeles (sau neînțeles) de semeni atunci când este muncit de „cuvântul care exprimă adevărul” pentru a

urca în piscurile creației, iar *În cartea neamului* se alătură poezilor transilvani din toate timpurile pentru care istoria neamului „a fost nu doar izvor de inspirație” ci și prilej de omagiere lirică: „Eu sunt o carte de citire / În care dorm sub fraze colorate / Toți plopii luminând prin cimitire / Străbunii noștri în eternitate / Pământul strânge nobilele oase / *Albind* în coaja plopiilor subțiri / și filele sunt aripi dureroase / În cartea neamului vii amintiri.” În directă legătură cu această autocaracterizare („Eu sunt o carte de citire / În care dorm sub frunze colorate / Străbunii noștri...”) ne apare „Somnul străbunilor” - care sunt „vii amintiri”: Horea, Avram Iancu, Vlaicu - dar și poeți și cărturari - Eminescu, Bălcescu, Rebreanu, Cipariu - locuri istorice: Câmpia Libertății, Putna etc. Un volum întreg se intitulează *Patria limbii române* - titlu sugerat, poate, de o propoziție aforistică, mereu citată, a prietenului său Nichita Stănescu: „Limba română este patria mea”, și multe poezii au în titlul lor această vocabulă sacră: *Patria limbii române, Patria în amiază, Patria din inimă, Chipul patriei* ș.a. În prima poezie „chipul patriei” se încheagă din câteva elemente: munți, brazi, râuri, - dominate apoteotic de „cântecul nostru al tuturor / Patria noastră limba română” și definită cu un ecou de stih eminescian: „Țară de cântec, țară de dor” O altă remarcabilă „artă poetică” este *Ca axiomă clipei viitoare*, în care cuvântul-cheie este mărul. Asociația cu beniucianul *Măr de lângă drum* este posibilă, dar la Negoia Irimie accentul nu cade pe generozitatea creației poetice, ci pe cunoașterea adevărului, pentru că biblicul măr este un mijloc al cunoașterii, avertismentul divin permițând omului să cunoască cele două direcții: dorințele pământești sau aspirațiile profunde ale spiritului. Mărul poetului reprezintă „rotundul adevăr” a cărui rostire este întotdeauna primejdioasă și este ocrotită numai de Pământul patriei: „Aici, am zis, e locu-ntr-adevăr, / La miezul nopții să-mi sădesc un măr / În care ramurile vor plesni / De seve care mor a doua zi, / Născându-mi mărul - putred de adevăr, / Rotundul adevăr ce-l țin pe craniu / Să-mi amintesc săgețile lui Tell. / Rotundul adevăr - e mărul straniu / Ce-atrage ploaia de săgeți spre el. / Dar cine mi-l va ocroti și cine / Va sta ca el - crud adevăr sub soare, / Fruct neclintit în vârfuri de tulpine / Ca axiomă clipei viitoare? .../ Numai Pământul - măr zbârcit, bătrân / Schițează gestul străngerii la sân.”

În poezia de dragoste, versul lui Negoia Irimie se caracterizează printr-o discreție a rostirii sentimentelor, printr-un melancolic presentiment al neîmplinirii exprimat prin interogații care rămân fără răspuns: „Atâtea sute de poeme / În care-mi răsucesc statura, / Din zări nu pot ca să te cheme / Să-ți simt pe ochi, fierbinte, gura. / Te legeni în privirea mea / Ca marea-n golful ei de soare / Ce-ademenea, ademenea, / Cu triste păsări călătoare. / Vezi, mi-e zenitul pân-la umeri. / Și marea-mi spune că e toamnă / Ce gând ascuns te mai îndeamnă / Cocorii de pe cer să-i numeri?”

Antologia relevă caracterul pictural al poeziei lui Negoia Irimie. Poetul, pasionat de plastică - s-a îngrijit ani în șir de „Galeriile Tribuna” - postum i-au apărut, în 2001, cronicile în volumul *Crochiuri plastice* - este un excelent pastelist. Îi

NEGOIA IRIMIE



Ultimul anotimp

Editura Tribuna

reușesc mai ales pastelurile autumnale, cu vagi ecouri din Bacovia, poet de care era pasionat. Îmi amintesc cu câtă plăcere recita: „Sărmanii plopi de lângă moară / Cum stau de singuri, singurei, / și cum mai ninge peste ei / Sărmanii plopi de lângă moară”. Și, pastelurile sale, „colorează fraze” elegiace: „Lumina cade ca să urce-n frunze / În sânge și în viile corupte. / Lumina cade ca apoi să cadă / Rostogolind în sânge o cascadă / În care peste nopți clipește-un far / O candelă într-un alai stelar. / Cade lumina ca apoi să suie / Spre lumea ce adoarme-ntr-o gutuie. / Și toată noaptea o auzi cum sună / Lucrarea toamnei arcuind spre lună. / Aracii-ncovoiați de lașitate / Ce poartă rodul stelelor pe spate, / Și o tristete și o bucurie / Ce o presimți în strugurii din vie. / În bradul ascuțit ca și o turlă / În care amintirea verii urlă.”

Dacă e adevărat că „omul e format din locurile în care trăiește” (Graham Greene), ne explicăm o temă frecventă în poezia autorului *Aluziei marine*: evocarea Blajului. Căci născut la Ploiești în 1933, ca și prietenul său Nichita Stănescu („Ce ne mai fac Ploieștii? îl întreabă într-o poezie ce i-o dedică), Negoia Irimie a urmat gimnaziul și școala Normală de Învățători la Blaj și toată viața a fost mândru că a fost absolvent ale acestora. Pe volumul *Bazar sentimental* mi-a scris o dedicație mult prea generoasă pe care a încheiat-o cu „... Omagiul unui elev al școlilor blăjene, Negoia Irimie”. Sunt mai întâi odele „in memoriam” dedicate profesorilor săi de la școala Normală de Învățători - din Blaj - sculptorului Virgil Fulicea îi este dedicată *Ora de desen*, normalistului de odinioară, poetului Aurel Gurghianu, *Realitatea unui vis*, lui Ion Agârbiceanu, *La maingii de Târnave*, lui Ion Alexandru, *Convorbirea cu Blajul* etc. Volumul *Scrisori către prieteni* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003), este unic în poezia românească pentru că înmănușează multe poezii (am numărat 66) dedicate de Negoia Irimie prietenilor scriitori și artiști, dar și sportivi, fotbaliști. Ele demonstrează vocația prietenească a poetului și are corespondent în literatura română contemporană *Cartea cu prieteni* de Fănuș Neagu, iar în propria sa creație *Bazar sentimental*. Sunt, gândindu-mă la poezia ardeleană niște „epistolii închinătoare” cu care Ion Budai-Deleanu își deschidea *Țiganiada*, dedicând-o amicului Petru Maior (alias Mitru Perea). Așadar și prin această specie a liricii, Negoia Irimie se integrează într-o tradiție blăjeană; poeziile dedicate arată fie

dominanta operei celui ce i se dedică, fie pasiunea cultural-artistică sau sportivă a acestuia. Lui Ion Brad, de exemplu, i se dedică poezia *Câmpia Libertății*. Acest loc sacru al istoriei naționale a inspirat pagini de literatură (proză, evocări, discursuri, poezii), pe care le-am adunat în antologia *Câmpia Libertății în literatură*, Editura Clusium, 1999. În poezie, mai cunoscute sunt cele semnate de Ovid Densușianu, Șt. O. Iosif, Ion Brad și Ioan Alexandru. Poezia lui Negoită Irimie se alătură acestora cu o viziune originală: „S-aude Câmpul Libertății / Foșnind în bronzul din statui, / La Blaj, stejarul Iancului vibrează-n inima Cetății. / Vezi luna, ca un gong enorm / Peste Câmpie când răsare / Cipariu pare-o lumânare / Arde, șoptind: *Nu pot să dorm!* / Și peste Blaj când se coboară / Luceafărul Măriei Sale / Iscă o ploaie de vocale / Din Mica Romă către țară”. Poezia este dedicată lui Ion Brad pentru că în creația acestui scriitor, Blajul este un topos fundamental; este autorul, printre altele, al dramei istorice *Nu pot să dorm* pomenită în această poezie evocatoare, în aparență, a Câmpiei Libertății; în fond o poezie despre însemnătatea Blajului în istoria și cultura națională. Pentru conturarea acestei idei sunt convocate monumente istorice sau ale naturii (Câmpia Libertății, Stejarul lui Avram Iancu), amintind de idealurile Revoluției de la 1848, figura legendară a părintelui filologiei românești, Timotei Cipariu, despre care Nicolae Iorga spunea că descifra la para lumânării „scripturile române” – și versul lui Negoită Irimie pare un ecou poetic al acestei imagini, încheind evocarea cu sugestia popasului eminescian la Blaj și cu însemnătatea Blajului în dezvoltarea limbii și literaturii române: „Limba și literatura română modernă – spunea Mircea Eliade – poartă pecetea făurită de Blaj”. Subsemnatului îi este dedicată poezia *Mai trece Iancu*, debutând cu versul horatian ce deplânge rapida trecere a timpului „Eheu fugaces...”, a anilor de studenție, alăturând imaginea străbunilor și, în loc proeminent, imaginea lui Avram Iancu, care duce de la Blaj (înțelegem prin *Discursul lui Bănuțiu*) spre Apusenii mesaje spre eternitate, adică libertatea și unitatea națională: „Eheu fugaces, cum trec anii / Prin Alma Mater Napocensis / Latinizând prin Transilvania / Slove din Panem et circensis. / Și peste filele de piatră / Sub care odihnesc străbunii, / Mai trece Iancu câteodată / Purtând la brâu chiar cornul lunii, / Ducând din Blaj spre Detunate / Mesaje spre eternitate.” Integrarea unor citate și maxime latinești precum și frecvențele referințe la personaje mitologice, la opere literare, utilizate ca metafore, arată componenta livrescă a creației sale poetice.

Sugestia titlului antologiei putea veni autoarei acestei ediții din poezia *Panta rhei 2* (iată din nou o expresie celebră!), o poezie a presentimentului morții, a trecerii Styxului, când clipa se dilată și devine anotimp, ultimul anotimp: „Este un timp la margine de timp, / Chiar dincolo de timp și mai încolo / Când clipa poate fi un *anotimp*, / Când soarele poate să joace polo, / Până va bate gongul nopții fix / Și-l fură apa neagră către Styx.”

Lectura antologiei lirice *Ultimul anotimp* ne prilejuiește întâlnirea cu un poet a cărui cotă valorică, va crește în postumitate pentru că a fost, așa cum însuși spune „un condei înflorit”.

cartea străină

Pygmy zice yes

Mihail Vakulovski

Chuck Palahniuk
Pygmy (traducere de Ioana Filat),
 Iași, Editura Polirom, 2011

P*ygmy* este cel de-al zecelea roman al lui Chuck Palahniuk, nume devenit de multă vreme o marcă înregistrată, de care s-a lipit sintagma „autorul lui *Fight Club*” ca „marca de scrisoare”: D, cum ar veni. Fiecare roman al lui Palahniuk a trezit interes și a provocat discuții contradictorii – și nici *Pygmy* nu are cum să rămână un roman oarecare. E un text experimental ironic și hedonist, în care scriitorul american folosește tema schimbului intercultural împins la extrem de politicienii din „lumea bună”.

Narator homodiegetic e un adolescent de 13 ani, spion dintr-o țară asiatică, venit în Statele Unite în cadrul unui proiect care promovează schimbul intercultural. Băiatul este maestru al serviciilor secrete din statul său, iar cu el vin și alți colegi de-ai săi din același grup ultra-periculos, compus din cadre extremiste îndoctrinate cu teorii teroriste, dar și deținători a nenumărate metode mortale de lupte orientale și teorii deucidere și exterminare a dușmanului capitalist, putred, hrăpăreț, cretin și imbecil. Romanul este scris din perspectiva personajului principal, de aceea limbajul ocupă un loc special în cartea scrisă de la prima pînă la ultima propoziție într-un limbaj sărăcăcios și plin de greșeli gramaticale și de topică, dar asta nu trebuie să sperie cititorii, pentru că te obișnuiești imediat cu stilul pygmy, nu știi însă prin ce chinuri o fi trecut traducătorul... Agentul asiatic se infiltrează în sînul unei familii americane obișnuite și se remarcă repede (caracterizările fiecărui membru făcute de el sînt delicioase, punctul lui de vedere fiind foarte diferit, iar Palahniuk folosește aici sarcasmul lui celebru, cinismul, umorul și ironia), devenind pentru ei și apoi pentru toată lumea Pygmy, de la „pigmeu”, firește. Toată cartea e compusă din rapoarte (de la „Raport întii”, „Raport doilea”, „Raport treilea” la „Raport treizeci și șaselea”). Pentru Pygmy SUA e cuibul de șerpi veninoși care doar omoară oameni nevinovați și violează copii, homosexuali și pedofili plini de boli venerice („diavoli americani nu silă de nici un act genital posibil”), filozofia americanilor ține de stomac, la ei: „toate frumusețile create zeitate în final trec prin gură, viscere americani și eliminate anus”, de aceea vor să consume toate resursele de pe planetă. Educația americană „consacră umilire și distrugere întreg respect sine din tineret autohton. Conspiră degradează întreagă demnitate. Sarcini calculate pentru distrugere părere bună (...) face din ei sclavi



viitori forță de muncă”. Educația lui e exactă, știe doar chestii utile și tradiționale, experimentate de alții cu mult înaintea sa, de aceea tot ce face se explică printr-un citat dintr-o personalitate celebră, Lenin, Stalin, Hitler, Mao, Nietzsche ș.a.m.d., băieți buni, care spun chestii interesante: „Cine se uită la America o să vadă: e o corabie purtată de prostie, corupție sau prejudecăți” – Johann Most. De aceea Pygmy „foarte destul fericit ucidă număr infinit porci americani la întâmplare, rozători americani agățînd, zbătînd. Răzbumă părinți agenți eu... șterge influență cultură abjectă State Unite corupînd locuitorii rurali global... Elimină apetit nesătul cetățeni americani consumînd toate resurse mondiale...”. Cartea e compusă din două feluri de rapoarte: majoritatea sînt din prezent, despre acțiunile lui Pygmy din Operațiunea Dezastrul, iar celelalte sînt din trecut, aceste acțiuni avînd loc în țara de origine a personajului. Din rapoartele lămuritoare, despre copilăria și educația sa, aflăm că la 4 ani copiilor din patria sa li se face un test care hotărăște soarta și profesia fiecărui om în parte, cei patru ani de-acasă fiind vitali pentru viața unui om. Test pe care l-a susținut fără greșeală, părîndu-i-se floare la ureche, chestii banale de matematică superioară și detalii simple, despre



Elemér Könczey

High-tech

artei ca răspuns la antecedente, la „situația de pe teren”, cu supoziția implicită, poate, că ar fi incapabilă de creativitate autoemergentă, în absența unor impulsuri venite dinafara subiectului creator sau a câmpului artistic însuși.

La rândul lui, Doru Pop, unul dintre comentarii volumului, problematizează judicios propunerea din titlu: „vorbind despre «extremele artei», trebuie să definim ce sunt aceste extreme. Sunt ele înțelese în sensul de limite maxim acceptabile ale câmpului sau discutăm despre extremismele artei, respectiv despre ceea ce face ca unele obiecte artistice să se afle într-o postură extraordinară, ieșind din canoanele tradiției? ... Sunt extremele doar exagerări (de obicei ca superlative) sau sunt margini, limite ale acceptabilului? ... Pe de altă parte, ar trebui să presupunem că extremele sunt forme de manifestare ideologică, luând în considerare faptul că o mare parte dintre exemplele pe care Liviu Malița le furnizează în studiul său provin dintr-un rezervor ideologic clar orientat politic?” („Paradoxele extreme ale artei”, în *Apostrof*, an. XXII, nr. 8 (255), 2011) Atâtor întrebări, iscate din caracterul cam succint al introducerii teoretice, li se pot da răspunsuri diverse, cum se vede. Fără cartea – copioasă în materie de cauzistică – pe care o publică Liviu Malița, pentru mulți dintre cititorii de azi, consumatori de estetică sau, pur și simplu, buimăciți de „agresiunile” și excentricitățile artei, chestiunile nici nu ar fi fost formulate cu limpezime.

Structurată în paradoxuri – al operei, al autorului și al receptării –, cartea problematizează diversitatea marcată a unei întregi epoci artistice, a noastră, din mers, într-o încercare complexă care îmbină tendința de interpretare rațională a polimorfismului artistic contemporan, familiarizarea cu un vocabular inovativ, dar și pletoric și sofisticat, nou, în orice caz, și ridicarea la concept pornind de la exemple. Nu mai puțin importantă se arată a fi galeria de artiști – al cărei capăt de șir e reprezentat de „părinții fondatori” Brâncuși și Duchamps, și care îi include pe Orlan, Magritte, Joseph Kossuth, Joel-Pieter Witkin, Robert Rauschenberg, John Cage, Christo, Claes Oldenburg, Yves Klein, Martin Creed, Ray Johnson, Santiago Sierra, Daniel Knorr ș.a. – sau aducerea în discuție a unor tendințe și direcții (hiper-realismul pictural, deturnarea figurativismului, neo-abstracționismul, expresionismul abstract, *body painting-ul* - de ce nu se traduce, oare, prin „pictură corporală”?, action painting, tachismul, minimalismul, arta aleatorie, *readymade-ul*, arta conceptuală, neo-figuraționismul, trans-avangarda, neo-expresionismul, monocromatismul, poetica ascunderii, arta autodistructivă, sculptura invizibilă, nihilismul multimediat, zero-semiotica etc.).

Am enumerat cu răbdare nume și etichete pentru a reprezenta, fie și în treacăt, bogăția de prezențe din interiorul textului, chiar dacă această abundență ar fi meritat, în condițiile unui buget sponsorizat, ilustrări mult mai copioase și mai bine dimensionate în raport cu pagina tipărită decât cele care sunt. Cu atuurile de acest fel, turul de forță al lui Liviu Malița poate deveni, în scurt timp, o „biblie” a artiștilor și consumatorilor de artă români actuali, așa cum erau, prin anii '80 ai secolului trecut, cercetarea despre structura liricii moderne a lui Hugo Friedrich sau cartea despre manifestele avangardiste a lui Mario de Micheli.

sare-n ochi

Despre autonomia universitară

Laszlo Alexandru

Tensiunea constitutivă a învățămîntului superior de la noi consistă, nu de ieri de azi, în cele două tendințe adverse: mai multă supunere sau mai multă emancipare în fața autorității publice? În calitate de finanțator și de superior ierarhic, ministerul de profil, condus de un reprezentant politic, a avut mereu tendința de a-și impune autoritatea pe tărîm academic, în virtutea principiului că acela care dă banul ia și deciziile. Autonomia universitară a invocat, în contrapartidă, prestigiul profesional și statutul de castă al specialiștilor, cărora li se cuvine privilegiul – conturat, pe plan european, încă din perioada medievală – de-a se autoguverna. Între aceste două puncte ireconciliabile au evoluat „ostilitățile” din domeniul autohton, cu trasee șerpuite, în funcție de circumstanțele politice și istorice.

La o privire din avion, conceptul de autonomie universitară poate apărea ca un blazon nobiliari, sub un baldachin cu nestemate. Însă dacă-ți apropii privirea, constai că el reprezintă, în primul rînd, un bun pretext pentru confecționarea și păstrarea de favoruri personale. În lipsa unor mecanisme corecte de evaluare și sancționare a abuzurilor din interiorul sistemului, tot edificiul se structurează pe constituirea de grupări rivale, aflate în concurență pentru puterea administrativă. Selecția valorică, pentru accedea și avansare în ierarhie, ajunge un criteriu aproape neglijabil în lupta cu autoritarismul. Așa încît, cu trecerea vremii, des invocata „meritocrație” riscă să se transforme în vorbă goală, dacă nu apar intervenții energice din exterior, care să mai aducă lumea cu picioarele pe pămînt.

În perioadele de criză economică (și morală) pe care le traversăm în prezent, recrutarea și promovarea universitarilor se face adesea după criteriul încrengăturilor de familie. Dar principiul adeziunii la propria falangă de interese a fost hotărîtor și în trecutul universitar autohton. Cercetarea istorică vorbește despre „influența covârșitoare exercitată, în societatea românească de *junimism*, a căruia figură centrală era Titu Maiorescu, mereu atent în selecția tinerilor, mai ales a celor de origine modestă, cărora le canalizează energiile în direcția concepută de el, le supraveghează lecturile, îi invită la el acasă, făcîndu-le intrarea în lumea influentă, îi poartă în călătoriile de vacanță pe cheltuielă proprie, iar unora chiar le găsește soții din familii bune, profită de poziția sa politică și socială, oferindu-le cu generozitate burse, posturi, șanse de afirmare etc. etc. – totul în schimbul loialității și al solidarității de grup. Era deci firesc ca adolescenții să fie atrași de Maiorescu, găsind protecție și sprijin în ascensiunea socială. În felul acesta s-au adunat în jurul său tineri de mare valoare, precum C. Rădulescu-Motru, Pompiliu Eliade, Mihai Dragomirescu, P. P. Negulescu, Simion Mehedinți, I. Atanasescu (I. S. Floru), I. Al. Rădulescu (-Pogoneanu), François Rubin, G. Bogdan-Duică, I. Al. Brătescu-Voinescu, C. Lizica, N. Basilescu, I. Dianu, G. Murnu, Ch. Drouhet, Al. Philippide, D. Evolveanu, N. Săveanu, Em. Pangrati, Al. Tzigara-Samurcaș, D. Onciul, I. Bogdan, C. Giurescu și mulți alții” (vezi Lucian Nastasă, *Itinerarii spre lumea savantă*, Cluj, Limes, 2006, p. 95).

Iar intelectualii care nu acceptau să li se teleghezeze studiile și publicațiile, să pețescă

fiicele și nepoatele binefăcătorilor, ori să-și aservească judecățile profesionale? De bună seamă că, îndeobște, rămîneau în afara sistemului universitar. Nu-i de mirare că un alt comentator consideră Junimea ca pe o „școală de cadre ce produce partizani și îi distribuie sistematic în toate domeniile vieții publice, o infrastructură socială sau, cu alte cuvinte, o mafie care asigură membrilor ei funcții și promovări sociale” (Sorin Alexandrescu, citat de L. Nastasă, în *ibidem*).

Rețeaua de interese și privilegii, edificată – sub pavăza autonomiei universitare – de Maiorescu, avea ca principal imperativ persistența în timp, chiar și după dispariția biologică a celui din vârful piramidei. De acest aspect s-a ocupat profesorul I. Bogdan, un fost discipol al junimistului, care și-a învățat bine lecția. L-a ajutat alianța cu Nicolae Iorga, după ce cunoscutul istoric a divorțat oportun de prima nevastă și s-a recăsătorit cu Ecaterina (Catinca) Bogdan, sora universitarului.

În momentul succesiv, „Iorga și Bogdan se vor angaja de acum într-o luptă în care jocul de culise, cultivarea orgoliilor și a slăbiciunilor vor sfîrși prin a-i face atotputernici în cele mai înalte foruri științifice românești. Corespondența dintre cei doi și mărturiile contemporanilor, faptele în sine reconstituite pe baza arhivelor diverselor instituții sunt mai mult decît revelatoare. Se constată o strategie bine elaborată, în care spiritul dictatorial era oarecum înstăpînit, iar politica de cadre, de plasare a discipolilor și a oamenilor de încredere în posturi importante, își regăsea tradiția în conduita junimistă din a doua jumătate a veacului XIX. Cu titlu de exemplu, se poate constata că mai toți – dar aproape toți istoricii universitari (și nu numai) de renume din primele trei decenii ale secolului nostru [ale secolului XX – nota L. A.] își datorează cariera lui N. Iorga și I. Bogdan: Gh. I. Brătianu, N. Bănescu, P. Cancel, C. C. Giurescu, Al. Lapedatu, I. Lupaș, Ilie Minea, I. Nistor, G. Oprescu, P. P. Panaitescu, V. Pârvan, Em. Panaitescu, Sextil Pușcariu, D. Russo, D. M. Teodorescu ș. a. Atotputernicia celor doi s-a manifestat de la acordarea burselor de studii pentru studenți și pînă la numirile universitare ori în sînul Academiei, într-o manieră ce ar merita relevată, dar a cărei complexitate nu ne permite să o reconstituim aici” (vezi Lucian Nastasă, *Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viața privată a universitarilor „literari”*, Cluj, Limes, 2010, p. 170).

Autoritarismul țifnos al lui Iorga n-a fost vorbă goală. I-a simțit efectele pe pielea sa, bunăoară, E. Lovinescu. Unul dintre cei mai importanți critici ai literaturii române, cu publicații numeroase și edificatoare, cu un strălucit doctorat obținut la Paris, a fost constrîns să rămînă, toată viața, profesor de liceu datorită opoziției înverșunate a lui Iorga (pe lîngă alții). Libertatea de spirit a eseistului a fost intolerabilă. Autonomia universitară a intrat în conflict cu autonomia morală. Același Iorga a blocat iremediabil admiterea lui Lovinescu și în rîndurile Academiei Române, în 1936.

Tot sub umbrela autonomiei universitare au evoluat agresiunile lui Iorga și împotriva lui Lucian Blaga, stăvilind pe calea spre învățămîntul superior. Primul adversar tenace al filosofului din





Lancrăm și care l-a ținut la porțile facultății timp de peste un deceniu a fost G. Bogdan-Duică, un cumnat al lui Iorga. După decesul neașteptat al lui Duică, alți ani lungi de manevre și stăruințe i-au fost necesari poetului pentru a îndupleca trufiile profesorilor clujeni. Doar cooptarea în Academia Română, ca membru titular, și călduroasa intervenție personală a regelui au părut să-i mai limpezească situația. Spumegarea furioasă a lui Iorga și articolele sale veninoase împotriva lui Blaga n-au mai avut puterea să-i blocheze acea cariera.

După vreo cincisprezece ani de diligențe, pentru a ocupa catedra ce-o merita deplin, Lucian Blaga medita amar: "Ciudată-i viața! A trebuit să ajung de două ori ministru și să se schimbe legea universitară și chiar constituția, ca să mă văd «profesor»" (*De amicitia. Lucian Blaga - Ion Breazu, corespondență*, carte gândită și alcătuită de Mircea Curticeanu, Cluj, Ed. Apostrof, 1995, p. 296).

Pe cât de problematică i-a fost ascensiunea spre catedră - din cauza aplicării abuzive a libertăților conferite de autonomia universitară, transformată în armă de răfuială generatoare de injustiție - pe atât de scurtă i-a fost cariera. După venirea la putere a comuniștilor, Lucian Blaga a fost înlăturat samavolnic din fața studenților, în 1948. Se căzuse dintr-o extremă în cealaltă. Din atotputernicia academică, se eșuase în atotputernicia politică.

Și, într-adevăr, insistențele politice au corodat în permanență, de-a lungul timpului, autoritatea discreționară din câmpul universitar. Poate și fiindcă magistratura academică este purtătoarea unei semnificative imagini publice, guvernării au ales adesea să-și recompenseze astfel fideli. (Merită

amintit că Octavian Goga, bunăoară, după ce fusese declarat "doctor honoris causa", a fost impus mai apoi ca profesor la Universitatea din Cluj printr-o *lege specială*, deși poetul pătimirii naționale nu avea "nici licența, nici doctoratul".) Pentru a nu mai vorbi de profesorii înșiși care au militat politic urmărind, în subsidiar, sporirea puterii lor administrative. Cel mai evident exemplu, în direcția respectivă, a fost tot cel al lui Nicolae Iorga: în calitate de ministru cu diverse portofolii, în numeroase guverne, sau ca prim-ministru, și-a asigurat toată autoritatea pentru deciziile sale tiranice.

Chiar universitarii au ajuns să murmure împotriva abuzurilor făptuite în numele autonomiei, căreia riscă să-i devină (parțial) victime. Fl. Ștefănescu-Goangă, rector al Universității din Cluj, a fost admis prin vot abia la limită, ca membru corespondent al Academiei Române. Vocea sa a criticat autonomia concepută de N. Iorga prin legea din 1932, care a transformat universitățile în "cetăți intangibile, guvernate numai de ele și prin ele". De fapt, "autonomie absolută nu există la nici una din instituțiile publice ale țării noastre, fiindcă statul nu poate admite organizații ce scapă autorității sale constituționale" (vezi Nastasă, *Itinerarii...*, p. 51).

Legionarii, care așteptau la cotitura istoriei, au prins din zbor ideea și au deturnat-o. În timpul scurtei lor guvernări de câteva luni, au călcat în picioare orice brumă de libertate academică. Și-au propulsat ciracii spre pîrghiile de comandă. De pildă Gorge Pascu de la Iași - suspendat anterior din învățămînt - și-a reluat postul de profesor de istoria literaturii române vechi, ba chiar a fost numit decan al Facultății de Litere și Filosofie. Tot prin decretul din 21 nov. 1940, semnat de Ion Antonescu și de ministrul Traian Brăileanu, alte

cadre agreate de legionari au ocupat funcții-cheie în învățămîntul universitar: Valerian Iordăchescu decan la Teologie, Petre Dragomirescu decan la Drept, I. Nubert decan la Medicină, I. Plăcînteanu decan la Facultatea de Științe. Directorul seriei legionare a ziarului *Cuvîntul*, P. P. Panaitescu, a devenit rectorul Universității din București.

După rebeliunea din ianuarie 1941, neo-privilegiații s-au pomenit însă cu fotoliul tras de sub șezut. Bucuria lor fusese de scurtă durată. P. P. Panaitescu și-a pierdut nu doar postul de rector, ci catedra întregă, de unde a fost destituit. Gorge Pascu a fost demis, anchetat și suspendat din învățămînt. Și tot așa mai departe.

Nu altfel au procedat comuniștii ajunși la putere. După ce-au pus gheara pe toate sectoarele de activitate din societatea postbelică, nu s-au sfiit să-i elimine din facultăți pe profesorii "mic-burghezi" și să-i aducă pe-ai lor, impregnați de morala muncitorească (ba chiar proletari în toată legea, în unele cazuri).

Precum se observă din exemplele istorice evocate, alunecarea spre unul sau spre celălalt dintre poli de tensiune, ce vin să constituie sistemul, poate fi nocivă. Prea multă autonomie universitară poate dăuna liberei selecții științifice, poate favoriza consolidarea grupurilor de interese, care se slujesc de banii statului spre a sugruma libertatea de gândire și de acțiune academică. O prea tăioasă ingerință a puterii politice în sfera universitară îi periclitează acesteia stabilitatea și predictibilitatea, îi pune sub semnul îndoielii temelile profesionale. Înțeleapta cale de mijloc ar fi ținta corectă. Dar soluțiile la această spinoasă problemă trebuie experimentate din mers și adaptate, odată cu eliminarea disfuncționalităților.

Spre marea indignare

(*utmare din pagina 3*)

cel puțin neatent, face gafe precum cea, recentă, privind familia regală ori acțiunile lui Ion Antonescu, ori intervine, nepermis și sfidând părerile specializate despre extrem de dubioasa afacere „Roșia Montană”, criticată și de Academie, și de specialiștii în domeniu, ca să nu mai vorbim de acceptarea umilitoarelor condiții ale unui contract cu adevărat ilustrativ pentru vânzarea pe mai nimic a unor mari, aproape ultime avuții naționale.

Cum să nu pară suspecte aceste intervenții, motivate, și ele, superficial și sumar prin „criza” economică a României? Ce să mai spuie despre grava neglijare a unor probleme naționale fundamentale, de replicile doar cu jumătate de gură, din pricini de temporare alianțe politice, la manifestările cu miză secesionistă abia camuflată, încurajate de politicieni demagogi locali, dar și din afară, legate de așa-zisul „ținut secuiesc”, de gesturi sfidătoare ca acela al deschiderii unui birou al zisului ținut la Bruxelles, la „pașii mărunți” dar evidenți către izolarea naționalistă, tocmai în momentul în care la conducerea României câteva ministere și direcții decisive sunt deținute de reprezentanți ai UDMR... Fapt, acesta din urmă, foarte pozitiv și normal în fond, însă deloc luat în seamă de o propagandă încă ostilă și falsificatoare, în ciuda atâtor gesturi conciliante.

Toate cele amintite rapid până aici vorbesc, de fapt, despre foarte scăzutul simț al răspunderii, la mai toate nivelele, față de mult clamatul „interes național”. Delăsare, neglijență, superficialitate,

lipsă de reală angajare în serviciul progresului general. O atitudine pe fondul căreia apar fapte aparent minore, dar semnificative, totuși, pentru acest climat de ciudată apatie, dezorientare, lipsă de închezare și de Lege în sensul profund al cuvântului. Ca, de exemplu, cele două „fapte diverse” care au făcut zgomot în presa din ultima vreme - gazonul cu peripeții de la „Național Arena” (nume „americanizat” ad-hoc, ca și cum a spune „Arena Națională” ar fi lucru de rușine...). Nu-i vorbă că rușinea n-a fost ocolită prin compromiterea (și internațională) a unui moment care trebuia să rămână festiv cu adevărat, ca acela la inaugurării marelui și frumosului stadion bucureștean. Sau, și mai semnificativ pentru lipsa de ținută a unora dintre români, deformarea descalificantă a imnului național, din rațiuni conjuncturale, cu acordul - cum a mărturisit interpretul nedemn - al gestionarilor stadionului. Încă o mostră de spirit bășcălios, neserios, superficial și descalificant, lipsă stridentă de respect față de marile simboluri naționale.

Să mai notez alte dovezi de iresponsabilitate, precum cele oferite de evoluțiile în zig-zag ale învățămîntului de la noi, soldate cu rezultatele pe care le știm, la bacalaureat ori la exemenle de titularizare ale profesorilor? A fost normal, de pildă, să se scoată o serie de teste școlare, ca să se revină abia acum la ele, când eroarea a devenit fatală? Și cât de inspirată a fost invazia de idei „novatoare” privind manualele alternative? N-ar trebui corectate excesele „demitizante” în materie de istorie națională, eliminarea unor capitole esențiale de istorie literară? N-ar trebui amendat, măcar în parte „sistemul Bologna”, cu doctoratele de trei ani ș.a.m.d.? Rezultatele, iarăși, se văd în mutilarea limbii române chiar și în forurile de conducere ale țării, pe canalele TV, la Radio,

unde ignoranța și necioplierea fac adesea ravagii. Dar ce mai contează astăzi o adevărată, solidă educație umanistă, în fața cererii de forță de muncă sumar calificată și, desigur, foarte prost plătită?

Iată doar un repertoriu sumar al prea multelor probleme grave ce întârzie să-și afle rezolvarea în societatea noastră actuală. El ne descumpănește, ne irită zilnic, în această ciudată, nouă „amânare generală”, foarte periculoasă pentru viitorul țării. Motive de indignare, de revoltă a spiritului și a bunului simț jignite. Rămâne, desigur, întrebarea dacă această stare de inconfort moral ce se adaugă celor de ordin material, pe care o resimțim aproape toți, va produce și așteptata trezire a proverbialei minți de pe urmă a românului. La singular, dar mai ales la plural.



Elemér Könczey

De toate zilele

interviu

„Baza profesionalismului cinematografic este filmul de consum”

de vorbă cu regizorul Mihnea Columbeanu



Dinu Bălan: - Domnule Mihnea Columbeanu, care sunt punctele „nodale”, într-o dezvoltare inerent subiectivă, ale căreia dumneavoastră cinematografice? Care a fost prima întâlnire cu cinema-ul?

Mihnea Columbeanu: - Prima întâlnire cu cinema-ul a fost foarte abstractă și invizibilă în fond, dar de la ea a plecat totul. Aveam doisprezece ani, tata urma să plece în Statele Unite și, discutând noi despre tot ce urma el să aducă de acolo, cum era pe vremea comunismului, mama a spus, printre multe altele, că ar putea să aducă și un aparat de filmat. Asta mi-a dat ideea că aș putea face filme și imediat am început să fac proiecte cinematografice cu acel ipotetic aparat, fără să fiu conștient că era exclus acest lucru, cu un aparat de familie neputându-se face așa ceva. Nici nu l-a adus. Acele proiecte au mers mai departe în scris și imediat mi-a venit ideea de a deveni regizor de film. Următorul punct nodal, fiind hotărât să fac film, a fost o prietenă de familie, Melania Chiriacescu, care m-a pus în legătură cu o filieră de relații și din om în om am ajuns la Cineclubul Ecran Util, care colabora cu Școala Populară de Artă, la cursurile de regie ale lui Lucian Bratu. În autobiografia lui Lucian Bratu, *Cu mine în rolul principal*, care a apărut la editura Antet acum doi ani (eu am redactat-o, am fost șef de proiect), am scris un *Cuvânt înainte* în care printre altele am descris și această experiență. Am fost fascinat, pentru că Lucian Bratu era un profesor de film extraordinar și cu el timp de un an am început să învăț ce înseamnă un film. Trei ani mai târziu, mi-a devenit preparator, mediator pentru examenul de admitere la Regie; grație lui, plus colaborarea cu Nicolae Opreșescu, care mi-a dat și el niște consultații - ei doi m-au făcut să intru la admitere la Regie, fără ei nu aș fi intrat. Pe urmă, a urmat o perioadă foarte complicată și ne semnificativă, intrarea la Buftea nu a contat foarte mult pentru cariera mea de regizor, dar m-a ajutat să învăț meserie. Am lucrat la Buftea la câteva filme în a căror echipă chiar am învățat ce înseamnă meseria nu de regizor, ci de asistent și de secund care erau foarte importante pentru

stăpânirea platoului de filmare. Aș cita filmele serialului *Liceenii* al lui Corjos, *Noi, cei din linia întâi* al lui Sergiu Nicolaescu, *Cuibul de viespi* al lui Horea Popescu. Astea sunt filmele la care am învățat cel mai mult. În '88 a fost un moment cu adevărat providențial când am fost invitat să particip la un concurs de debut în scurt metraj pe care l-am câștigat cu filmulețul *Fără lumini de poziție*, după un scenariu al lui Adrian Dohotaru pe care l-am refăcut în totalitate. S-a făcut, a ieșit acceptabil. Nu a rulat pe ecrane niciodată, cu excepția Festivalului de la Costinești, fiindcă premiera grupajului de scurtmetraje *Autostop* era programată pentru seara zilei de 25 decembrie 1989. Nu întâmplător în seara aia venea o altă premieră cu doi împușcați la Târgoviște, la televizor. A trecut și momentul acesta. Un moment care ar fi putut să fie providențial a fost ratat în '90-'91, când Casa de filme Solaris a lui Dan Pița mi-a acceptat scenariul *Al treilea ochi* pentru debut în lung metraj. Cred că ăla a fost cel mai bun scenariu pe care l-am scris eu vreodată. Dar filmul nu s-a mai făcut din lipsă de fonduri, pentru că Dan Pița a făcut exact în acea perioadă *Hotel de lux*, film foarte amplu și foarte scump, care a înghițit toate fondurile de producție ale casei pentru acel an. Imediat după aia însă, dând diverse scenarii pe la casele de filme, s-a prins la Alpha Films International al lui Daneliuc, care citindu-mi scenariile nu a acceptat niciunul dintre ele, dar mi-a dat două teme. Le-am dezvoltat pe amândouă, el a spus „îmi plac amândouă, alege ce vrei” și am ales filmul care a devenit *Neînvinșă-i dragostea*. A doua temă era cea care peste ani Daneliuc urma să o dezvolte în filmul *Sistemul nervos*, numai partea în care bătrâna se îndrăgostește de crainicul TV. După asta a urmat o perioadă de cincisprezece ani de stagnare în care nu am mai avut nicio tangentă cu filmul, forțat de împrejurări. Trebuia să traduc ca să avem din ce trăi și să-mi cresc copilul; în sfârșit, lucrurile s-au reîntors spre film în momentul în care am întâlnit site-ul *Cinemagia* și treptat-treptat, am reînceput să scriu cronici de film.

- În ce an?

- În 2005 am început să intru pe forum, în 2006 au început să mi se publice cronicile. Din 2006 am devenit cronicar de film. Și ultimul moment care nu e încă consumat, de prin 2009 am început să studiez din nou scenaristica de film, cea modernă a lui Syd Field, a lui McKee. M-am reciclat, ca să zic așa, ca scenarist, și am început din nou să scriu scenarii de film. O să vedem dacă din aceste scenarii se va alege ceva sau nu.

- Lumea cineașilor vă cunoaște mai ales prin comentariile incitante din *cinemagia.ro* (pe lângă review-uri din alte reviste online de profil), care dau greutate și personalitate unui site diversificat și eclatant. Ce înseamnă *cinemagia.ro*?

- *Cinemagia.ro* aparține de trustul Emedia, iar managerul ei este Adrian Cernescu. El nu este om de presă sau de cinema, e doar un manager. E preocupat în primul rând de trafic. În al doilea rând, de economiile financiare. Rezultatul este că *cinemagia.ro* este un site de maxim trafic și datorită publicității pe care o practică cu diverși parteneri câștigă mulți bani, dar, din păcate, în ultima vreme, a început să scadă calitatea de conținut a articolelor. Cei doi redactori Gloria Sauciuc și Ștefan Dobroiu sunt foarte buni ca directori de site, dar ei sunt tineri și de-abia învață să scrie critică de film. În momentul de față eu sunt singurul profesionist de cinema care colaborează cu site-ul. Dată fiind politica de economii exagerate a lui Adrian Cernescu, mă tem că, de fapt, site-ul se îndreaptă spre o popularizare ieftină din punctul de vedere al valorii, scumpă din punct de vedere financiar, dar de un nivel inferior al valorii. Eu încă sper, pentru că țin enorm la acest site care m-a ajutat pe mine, eu l-am ajutat pe el, și mă leagă o relație extrem de importantă, mi-e foarte drag și sper să regăsească o nouă formulă de echilibru, păstrându-și calitatea comercială, dar, totuși, trebuie să recupereze și pe partea de conținut.

- De ce refugiul în critica de film? Critica de film este o activitate ocazională? Este o explorare logică, structurală a filmului contemporan sau cel clasic? E o curiozitate vie de a fi la curent cu tot ce se întâmplă în lumea filmului românesc și nu numai? Într-o industrie eclatantă a entertainmentului, suntem condamnați să consumăm, să interpretăm, să reinterprețăm?

- Nu e un refugiu. Este o soluție care a apărut de la sine. Întâlnind *cinemagia.ro* și începând reîntoarcerea spre film și, pentru că anterior timpul îmi demonstrase că puteam face critică de film, era o soluție firească, o făceam cu pasiune, cu drag, cu ușurință, deci a apărut foarte firesc. Nu e o activitate ocazională, este în momentul de față activitatea mea susținută. Toate celelalte întrebări ipotetice puse sunt valabile.

- Ce înseamnă, cât de important este scenariul în realizarea unui film? Un scenariu bine structurat înseamnă un pas decisiv pentru film?

- Da. Iată de ce. Filmul este cel mai complex mediu de comunicare până în prezent. E drept că mediile digitale devin mai complexe decât el. Sub acest aspect al complexității cu siguranță îl vor depăși, dar ele sunt foarte noi, sunt într-o evoluție impetuoasă, deci mai au până să-și definească identitatea. Până vom avea un răspuns în privința lor, filmul categoric este cel mai complex. Din

acest motiv, baza lui trebuie să fie extrem de riguroasă. El nu se poate baza pe structuri narative, de tip literar, poetic, ci numai pe cele de tip dramaturgic, la un nivel și mai riguros decât dramaturgia de teatru. Din acest motiv, scenariul trebuie să fie foarte bine construit, foarte bine gândit și foarte bine finalizat. Dintr-un scenariu bun se poate face un film prost, dacă regizorul este incompetent. Dintr-un scenariu prost se poate face un film bun doar schimbând radical scenariul, deci tot un scenariu bun ajunge. Trebuie să insist asupra unui lucru. În scenaristica de film este exclus amatorismul. Sunt atât de multe criterii, încât dacă nu cunoști bine meseria de scenarist, indiferent dacă o faci în școală sau ca autodidact, rezultatul trebuie să fie tot așa. Acum fac o paranteză. Din păcate la noi, școala de scenaristică este sublimă, chiar admirabilă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire. Ea abia încearcă, de vreo douăzeci ani încoace, să se tot nască. Până se va naște cu adevărat, cred că soluția va rămâne nu neapărat autodidacticismul extrauniversitar, cât autodidacticismul ca supliment al școlii de scenaristică în film. Trebuie să înveți la sânge scenaristica pentru a putea să faci scenarii și din ele să se facă filme bune. Altă cale nu există.

– *Puteți să insistați asupra acestui amatorism? Ați pomenit niște studii de specialitate ale lui Syd Field și McKee. Le-am parcurs și eu și mă întreb dacă ele nu sunt, în fond, niște analize structurale ale unor filme populare, comerciale, decât ale unui film original, de creație.*

– Foarte bună întrebare. Ai pus o problemă fundamentală în care foarte mulți își prind deștele. Și iată de ce. Baza profesionalismului cinematografic este filmul de consum, filmul de public. Dacă nu îl faci ca pe un mecanism de ceasornic, se va întâmpla un lucru din două. Și, din păcate, se întâmplă varianta cea mai tristă. Varianta fericită este să-ți iasă publicul din sală. Varianta nefericită și din păcate foarte valabilă este spălarea pe creier a publicului, coborârea nivelului lui de exigență și automat degradarea profesiei cinematografice. O vedem în special la foarte multe filme de consum americane din ultimii ani care sunt incredibil de proaste, având în vedere că acum zeci de ani americanii erau în top la nivelul profesionalismului. Și, cu toată asta, au mers pe această fatală pantă descendentă. Prin urmare, în primul rând, trebuie să știi meserie și ea se învață făcând film de public bun. Or, odată ce ajungi să o stăpânești, ajungi să te îndrepti spre filmul de conținut. Și dacă ai în tine chemarea de a fi nu numai un profesionist, ci și un artist al filmului, atunci vei trece în zona filmului de conținut, vei evolua pe acea cale, cunoscând foarte bine rigorile meseriei, îți vei permite să contrazici, îți vei permite să fii creator, să fii original, să fii iconoclast, în deplină cunoștință de cauză. Cealaltă variantă la fel de valabilă este să constăți că, de fapt, nu ai în tine forța artistică a filmului de conținut, dar poți să rămâi un foarte bun meseriaș. Vizavi de această relație, spunea Cristi Puiu într-o conversație pe care am avut-o acum vreo trei-patru ani un lucru foarte adevărat: orice cinematografie are nevoie de ambele categorii de film, de conținut și de consum. De ce? Pentru că filmul de consum are un dublu rol: aduce bani din care să se facă și filme de conținut și creează baza profesională a viitorilor creatori de film de conținut. La rândul lui, filmul de conținut găsește noi soluții, inventează, revoluționează, duce estetica cinematografică mai departe și prin asta va asigura și progresul filmului de consum. O cinematografie axată numai pe filme de conținut va fi falimentară și sterilă, iar o cinematografie axată

numai pe filme de consum nu va rezista mult timp, se va vulgariza, se va deteriora, practic va ajunge să aibă un rol anticultural.

– *Ca o completare la acest răspuns, aveți rezerve (din scrupule așa-zis elitiste) în receptarea filmului popular, de entertainment versus original, de semnificație?*

– În niciun caz. Savurez oricând un film popular, sau cum îi zic eu, de consum sau de public, foarte bine făcut. Există comedii extraordinare ca ale lui Billy Wilder. Sigur că a făcut și filme de conținut, *Ima cea dulce* sau *Fedora*, dar comedii ca *Unora le place jazzul* sau *Prima pagină* sunt absolut geniale sub aspectul comediei ușoare și accesibile. De asemenea, sunt blockbustere foarte bine făcute. Există filme SF foarte bine făcute. Unul dintre filmele mele favorite, de suflet, este trilogia *Înapoi în viitor* a lui Zemeckis, absolut savuroasă; e un film de public, dar e genial făcut. Deci nu numai sub aspect teoretic, ci și din perspectiva propriilor mele gusturi, n-aș putea să trăiesc fără aceste filme de consum foarte bine făcute.

– *Filmul românesc ca dominantă este un film de conținut. Și se naște o întrebare uzitată: de ce "alegia" publicului laig (al tinerilor) față de filmul românesc? Chestie de gust, considerente sociologice (fuga de realul mizerabilist al societății românești contemporane oglindite în film)?*

– Cred că niciuna din astea. Le-am auzit pe toate și cred că sunt fițe, de fapt. Cred că răspunsul este altul. După cum bine știm, în ultimii douăzeci de ani, de când, pe de o parte, au căzut regimurile comuniste, pe de altă parte, Uniunea Europeană a ajuns în forma ei actuală, care presupune un foarte solid parteneriat comercial și, implicit, "cultural", pentru că la modul valoric nu e cultural, cu S.U.A., piața europeană a fost cvasimonopolizată agresiv de filmele comerciale americane. Ele au format o anumită generație. Ca atare, în aceste condiții, nu s-a mai putut menține fermentul cultural cinematografic care funcționase anterior și publicul românesc s-a îndepărtat foarte mult de ceea ce înseamnă film de conținut. Evident că în acest moment cinematografia română se află într-o zonă de vârf al filmului de conținut cu realizatorii noii generații, eu așa o numesc, nu "noul val", pentru că nu are coeziunea unui val, e o nouă generație de o calitate foarte bună, iar film de consum, film pentru publicul românesc nu avem, pentru că nu are cine să îl facă. Avem artiști cinești care sunt și foarte buni profesioniști, dar nu avem profesioniști cinești care să fie buni și numai atât. De aici, îndepărtarea unei mari mari părți a publicului românesc, în special tânăr, de filmul românesc.

– *Care sunt piedicile cele mai greu de surmontat în realizarea unui film în zilele noastre? Cele de producție sau de realizare (casting, poveste, regie)?*

– Cele de producție. Pentru că e problema banilor. Din motivele pe care le-am expus la răspunsul anterior, ținând atât de monopolizarea forțată a pieței de către americani, cât și de gusturile publicului formate tot ca urmare a acestui fenomen, filmele de conținut nu primesc bani. Filmele românești, cele de conținut, nu au public, iar cele de consum sunt foarte proaste. Prin urmare, filmul românesc este subvenționat, iar, în sens tehnic, este chiar falimentar. Îl salvează de la faliment faptul că de bine de rău statul mai dă niște subvenții. Că le dă cu pilele respective de la Centrul Național al Cinematografiei, asta e altceva. Dar măcar le dă. Deci e foarte greu să obții bani

pentru că nu prea e de unde. Bani din încasări nu există, banii de la stat nu sunt foarte mulți și se dau pe șpagulițe, pe gășculițe, pe interese mafioate. Odată ce ai obținut bani, trecem și la partea a doua, adică la realizare, are și ea dificultățile ei, dar măcar din momentul în care ai banii, poți să faci filmul; bun, prost, se va face.

– *Pentru dumneavoastră personal, ce înseamnă un rol secundar/episodic în care cu precădere ați exersat? Cât de important este un secund sau un asistent la nivel de regie?*

– Erau niște glume. Acele roluri au fost niște cochetații ale mele și ale regizorilor cu care lucram. Eu eram asistent sau secund la acele filme și ei îmi spuneau: "hai să intri și tu în cadru". Ne jucam împreună. Mult mai importantă a fost activitatea mea de asistent și de secund despre care am vorbit la prima întrebare, pentru că acolo într-adevăr am învățat "bucătăria de film". Fac o precizare: era "bucătăria" anilor '80. Acum ea s-a schimbat radical. Nu știu dacă voi mai face sau nu film, sper să fac, iar dacă nu, nu este o nenorocire, cum va vrea Dumnezeu. Dar dacă Dumnezeu va vrea să fac, va trebui cumva să mă reciclez ca să reînvăț "bucătăria" actuală a filmului.

– *Dacă ar fi să refaceți filmul dumneavoastră Neînvinșă-i dragostea, ce ați (re)face?*

– Imediat după ce am făcut filmul, celebrul Ray Arco, care pentru tinerii și generațiile actuale nu mai este așa celebru, dar pe vremea aceea era corespondentul nostru de presă la Hollywood, mi-a propus să refacem filmul ca unul american. Am scris scenariul adaptat, i l-am dat și nu s-a întâmplat nimic, pentru că Ray nu era în stare să susțină un proiect cinematografic. Acel scenariu era exact aceeași poveste transpusă într-un orașel de provincie pierdut prin mijlocul Statelor Unite, prin Midwest, și evident adaptat la realitățile și mentalitățile de acolo, la ceea ce se putea întâmpla acolo. Acest scenariu a fost scris. Din păcate, cred că s-a pierdut. Eu l-am scris pe computer și tocmai discheta pe care îl aveam arhivat s-a stricat și Ray Arco este acum atât de bătrân și, presupun, senil, cred că are vreo 83 de ani, încât mă îndoiesc că mai are printul pe care l-a făcut după acel scenariu.

– *Ca să rămânem ancorați în atmosfera filmului, care sunt cele zece filme "de salvat" în cazul unui refugiu individual pe o insulă, într-un buncăr anti-nuclear, într-o navetă spațială? De ce v-ați oprit la acestea?*

– *Călăuza de Tarkovsky, Siberiada de Konchalovski, Fiesă neterminată pentru pianina mecanică de Mihalkov, Opt și jumătate de Fellini, Luminile orașului de Chaplin, Pădurea de mesteceni al lui Wajda, Persona de Bergman, Zorba Grecul de Kakoyannis, Zbor deasupra unui cuib de cuci de Forman, Unora le place jazzul de Billy Wilder și alte câteva zeci. Pentru că sunt foarte bune – atât la nivel de conținut, cât și la nivel strict profesional – și datorită unei empatii speciale a mea cu fiecare dintre ele.*

Interviu realizat de
Dinu Bălan

Ana Dragu

înăuntru norului violet

pentru negarea realității nu există tratament cu pastile
așa că simte:

un drum de două ore până la mare înseamnă
că eu singură conduc mai mult de o noapte până
la mare

o vizită la supermarket din rațiuni utilitare
înseamnă că eu singură am să car sacul cu cartofi
cumpărat la reduceri
PENTRU TOATĂ IARNA
și bidoanele cu apă
până acasă.

și pungile cu macaroane.

printre gene-alungite de efort, pe drum am să văd
câini în loc de tomberoane

diminețile frica udă și înțepenită
înseamnă că eu singură cu mâna mea înțepenită
o să-mi așez sub limbă pastila anxiolitică
și o să-mi dau și apă.

până își face efectul în fața oglinzii
dansez din buric infinitul

nimicul

iremediabil. dans siguranță grație
halucinație

un nor violet încărcat cu fulgere care luminează
înăuntru dar nu țîșnesc niciodată. nimeni nu le
vede țîșnind, nici arzînd vreodată. ceva

dar sunt înăuntru

unde plutește și gândul c-ai murit

singur ca un
nenorocit
iar eu stau în plin soare printre alge și pietre până
mă doare

până când orice m-atinge deschide o rană.

port rochii roșii, vapoaze și când le port
mintea mi se goleşte de tine

ca-ntr-un post prelungit care te va aduce
sigur
înapoi
odată cu cărțile vechi
prăfuite care-mi trezesc imaginea ta,
tremurând discret sub pături cu motani
jucăuși
suprapusă peste imaginea ta
întins cuminte, aproape zâmbitor,
sub corcoduși.

nu ne vom mai vorbi cu limbile înfășurate-n vată
mâinile noastre nu se vor mai atinge calde și
triste la despărțire
n-am să te mai aud răsând
niciodată

da, ai să spui
dar toată singurătatea asta se duce dracului
când începi să visezi

e întuneric, dar să știi
lumina de-abia așteaptă
în spatele unor nemișcate draperii



să ți se joace în păr

căci tu visezi ca anticii lungul poem extatic
momentul precis în care exact
când începi să îți dorești să-ți crească părul
și să se liniștească marea
îți crește părul atât de lung încât se liniștește
marea



emoticon

O Cassandra tomitană

Șerban Foarță

Tașcu Gheorghiu, personaj descins din
Craii...lui Mateiu (carte pe care o știa,
literalmente, pe de rost, putând fi, la nevoie,
folosit în rol de „mag”, - i. e. *magnetofon*),
traducătorul lui Lautréamont și al *Chepardului* lui
Lampedusa, desenator cu duct inconfundabil și
prieten noctambul al nostru, ne povestise la
desert, prin iunie '75, la Lido, cele ce urmează.

Era în luna lui septembrie, anul de grație (și
dizgrație) 1944, la Constanța.

O „lume leneșă, cochetă” (și de o dulce
inconștiență) se tolănea, de bronz sau brânză, la
soarele ireversibil al unui Tomis scitizat de vreo
trei-patru săptămâni.

Scitizat, adică la cheremul Sciților... lui
Alexandr Blok: „Milionî vas, nas t'mî i t'mî i
t'mî” (apostroful ținând loc, în ocurență, de
miatkii snak, adică de „semn moale”); ceea ce
este traducibil prin „Milioane, voi [europenii],
noi, puzderii”.

Pe plajă, pe la prânz sau după, dădeau năvală
vânzătorii de ziare, nu doar puradei, ci și bruneti
în toată firea, trecuți prin multe și maeștri-n
desfacerea acestei mărfi.

Era, între aceștia, unul, un soi de staroste al

breslei *news-vendor*-ilor tomitani, care făcea
revista presei, pe plajă,-n chipul următor:

După mai fiecare *headline*, pe care-l trâmbea
emfatic în patru-vânturile plajei, urma un fel de
comentariu al știrii proaspete (și proaste)
confidențial, adică în surdină; și, așadar, cât mai
în pâlă urechii surde sau distrase a unor
doamne, domnișoare și domni convingiți de
iminența adventului american.

Ei bine, comentariul ăsta șoptit, inoportun și
sumbru, părea să fie un oracol al la Cassandra:
„Le dă rău!”

Astfel, după ce zisa cobe (a doua, de la Naso-
noace, a plaiurilor tomitane) răcnea un titlu ca
acesta: „Sosirea generalului Vinogradov în capitala
României”, adăuga în *sotto-voce* și invariabil: „Le
dă rău!”

Tot „Le dă rău”, și după vestea că
„speculantul Pascalide” fusese arestat în zori. -
Or, susnumitul Pascalide avea, în inima
Constanței, un onorabil magazin, căruia, însă,
camarazii și eliberatorii noștri, gata să târguie cu
jașca orice, îi vor fi pus gând rău.

Lupta de clasă începuse: (i)era într-adevăr „dă
rău”.

O „lume leneșă, cochetă” (și de o stranie
inconștiență) se prelasă,-n răstimp, la soare, la
soarele ce-avea să fie, curând, însemn electoral, -
iar pentru amintita lume, o tot mai dulce
suvenire, iscând firești păreri de rău...

Inenarabilă, maniera în care mateinul domn,
Tașcu Gheorghiu (aducând mult la chip și gest,
când mângâia cuvintele cu mâna, cu meșterul Ion
Finteșteanu), în, doldora, acum, de „ochi
albaștri”, grădina noptatică a antebelicului Lido,
rostea, spunându-ne istoria, ca pentru sine: „Le dă
rău”.

*

Pentru că veni vorba de *news-vendors*, - adaug
că vânzătorilor de ziare (în mallarméană, *les
crieurs d'imprimés*: „Toujours, n'importe le titre,
Sans même s'enthumer au/ Dégel, ce gai siffle-
litre/ Crie un premier numéro”) li se zicea, prin
anii '30, în Cluj, *urlici*.

Medicinet (cu șapcă roșie) al Universității
napocense, „Regele Ferdinand”, din capitala
Transilvaniei, tatăl meu îi auzea, ca toată lumea,
debitându-și amărâțul *promo*:

„Noi, urlicii mari și mici,/ Zi și noapte
ne-ntâlniți./ Pe noi nu fiți supărați,/ Când
vreodată vă-nșelați!/ Asta ne e meseria:/ Ziarul și
gălăgia.”

Viorel Bucur

Ziua cea mai lungă

îmi încălzesc mâinile înconjurând flacăra
lumânării
tu-mi arăți cum e să strângi în brațe
țigăncușe fierbinți

e seară și beau vin
simt pe limbă sângele graurilor
împușcați de paznicul viei

dar
nici măcar beția nu mă mai caută

în nopțile tot mai scurte dinaintea solstițiului
se-ncolăcesc în jurul tău șerpi argintii
ademeniți de laptele sânilor

poate
de-aceea ne terminăm atât de repede

Fecioare neseduse și abandonate

după amor, devii elocvent,
îți desprinzi brațele din îmbrățișări uitate,
topite, asemeni lumânărilor arzând inutil
în biserici părăsite,
nici pentru morți,
nici pentru vii.

vreau să beau singur, fără tine,
să mor fără tine,
să-și amintească de mine doar barmanii
și chelnerițe cu fuste scurte, încălzindu-mi
palmele
între picioare fierbinți.

iar setea - ca și când n-ar exista -
căutând, sub aripi de îngeri imberbi,
picături mărunte de ploaie
sau buze umede de fecioare neseduse
și abandonate.

Nunta fantastică

șovăitori pașii tăi
înșirați
peste prima zăpadă

între două ninsori
ți-adulmecă lupii stropii de sânge uscat
de pe spini măceșului

adorm liliaci
în culcușul din peșteră
amețiți de mirese frivole

iar ceața te-mbracă
în strai de mireasă
pentru nunta fantastică

Vară fără sfârșit

te apropii de mine asemeni toamnei
pregătită să alungi păsări
să plutești frunze
să reînvii ploi uitate în picături înșirate
asemeni unor mărgele de sticlă lunecând printre
degete

și nu mai ești a mea
așa înclăștată de trunchiuri ca după un orgasm
nesfârșit
ca după o vară deja mult prea lungă

mă ții în brațe
simt cum te destrami în secunde
cu teamă

cu foame de moarte
ca o noapte ce-și privește pierdută dimineața în
ochi

Umbre de lupi pe perete

între două somnuri
doar atât
cât să îmbrățișezi noaptea scurtă
dintre două căderi ale pleoapei

nici șoaptă
nici țipăt
nimic

poate
câteva degete
așezate gură de lup
în umbra de pe perete

sau când te trezești
în podul fără scară deasupra odăii
viață și moarte
obișnuindu-se să locuiască împreună

Nisip în sângele tău

mâinile tale
mă strâng piatră mâinile tale
până când
nisip în sângele tău
mă-așezi pe plaja pustie

peste noi
se-odihnesc pescăruși
din noi se hrănesc cioburi de valuri

doar

palmele tale sunt mici
mult prea mici
să se nască din aripi
sau
să poată vâsli într-o mare

Doi sâni de singurătate

dacă se va-ntâmpla seara
vei spune din nou că ți-a intrat noaptea în ochi
că stele ți-au ars lumina
că ți s-au scurs pe piele vorbele mele neînsuflețite
odată cu picăturile de bere uitate în halba ciobită

iar sub bluza umezită
singurătatea sânilor pulsând tahicardic
din vinișoare subțiri
muguri târzii scufundându-se sub piele în cercuri
de apă

nu plânge, nu plânge
îmi voi lipi degetele moarte de nesomn
peste sudoarea sărată
tu ține-ți doar capul strâns între palme
și clatină-l spre mine

și nu privi în jur
pe strada pustie, nimeni nu te știe, nu te-ntreabă

Cu mine vorbește apusul

sunt mult mai aproape de-apus
decât tine înserare
umbrele lungi
doar la mine pe frunte se-adună
când tremură flacăra
iar noaptea
pe mine soldat de nădejde m-așteaptă
să spele rana pământului
cu plânsul norilor

cât țin în mână
cerul
prăbușit peste dealuri

cu mine vorbește apusul
nu cu tine înserare
și mie-mi strecoară între palme
umbrele
să le mângâi conturul
și-apoi doar pe mine m-adoarme cu șuierul șerpi-
lor
sub ramuri de salcie

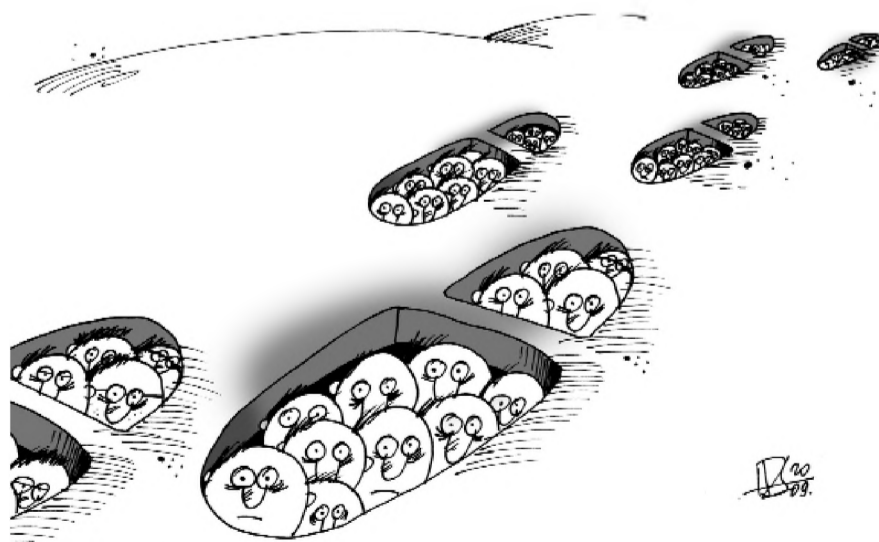
iar noaptea mă cheamă
cu țipăt de lumină strivită

Te voi numi lebădă

te voi aduce oricum înapoi.
tu să te-mbraci în cămașa albă de zbor,
iar eu
te voi numi lebădă.

(nu știi cât de sus poate zbura o lebădă,
dar tu
va trebui să te hrănești în aer, asemeni păsărilor,
acolo nu-ți va intra praful în ochi)

voi fi în golul de după tine
împrăștiat în toate neputințele posibile.
dar, doamne,
nu mă prigoni
să-mi supraviețuiesc
mie
însumi.



Elemér Kőnczey

Epigoni

Odiseea lui Homer în secolul XX sau Moștenitorii lui Ulysse

Sonia Elvireanu

Exilații din orice timp reiterează exilul lui Ulise, fiind tentați de întoarcerea în Ithaca, întoarcere „reală sau imaginară, mereu amânată”¹, după cum afirmă Silvie Bernier. De aceea, înainte ca aceasta să devină fapt real, exilații au călătorit imaginar spre ținutul natal prin intermediul memoriei, au reconstruit obsesiv acest topos proiectându-l în mit. Astfel de exilați sunt Vintilă Horia, Norman Manea, Gabriel Pleșea, Dumitru Țepeneag, ca să amintim doar scriitorii a căror operă o vom analiza. La aceștia, întoarcerea imaginară în spațiul originar prin actul creației devine tentativă de regăsire a unității și a identității pierdute prin dislocare. Destinat rătăcirii în necunoscut, traumei, ambiguității și fragmentării, exilatul „caută prin cuvinte să redea aparența de viață și unitate amenințate cu spulberarea” («cherche par les mots à redonner un semblant d'unité à une vie et une identité menacées d'éparpillement»)² Exilatul trăiește paradoxal în două spații, ontologic în spațiul exilului, afectiv și spiritual în spațiul originar identitar, pe care-l proiectează în creația sa prin intermediul amintirilor. În felul acesta scriitorul evocă simultan două realități. Criticul Michel Seidel surprinde acest paradox în studiul său *Exil and Narrative Imagination* în care îl definește pe exilat ca pe cineva care locuiește într-un loc, însă își amintește mereu de altul, proiectând în spațiul locuit realitatea acestui alt loc³. Această dualitate a spațiului e prezentă în toate romanele despre exil, fiindcă fenomenul e comun exilatului de pretutindeni.

Întoarcerea spre origini prin creație revelă nostalgia spațiului pierdut și totodată dorința de a-l reinventa pentru a-l putea locui, cel puțin imaginar, dacă real întoarcerea nu mai e posibilă. Însă, reinventarea lui nu elimină imaginea spațiului nou, străin, diferit de al său. Astfel, exilatul oscilează mereu între două spații, unul exterior, cel al exilului, și unul interior, ținutul natal interiorizat și recompus din amintiri. Această permanentă alternanță explică la nivel narativ discontinuitatea temporală, alternanța trecut-prezent, pluralitatea vocilor narrative: „La littérature d'exil parle d'un lieu à partir d'un autre lieu dans le but de l'habiter de nouveau et de le réinventer. Elle traduit également ce qui est étranger aux yeux de l'expatrié, ce pays d'accueil qui prend place à l'intérieur de lui et forme dorénavant son quotidien tout en demeurant inaccessible et en définitive moins réel que le monde de l'enfance. L'écrivain exilé est constamment partagé entre ces deux réalités, intérieure et extérieure, dissociées dans le temps et dans l'espace, qui le force à un va-et-vient continu et impriment un mouvement de balancier à sa vie et à son oeuvre.[...]. Il y a inévitablement dans la littérature d'exil deux univers, deux voix, deux temporalités.”⁴

Întoarcerea în trecut, ficționalizarea trecutului personal, focalizarea narațiunii pe viziunea personajului-narator ce se identifică cu

autorul, martor și actant al evenimentelor istorice, distanțarea de evenimentul trecut, îi permite scriitorului din exil să retrăiască evenimente, dar și să mediteze la traumele istoriei secolului XX, fascismul, războiul, totalitarismul. În centrul narațiunii e plasată imaginea exilatului, ca imagine a străinului, și experiența exilului personal, transferate în ficțiune. Autobiografia se inserează în ficțiune, viața personajelor coincide cu cea a autorilor, confuzia, ambiguitatea, este întreținută prin relatarea la persoana I, prin similaritatea dintre date, locuri reale, evenimente, ceea ce o determină pe Silvie Bernier să avanseze conceptul de pact autobiografic. Însă, personajul este și nu este autorul, în ciuda datelor biografice reale pe care le împrumută de la autor. Este ficționalizarea autorului, deci reinventarea acestuia datorită memoriei individuale care a înregistrat evenimente istorice, destine, traume, individuale și colective, astfel încât istoria colectivă este integrată istoriei individuale. Romanele despre exil, care mărturisesc despre evenimente istorice reale, nu se confundă cu romanele istorice, deși se sprijină pe evenimente istorice reale, verificabile. «Le travail de l'écrivain demeure un travail de reconstruction dans l'imaginaire qui implique à des degrés divers un écart et un jeu avec le réel. L'exil raconté ne reprend pas forcément celui de l'auteur, mais peut se rapprocher de celui d'un autre exilé.»⁵ Romanul lui Norman Manea *Întoarcerea huliganului* este cel mai autobiografic dintre romanele sale, după cum singur mărturisește, însă în *Vizuina*, povestea sa se intersectează cu a altor exilați din spațiul american, la fel ca în romanele lui Dumitru Țepeneag. Fiecare e un alter ego al scriitorului, fiecare repetă destinul oricărui exilat, trăiește trauma specifică exilului. Exilatul se reinventează, își reinventează universul originar, dintr-o dorință de regăsire a identității pierdute, de aceea întoarcerea în trecut prin ficțiune echivalează la toți exilații cu căutarea identității fragmentate în exil. Indiferent de tipul de narațiune, realistă (Norman Manea, Gabriel Pleșea), fantastică (Dumitru Țepeneag), metaforică (Vintilă Horia), în toate romanele apare în prim plan „relația viscerală care îl leagă pe exilat de pământul natal (la relation viscerale qui relie l'exilé à sa culture et à sa terre natale)”⁶. Pendularea între trecut-prezent, trecerea dintr-un spațiu în altul, revelă șocul provocat de spațiul străin perceput din interior prin experiențe și meditații și nevoia de repere și unitate pe care le caută în spațiul de origine. Însă, spațiul recreat nu e nici cel al exilului, nici cel natal, ci un spațiu subiectiv, efect al percepțiilor sale interioare proiectate în imaginar, «un spațiu imaginar fragmentat format dintr-o multiplicitate de perspective» (un espace imaginaire éclaté formé d'une multiplicité de perspectives.)⁷

Există în literatura exilului o permanentă

deplasare spațială între aici și acolo, dar și temporală între atunci și acum, între vocea narativă a copilului care trăiește evenimentul istoric și îl percepe prin ochii săi și vocea adultului care, distanțat de eveniment, meditează lucid și ironic din perspectivă comparativă. Copilul reprezintă identitatea dinainte de exil, adultul identitatea de după exil. Prin intermediul copilului, exilatul reface drumul invers către origini, pentru a-și regăsi identitatea și unitatea dislocate de exil. La acest procedeu recurge Norman Manea în *Întoarcerea huliganului* sau Gabriel Pleșea în *Dosarul cu bârfe*. Vocea narativă a copilului e justificată la Norman Manea de traumele succesive trăite de scriitor la vârsta copilăriei, forme de inițiere în realitatea postbelică, Holocaustul și comunismul. La Gabriel Pleșea, copilul devine martorul consecințelor criminale ale ideologiei comuniste, pe care le rememorează ulterior în exil adultul. La ambii scriitori, rememorările se asociază cu permanente meditații asupra evenimentelor din trecut, din totalitarismul pe care l-au trăit, în etape diferite, ceea ce explică pluralitatea vocilor narrative. Copilul, ca personaj în literatura exilului, este actorul sau martorul evenimentelor istorice dramatice ale secolului XX. Prin el scriitorul se întoarce la origini în permanenta tentativă de refacere a identității fragmentate: „Eroul în căutarea rădăcinilor pierdute întreprinde în sens invers drumul care l-a condus departe de ai săi. Pentru a întări o identitate care se fărâmițează, el caută să se situeze într-o descendență, într-o istorie familială. În această lucrare a memoriei ficționale, copilul ocupă un loc central. El reprezintă eul dinainte de exil, acela a cărei integritate nu a fost încă compromisă. Specificul povestirii este de a reda vocea acestui copil dispărut pentru a accede din nou la sentimentul inițial de certitudine și de unitate.” (Le héros en quête de ses racines perdues entreprend à rebours le chemin qui l'a conduit loin des siens. Pour solidifier une identité qui s'effrite, il cherche à se situer dans une lignée et une histoire familiale. Dans ce travail de la mémoire fictionnelle, l'enfant occupe une place centrale. Il incarne le moi d'avant l'exil, celui dont l'intégrité n'a pas encore été compromise. Le propre du récit est de redonner la voix à cet enfant disparu pour accéder de nouveau au sentiment premier de certitude et d'unité.)⁸ La Norman Manea, copilul trăiește cea mai profundă traumă, Holocaustul, prin care își descoperă apartenența iudaică, percepută ca o culpă care a generat exilul neamului său. La Gabriel Pleșea, copilul înregistrează fără a înțelege în acel moment episoade stranie din comunism, crime, cauzate de deviații ideologice, realizând târziu ca adult pericolul prin care a trecut.

Deplasarea în alt spațiu are drept consecință o „redefinire a eului”, care înseamnă devenire în spațiul străin. Această devenire se operează involuntar sub semnul «spaimii de dispariție» (angoisse de disparition, crainte d'une hémorragie identitaire), termen folosit de Simon Harel, a destabilizării psihice prin deposedare de spațiul natal, limbă, cultură, prin fragmentarea identității și reconstruirea ei. Ion și Jenny din romanul lui Gabriel Pleșea *Aruncă pâinea ta pe ape*, primul roman al *Trilogiei exilului*, sunt doi exilați români în America care trăiesc





dezechilibrul psihic provocat de dislocare, de ruperea de spațiul identitar românesc. Dezorientarea resimțită în spațiul exilului le dă și conștiința necesității de a se adapta, de a se smulge din neputința începutului, pentru a evita căderea în promiscuitate: „Jenny părea cu adevărat pierdută în lumea nouă, total dezorientată și neajutorată. Ca și el, nu știa cum să se afirme. Era de acord cu ea: nu era vorba numai de a te afirma ori de a dovedi. Era pornitul, iarăși, de la capăt, de la zero. Trebuia să uiți cine ai fost și ce ai făcut înainte, în țară. Acum trebuia să te adaptezi, ca să poți trăi viața de aici, în noua țară.”⁹

Exilatul e confruntat în exil cu umbra sa, cu instinctualul, partea necontrolată din individ, cu dublul său, exacerbat de deznădăcinare. Personajele lui Dumitru Țepeneag își trăiesc în exil umbra, în promiscuitate, dominate de instinctual, alunecă involuntar în degradare morală și psihică, care le îndepărtează de identitatea inițială. Femeia devine umbra sa, prostituata, Ana, Maria, Sonia, iar bărbatul, infractor, Gică, Petrișor, Ion, Vasile, victime ale fatalității care îi conduce spre aventuri periculoase. La Vintilă Horia, principele Radu-Negru din *Cavalerul resemnării* își trăiește umbra în exilul venețian, devine prizonier al instinctualului, fiind înrobitor de farmecul și rafinamentul curtezanei Veronica. Umbra cu care se confruntă e expresia defulării erotice, o compensație a existenței sale aspre de războinic valah, ce nu cunoaște pasiunea simțurilor, ci iubirea unică pentru Maria doamna, care îi este predestinată din copilărie, însă devine soția altuia. Poetul Ovidiu din *Dumnezeu s-a născut în exil* și-a trăit umbra în tinerețea sa la Roma, în compania curtezanelor, a Corinei, pe care o confundă cu iubirea, iar în exil se confruntă cu alt chip al iubirii, iubirea platonice. La Norman Manea umbra, ca manifestare a instinctualului din om, e aproape absentă, doar dorințele vinovate ale pubertății, conștientizate ulterior ca adult, pentru că personajul-narator-autor are șansa descoperirii iubirii și a reciprocității sentimentului, a împlinirii într-o căsătorie cu ființa iubită, care îl ferește de puterea umbrei. Personajul lui Norman Manea și-a descoperit anima în Cella, devenită soția sa. În romanele lui Gabriel Pleșea, Ion își trăiește umbra, fără a se lăsa înrobitor de aceasta, prin experiențe erotice alături de americance emancipate, fără inhibiții sexuale, o trăire normală în mediul universitar în care pătrunde. Nu devine robul umbrei pentru că a descoperit iubirea pentru Ana-Maria ca student în România, iar experiențele sale erotice din exil nu sunt decât o confruntare între mentalități diferite despre iubire. Ion caută autenticul, statornicia, sentimentul profund al iubirii, tipic naturii sale, surprins mereu de libertatea și independența femeii americane în relațiile dintre sexe, pentru care satisfacerea instinctului sexual e un simplu antidot împotriva nevrozelor, nu o legătură afectivă. Personajul poartă în suflet amprenta iubirii din patria sa sub forma neîmplinirii, de care nu se va putea elibera decât prin întoarcere în România postcomunistă și confruntarea cu sine și cu Ana-Maria. Doar eliberat de trecut Ion poate trăi deplin o nouă iubire pentru americanca Chrissie, șansa a integrării sale în spațiul american.

Personajele din literatura exilului sunt în căutarea unității, a identității pierdute, fragmentată prin ruptura de spațiul matrice. Însă căutarea obsesivă a identității e sortită

eșecului. Drumul înapoi spre origini duce la experiența alterității în propria patrie, la deziluzia întoarcerii, la conștientizarea că vidul generat de pierderea identității nu poate fi compensat decât de un act creator. Experiența paradoxală a nativului înstrăinat în propria țară e comună exilaților de pretutindeni. O trăiesc personajele lui Gabriel Pleșea din *Imposibila reîntoarcere*, personajele lui Norman Manea din *Întoarcerea huliganului*. Întoarcerea la origini, în România postcomunistă după 10 ani de exil la Norman Manea sau 17 ani de exil la Gabriel Pleșea e confruntare cu trecutul, cu locuri reale și locuri ale memoriei afective, cu sine însuși în momente temporale diferite. Personajele trăiesc deziluzia nu extazul întoarcerii și al reintegrării, șocul confruntării cu locuri, oameni, obsesii, identități, modificate de timp, sentimentul înstrăinării, al disconfortului în spațiul natal. Discrepanța dintre imaginar și real perturbă echilibrul psihic fragil construit în exil. Experiența înstrăinării din spațiul exilului se repetă de data aceasta în propria țară astfel încât regăsirea imaginată de exilat e înlocuită de o nouă înstrăinare, de un sentiment al exilului la el acasă. Nimic nu mai corespunde imaginii conservate în memorie, pe de o parte pentru că timpul a operat modificări ale locurilor și persoanelor cunoscute din spațiul geografic inițial, pe de altă parte pentru că exilatul s-a modificat biologic, psihic, mental. Ceilalți sunt oglinda în care se revede după o îndelungată absență, diferit de cel plecat, după cum și el e oglinda în care se proiectează cei rămași în țară. Imaginile retrovizoare reflectă simultan imaginea străinului din prezent, diferită de cea din trecutul comun. Puntea între trecut și prezent nu se stabilește între cel întors și cel rămas, nici la Norman Manea, nici la Gabriel Pleșea, nici la Milan Kundera, nici la Dumitru Țepeneag. Legătura cea mai trăinică cu familia a dispărut prin moartea părinților. O resimt dureros exilații în fața pietrelor funerare ale părinților dispăruți în absența lor. Rudele, frații, verii, mătușile, nu pot suplini iubirea părinților, vidul înstrăinării, dimpotrivă, acestea amplifică înstrăinarea și eșecul regăsirii identității originare. Reîntoarcerea în spațiul exilului, la identitatea reconstruită în exil, ca singur reper real, în absența regăsirii unității identitare dinainte de exil, e singura soluție în fața șocului înstrăinării de ai săi și de locurile copilăriei sau ale tinereții. Regăsirea identității pierdute nu mai e posibilă decât printr-un act de creație, prin reconstruirea ei în ficțiune: „Hăituită în esența sa, identitatea devine insesizabilă. În spatele măștii, scriitorul nu mai regăsește decât

vidul lăsat de reversul său și nu are altă alegere decât să umple această absență printr-un gest creator”. (*Traquée dans son essence, l'identité se fait insaisissable. Derrière le masque, l'écrivain ne trouve que le vide laissé par son envers et n'a d'autre choix que de combler cette absence d'un geste créateur.*)¹⁰ Doar în acest plan ficțional exilatul se poate întoarce în trecutul nealterat de prezent, prin intermediul memoriei afective. Doar în acest univers recreat din fragmente existențiale, rememorate în manieră proustiană, cel plecat rămâne fidel unui spațiu și unui eu inițial unitar, se reîntoarce nostalgic spre el însuși, cel dinainte de exil, indisolubil legat de spațiul copilăriei. Față de acest timp afectiv pierdut și regăsit în ficțiune continuă să se manifeste sentimentul de nostalgie. Prin ficționalizarea existenței proprii, destinul exilatului de pretutindeni reiterează destinul exilatului mitic, reeditează *Odiseea* lui Homer în lumea modernă.

Scriitorul exilat, indiferent de origine, suferă o scindare a identității individuale, prin ruperea brutală de spațiul geografic și cultural identitar pentru a pătrunde în alt spațiu și altă cultură. Această fragmentare dramatică a identității generează inițial o retragere în limba maternă, într-o paradigmă identitară, o conviețuire paradoxală în limba proprie într-un spațiu lingvistic diferit. Limba este elementul esențial al identității proprii, purtătoare de cultură identitară. Supraviețuind prin limba maternă într-o nouă limbă, exponent al unei noi culturi și identități, exilatul se află într-un soi de insulă lingvistică protectoare, în mijlocul unui ocean necunoscut, în care locuiește fizic, însă sub carapacea propriei limbi. O permanentă absență îi va obtura universul, acel acasă, patria ca un univers geografic, lingvistic, afectiv. Absența generează nostalgia, iar nostalgia lui acasă proiectează în spațiul mental al exilatului imaginea a ceva la care nu mai are acces decât prin rememorare. Memoria unor locuri și a unui timp al trăirii în spațiul natal revin obsesiv în visul diurn și nocturn al exilatului, amplificând sfâșierea lăuntrică, nostalgia și dorul reîntoarcerii (Milan Kundera, Vintilă Horia, Gabriel Pleșea, Norman Manea). Exilatul se atașează cu disperare de locurile memoriei pe care le regăsește involuntar, în cele mai neașteptate clipe, cu forța naufragiatului ce luptă pentru supraviețuire, nu doar fizică, ci mai ales psihică și spirituală, într-un spațiu al alterității exterioare. Memoria involuntară îi restituie secvențe existențiale dintr-un timp și spațiu de care se înstrăinează mereu prin conviețuirea cu alte etnii, alte limbi. Înstrăinarea



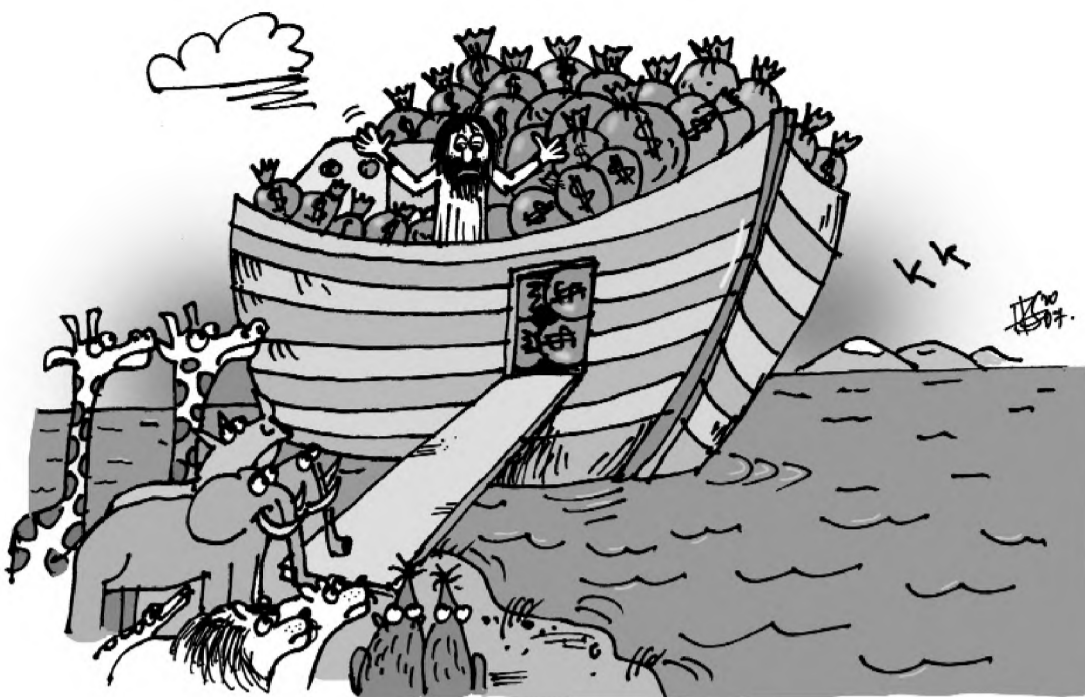
Elemér Kőnczey

Povestea de seară

însă nu echivalează cu pierderea identității proprii, la care exilatul nu renunță, pentru că doar acolo se regăsește, în limba și cultura țării sale. Amintirea e asociată cu dorul reîntoarcerii, atât de puternic încât între *aici*, și *acolo* lupta în plan psihic ține de voința acerbă a exilatului de a rezista tentației: „Chiar și acum, după atâția ani, simțea mirosul acela de fum de la frunzele de castan arse, amestecat cu aerul pișcător al toamnei.[...] În Rego Park, îi plăceau miile de nuanțe ale frunzelor ce împodobeau cartierul. Ca și drumul spre plaja de la Jones Beach, la Atlantic [...] Acolo se ducea să asculte murmurul, ca un cânt de sirenă, al Oceanului, care-i șoptea despre Bătrânul Continent, atât de încărcat de amintiri și povești. Acele momente, mărturisea Ion, erau cele mai greu de înfruntat în viața lui de aici, în Lumea nouă. Îi trebuia o putere supra-omenească să se smulgă de acolo, cât mai departe de acea dulce îmbiere de a se întoarce înapoi.”¹¹

De ce această teribilă înfruntare și refuz al întoarcerii reale în ciuda nostalgiei și a apelului magnetic al lui acasă? Pe de o parte din imposibilitatea de a-și accepta eșecul revenind în țară, pe de altă parte, din nevoia de a-și demonstra că exilul nu a fost un gest necugetat, ci motivat, dar și pentru a evita calvarul la care ar fi supus de colectivitate, culpabilizarea, exilul interior din care a evadat, dar mai ales din cauza conștiinței că acel acasă mental nu mai poate fi regăsit în realitatea istorică modificată de timp: „Prețul întoarcerii ar fi fost mult prea mare: ar fi trebuit să bea din cupa cu cucută pentru că a căutat virtuți în afara propriei lui lumi”¹². Revenirea din exil, atât în realitate cât și în ficțiune este temporară și nu definitivă, ceea ce demonstrează eșecul, imposibilitatea reîntegrării după exil, pe toate planurile: social, politic, psihologic, economic. Totul e modificat de timp, realitatea istorică, sistemul politic, structura societății, tipul de economie, psihologia și mentalul individual și colectiv. Memorie și timp sunt esențiale în literatura exilului. Aceste concepte explică și imposibilitatea întoarcerii reale a exilatului în spațiul inițial. Dacă supraviețuirea fizică presupune compromisuri de natură socială sau morală, uneori ratate în plan literar, supraviețuirea spirituală se menține prin scris. Limba este casa pe care o poartă exilatul și o plimbă pretutindeni în lume, metafora melcului (Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*), cu toate conotațiile sale afective, culturale, sociale. Limba e refugiul și posibilitatea întoarcerii permanente spre identitatea românească. Îndepărtarea de spațiul geografic real nu înseamnă și pierderea lui. Acesta se reconstruiește mental prin memorări însă, în absență, capătă aura unui spațiu mitic. Către acest spațiu al trăirilor dintr-un alt timp se întoarce scriitorul exilat. Drumul său este un drum mental spre sine, al regăsirii și al conservării propriei culturi identitare prin limba maternă în care continuă să scrie în exil. „Mă gândesc tot timpul acasă. [...] Orice aș face și oriunde aș fi, mă gândesc cum era, la cum ar fi fost dacă...”¹³.

Oricât de ciudat ar părea la prima vedere, refuzul întoarcerii în spațiul geografic inițial este explicabil. Pe de o parte, pentru că realitatea istorică-politică-socială-culturală circumscrisă în același spațiu este diferită, iar timpul întoarcerii nu mai corespunde cu cel al plecării. Pe de altă parte, exilații își regăsesc țara intactă doar în memoria individuală a unui timp ce se sustrage istoriei, timpul psihologic în care



Elemér Kőnczey

Noe

trecutul e recuperabil prin amintire ca la Marcel Proust. În plus, conștiința alterității în raport cu locurile și oamenii din prezent, exterioară dar și interioară, îi avertizează asupra riscului deziluziei. Între visul nostalgic și realitatea ce poate decepționa, visul e mai puternic așa cum mărturisește Vintilă Horia. Visul e individual, adevărata libertate e în acest plan spiritual, nimic din exterior nu-l poate obtura. Dacă pentru unii scriitorii întoarcerea e determinată de nostalgie ori de o datorie morală neîmplinită, pentru alții, *dorința întoarcerii s-a estompat, nu însă și nostalgia locurilor de demult*. Luciditatea cu care privesc lucrurile îi avertizează asupra inevitabilei deziluzii: «Nici măcar nu țin să mă întorc, pentru că nimic nu mai corespunde cu ceea ce am păstrat în amintire[...]. Orașele și oamenii s-au schimbat, prietenii au îmbătrânit, poate că nici nu ne-am recunoaște dacă ne-am întâlni pe stradă».¹⁴ Dacă locurile și oamenii s-au schimbat datorită timpului ce operează modificări în orice plan, doar imaginea mentală a spațiului de altădată rămâne intactă, asemenea unui vis indestructibil, pentru că acest spațiu e personalizat, în el se înscrie o experiență trăită, într-un timp îndepărtat ce capătă dimensiuni mitice, pentru că nu mai poate fi regăsit decât în amintire. E asemenea unui vis intangibil, ce dă puterea de a supraviețui: «Ceea ce nu s-a schimbat e Țara din mine, prin care călătoresc în fiecare zi și uneori nopți de-a rândul. Visul e mult mai trainic decât așa zisa realitate. Iată, de pildă, cei patru ani locuiți la Paris n-au reușit să schimbe în mine Parisul așa cum îl visam înainte de a-l fi văzut aieva. Cum să schimb deci, Bucureștiul văzut și trăit? Așa cum l-am lăsat în 1944, așa cum l-am apucat în anii copilăriei și ai adolescenței. Un oraș numai pentru mine, așa cum eu mi l-am făurit atunci, cu oameni și cu străzi, ticluit totul pentru perfectă mea comunicare cu viața. Vreau să spun cu viața mea. E într'asta un fel de recunoaștere a unui egotism, pe care toți ni-l așternem sub picioare ca să putem merge prin a trăi. Cum contactul cu ceea ce îmi trebuia să fiu a fost rupt cu sălbăticie, nu-mi mai rămâne altceva de făcut decât să continui a fi în vis.»¹⁵ În ciuda rupturii de spațiul identitar, exilatul continuă să trăiască în el fie visând fie

reconstruindu-l în ficțiune. Din opoziție temporală între *atunci* și *acum*, între memoria locurilor și realitatea lor se naște *nostalgia* unui timp recuperabil prin rememorare și actul creației. Recuperarea lui reală nu e posibilă. Toate romanele despre exil și întoarcere o demonstrează. De aceea, scriitorii exilați încearcă recuperarea identității pierdute prin cronotopul spațiu-timp în ficțiune. Însă, prin transferul experiențelor individuale, a evenimentelor sociale, istorice, culturale, în ficțiune, autorul devine actor sau martor al evenimentelor, iar scrisul depășește frontiera autobiograficului, pentru a se constitui în document al istoriei tragice a unui popor, iar exilul se convertește în destin.

Note:

- ¹ Silvie Bernier, *Les héritiers d'Ulysse*. Essais, Québec, Lanctôt Editions, 2002, p. 9.
- ² *Ibidem*, p. 10.
- ³ Michael Seidel, *Exil and narrative Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 18, cf. Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 11.
- ⁴ Silvie Bernier, *op. cit.* p. 11.
- ⁵ *Ibidem*, p. 18.
- ⁶ *Ibidem*, p. 19.
- ⁷ *Ibidem*, p. 13-14.
- ⁸ *Ibidem*, pp. 15-16.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 34-35
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 26.
- ¹¹ Gabriel Pleșea, *Aruncă pâinea ta pe ape*, în *Trilogia exilului*, București, Editura Saeculum I. O., 2002, p.38.
- ¹² *Ibidem*
- ¹³ Vintilă Horea, *Jurnal torinez*, în *Secolul XX*, nr. 1-6, 1989, apărut în februarie, 1992, p. 139.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ibidem*.

A murit Sara Ruddick

Mihaela Mudure



Presă culturală românească nu excelează în a semna dispariția unor personalități femei. Fie că nu par a avea aceeași greutate precum confrății lor, fie că societatea în care trăim de douăzeci de ani pare a ne impune un cod potrivit căruia nu e de bon ton a ne aminti de moarte altfel decât printre colive, parastase și în fum de tămâie. Au plecat astfel dintre noi fără ca publicul românesc, nici măcar acela care citește revistele de cultură, să fie prea informat despre ce și cum au gândit sau au scris Carolyn Heilbrunn¹, Gloria Anzaldua², ori Andrea Dworkin³.

Acum a venit și rândul Sarei Ruddick (1935-2011) să treacă pragul dincolo de care nu ne mai putem întoarce. Cel puțin noi, oamenii obișnuiți. Gânditoare de mare profunzime și originalitate, Sara Ruddick a predat filosofia la New School of Social Research, la New York. Este cunoscută mai ales pentru studiul ei *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*, ales carte a anului 1989 de către *New York Times*.

Sara Ruddick a pornit de la două importante studii ale unor cercetătoare care au precedat-o în eforturile de a re-gândi condiția maternă. Prima dintre aceste lucrări este cartea lui Nancy Julia Chodorow *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender (Reproducerea îngrijirilor materne: Psihanaliză și sociologia genului)*, apărută în 1978. Una dintre concluziile extrem de importante ale lui Chodorow este că, exceptând alăptatul, tot ceea ce implică grija față de nou-născut este construit cultural ca fiind atributul feminității. Cu alte cuvinte, schimbarea scutețelor nu dăunează masculinității decât, eventual, din punct de vedere conceptual.

În 1982, Carol Gilligan vine să completeze aceste eforturi de a transforma maternitatea în subiect de cercetare științifică și cugetare

(filozofică). Apare studiul ei de etică *In a Different Voice (Cu o voce diferită)*. Potrivit lui Gilligan, femeile acționează conform unei etici a grijii (a cărei importanță vine din rolul lor tradițional în creșterea și îngrijirea copiilor, dar și a vârstnicilor sau a handicapatilor), pe când bărbații sunt educați să acționeze conform unei etici a autorității.

Sara Ruddick ridică și ea practicile cotidiene de îngrijire a copilului la demnitatea de a fi subiect de meditație filozofică. Practica maternității duce la apariția și dezvoltarea unui mod de a gândi caracteristic. Această gândire maternalistă ne face să asociem automat femeile cu pacea, iar bărbații cu războiul. Femeile trebuie să crească prunci pe care să îi ofere zeului războiului pentru apărarea patriei sau a altor idealuri înalte. De la Vrâncioaia până la muma lui Ștefan cel Mare, sau doamna Florica, exemplele abundă în istoria românească. Dacă, totuși, pleacă la război, precum Ecaterina Teodoroiu, femeia devine inaccesibilă și virginală și este acompaniată, însoțită, în imaginarul public românesc, de figura maternală a Reginei Maria⁴.

În viața publică patriotismul implică adorarea patriei mame, pure, idealizate, care e cocoțată cât mai sus pe un pedestal idolatru. De aici dificultatea de a recunoaște greșeli istorice comise față de Alții. Mama nu poate greși. Ea trebuie să fie perfectă. Că în cultura română figura maternă a patriei române a luat chipul englezoaicei Mary Grant-Rosetti și că tabloul respectiv a fost pictat de evreul Constantin Daniel Rosenthal, sunt detalii mai mult decât pitorești care ne arată că alteritatea poate intra în chiar alcătuirea discursului naționalist și că raportul dintre noi și alții este mult mai complicat decât noi vs. ei.

Gândirea maternalistă, ale cărei resorturi au fost descifrate competent de către Sara Ruddick, poate fi o fertilă sursă de inspirație pentru cei care vor să înțeleagă rolul mitului

matern în constituirea discursului naționalist, a discursului păcii și războiului în studiile de relații internaționale. Orice încercare de justificare a unei intervenții militare într-o altă țară se bazează pe imaginarul maternalist. Marile agenții de presă ne arătau cu precădere mame cu copii în brațe, bătrâni neputincioși (solicitând compătimirea noastră maternalistă), fugind din Irak sau Kosovo. Din contră, din Siria ne parvin imagini cu manifestați furioși. Comunitatea internațională a hotărât că aici nu va interveni (militar).

Sara Ruddick ne-a obligat să citim altfel discursul despre mamă, copii și familie. De la practici materne alternative până la activismul cel mai agresiv pentru ca nașterea să nu mai pună în pericol viața femeilor, viața și scrisul ei au fost dedicate detabuizării maternității și construirii unor relații de autentic respect între generații, între bărbat și femeie.

Note:

¹ Lui Carolyn Heilbrunn îi datorăm o superbă analiză a lui Hamlet în care accentul e pus, pentru prima dată, pe Gertrude și nu pe numeroșii politicieni danezi care abundă în piesă.

² Scriitoare și eseistă de origine chicano. Chicano este auto-denumirea agreată de mexicanii din Statele Unite. Majoritatea reprezentanților acestei etnii trăiesc în sud-vestul Statelor Unite. În cartea ei *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Gloria Anzaldua a suprinș, folosind un limbaj de mare originalitate artistică și lingvistică, complexitatea culturilor de frontieră. Populația chicano din Texas este un astfel de exemplu. Împreună cu poeta Cherrie Moraga, publică, în 1981, volumul de eseuri *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color (Acest pod numit spatele meu: Scrieri ale unor femei radicale și de culoare)*, una dintre primele luări de poziție privind ierarhizările culturale și de clasă din interiorul feminismului.

³ Eseistă radicală cunoscută mai ales pentru analiza percutantă a fenomenului pornografiei. Una dintre cele mai bune cărți ale sale, *Pornography: Men Possessing Women*, a fost tradusă și în românește de către Reghina Dascăl, sub titlul *Război împotriva tăcerii*.

⁴ A se vedea articolul Mariei Bucur *Between the Mother of the Wounded and the Virgin of Jiu: Romanian Women and the Gender of Heroism during the Great War (Între Mama Răniților și Fecioara de la Jiu: Femeile românce și genul eroismului)*, apărut în revista *Journal of Women's History*, vol. 12, nr. 2, 2000.



Elemér Kőnczey

Fără titlu

„Roșia Montană poate fi comparată cu Pompeii”

de vorbă cu arh. Ștefan Bălci

Arhitectul Ștefan Bălci este membru al Asociației „Arhitectură. Restaurare. Arheologie” (ARA) care, din 2007, realizează lucrări de restaurare și renovare la imobile din Roșia Montană.

Prezența lui Ștefan Bălci și Vișgil Apostol (colegul său de la ARA) la Roșia Montană datează însă din 2000, când au început, practic, lucrările de documentare a patrimoniului arhitectural al zonei (notă: intertitlurile îmi aparțin - M.G.).

Mihai Goțiu: - După anunțul legat de obținerea de către RMGC a certificatului de descărcare de sarcină arheologică pe baza avizului eliberat de Comisia Națională de Arheologie (CNA) pentru Masivul Cârnic, ministrul Culturii, Kelemen Hunor, a afirmat că nu a semnat și că nu va semna declararea de pe lista monumentelor istorice. În ce măsură este obligatoriu pentru ministru avizul CNA?

Ștefan Bălci: - Comisia Națională de Arheologie este o comisie cu rol consultativ, deci decizia sa nu este obligatorie pentru ministrul Culturii. Dar indiferent de această decizie a CNA, declararea Masivului Cârnic nu se poate produce fără consultarea Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice (CNMI), din două motive: mai întâi pentru că Masivul Cârnic este un monument istoric ale cărui caracteristici și valori intră în domeniile de studiu ale multor altor discipline în afară de arheologie: arhitectură și istoria arhitecturii (tehnică, industriale sau subterane, de exemplu), inginerie, tehnică și tehnologie minieră, dar și științele naturii (în galerii s-a creat în timp o faună specifică - menționez aici doar coloniile de lilieci, dintre care unii aparțin unor specii rare, protejate prin lege).

Al doilea motiv pentru care declararea nu se poate produce fără consultarea CNMI este procedura prevăzută de lege pentru declararea unui obiectiv de patrimoniu. Această procedură implică realizarea unui dosar de declarare care trebuie, conform legii, să fie supus analizei unei subcomisii de specialitate a CNMI: Secțiunea de Evidență. Iar decizia acestei subcomisii, sau secțiunii, este validată de plenul CNMI. Doar după acești pași poate ministrul să ia o decizie și să decidă declararea sau ne-declararea.

„Fără Cârnic, Roșia Montană ar fi un sit mutilat”
- Poziția CNMI a fost exprimată, însă, la începutul acestui an, recomandându-i ministrului începerea demersurilor pentru listarea Roșiei Montane în patrimoniul UNESCO.

În ce măsură ar fi afectată valoarea Roșiei Montane fără Cârnic?

- Dramatic! Fără Cârnic Roșia Montană ar fi un sit amputat grav, mutilat într-o măsură inadmisibilă. Atât din perspectiva valorilor proprii ale acestui masiv cât și din perspectiva valorii sale contextuale enorme. Detaliiez. Masivul Cârnic cuprinde cele mai extinse și cele mai spectaculoase și rare grupări de galerii și exploatări subterane antice, din epoca romană dar foarte probabil și anterioare, dacice. Tot aici se găsesc exploatări din perioada Renașterii sau numeroase altele mai târzii, din perioada habsburgică. În ansamblu, este vorba despre un complex subteran unic, nu doar în perspectivă locală sau națională, ci și într-o perspectivă largă, internațională.

Iar în privința valorii contextuale, trebuie spus că Roșia Montană așa cum este cunoscută astăzi există în acel loc și în acel fel tocmai pentru că în jurul vetei așezării se află masivele muntoase care conțin

zăcămintul. și această relație între așezare și munții din jur nu este una abstractă, ci ea se dezvăluie într-o varietate de aspecte din cele mai concrete: dispoziția construcțiilor, traseele ulițelor, drumurilor și potecilor, relația dintre zonele golașe, stâncoase, pădure și pălcurile de clădiri. Adică tot ce poate fi grupat în înțelesul noțiunii de peisaj cultural.

Fără Cârnic centrul istoric al Roșiei Montane nu mai are niciun înțeles.

„Arhitectura Roșiei nu ar supraviețui exploatării miniere”

- Da, ar fi interesant cum ar arăta acest peisaj cultural înconjurat cu halde de steril. Asta în cazul fericit că ar mai rămâne ceva din centrul vechi al Roșiei după exploatare.

- Puțin probabil. Cunosced construcțiile de aici, materialele din care sunt realizate și tehnicile de construcție. Ca în multe alte părți, și aici arhitectura tradițională este - privită prin prisma caracteristicilor sale tehnice - foarte rațională, răspunzând în mod optim condițiilor particulare ale locului - de la resurse, materiale disponibile, tehnici, la factorii climatici. Acest lucru face ca fondul construit de la Roșia să fie ușor de conservat atâta timp cât se respectă două mari cerințe: întreținerea permanentă și menținerea condițiilor de mediu extern. Dacă aceste condiții se schimbă și în jur apar cariere, care implică explozii continue pe o perioadă lungă de timp sau drumuri pe care circulă permanent camioane uriașe care provoacă vibrații, este puțin probabil să reziste ceva din arhitectura tradițională.

Desigur, considerentele de mai sus sunt valabile dacă ne gândim la măsuri de conservare normale și acceptabile și nu la lucrări de tipul celor exersate deja de compania minieră în cazul casei asupra căreia a intervenit (nu spun restaurat, pentru că nu este restaurare ce s-a întâmplat acolo) în Piața din Roșia Montană: adică cu măsuri dure, inacceptabile și ireversibile, cum ar fi cămășuirea cu beton a pereților, înlocuirea planșeelor din lemn cu altele din beton armat sau reconstruirea în întregime a unor părți din clădire cu materiale moderne: beton armat, BCA. Cu asemenea măsuri dure, de tip „anti-restaurare”, poate ar mai rămâne ceva în picioare, dar în niciun caz Roșia Montană. Poate o replică nefericită a ceea ce a fost acest loc odată și încă este.

Opiniile de carton

- Pe parcursul controversei legate de proiectul RMGC au fost exprimate și opinii conform cărora Roșia Montană nu ar avea valoare (eligibilitate) pentru Lista UNESCO ori că patrimoniul de la Roșia Montană ar putea fi conservat și dacă proiectul se va realiza.

- Sunt opinii de carton. Confectionate în sprijinul proiectului minier. Cine analizează atent așa-zisele argumente privitoare la o co-existență benefică a proiectului minier și a patrimoniului va afla că prea des acestea sunt pur și simplu construite pe omisiunea adevărului - nu veți afla despre nicio distrugere în opiniile respective, nu, doar despre salvare. Iar altele nu sunt argumente ci pur și simplu afirmații lipsite de sens: mă refer la, între altele, repetitivitatea galeriilor miniere sau inaccesibilitatea sau costurile mari ale conservării. Niciodată deciziile privind protejarea sau sacrificarea patrimoniului nu se iau pe considerente de costuri. Acestea sunt accesorii și intervin doar în etapa

ulterioară deciziei. Iar repetitivitatea afirmată a galeriilor miniere este doar tipologică, nu și morfologică: din punct de vedere al configurației de detaliu, fiecare galerie este unică și împreună alcătuiesc un ansamblu unic. Este ca și cum s-ar spune despre copacii unei păduri seculare că sunt repetitivi și deci dispensabili, că pot fi păstrați câțiva și restul pot fi tăiați.

Conservarea patrimoniului nu se face prin eșantioane.

În privința clasării UNESCO, toate organismele internaționale relevante - ICOMOS, Europa Nostra, Uniunea Internațională a Arhitecților sau chiar UNESCO - invită România să facă acest pas, să includă Roșia Montană pe lista sa tentativă în vederea înscrierii în Patrimoniul Mondial, iar câțiva specialiști angajați de compania minieră susțin contrariul...

„Evaluarea nu poate fi unilaterală”

- Revenind la prima întrebare. Masivul Cârnic figurează pe lista monumentelor istorice de clasă A, ca „monument arheologic”. Ce înseamnă acest lucru? Asta și în contextul în care Kelemen Hunor a afirmat, într-un interviu pentru Radio România Actualități, că cei care trebuie să se pronunțe sunt „specialiștii”, subliniind însă faptul că „specialiștii sunt, în cazul Cârnicului, arheologii”.

- În sistemul românesc de protejare a patrimoniului monumentele istorice sunt împărțite în patru grupe, după natura lor: I. monumente arheologice, II. monumente arhitecturale, III. monumente de for public, IV. monumente comemorative sau funerare.

Această diviziune se referă la caracteristica dominantă a monumentului și este o împărțire metodologică. Monumentele arheologice sunt definite, în legislație și în normele și convențiile internaționale adoptate și de România, pur și simplu prin prisma metodei de investigare: adică monumentul arheologic este acel monument care este investigat cu mijloacele arheologice. Acel monument pentru a cărui cunoaștere este necesară săpătura arheologică. Dar de aici nu decurge evaluarea unilaterală, făcută doar de către arheologi. Să luăm ca exemplu orașul antic Pompeii: este un sit arheologic, fără îndoială. Și a fost dezgropat, prin săpături arheologice, de sub metri de cenușă vulcanică și depuneri ulterioare erupției Vezuviului. Dar asta nu înseamnă în niciun caz că interesul științific pe care îl suscită este redus strict la arheologie. Este un sit la fel de important pentru istoria arhitecturii, a artei sau a tehnicilor de construcție. La fel de important pentru științele sociale sau pentru cele naturale.

La fel se întâmplă și în cazul Roșiei Montane - și, între paranteze fie spus, nu cred că această comparație cu Pompeii este disproporționată! - și implicit în cazul Masivului Cârnic. Și acesta suscită, cum spuneam mai devreme, interesul cercetătorilor din numeroase domenii.

- În concluzie, cât de acoperită ar fi din punctul de vedere al opiniei specialiștilor o eventuală decizie politică de declarare a Cârnicului de pe lista monumentelor istorice?

- La fel de mult cât ar fi o decizie de distrugere a Pompeiului pentru a extrage o presupusă resursă comercială și epuizabilă din adâncurile pământului de sub el sau pentru a da loc unor proiecte imobiliare din zona puternic urbanizată și vie din jurul său. Decizia de declarare (urmată de distrugere ireversibilă) a Masivului Cârnic nu poate fi decât o decizie exclusiv politică (în sensul autohton, tragic desemantizat), lipsită de orice fundament științific și luată în dispreț total al oricărei opinii avizate.

Interviu realizat de
Mihai Goțiu

Despre Fenomenul Pitești azi (I)

Andra-Mihaela Cîmpean

Fenomenul Pitești este un caz extrem de sadism în cadrul atrocităților comise de către regimul comunist. Din păcate, se știe, în continuare, puțin sau nu destul despre el. S-au scris cărți care doreau să ofere o viziune panoramică asupra fenomenului, însă, fiind scrise pe baza unor mărturii indirecte sau a unor zvonuri, informațiile s-au dovedit a fi, de multe ori, departe de adevăr. Aceste cărți au, totuși meritul lor, chiar dacă e doar acela de a-i fi determinat să vorbească pe cei implicați. În mărturiile lor, reeducații le reproșează de multe ori acestor autori lipsa de informație. Eu cred că, în primul rând trebuie consultate mărturiile celor trecuți direct prin experiență, pentru a avea o imagine vie asupra celor întâmplate, iar apoi cărțile de analiză, întrucât, acestea din urmă pot oferi o viziune obiectivă acolo unde celelalte nu pot.

Comunismul s-a extins și în alte țări, în timp ce acest experiment, fenomenul Pitești, a rămas închis doar între granițele României. Întrebarea inevitabilă este: de ce tocmai aici? De ce a găsit experimentul teren propice tocmai în România? Să fie românii mai răi decât alții? Nu prea cred. De luat în seamă, în acest sens, este faptul că experimentul a fost de fapt gândit de ruși, iar românii au fost doar executanții servili. Acum nu mai contează atât de mult cine a fost vinovat, pentru că, oricum, responsabilii nu mai pot fi trași la răspundere pentru ceea ce au făcut.

Probabil că este prea mult să spunem că s-ar fi putut întâmpla oriunde altundeva, însă, în mod sigur s-ar fi putut întâmpla și în alte locuri, și, o posibilă dovadă este paralela pe care o face Virgil Ierunca între Fenomenul Pitești și spălarea creierelor în China comunistă. Următoarea întrebare ar fi: cum de s-au găsit oameni dispuși să pună în aplicare un astfel de proiect? Poate că astfel de oameni există oriunde și oricând, însă, doar în asemenea momente tulburate din istorie au ocazia să arate cruzimea de care sunt capabili. Și atunci când conducerea statului nu mai condamnă un astfel de comportament, ci chiar îl încurajează, lucrurile pot, foarte ușor scăpa de sub control. Cred că mulți oameni impresionabili au căzut pradă celui tip de gândire datorită stării de lucruri de atunci. Însă, s-ar putea să fie vorba și de un servilism excesiv și de o pioșenie nejustificată, din partea celor care tocmai fuseseră puși în niște funcții foarte înalte, față de binefăcătoarea lor „țară mamă”, Rusia.

S-a scris mult despre Fenomenul Pitești, s-au emis multe interpretări asupra celor ce s-au întâmplat, însă, uneori, acestea riscă să se îndepărteze de ceea ce a fost fenomenul în esență, o tragedie umană. Doar citind mărturiile celor care au trecut direct prin experiment ne putem da seama de efectele sale devastatoare asupra psihicului și spiritului uman.

Dacă în cazul foștilor deținuți politici care nu au trecut prin Pitești, experiențele de detenție diferă foarte mult între ele, în cazul reeducațiilor se pot identifica anumite tipare de gândire, lucru care, într-o oarecare măsură, arată că experimentul și-a atins țelul. De exemplu, cei mai mulți își legitimează această experiență punând-o pe seama unui plan divin, al cărui scop era ca ei să fie salvați de o viață de păcat și să le fie arătat drumul spre credința adevărată. Alteori, spun că au fost meniți să treacă prin ceea ce au trecut pentru că au greșit față de Dumnezeu. Aurel Vișovan spune: „Ne-a umilit Dumnezeu, pedepsindu-ne astfel pentru mândria noastră”, sau: „Desigur mândria-i păcat de moarte. Dar oare dorința, convingerea că vei putea înfrunta orice prigoană (prigoana fiind încadrată în limitele unor experiențe) poate fi considerată mândrie?”¹ Sau Justin Ștefan Paven, reflectând asupra vieții lui de dinainte de experiment spune: „Doar Sfânta Fecioară, care mă urmărea cu dragostea Ei de

Mamă, a știut că trebuia să mă scoată din vâltoarea unei vieți primejdive, ce ar fi putut avea urmări nefecitate și pentru viitorul existenței mele, dar mai ales pentru sufletul meu”². Deși, nouă ni se poate părea deplasat un astfel de mod de a gândi lucrurile, pentru ei este singurul mod care face sens. Ca să își poată reconstrui viața, și pentru a continua să o trăiască, trebuie să pună evenimentul sub semnul predestinării, și ca să poată continua să creadă în bunătatea lui Dumnezeu, trebuie să-l absolve de orice vină, astfel atrăgând culpabilitatea asupra lor înșile: „Nimic în lumea aceasta văzută și nevăzută nu este întâmplător, ci tot ceea ce este și va fi, se petrece numai cu știrea, îngăduința și voia lui Dumnezeu. Tot răul pe care-l suferim noi oamenii pe pământ se petrece numai din cauza abuzului nostru de libertate, care antrenează necredința, neascultarea și fărădelegile pe care le săvârșim”³ (Dumitru Gh. Bordeianu, „Mărturisiri din mlaștina disperării”, vol.II) și nu trebuie să uităm nici că erau legionari și se defineau în și prin credința în Dumnezeu. Majoritatea sunt recunoscători că au trecut prin această experiență, deoarece le-a schimbat profund viața, spun ei, în bine: „Dacă celulele 59,15,21, de la Suceava, și celula 18 de la Pitești n-ar fi fost cum au fost, nici gândirea și cunoașterea mea n-ar fi fost așa cum sunt. Și atunci mă întreb, au fost un rău sau un bine pentru mine aceste celule? Categorie au fost un bine, o favoare pe care mi-a făcut-o Dumnezeu, ca să-mi arate calea ce duce la El.”⁴ (Dumitru Gh. Bordeianu, „Mărturisiri din mlaștina disperării”).

Mulți consideră că la Pitești a avut, de fapt, loc o luptă între puterile binelui și ale răului. La nivel strict fizic nu a prea fost luptă, întrucât reprezentanții binelui n-au putut riposta. Lupta a avut loc la nivel spiritual, în conștiințele lor. Mulți au avut momente când nu se mai puteau ruga, sau chiar și-au pierdut complet credința în Dumnezeu: „Fenomenul Pitești și Gherla nu este numai un fenomen ieșit din comun, el este un fenomen mistic, pentru că acolo lupta s-a dat între cei ce-L slujeau pe Dumnezeu și cei posedați de duhul Satanei.”⁵ (Dumitru Gh. Bordeianu, „Mărturisiri din mlaștina disperării”).

Și a fost și un moment când, măcar temporar, „Diavolul” a câștigat supremația asupra sufletului lor. Toți ajung la un moment dat la imposibilitatea de a se mai ruga, și în apogeul revoltei împotriva a ceea ce li se întâmplă, strigă: „Doamne, Tu ai suferit doar o noapte și o zi, iar pe noi ne lași să fim chinuți atâta

timp pe crucea aceasta ... Dumnezeu, de ce ne-ai părăsit!”⁶

Sinucideri nu au existat prea multe, însă au fost multe încercări. Ceea ce este interesant este ca doreau să se sinucidă, nu pentru a scăpa de suferințe, ci pentru a rămâne necorupți sufletește: „Spuneam ceva mai înainte că am avut momente când m-am gândit la sinucidere, și nu doar pentru a pune capăt suferințelor fizice, cât pentru a evita o eventuală cădere, cu consecințe nedorite pentru alții, pentru oamenii care m-au ajutat, pentru oamenii care au fost alături de mine.”⁷ Cea mai mare grijă a lor era nu dacă vor supraviețui, pentru că toți își doreau moartea care le era mereu refuzată, deoarece „După lepădarea de suflet, lepădarea de trup este mult mai ușoară”⁸, ci se temeau de ceea ce vor ajunge să facă din cauza slăbiciunii.

Cei care nu au acceptat să facă nici un compromis au murit sub tortură. Capii grupărilor legionare au avut cel mai mult de suferit. Ei erau mentori și modele pentru majoritatea legionarilor, și, aparatul de represiune spera că dacă ei se vor compromite, ceilalți vor fi mult mai ușor de controlat. Doreau să distrugă orice mituri care i-ar putea însufleți pe deținuți, (cum este, în cazul de față, mitul comandantului), și care le-ar putea da forță să se sacrifice și ei. Toți trebuiau să fie la același nivel de mizerie sufletească.

Note:

1 Aurel Visovan, "Dumnezeul meu, Dumnezeu meu, pentru ce m-ai părăsit?", Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2004

2 Justin Ștefan Paven, "Dumnezeul meu de ce m-ai părăsit?", ed. Ramida: Majadahonda, București, 1996

3 Dumitru Gh. Bordeianu, "Mărturisiri din mlaștina disperării", ed. Gama, București, 1995, vol. II

4 Ibid., vol. I

5 Ibid., vol. I

6 Justin Ștefan Paven, "Dumnezeul meu de ce m-ai părăsit?", ed. Ramida: Majadahonda, București, 1996

7 Viorel Gheorghită, "Et ego: Sărata-Pitești-Gherla-Aiud", ed. Marineasa, Timișoara, 2004

8 Mihai Buracu, "Tăblițele de săpun de la Itșet-ip",

(continuare în numărul viitor)



Elemér Kőnczey

Intermediar

Valori cognitive, valori epistemologice (V)

Jean-Loup d'Autrecourt

D. Creație, transvaluare și conflicte de valori

Nu există valori decât pentru o conștiință capabilă de a crea, de a transforma, de a aprecia și de a distruge aceste valori. Blaga rezumă foarte frumos această idee: „O concepție metafizică [...] își merită cu adevărat numele, numai când poate să legitimizeze într-un fel și lumea valorilor” (*Trilogia valorilor*, București, Editura Minerva 1987 (Fundatia regală, 1946), p. 625). După părerea filosofului român, se întâmplă astfel pentru că. *conștiința* noastră se afirmă într-un climat de valori, ea însăși făcând distincția între valori care o orientează, care o influențează și de care se servește la rândul ei. Prin urmare, orice teorie a valorilor ar trebui să rezolve această problemă a *conștientizării* valorilor (*idem*, p. 626).

Valorile sunt create în mod individual de artiști, de poeți, de savanți, de filosofi, dar pot fi produse rareori și de colective de oameni, de comunități. Tot ceea ce ține de folclor, de exemplu. Însă o nouă valoare, iar faptul este flagrant pentru orice sistem de valori, nu ar putea să existe decât dacă este acceptată de comunitate, prin *acord*, *consimțământ* general. Altfel spus, se face apel la sistemul de credințe, mituri, opinii, păreri, intuiții, cunoștințe ale comunității; adică la un sistem valoric destul de stabil, dar fragil în același timp. Acesta este principalul rol al unei comunități, care se prelungește în păstrarea, conservarea și transmiterea valorilor: de aici vine ideea de tradiție, înțeleasă ca *tradiție de valori*. Conflictele de valori apar atunci când această convenție unanimă nu este respectată. Este adeseori cazul creației de noi valori, al transgresării vechilor valori sau al importului unor valori diferite.

1) Creația de valori

Producția și creația de valori noi explică în parte, modificarea și înlocuirea vechilor valori. Odată ce a fost descoperită o teorie, prin introducerea unor noi cunoștințe sau după ce s-a inovat într-un anumit domeniu, se încearcă măsurarea schimbărilor produse, dar și aprecierea locului ocupat, al impactului noilor achiziții (tehnologice, teoretice, culturale etc.). Cunoașterea este îmbogățită astfel, ceea ce arată că valorile în general, iar valoarea epistemologică în particular, sunt un motor pentru cunoaștere. Valorile noi create sunt întotdeauna bazate pe vechile valori. Însă atunci când sunt străine acestora, noile valori produc violență în contextul de valori respectiv; acesta din urmă este bulversat, distrus. Dar tot la acest nivel se pot constata fenomene opuse, de *plus-value*. Singură inteligența dispune de capacitate valorică creatoare. Fiind capabilă de generarea altor valori, aceasta este valoarea epistemologică prin excelență.

Faptul este atât de important, că este suficient să fie reperate valorile preferate de cineva sau de o comunitate, pentru a-i înțelege cu certitudine biografia, trecutul, istoria, dar și felul de trăi în prezent, în fine proiectele sau intențiile viitoare. Este deci suficient să se întocmească lista valorilor, pentru a înțelege preferința pentru cutare teorie filosofică, mai degrabă decât pentru o anumită ideologie. Deci sistemul de valori reprezintă cea mai bună modalitate de *identificare* a celui care l-a adoptat sau în care s-a constituit. Dar mai mult,

procesul îndelungat și dificil de *individua*re a diferitelor personalități nu se poate realiza decât prin jocul permanent de constituire a unui sistem *propriu* de valori. O personalitate puternică, originală este înrădăcinată într-un sistem de valori tradițional, solid, peren; sau este susceptibilă să creeze unul original, care să devină sistem valoric de referință, nu numai pentru sine, dar și pentru ceilalți.

De exemplu, dacă considerăm drept valoare epistemologică cunoașterea experimentală, în mod exclusiv față de orice altă formă de cunoaștere, știm că este vorba despre *empirism*. Acest curent filosofic își are originile în ceea ce se cheamă empirismul anglo-saxon, al lui David Hume și John Lock. Este astfel refuzată orice formă de *ineism*, în schimbul achiziției cognitive, al învățării. Dacă aceste valori se conjugă cu atomismul și materialismul unor Democrit și Leucip, atunci se obține *materialismul dur* al secolului XIX. Dacă în plus se contestă valorile religioase, teologice și metafizice, în virtutea unei gândiri unice ca terapie socială, se obține un alt sistem de valori, *pozitivismul* lui Auguste Comte (XIX). Dacă acestuia i se mai adaugă valorile logice, cu obsesia pentru paradoxe, se ajunge la *pozitivismul logic* al lui Bertrand Russell, al lui Ludwig Wittgenstein și al Cercului de la Viena. Amestecarea acestor valori cu cele convenționaliste ale lui Poincaré și Duhem, duce la un sistem contradictoriu *pozitivismul-holistic* al lui Van Orman Quine. În fine, dacă adăugăm fascinația pentru animism, iraționalism, fetișism și magie, se obține proiectul de construcție a Inteligenței Artificiale.

În schimb, dacă privilegăm valorile speculative teoretice, adevărurile *a priori*, *logos*-ul, ne putem situa la nivelul presocraticilor (Parmenide, Heraclit) și bineînțeles putem revendica *realismul* platonician. Dacă acestui realism i se adaugă valori teologice creștine, se obține augustinismul medieval. Iar dacă se preferă cercetarea metodică, dubidativă, sceptică, fondate pe valori subiective, se ajunge la *raționalismul* cartezian. Fundarea acestui raționalism pe principii metafizice și teologice, predispoziția pentru limbajul formal universal după modelul matematic, sunt noi valori care conduc la filosofia lui Pascal și la *metafizica* lui Leibniz. Critica radicală a acestor tipuri de valori (raționalismul și empirismul) se traduce foarte bine prin *criticismul filosofic* kantian (critica rațiunii pure și critica rațiunii practice). Și așa mai departe... Contestarea radicală a tuturor acestor valori conduce la *nihilismul* nietzschean.

Fiecare filosof dispune de propriile valori epistemologice. Ceea ce este comic, ba chiar iritant este amestecul valorilor ideologice, mitologice, magice, iraționale cu valorile pur epistemologice. Confuzia acestor tipuri diferite de valori denotă mai întâi ignoranță și diletantism, adică incompetență, atunci când nu este vorba de impostură și rea credință, de intenții voit manipulatorii. Într-adevăr atunci când remarcăm dezordinea sistematică a valorilor, avem de-a face cu simptome evidente de punere în practică a tehnicilor retorice, sofisticate. Astfel se explică noile discursuri retorice științifice, pe fondul distrugerii valorilor tradiționale

raționaliste. Discursul argumentat științific este invadat și astfel invalidat, de fascinația retoricilor mitologice și magice. Asistăm astfel la un fenomen de *transvaluare irațională* a raționalismului. Toate aceste filiații, recunoașteri și confuzii de valori nu ar fi posibile fără fenomenul de *transvaluare*, de metamorfozare a valorilor, de modificare a lor în alte valori.

2) *Transvaluarea*

Schimbarea de valori epistemologice este presupuziția de bază a ideologiei progresiste științifice sau mai simplu: a *teoriei anarhiste a cunoașterii*, ca să folosim o expresie a unui scriitor american pasionat de leninism, Paul Feyerabend (*Against Method*, 1975). Realismul naiv împărtășit de simțul comun al savanților (din păcate majoritar) are acest deziderat, acest „ideal” de a face astfel încât știința să progreseze „cât mai mult” până la cunoașterea ultimă a adevărului! Tot această ideologie naivă și periculoasă a lansat ideea revoluțiilor științifice după modelul revoluțiilor politice. De ce este periculoasă. Pentru că noțiunea de *progres științific* se contrazice singură, este o *contradictio in adjecto*.

Dacă știința ar progresa de la o teorie la alta, înseamnă că aceasta nu este niciodată bună, nu are valoare prin ea însăși; deci știința nu ar fi știință. Se ajunge, culmea, prin această ideologie la discreditarea, la deprecierea cunoașterii științifice. Or, ceea ce se întâmplă cu adevărat este un proces de *transvaluare*. Semnificația și importanța anumitor valori epistemologice se schimbă în plan diacronic. Iar noțiunea de *valoare epistemică*, cu definiția pe care o propunem aici, explică bine procesul de modificare a cunoștințelor noastre. Am dat deja exemplul *transvaluării* concepției heliocentrice.

Putem invoca și alte exemple. Este puțin probabil ca omul contemporan să viziteze grottele preistorice de la Lascaux, în Franța, pentru a efectua rituri șamanice, magice, de inițiere, înainte de a merge la vânătoare, așa cum probabil proceda omul preistoric. Ceea ce este sigur, este că prin *transvaluarea* credințelor magice și a riturilor religioase, prețul picturilor rupestre a crescut, dar în alte sisteme de valori, cele ale științelor umane. Anumite cunoștințe, care posedau valori magice, mitologice, religioase, ca picturile preistorice rupestre, și-au modificat valorile doxastice în alte valori: documentare, arheologice, istorice, epistemice, ba chiar artistice și deci estetice. Aceste reprezentări și-au schimbat deci *identitatea* și au devenit foarte prețioase și pentru omul contemporan. Pentru că și-au modificat rolul și semnificația, acestea sunt evaluate altfel, în noile contexte științifice.

Această *transvaluare* este dublă: *diacronică* (prin aprecierea valorilor în cadrul științelor umane, de-a lungul timpului) și *sincronică* (prin aprecierea valorilor, fapt uimitor, chiar și în științele exacte, într-o perioadă anume). Știm acum că aceste valori rămân tot atât de prețioase ca și pentru omul arhaic, însă din alte motive. Deci importanța lor științifică s-a modificat, datorită schimbării valorii lor epistemologice. Ar fi deci ridicol să vorbim de „revoluție științifică” în acest caz. Dacă totuși ținem neapărat la revoluțiile științifice, devine evident faptul că acestea nu pot avea loc fără o schimbare a valorii simbolice ale unei cunoașteri. O aceeași cunoștință are valori epistemologice diferite, în funcție de contexte diferite. Astfel, credințele, valorile morale și culturale, miturile, epoca istorică influențează și modifică simbolismul, funcția și





rolul teoriilor științifice și, prin urmare, maniera de a le *învăța*, de a le *preda*, de a le *dezvolta*.

Într-o *perspectivă diacronică*, se remarcă o variabilitate a *importanței* cunoștințelor noastre, pentru că există o variație și diferite *grade* de importanță a unei teorii științifice, în timp. De unde ideea unei scări de valori epistemologice. Această axiologie există în mod implicit, intuitiv și se face referință la ea în mod permanent. Dacă au loc invenții sau descoperiri, care nu corespund epocii istorice respective, se întâmplă astfel pentru că nu au o mare valoare sau nu sunt percepute ca posedând valoare. De exemplu, Leonardo da Vinci a inventat submarinul, tancul, mina explozibilă și altele, însă valoarea acestor descoperiri nu a fost apreciată ca atare (la întregul lor potențial destructiv, războinic), decât în secolele XIX-XX.

Un alt exemplu, modelul atomic al lui Bohr, al atomului de hidrogen, a reprezentat o cunoaștere „revoluționară” atunci când a fost enunțat în anii treizeci. Însă importanța, valoarea i s-a modificat după ce au fost propuse alte modele atomice, mai fiabile. Savantul danez a transpus, în fizica cuantică, valori magice și alchimice (analogia și omologia macrocosmosului cu a microcosmosului, relația dintre parte și tot), care sunt principii ale mentalității arhaice. În realitate, modelul atomului de hidrogen este de fapt un model planetar.

Știm în prezent că multe modele de acest gen sunt „perimate”, depășite. Dar de ce mai sunt totuși predate elevilor și studenților? Singura explicație este că aceste teorii nu mai au aceeași valoare cognitivă ca la început, dar în schimb au dobândit o valoare istorică și pedagogică. Ambele arată evoluția istorică, filiația de idei științifice, dar de asemenea modalitățile și manierele de a face cercetare. Astfel, prin predarea lor, mai multe scopuri sunt atinse: conservarea memoriei, dezvoltarea spiritului creator, suscitarea atitudinii critice și inocularea metodelor propedeutice.

Exemplele de acest fel sunt numeroase în istoria tuturor domeniilor cunoașterii, dar și în literatura de anticipație. Jules Verne (secolul XIX) a propus: arma laser, submarinul nuclear, naveta cosmică, cinematograful tridimensional (pe care inginerii de azi îl confundă cu iluzia imaginii tridimensionale). Majoritatea anticipațiilor scriitorului francez s-au realizat, altele se vor realiza. Există și exemple de refuz categoric ale unor invenții extraordinare, ca cele ale lui Nicolas Tesla (secolul XX), de alimentare în energie electrică, în mod gratuit, a întregii planete. De ce? Pentru că valorile tehnolo-științifice intră în conflict cu valorile financiare, comerciale, economice și nu pot avea întotdeauna câștig de cauză. Exemplul controversatului motor cu apă (cu hidrogen), care a fost inventat de câteva decenii deja, nu poate fi concretizat din aceleași motive. Se constată deci fenomene de variabilitate și de schimbare a valorilor epistemologice, dar și fenomene de impermeabilitate, de conflicte de valori.

De aici nu trebuie neapărat să se tragă concluzia unui relativism științific; mai pertinent ni se pare *convenționalismul*. Se poate măsura acum impactul schimbării valorilor epistemologice. Deoarece sistemul de valori este în general destul de stabil, atunci când au loc mutații de valori, acestea sunt absorbite și integrate de sistem, astfel încât noile valori să devină coerente cu valorile constitutive ale sistemului respectiv. Însă orice sistem de valori prezintă un prag de admisibilitate, o limită de toleranță valorică, dincolo de care, orice nouă valoare străină sistemului, are rol subversiv. Toți savanții și tehnicienii știu în mod pertinent că toleranța valorilor tehnice este negativă, dacă este depășită, sistemul nu mai funcționează. De aceea

toleranța, invocată ca valoare etică contemporană, nu este nimic altceva decât calea de distrugere a valorilor unui sistem social.

O nouă lege, care „acordă privilegii” unei categorii sociale, aparent în mod echitabil, poate distruge definitiv întregul sistem de valori. Se poate deci vorbi despre o *imunitate valorică* a unui sistem de valori. Dacă se dorește cu orice preț transgresarea acestei bariere, atunci se produce un adevărat *seism epistemologic*, un alt sistem de valori cognitive ia locul celui vechi. Se pot explica astfel faimoasele procese ale Inchiziției împotriva unor Giordano Bruno, Galileo Galilei și alții, care altfel ar părea absurde. Un nou sistem de valori epistemologice nu se poate pune în loc fără acel consimțământ universal din convenționalism. Deci schimbarea valorică este întotdeauna violentă.

Convenționalismul epistemologic, care avea să fie apărat de Henri Poincaré și Pierre Duhem (fizicieni și epistemologi francezi, XIX-XX), își găsește echivalentul în epocă, în convenționalismul lingvistic al lui Ferdinand de Saussure. Este însă adevărat că fiind tributari viziunii sale bidimensionale a semnului, Saussure credea că funcționarea limbii este pe de-a întregul arbitrară. Pentru el, nu există decât convenții arbitrare, care sunt solidare cu constituirea semnelor. Bineînțeles că există o astfel de dimensiune arbitrară în raportul dintre semnificativ și semnificat. Însă relația dintre semnificație și obiectul de referință, modul de a referi la ceva, atunci când ținem un discurs, sunt necesare, iar nu arbitrare. Altfel, am spune orice despre orice, ceea ce ar exclude și posibilitatea discursului științific, obiectiv, adevărat.

Astfel discursurile științifice sunt de asemenea convenționale, după Poincaré și Duhem, dar nu sunt arbitrare. Putem schimba geometria euclidiană pentru cea riemanniană, cu aceleași rezultate, în același fel în care putem schimba limba (în cazul traducerilor), pentru a exprima o aceeași idee. Sau putem schimba baza de numerație în aritmetică, iar calculele matematice sunt la fel de corecte, rezultatele nu se modifică. Însă baza de numerație 2, unde se utilizează combinații binare de 0 și 1, este mult mai *comodă* în informatică, de exemplu. Baza sexagesimală este foarte comodă în măsurarea timpului sau a unghiurilor în trigonometrie. Iar baza zecimală este foarte comodă în activitățile cotidiene, obișnuite. Duhem și Poincaré au respins ideea de arbitrar din *convenționalism*, care pentru ei este *obiectiv*. Aici a greșit Saussure, care probabil ignora pe contemporanii săi epistemologi, când a omis aspectul obiectiv de funcționare al limbilor. Faptul este simplu: acceptarea, acordul, consimțământul și împărțirea unanimă a unor *valori comune* de către o colectivitate (valori lingvistice, valori epistemologice etc.) este un simptom clar de obiectivitate.

Societatea ca sursă de valori sau mai degrabă *context de valori* este proprie funcționării limbii, *utilizării* acesteia. Echivalentul în științe este *recunoașterea și acceptabilitatea* unei teorii sau a unei descoperiri din partea comunității științifice, care vor fi considerate ca atare: „științifice”, cel puțin pentru o perioadă de timp. Se regăsește astfel sistemul de valori comunitare, care sunt acceptate de colectivitate, dar create de indivizi. Deci putem prelungi analogiile și considera că limbajele științifice se constituie ca limbile naturale, doar la acest nivel al convențiilor unanime. Dacă nu sunt vorbite de majoritatea, atunci ele nu pot exista cu adevărat.

Să ne amintim exemplele pertinente date de Saussure cu privire la valorile lingvistice. Acestea conferă *identitate* și deci *realitate*, lucrurilor desemnate. Exemplul piesei de șah, despre care am discutat la început, este elocvent. O piesă pierdută

poate fi înlocuită cu un obiect oarecare, cu condiția ca acesta să îndeplinească (în mod convențional) funcția și rolul piesei înlocuite: un cal trebuie să funcționeze ca un cal, iar o regină ca o regină. Pentru jucători, turnul răsturnat poate satisface perfect rolul celei de-a doua dame. De altfel, putem adăuga că *transformarea* pionilor, odată ce au parcurs tabla de șah, în orice altă piesă dorită de jucător, este o transformare valorică, metamorfoză care se face cu modificare de identitate.

Se întâmplă la fel în cazul valorilor lingvistice și epistemologice, pentru că o nouă semnificație sau cunoștință conferă realitate, identitate, chiar lumii în care trăim. Exemplul heliocentrismului, la care am mai făcut apel, arată cum o lume este înlocuită cu o altă lume, în perioada Renașterii, atunci când o valoare o înlocuiește pe cealaltă. Schimbarea se face întotdeauna cu violență epistemologică. Omul era situat în centrul lumii, cu geocentrismul (Aristotel, Ptolemeu), după care se „trezește” pierdut într-o mișcare excentrică cu heliocentrismul (Pitagora, Copernic, Galilei).

Acum știm că atât geocentrismul cât și heliocentrismul au aceeași valoare epistemologică. Nici unul, nici celălalt nu mai pot pretinde la valabilitatea absolută, pentru că nici Pământul, dar nici Soarele nu se află în centrul lumii, în centrul Universului. Depinde de sistemul de referință ales (convențional), pentru ca să ne pronunțăm pentru unul sau pentru celălalt. Oricum ecuațiile mecanicii clasice rămân invariante. Cu apariția mecanicii relativiste, vechile valori ale mecanicii clasice s-au modificat: timpul și spațiul din absolute au devenit relative, iar viteza luminii a căpătat valoare absolută.

Concluzia este simplă: în perspectivă diacronică, este evident că există valori care le *înlocuiesc* pe altele; iar în perspectivă sincronă, anumite valori se *impun* altora. *Ființa* era valoarea fundamentală a filosofiei antice, *Dumnezeu* a constituit valoarea supremă a Evului Mediu, *Omul* a devenit valoarea centrală a modernismului, iar *Mașina* este idolul contemporaneității. Se pot astfel identifica și caracteriza diferite epoci istorice, în funcție de valorile dominante în epoca respectivă. Astfel, jocul de valori de-a lungul istoriei conferă identitate unei epoci, dar de asemenea coerență și necesitate periodizării, care riscă să fie arbitrară, atunci când se sprijină doar pe cronologie sau pe evenimente „majore” care „marchează” epocile. Dar mai mult, o bună cunoaștere a sistemului de valori proprii unei culturi, permite realizarea unor predicții: Pitagora (de la mistică numerelor, la lumea numerică, virtuală); Platon (de la Idei, la modele științifice); Aristotel (de la *Organon*, la instrumentalizarea logicii); Auguste Comte și Julian Huxley (de la pozitivism, la religia fără Dumnezeu); Nietzsche (distrugerea valorilor); Spengler (declinul Occidentului); Jung (de la nevrozele colective, la războaiele mondiale); Eliade (*homo religiosus*) etc.

Aceleași cunoștințe, aflate în contexte de valori diferite, sunt apreciate sau depreciate în mod diferit. Astfel, *judecățile de valoare* trebuie să țină cont de acest fapt și sunt în mod necesar diferite, de la un context la altul. Spre exemplu, se poate pleca de la mit, de la religie, de la magie, de la ficțiune, pentru a se ajunge la realizarea tehnologică cea mai sofisticată, prin jocul de valori, prin speculația valorilor, prins *transvaluare*, prin metamorfozare a valorilor, la fel de bine pe verticală (în plan sincron) ca și pe orizontală (în plan diacronic).

Timpul inclus (II)

Un studiu al diatezelor memoriei

Mihail Nasta

0. 1. 2 *Diateze temporale includ orice cunoaștere: săgeata Timpului*

Enigma, focarul aprins printre semnele crestate pe zidul întrebărilor se întrevede o clipă și apoi dispăre; se dilată, ne chinuie... va stăruie ca giulgiul crepuscular dintre două nopți. Am stat în pragul oficinei oraculare – caverna Sibyllei –, de mult dereticată pentru investigații arheologice. M-a chinuit nedumerirea *despre tot ce a fost: denivelarea TRECUTULUI*, deși ne proptim de un sentiment al PREZENTULUI. Ființa întrebătoare descoperă trecutul, așa cum se întrevede fiecare pe sine însuși, de-a lungul amintirilor sau cum descoperă insul o margine de alteritate și revine dintr-o lume de imagini reale. Poate la fel s-a trezit *fiecare ins*, ca un pelerin deștept, care verifică la fiecare pas plinul și neteda concavitate din peretele cavernei domesticite. Ce mai înseamnă de fapt conștiința de sine, dacă ne măsurăm cu dimensiunile diatezelor istorice? Neliniștea din clipa de față sau *prezentul*, de neatins... de care abia ne lovim – din goana timpului – și apoi... deodată ... s-a dus!

Ceva mai departe, vom stăruie asupra «momentului prezent», analizat cu amănunțimea gândirii matematice*. Deocamdată, dacă ne-am arunca privirea pe tavanul peșterii de la *Cumae* (oracolul Sibyllei), am peregrina cu Vergilius – pe unde pășise troianul Eneas –, mai înainte de a lua drumul inițierii... vadul mereu coborător, până la porțile Infernului*, unde-l așteptau umbrele celor dispăruți cu miile : oameni de rând și eroi, suflete, simulacre, câte se mai perindă prin lanuri de moarte, ilustre figuri, la fel rătăcind ... Pe acolo urma să dea de Anchises, părintele atotștiutor, invocat să-i desemneze VIITORUL: navigația spre litoralul italic și tot ce va pătimi de-a lungul Tiburului, în multe bătălii (*'multa quoque et bello passus'*)¹, mai înainte de a se nunti cu Lavinia, *primordiile* gintei romane².

Ne aflăm deci între două nopți; iar VIITORUL coincide cu vibrația cifrelor predispușe de forul voinței: un resort al ființei cugetătoare... Sau ne desfată doar *memoria*, doar *ea*, cu facultatea noastră omenească de a potrivi enunțuri, evenimente, pași de toate zilele – tot ce avem de gând – pe un ecran virtual (un *artefact al memoriei*). Pe acolo înaintează profeții, Sibylla și augurii, marele Sclorah, generații de spudei și adepții lor... Pe unii i-a văzut pare-se și Dante... Regretau că nu mai e chip să rămână singuri; au închis ochii multă vreme și apoi, dacă i-au deschis, nu mai știau ce-nseamnă vederea. Strigau neomenos: trecutul devenise tot mai stratificat și a sporit desimea trunchiurilor din acest areal, *în urma noastră* ... De aceea unii caută mereu să depășească uitarea; dar mult mai cumplit i-au speriat aducerile aminte... Un imens conglomerat de straturi, un fel de protoplasmă, de care <din păcate!> mai depindem. De abia când ajungem să comunicăm și percepe fiecare un discurs intersubiectiv, se mișcă în jurul nostru timpul din afară ; 'toate cele ascunse' vor fi întrevăzute; vor fi aduse aici, în perimetrul '*nostran*'.

+

Am izbutit, pare-se, și această performanță :

ne depărtăm de o durată subiectivă, iar toate informațiile recuperate din adâncuri sau din arhiva trecutului spațializat se lasă *re-prezentate*. Altfel spus: devin fragmente din trecute vieți și trecute amintiri sau însemnări, menite să viețuiască îndată, *acum* ... – un răstimp <de> câteva clipe... –, iar apoi mai vibrează pe retina noastră, ca imagini remanente – ultimele –, din care s-au întruchipat secvențe filmice, deși ... în cele din urmă... pierd și acestea consistența lor de adevăr. Pe alocuri se nălucesc sau dispar ; se obliterează ca evenimente trăite; adie... palide simulacre... Ce mai înseamnă așadar TRECUTUL? N-ar fi mai bine să-i zicem un «SCRIN AL PREZENTULUI»? Câțiva dintre noi au stat mai departe cu ochii închiși; fiecare, se cufundase – izolat – în amintirile proprii sale *istorii*: tot ce se petrecuse cu el în acest noian de singurătate, cu întâmplări unice, de neînchipuit. Apoi s-a diluat și acest răstimp, deoarece alții au venit mereu, de pretutindeni, să confrunte cu paradigma Istoriei fascicule de mărturii individuale («obiective»), care ne înconjoară pe acest fond al dialogului neîntrerupt cu trecutul. Tonalitatea celor aflate trebuia pusă de acord (și armonizată) pentru VIITORIME cu limbajele polifonice din actualitate. De aceea ni se pare legitimă revendicarea unui istoric, preocupat să descrie noima și ritmurile faptelor evocate – pantomima Trecutului – sub forma unor « secvențe de fenomene cinetice care străbat și articulează Prezentul ». Sub astfel de auspicii, «se animă – *readuse în prezent* cu zilele și anii – atât imaginea și narațiunea celor petrecute pe diferite meridiane ale trecutului, cât și acordurile disonante, deslușite pe măsură ce prinde contur narațiunea destinelor noastre individuale: zone desprinse din armătura multor determinări ³. »

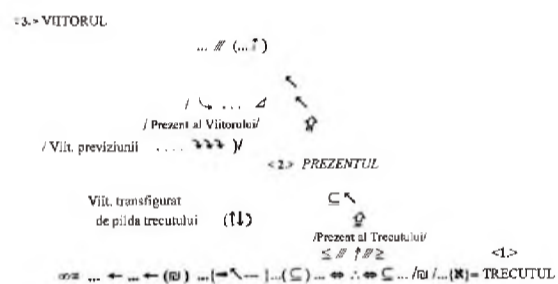
În realitate, martorii trecutului – 'oamenii de atunci' – s-au așezat la masă cu prietenii Umbrei peregrine din frageda tinerețe. Din tot acest conclav s-a răzlețit un «Filosof», care ar fi vrut să ne lămurească despre discordanțele Istoriei. Or, în mod iluzoriu, *noi* – contemporanii '*mass-mediilor*' din mileniul Trei – ne deplasăm deocamdată cu o viteză constantă și nici nu ne pasă de alții...

Orice s-ar petrece cu Timpul evaluat cronologic, de un observator imparțial, din afară, vom fi mereu în stare să predispușem parametrii unei proiecții multiple: ecranul VIITORULUI. Am învățat deci tot mai bine să ne croim drumul cu anticipație, deoarece dispunem de aparate care ne orientează din văzduh și de pe catargul antenelor (mai ales datorită unor sateliți care, în ultima vreme, desenează cu precizie pe un ecran GPS itinerariul oricărui vehicul și te previn dacă se vor ivi obstacole în drumul tău). *Săgeata timpului* veghează cu repere milimetrice, iar Viitorul se deschide tot mai amănunțit dinaintea ochilor noștri. Sfera lui dezvăluie minții un teritoriu din ce în ce mai vast, al *prospecțiunii*. Pentru oamenii de azi, – pământeni satului planetar, robotind noapte-zi prin teritorii urbane –, triumphiul diatezelor temporale nu conținește să te cuprindă, ca un cilindru oblic, dinspre cele trei laturi ce tind la infinit spre o deschidere conică zenitală... Astfel <ne> orientează triumphiul ...

scalen și săgeata cronometriei:



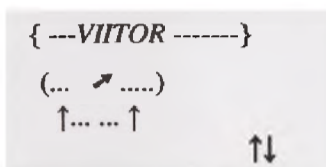
Ne aflăm – în cele din urmă – redimensionați: ascunși de lume, ne va prelua o sită de calculator și vom fi programați de viitorime... Cu totul altfel, dimpotrivă, pentru aezi, profeții și zodierii marilor tradiții orale de înțelepciune, de la Chaldei, Egipteni și Elini, până la chronografele bizantine și paleocreștine. Triumphiul diatezelor temporale – obiectivat în «palatele memoriei» (*praetoria memoriae*, la Sfântul Augustin, *Conf. X*, cap. VIII) – orienta *inclusiv* Viața Lumii, dinspre geneză spre viitor. Muritorii pământeni veneau mereu *dinspre* un TRECUT, care le sta mereu *în față* și de-ar fi să privim la fel, cu toții dimpreună, ne-am regăsi atunci în PREZENT cu oamenii *dinaintea* noastră (strămoșii: '*antenate*'), iar VIITORUL semnelor și al peripețiilor ce stau să se întâmple *ne-ar lua din urmă*, cu *tot ce-ar fi să vină!* Triumphiul diatezelor luase așadar forma următoare:



Rămâne să interpretăm iconicitatea semnelor de orientare categorială din această veche diagramă care a instaurat sistematic reprezentări ale timpului mult mai arhaice decât parametrele Universului și convențiile astronomice acceptate de omul modern, capabil să se orienteze la suprafața planetei noastre (spațiul *geodei*)* cu ajutorul meridianelor și al unui automat GPS. Mai înainte, se prefigura un tablou sincron al transcendenței diatezelor temporale. Diagrama de azi corespunde unei sciziuni a categoriilor spațio-temporale pentru mentalitatea contemporanilor din acest mileniu: *pe unde* <sau '*prin care*'> venind, adeseori oamenii străbat distanțele fără să mai realizeze *de când* au plecat și la ce liman al *netimpului* vor acosta! Și totuși, la orice vârstă, călătoriile cu avionul pe un parcurs transatlantic tind să dezorienteze ceasornicul nostru biologic intern... De fapt, nu e vorba de o maleabilitate a timpului sau de o infirmitate ancestrală, menită să persiste în comportarea oricărui organism omenesc. Structurile vieții socializate în era globalizării au dat mai degrabă la iveală *extensii ale omului*, care l-au izolat de mediul natural și de aceea în anumite împrejurări nu-și mai recunoaște trupul, deși s-au păstrat constante atavice ale comportării sale*.

Acum, încerc să imaginez scenarii în care un antropolog ar *include* o descindere experimentală de regăsire a trecutului depărtat, undeva la obârșia timpului antropoc. I s-a părut omului că vin zorile, dar se afla pe un tărâm aproape neguros și rece, cum e țara Cimerienilor de la marginea Oceanului primordial*, unde acostează Ulisse, la mijlocul '*odiseii*' sale < vom îngădui tautologia...>, pentru a coborî în lumea de dincolo

(precum Vergilius în *catabasis*-ul său)*, năzuind să afle profeția lui Tiresias, cel treaz printre umbre (mulțimea celor decedați). Profetul singur va fi în stare să-i arate drumul întoarcerii acasă (*nostos*), deoarece doar el mai pătrunde cu privirile dincolo de prezentul evocării și de trecutul neființei în care se află. Este o aruncare a privirii profetice în zona de clarviziune din Viața Lumii (vezi diagrama de mai sus), pe unde Viitorul albește și modulează Trecutul dintr-odată, săgetând Prezentul (*re-iterarea* fiind aici un « *iter-de-întoarcere* » într-un prezent transfigurat). În cadrul diagramei noastre, 'zona' respectivă întretaie dinspre viitorime latura din stânga a diatezelor, cu o serie de semne ambivalente:



Oricum va fi să fie, despărțit de neliniștea cronometriei, *insul odisean* reprezentat virtual de noi s-a retras în *alb* : îl caută privirea celorlalți : « întunec de oameni » ! Doar el ar fi pesemne în stare să deosebească și să confrunte diagrama diatezelor temporale în prezența unui auditoriu, de-a lungul narațiunii ... pe file întinse... răzlețe... iscodit în cumpăna vremii.

0.1.3 <a> Din 'Goana Timpului' tresare insul.

Semnificația diatezelor temporale — așa cum s-a configurat secvența indicilor din cele două diagrame schițate în capitolul precedent — nu se transformă ontologic *radical*, pe măsură ce parcurgem de-a lungul erelor enorma documentație oferită de tradiții orale și de scriitura mărturiilor (transmisă de instrumente și de rituri-calendare sau de alte convenții, cu semne *indicia* dispuse recurent-periodic). La nivel 'indexical' ⁴ semnele de pe bolta cerească — la fel ca semioza cronografiei — corespund îndeobște stereotipiei inerente unor cicluri ale naturii : alternanța noaptea/zi, cadența orelor, lunile și anii ... Toate aceste fenomene articulează timpul antropic în funcție de faze lunare, odată cu rotirea planetei (respectiv, după cum arată ornicul mare care ascultă de incidența reperelor astronomice). Nimeni, desigur, nu va eluda vreodată cu sorți de izbândă nevoia impusă de aceste determinări anume... obezile (de "ananghie") ce prind făptura noastră: *ananke*, arcan oșelit! Deși, la drept vorbind, în contextul devenirii cosmice insul omenesc (respectiv un *ipse* ® < "isse" > *ins*) nu este decât a șaptea spiță dintr-o imensă rotire. Se află sub centrul de convergență axială (*kenatron* > «acul!»), printre făpturile vii... Liber sau «incorporat», oriunde s-ar situa observatorul impersonal, parametrul antropic dominant rămâne aici *săgeata timpului*. De când e lumea noastră... simțul comun va percepe timpul în raport cu direcția unei mișcări fundamentale, care se deplasează dinspre „ce a început să fie” (sau limita 'începăturii') — respectiv: de la un termen «anterior» (precedent ipostaziat...) — în-spre termenul «posterior» (care *ființează* doar în funcție de această de-limitare)⁵. Potrivit Stagiritului:

«Când percepem *anterioritatea* și *posterioritatea*, atunci spunem că *ființează* timpul, care se arată a fi un număr al mișcării, <parametrată> potrivit relației «anterior» <posterior» și [...] această mișcare totodată este neîntreruptă <se cuprinde mereu>, deoarece ține

de continuitate» ⁶.

Pentru a studia diferite configurații în care avem de a face cu săgeata timpului, ne putem raporta în mod critic la definițiile de mai sus din *Fizica* lui Aristotel, deosebit de utile ori de câte ori lectura scenariilor desfășurate de cronicarii perioadelor simptomatice din istoria omenirii ne impune să deosebim diferite criterii de veracitate narativă. Din aproape în aproape prinde astfel contur un tipar de consecuție... variabil. Pe acest fundal se vor preciza trăsăturile specifice de contrast, care orientează în mod diferit cele două diagrame de natură triadică {*trecut*}/[*prezent*]/[*viitor*]. Se menține totuși un paradox de neînlaturat al discordanței trăirilor: formula de consecuție funcționează în mod variabil, chiar în cadrul primei diagrame a duratelor, care măsoară azi includerea noastră în cosmos, inerentă unor dimensiuni obiectiv măsurabile, cum sunt cele determinate de *ordinea fizicii*. Printre alți parametri, două tipuri de variații 'fenomenale' au fost caracterizate cu multă acuitate într-una din lucrările lui Mihai DINU. Voi spicui — pentru transcrierea lor în propria noastră meditație inclusivă— câteva concluzii din această lucrare 'miezoasă', referitoare mai întâi la paradoxul unicului centru de observații axiale menit să focalizeze toate datele despre spațiu și timp provenite din cosmos și din sfera eului («endopneumatic»). Oricât de perfecționate ar fi mijloacele instrumentale (extensii ale cunoașterii), în ultimă instanță toate informațiile noastre vor fi prelucrate sau supuse testelor de obiectivare în laboratorul de artefacte adaptat cerințelor unui 'sensorium' al făpturii umane. Se cuvine respectat postulatul metodic potrivit căruia *timpul ființei noastre umane* (optica insului, care poate oscila între subiectivitatea unei claustrări extreme și cele mai nobile năzuințe de obiectivare) rămâne singurul *temei* de cunoaștere a diatezelor configurate în schemele triadice de mai sus:

«El este timpul unei lumi autonome, al unui univers ce funcționează după propriile sale legi și, ceea ce e cu siguranță și mai important, constituie *singura dimensiune temporală a acelei lumi*. Conștiința cunoaște și poate cerceta oricât de aprofundat timpul fizic, dar *nu trăiește în el*, relația sa cu această ipostază a temporalității se înscrie pe coordonatele gnoseologiei, nu pe cele ale ontologiei, căci unicul timp care are pentru ea valoare existențială este cel individual, subiectiv»⁷.

Această constatare ne îndeamnă iar să privim cu atenție problematica *observatorului antropic**, mereu solicitat de parametri spațio-temporali. Ca precursor al modernității, spre sfârșitul veacului XVIII, teoreticianul 'rațiunii pure', Immanuel Kant, a căutat să delimiteze un fâgaș nou pentru gnoseologie (aș spune chiar o interfață cu ontologia), stabilind un *temei* aprioric al categoriilor de spațiu și timp, așa cum le configurează gândirea <umană>, pornind tocmai de la natura unor percepții fundamentale de tip senzorial /intuitiv, confruntate cu fundamentele unor axiome. Dacă luăm categoria SPAȚIULUI, el este «forma tuturor fenomenelor *exterioare* percepute de simțuri [și ordonate rațional]». Respectiv el se definește ca «singura condiționare subiectivă a sensibilității care face posibilă o intuiție *externă*» [germ. 'äussere Anschauung']. În ultimă instanță, o asemenea formă pură a intuiției se poate dispensa de simțuri, deoarece pe această cale <adică prin *categorizări spațiale*> percepem lucrurile ca *obiecte exterioare*, determinate ideal și aprioric, așa cum stabilim relațiile abstracte și raporturile din geometrie. TIMPUL — dimpotrivă— «este [pentru KANT] forma *simțului intern*, cea proprie intuiției despre noi înșine, despre starea

noastră interioară ». Acest parametru «nu poate da nici o determinare a fenomenelor exterioare, deoarece nu aparține nici unei figuri <și> nu corespunde unei poziții anume. În schimb el determină raportul dintre reprezentările <specifice> constituției noastre interne [germ. *Verhältniss der Vorstellungen in unseres innern Zustandes*]»⁸.

Lineamentele apriorismului kantian par să izoleze iremediabil situația unor navigatori care ar străbate *Oceanul Timpului*... Totuși, într-o margine de orizont istoric, măsurată (sau cumpănită) de investigația obiectivă, știința descoperă noi dimensiuni temporale, raportate la progresele înfăptuite de cercetători, paralele cu investigația unor aporii semnalate pe diferite căi — de la Kant *incoace* — . Ne confruntăm subiectivitatea cu repere noi ale gnoseologiei, pe măsură ce progresează fizica modernă și se adâncește pătrunderea unor priviri noetice, intelective.

Note:

5. VERGILIUS, Aeneis I, v. 1-7 : " ...și apoi multe a mai pătimit războindu-se "...
6. Conf. Aeneis VI, v. 9-123 și mai ales v. 752-898.
7. Conf. Jacques LE GOFF, Histoire et mémoire, Paris, Gallimard, 1988 : *Passé / Présent*, p. 33-57.
8. Cu privire la relevanța unui asemenea termen vezi J. MOESCHLER și A. REBOUL, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Paris, SEUIL, 1994, p. 106-107. Un element indexical pune problema legăturii dintre limbaj și ceea ce desemnează el, întru cât valoarea de adevăr a oricărei fraze depinde în primul rând de faptul că această frază este sau nu verificată de 'o stare a lucrurilor din lume'.
9. Raportul /anterior/ (gr. *proteron*) / - /posterior/ (gr. *hysteron*) poate governa în logică o relație causală dintre termeni, corelație care ia forma raționamentului 'post quod ergo propter quod' (un tipar de consecuție).
10. Continuitatea (gr. *syn-ekhes*) fiind definită de Aristotel prin omologie cu statutul 'punctului' și cu un corelat 'acum', termenii aceștia funcționează ca limite, dar totdeodată asigură coeziunea parametrilor de tipul liniei continue. Respectând o terminologie concisă, am redat aici pe scurt raționamentele dezvoltate de Stagirit în repetate rânduri. Prima parte din citatul nostru (până la punctele de suspensie încadrate) provine din ARISTOTEL, *Fizica* IV, cap. 12, 219a35 - 219b3. Pentru analogia dintre un instantaneu "acum" / gr. *nūn* / și "punctul" din matematici, conf. *ibid.* 222 a10 - 222 b 30.
11. M. DINU, *Chronosophia*. -Chipuri ale timpului-. București, 2002. Cap. 8: Momentul prezent- sintetizează sub-generis de evenimente trecute, pag. 95.
12. Am redat aici într-o traducere cât mai fidelă enunțurile din Immanuel KANT, *Critica rațiunii pure*. /Ed. 2-a, germană, din 1787/. Teoria transcendențială a elementelor. Conf. paragrafele 2-4: Expunere metafizică despre Spațiu și Timp, pp. 70-77.



Elemér Könczey

Fără titlu

Clujul interbelic

Geografia orașului (II)

Petru Poantă

Revenind la întinderea orașului: deși în expansiune constantă, nu se avintă haotic în nicio direcție. Crește organic, cu noile cartiere în contact cu orașul vechi. Strada Pata, începând chiar din Piața Cipariu, era deja o mahala cu aspect rustic. Cocioabele mizere din Cipariu, locuite în special de țigani, au rămas aici până după 1970. În Andrei Mureșanu, vilele burgheze nu urcă mai sus de locul unde se află acum casa și bustul lui Ion Agârbiceanu, iar înspre Grădina Botanică și Clinici depășesc cu puțin perimetrul acestora. Nici Cartierul Grigorescu nu ajunge decât până prin dreptul stadionului de astăzi al Universității. În direcția opusă, în aval de Someș, se dezvoltă Clujul industrial, dar începe construirea de case și în Dîmbul Rotund. Dar reconstituirea minuțioasă a unei hărți a orașului n-ar spune mare lucru despre ambianța străzilor și confortul locuințelor ori despre tipul clujeanului care se naște și se formează în noul context. Până să prindă cheag și să-și amenajeze un teritoriu specific, multe familii de români, venite din alte părți, sînt chiar chiriași în casele maghiarilor. Conviețuirea celor două etnii se întâmplă sub același acoperiș, într-un spațiu de intimitate familială, care se va păstra în memoria unora ca o imagine a unui idilism societal. Foarte expresiv evocă o asemenea situație I. Negoțescu care în copilărie locuiește, cu întregul clan al bunicului său Theodor Cotuțiu, în casa ungueroaicei Vikol Karola, un personaj de un pitoresc enorm și emblematic pentru versantul dionisiac, al exceselor de tot felul, din perioada interbelică. Într-un tablou cu aparență de decadentism e surprinsă o lume într-un moment al vitalității sale explozive: „petrecerile se țin lanț în casa din *Apacak utca* (în apropierea Pieței Mihai Viteazul, n. n.), de dimineața până seara urla gramofonul cu pilnie la Karola, iar paharele se umpleau mereu de vin și șampanie, de lichioruri divers colorate – și gramofonul și paharele și buteliile spumoase și sticlele de lichior de diferite forme trecînd uneori în salonul Cotuțeștilor, unde medicinistul, arătos ca un actor de cinema și căruia începuse să-i placă a trage la măsă, invita colegi și colege la adevărate festinuri urmate de dans, foxtroturi și cearlestoane, organizate cu contribuția generoasă a veselei ungueroaice, prezentă și ea întotdeauna. Bătrînii nu-și făceau niciodată apariția în atari ocazii, popa neavînd nimic împotriva din moment ce nu cheltuia un șfanț pe aceste «dezmățuiri». Iar generozitatea maghiară nu se mărginea doar la atît, extinzîndu-se și la daruri prețioase”.

Dacă învățămîntul oficial este segregacionist, strada și parcurile devin spații ale unui plurilingvism activ, copiii învățînd în mod natural, unii de la alții, româna și maghiara. Prima amintire a lui I. Negoțescu e din casa în care locuiesc bunicii, aflată pe canalul Morii, puțin mai jos de Piața Mihai Viteazul, în strada Călugărițelor. Împreună cu părinții se mută apoi în strada Kogălniceanu, într-un imobil aristocratic, al contesei Nemes, unde stătea cu chirie și consulul francez. Dominată de Universitate și cu trotuarele mărginite de tei, artera aceasta este în reprezentările elitei un concentrat de atmosferă

occidentală. În regimul comunist, Lucian Blaga își va face aici plimbările solitare și nostalgice. Să ne imaginăm o clipă strada înmiresmată de tei în floare, iar prin aerul ei solemn trecînd îmbrăcată în negru contesa Nemes căreia mama lui Negoțescu, mai „cultivînd ierarhiile medievale”, i se adresa în unguerește cu „mărită cucoană”. Este încă o lume protocolară, în care convențiile își păstrează farmecul lor desuet. Sigur că putem bănuși și un oarecare răsfaț ironic în galanteria și sollicitudinea românilor, dar să nu uităm că intelectualii din generația memorandiștilor sînt marcați de mentalitățile din fostul imperiu. Mai mult, unii și-au făcut cariere remarcabile chiar în capitala acestuia. Și printre clujenii români au existat cîțiva privilegiați pînă la Unire. Așa este, bunăoară, Alexandru Vaida-Voievod care, medic de succes în stațiunea Karlovivary o vreme, își construiește în Cluj elegantul palat peste drum de clădirea Teatrului. Membru în parlamentul de la Budapesta, el întreține relații cu arhiducele Ferdinand cu care pune la cale un proiect de federalizare a Imperiului, dar îi cultivă și pe scriitorii români celebri în epocă I. L. Caragiale, G. Coșbuc, O. Goga. În palatul lui, cu un restaurant la parter, se întîlnesc, uneori pentru mai multe zile, fruntașii Partidului Național Român. Mai sus de el locuia vestitul compozitor de românești Guilelm Șorban, tatăl istoricului de artă Raoul Șorban. Cu acestea, vreau să spun de fapt că, în orașe îndeosebi, românii cultivă încă aceleași coduri culturale ca ungerii și sașii. Deși abia tolerați, ei își asumă modelul de civilizație al stăpînului și caută să fie niște buni cetățeni. Sînt inițiați în mecanismele modernității (economice, administrative, culturale) și tocmai de aceea Unirea nu-i surprinde nepregătiți să guverneze, așa cum sperau oficialii maghiari. Administrația românească preia Clujul foarte motivată și cu o competență ireproșabilă. Pornește la drum cu obsesia rațională a românizării orașului, ceea ce se va dovedi repede că echivalează cu modernizarea și extinderea lui și nicidecum cu eliminarea celui vechi. Instituțiile sînt conduse de oameni de ispravă, toți cu inițiative îndrăznețe și foarte mîndri de noua lor condiție. Serioasă și harnică, lumea aceasta pare a fi și într-o continuă sărbătoare în care își celebrează ritmic faptele și orașul. Într-un „Cuvînt de prefațare” la monografia *Clujul 1919-1939* a lui Octavian Buzea, primarul de atunci, Sebastian Bornemisa, vorbește cu exaltare despre o misterioasă substanță mistică a orașului, una care inspiră atît sentimentul adorației, cît și o înfricoșătoare datorie. Ne aflăm în intervalul dictaturii regale, însă, sub clișeele demagogiei, afectul patriotic e autentic: „Tot ce s-a desfășurat în spirit național pe acest petec de pămînt, începînd cu fulgerătoarea trecere pe aici a lui Mihai Viteazul și terminînd cu aterizarea la Someșeni a avionului care ne aducea acu-s nouă ani de peste hotare pe Acela care era sortit să devie în curînd un adevărat «Mîntuitor al neamului» și un «Al doilea Titor al României Mari» – a răspîndit fără întrerupere această mistică superbă care, dacă ne umple sufletul cu o mîndrie și cu o dragoste fără

marginii, apoi ni-l umple și cu povara înfricoșător de grea a datoriei de a-l înălța mereu, de a-l face cît mai strălucitor din generație în generație, de a-l fortifica întruna sub toate raporturile și de a-l apăra de orice primejdie, cu toată puterea inteligenței, cu toată rîvna sufletului și cu toate fibrele ființei noastre naționale”... Limbajul acesta e specific ardelenilor și contaminant. Toate persoanele publice vorbesc la fel despre împlinirea destinului lor istoric. În lucrarea amintită dominantă rămîne tot stilistica omagială. Marcarea teritoriului pe care se întinde Clujul are solemnitatea unui epos. Există aici un mesaj subtextual – noua hartă a orașului este o hartă sacră:

„*Suprafața și structura*. Ocupînd acum un secol doar, o fâșie pe malul drept al Someșului, Clujul se întinde astăzi cu pînăjinișul străzilor lui pînă pe dealurile ce închid valea spre sud și nord, așa încît Someșul taie orașul în două. Întreg teritoriul municipiului este de 22.650 iugăre, din care 450 iugăre pădure și 1813 hectare intravilan, un total de 12.983 clădiri.

Aproape paralel cu Someșul, orașul este străbătut de Calea Moșilor, continuată prin strada Memorandului, iar de la Piața Unirii spre răsărit, prin Calea Mareșal Foch, fosta Victoriei, cu dublura ei spre sud Regina Maria și Calea Regele Carol II, fostă a Dorobanților. Este vechea arteră de comunicație dintre centrul Europei și Câmpia Ardealului, dezvoltată în timpul din urmă prin pavajul modern. Din Piața Unirii spre Gară duce Calea Regele Ferdinand, cu vechiul pod de peste Someș. Continuări ale acesteia sînt spre nord-est Calea Chintăului, spre nord-vest Calea Lungă, ce se prelungește pînă în suburbia Cordoș, iar prin Piața Unirii spre sud, Calea Feleacului, astăzi Episcop Ivan, în sud-est străzile Andrei Mureșanu și Oășanu și în sfârșit spre sud-vest, străzile Regală, Babeș, Pasteur și Marinescu.

Cartierele și specificul lor. Aliniate de-a lungul și curmezișul arterelor principale amintite, străzile Clujului formează mai multe cartiere, fiecare cu specificul lui: În centru, orașul vechi păstrează încă sporadic aspectul așezărilor săsești, cu acoperișurile înalte ale caselor, ferestre mici și porți cu îndrăznețe boltituri, asigurînd o perfectă izolare de stradă. Spre răsărit, Hoștatul (derivînd din nemțescul *Hochstadt*), de factură săsească, cu locuitori care cu toate că sînt buni ungeri mai au conștiința că s-au rupt cîndva din marea familie germană. Spre apus, Orașul de sus, întemeiat în secolul al 18-lea, între centrul vechi și satul românesc Mănăștur, alipit la Cluj abia în anul 1896. Spre sud, vechiul Hazsongard, după numele sasului Hasenschart, mărginit către răsărit de poeticul cimitir, cu intrarea din strada Avram Iancu, întins pe coasta cam iute pînă la noul cimitir ce stă să treacă dincolo de drumul Feleacului. Spre sud-est, cartierul Andrei Mureșanu-Oășanu, pînă la Unire aproape inexistent, iar astăzi invidiat pentru farmecul peisagiilor ce oferă, prin vilele românești construite parcă în vederea unui concurs de cochetărie arhitectonică. Paralele cu strada regele Carol II, ulița muncitorească Pata, astăzi Cicio Pop, cu anexele ei de modeste locuințe. Apoi cartierul Pietros, care în noile lui





ramificații (strada Artelor) devine cartier de vile al funcționarilor români. De la cimitir spre apus, în centrul lui cu Grădina Botanică, de un pitoresc cum rareori se întâlnește, cartierul Regală-Pasteur, cu verdețată și pomat presărate pe urcușuri și coborâșuri întortocheate, împrejmuit într-un decor de basm câte o vilă izolată. Urmează cartierul clinicilor, dominând ca o fortăreață străzile Mico și Moților. În dreapta Someșului, către apus, Mănăsturul micilor gospodari români, despărțit de centru prin grădina cu aer aristocratic a Academiei de agricultură. Dincoace de Someș, în dreptul Mănăsturului, cartierul Între Ape, cu colibele lui sortite demolării, și Parcul Sportiv Regele Carol II, ce contrastează, prin proporții și aranjament, cu mizeria ce-l înconjoară. Peste Someș, sub dealurile repezi, cartierul Grigorescu-Donat, a doua mare realizare românească de confortabile căminuri familiare, mărginit la răsărit cu vechea Cetățuie, înălțată așa-zicând, din malul Someșului. Între Linia ferată și Cetățuie, Cartierul Gării, cu edificiile lui afumate și numeroase locuințe de ceferiști, iar spre răsărit, vechiul cartier industrial al orașului, întretăiat de căile intensiv circulate Traian și Decebal. În sfârșit, dincolo de linia ferată, industria mai nouă, cu uzine mari și mărunte căsuțe muncitorești, flancate de vechile vii ale Clujului. Dintre piețe, până acum doi-trei ani, întâietatea din toate punctele de vedere o deținea cea a Unirii. Astăzi lucrurile s-au schimbat în sensul că Piața Catedralei începe să revendice ea acest titlu, îndeosebi că adăpostește o seamă de importante instituții publice”.

Ar fi de reținut, pe de altă parte, părerea răspândită printre români despre Clujul vechi, exprimată tranșant de Victor Lazăr în micromonografia *Clujul* (1923), apărută în colecția Biblioteca „orașele noastre” inițiată de Editura Cultura Națională din București: „Clujul e un product al vechii culturi săsești. Aceasta se vede și din felul de construcție al caselor vechi, cu acoperișurile lor înalte, ferestre mici, intrarea în curți pe sub boltituri îndrăznețe, izolate de stradă prin porți ca de castel”...; iar în altă ordine: „La unele clădiri publice, cum sînt Căminul studențesc și școala normală de învățători, se vede încercarea unui stil unguresc: masivitate, zidurile în cărămidă aparentă, de un roșu spălăcit, cu spărturi lăsate în alb-cenușiu, tocurile de la uși și de la ferestre vopsite verde. E un stil tricolor, fără bază istorică în arhitectura ungurescă”. Iarăși un mesaj mai mult ori mai puțin ascuns: maghiarii nu au un drept istoric asupra orașului. Ei și l-au apropiat de la coloniștii sași și au început să-l maghiarizeze abia de prin secolul al XVI-lea de cînd își asigură majoritatea în rîndul locuitorilor. Cum am spus deja, dezvoltarea lui emfatică se produce în perioada dualismului, exhibîndu-și acum imaginea simbolică de centru al maghiarimii din Ardeal.

flash meridian

Jay McInerney și atentatele din 11 septembrie 2001

Virgil Stanciu

Acum câteva săptămâni, omenirea a comemorat scurgerea a zece ani de la atentatele teroriste de la World Trade Center și Pentagon. Oameni obișnuiți și lideri politici și-au unit glasul într-un elogi adus nevinovatei victime (aproape 3000 de morți) ale fanatismului și oarbei furii anti-americane. Pentru prima oară, președintele Obama a apărut într-o funcție publică împreună cu cel care era șeful executivului la acea dată de 11 septembrie 2001, George W. Bush. La ceremonie, cel mai emoționant moment a fost citirea lungii liste a martirilor involuntari. Cuvântările rostite au subliniat același lucru: că lumea nu a mai fost aceeași după 11.09.01. S-a intrat într-o nouă eră, cea a „războiului global împotriva terorismului”. Un război difuz, fără linii de front (deși teatrele principale de luptă sunt Afganistanul și Irakul), în care inamicul se amestecă nonșalant cu omul cuminte, fiind, în consecință, greu de depistat și anihilat. A crescut tensiunea și a sporit sentimentul de teamă. Statele Unite au devenit, din necesitate, un spațiu mai puțin liberal decât fuseseră în anii 1970 - 1990: măsurile de securitate de genul Patriot Act s-au multiplicat vertiginos, existând în prezent riscul ca fiecare cetățean să fie urmărit și controlat tot timpul, în fazonul Big Brother, iar statul să devină semi-polițienesc. Anti-americanismul (în special în lumea arabă, dar nu numai) a devenit contagios.

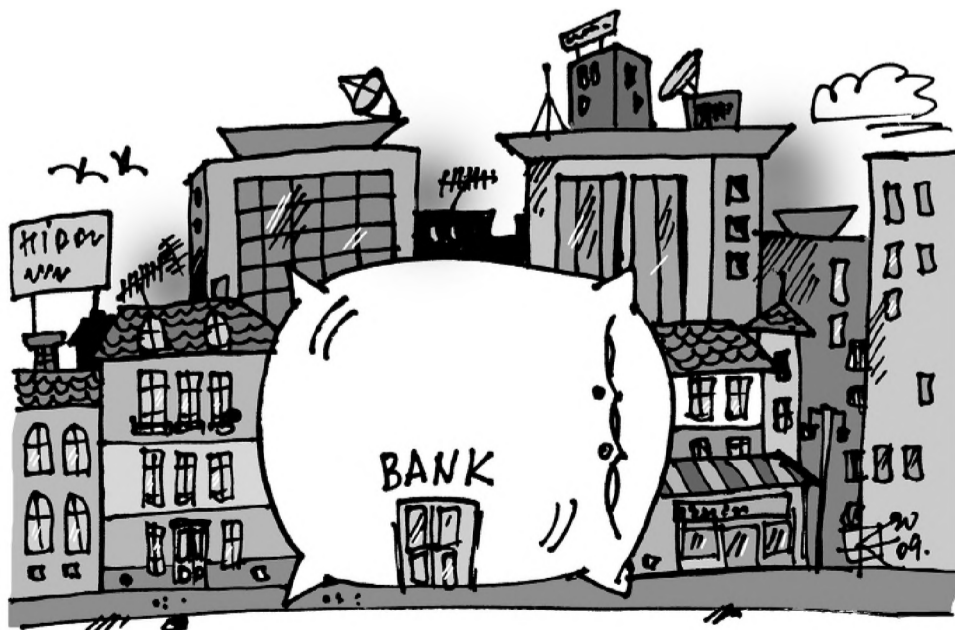
Evenimentul din septembrie 2001 a avut un impact serios și în cercurile literar-artistice. Se știe, marile catastrofe, războaiele, revoluțiile, cataclisme, incită condeiele, camerele de filmat, pensulele. Mulți artiști și-au abandonat proiectele în curs de elaborare pentru a se dedica reflectării efectelor mai subtile, dacă nu de-a dreptul invizibile, ale neașteptatului și incredibil de neumanului gest de sfidare a supremației americane. La sfârșitul articolului vom aminti și câteva „produse artistice” inspirate de această tragedie.

Fiind vorba despre un mare oraș și de spiritul lui indomitabil, nimeni nu este, poate, mai autorizat să vorbească despre coșmarul acelor zile decât Jay McInerney (n. 1955), autorul unui răsunător roman despre viața boemă și mondenă a New York-ului („The Big Apple”, cum este dragăstos poreclit orașul),

Bright Lights, Big City, de fapt un roman à clef despre viața ușoară, sex, alcoolism și iresponsabilitate juvenilă, din aceeași categorie cu *American Psycho* sau *Lunar Park* ale prietenului său Bret Easton Ellis. De altfel, McInerney și Ellis sunt membrii unei (relativ) noi școli epice americane, ultracitadine și ultrasofisticate, botezată de presă „the Literary Brat Pack” (gașca țâfăngăilor literari), prin analogie cu mult mai celebrul grup al lui Frank Sinatra, „the Rat Pack”. O curiozitate: *Bright Lights, Big City* a fost transpus în românește de Raluca Maria Dumitru și publicat în 2008 de editura „Pandora M”, dar nu se știe de ce traducătoarea n-a considerat necesar să găsească o echivalare românească a titlului. Poate că nimic n-ar fi sunat la fel de poetic-sugestiv ca titlul original. Iată-l însă pe McInerney, campion al nonșalanței, viciului și iresponsabilității, un fel de Oscar Wilde americanizat și modernizat, schimbându-și cu o sută optzeci de grade atitudinea după atentatele asupra Turnurilor Gemene, acum zece ani simbol al fascinantului megalopolis. Tragicul eveniment l-a făcut să se oprească instantaneu din lucrul la romanul de pe masa de scris și să lucreze, ca voluntar, câteva săptămâni la Ground Zero, contribuind la înlăturarea urmelor dezastrului. După numai trei ani, publică o carte cu totul diferită de proza sa obișnuită, *The Good Life* (Viața bună), în care este descrisă o metropolă în stare de șoc, dar și modul cum „lumea bună”, după absorbirea șocului, se întoarce la vechile obiceiuri, prezentate acum drept derizorii față de unicitatea tragediei. „Vine apoi o zi, spune romancierul, când te surprinzi că nu te mai gândești la asta. Viața își reintră în matcă.” Cotidianul belgian *Le Soir* a publicat, în preția comemorării, un interviu cu McInerney, din care oferim câteva extrase:

Evocând evenimentul din 11.09.2001, mergeți până acolo încât afirmați că el a fost un „moment mareț” pentru New York. Se poate spune un asemenea lucru?

A fost cu adevărat un moment unic. Pentru scurtă vreme, orașul n-a mai fost acel conglomerat perceput drept egoist, indiferent, preocupat numai de afaceri, paragon al consumismului și al modei. După numai o oră, lumea stătea la coadă pentru a dona sânge - își recăpătase simțul comunității. Asta mi-a



Elemér Könczey

Marketing

amintit de comportarea londonezilor în timpul bombardării capitalei lor în decursul Blitzkrieg-ului. New-yorkezii au dobândit o conștiință mai acută despre ei înșiși, nu s-au mai simțit izolați în oraș.

Totuși, ziceți că, practic, acest sentiment de solidaritate s-a risipit, așa ca în cartea dumneavoastră The Good Life?

O asemenea stare de spirit nu poate dura la infinit. Câteva luni, oamenii s-au orientat spre exterior, trăind un sentiment de criză. Dar în cele din urmă au revenit la normal, la problemele personale și familiale. Nu spun că atentatele n-au lăsat urme de neșters în viețile personale și în raporturile sociale. Mulți au pierdut ființe dragi și au rămas afectați pe viață. Alții și-au dat seama de scurtimea și imprevizibilul vieții și au recurs la gesturi de curaj pe care în mod normal nu le-ar fi făcut, bunăoară divorțul. Cunoscuți și oameni care au renunțat să mai trăiască aici, s-au mutat. Și pe unii care se sperie când aud trecând avioane - asta la New York, unde nu impresionau nici focurile de armă! Totuși, cred că șocul atentatelor a fost absorbit de acest oraș, care trăiește complet în prezent, fiind un oraș fără simțul istoriei. Fie că e bine sau rău, locuitorii New-York-ului nu sunt obsedați de istorie. Se distruge un building, se ridică altul. Nici urmă, aici, de reperi mai vechi de șaptezeci de ani. Orașul are această virtute, de a se preocupa exclusiv de cotidian.

Descrieți o metropolă foarte egoistă, care se află „în centrul lumii”, dar, în același timp, este tăiată de restul lumii.

New York-ul a fost întotdeauna o localitate foarte arogantă. Pentru new-yorkezi, restul Americii, până la Oceanul Pacific, nu este decât un vid. E un loc plin de narcisism. Dar nu doresc să fiu prea critic cu un oraș care a devenit al meu și de care sunt cât se poate de mândru.

Orașul din Bright Lights, Big City era foarte diferit de New York-ul actual?

Era mai puțin bogat, mai puțin scump, dar și mult mai nesigur. Există ceva foarte energizant în a trebui să trăiești într-un oraș care îți cere să fii mereu atent, conștient de pericole. Am fost deseori întrebat: „Cum poți avea nostalgia unei epoci pline de violență și de crime?” E adevărat, eram tânăr când am trăit descrire în carte, iar tendința de a idealiza tinerețea este irepresibilă. Cândva, metropola era un infern din cauza criminalilor. Or, de îndată ce a devenit mai sigură, a fost atacată din exterior. O nouă sursă de pericole, care ne obligă să rămânem în gardă.

Deci, problema de a ști dacă 11 septembrie a schimbat New-York-ul rămâne deschisă. Dar au schimbat atentatele felul în care privesc new-yorkezii restul lumii?

Întrebarea ne face să ne gândim, inevitabil, la politica externă a Statelor Unite, la felul cum proiectăm imaginea noastră de putere asupra restului lumii. Mulți americani nutreau impresia că se pot lipsi de restul lumii. Majoritatea oamenilor nu aveau habar că o asemenea tragedie s-ar putea întâmpla acasă la ei. La noi, n-a existat niciodată ceva comparabil cu IRA în Irlanda, ori cu Brigăzile Roșii italiene. New-yorkezii erau cam adormiți. Din ce motive se arată alte națiuni atât de hotărâte să ne atace? Relele de care ne acuză lumea arabă ne erau totalmente necunoscute. Or, astăzi trebuie să fii cretin să nu te gândești la ele.

Opere realizate sub impresia atentatelor:

Filme: Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*; Paul Greengrass, *Flight 93*; Spike Lee, *25 Hours*; Oliver Stone, *World Trade Center*; David Chase, *The Sopranos*.

Romane: John Updike, *Terrorist*; Joseph O'Neill, *Netherland*; Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*; Colum McCann, *Let the Great World Spin*; Don De Lillo, *Falling Man*.

rânduri de ocazie

Coroane cu magneți

Radu Țuculescu

Bărbatul are părul cărunț și lung, prins în coadă cu o panglică neagră, matlasată. E îmbrăcat cu o cămașă stropită-n culori pastel, jachetă scurtă cu numeroase buzunare, jeans și pantofi din pînză crem. Totul de bună calitate, mărci garantate. Marfă, domnule! Pe degetul mic de la mîna dreaptă i-a crescut un inel cu o piatră mare, de-a dreptul uriașă în comparație cu subțirimea suportului. Ochii negri și mici îi sînt într-o continuă mișcare tinzînd spre un perpetuum mobile amețitor. De asemenea, vorbele i se rostogolesc printre buzele zîmbărețe într-un ritm săltăreț, țintind interlocutorii, înțepindu-i ușor ca să le mențină atenția constant trează. Îmi strînge mîna cu fermitate, ca unul în care trebuie, de la bun început, să ai încredere.

- Sînt Grigore Petre, cunoscut ca domnul Cristal. Ai auzit de mine, nu?

- Nu prea... biîgui eu, vag intimidat.

- Ori ai auzit ori ba! Nu există ambiguități cînd este vorba despre persoana mea.

- N-am auzit.

- Înseamnă că ești un tip sănătos. N-ai suferit de boli grave. Încă.

- Nu prea... am scăpat eu, fără să vreau, aceeași replică de-o stabilitate aproximativă.

- Mi-am dat seama imediat. Ți-am simțit aura...

- Aura?

- Energia care o degajă ființa ta. Am această calitate deosebită. N-am dobîndit-o, așa m-am născut. Doar că m-am perfecționat, pe parcursul anilor. Acum nici nu mai am nevoie de atingere. E de ajuns o comunicare prin internet, un dialog. Consultațiile mele sînt gratuite.

- Ești un individ capabil să prevadă viitorul...?

- Să fim serioși! Îmi replică Cristal, înțepindu-mă cu sunetele ascuțite ale vocii sale bubuitoare apoi izbucnește în rîs. Mă crezi vreo ghicitoare, din cauza... părului lung? Vreo țigancă în travesti? Să devenim serioși! Sînt un vindecător.

- A, doctor, mă luminez eu.

- Pe dracu! Doctori sînt ăia care taie penisuri din greșeală, care omoară noi născuți din greșeală, care ajung primari, din greșeală...Eu sînt vindecător. Nu umblu cu pungi de medicamente scumpe care-ți năucesc organismul și au zeci de contraindicații.

- Sună interesant...

- Descopăr originea bolii, locul de unde pornește, motivul care o declanșează. Iar vindecarea

vine de la cristale și de la magneți!

Aha! exclam, fără să pricep ceva.

- Citesc în ochii tăi că nu prea crezi. Nu mă supăr. Așa e la început. Dau consultații pe net. Poți servi cu încredere. Cum ziceam, sînt pe gratis.

- Deci... pui diagnosticul chiar și fără să vezi pacientul.

- În sfîrșit, te-ai prins! Da. Din dialogul purtat cu el și din fluxul energetic care ajunge pînă la mine în timp ce port acest dialog.

- Și ce le prescrii pacienților? Ce-i pui... să cumpere?

- Cristale. Sînt extrem de multe, de variate, pentru toate bolile cunoscute și necunoscute. Eu posed întreaga gamă.

- Aha, deci de la tine se cumpără...mă prind eu.

- Evident. În felul acesta nu pot da greș.

- Iar magneții?

- Sînt formidabili, se entuziasmează domnul Cristal. Degajă o energie pozitivă nemaipomenită. Te mențin tînăr, te regenerează. Garantat. Știi la ce m-am gîndit?

- Nu știu, recunosc într-un puseu de sinceritate.

- La niște coroane cu magneți. Puse peste sicriul din capelă, îl pot păstra pe decedat mai multă vreme proaspăt. Mai ales vara cînd sînt călduri năucitoare, coroanele cu magneți ar fi extrem de eficiente!

- Bravos, domn Cristal! îl laud eu. O afacere pe cinste! Dar mie mi-a venit, taman acum, o idee și mai grozavă. Bănuiesc că energia pe care o degajă în jurul tău provoacă imaginația creatoare. Ea m-a impulsionat. Eu mi-aș dori niște magneți mari în criptă, în jurul sicriului. În felul ăsta, poate chiar voi reuși... să mai dau autografe pe vreun roman de-al meu reeditat...

Cristal s-a holbat la mine cîteva clipe apoi și-a coborît privirile asupra cristalului fixat pe inelul degetului său mic de la mîna dreaptă și a izbucnit în rîs.

- Ești un tip inventiv, poate te iau colaborator. Uite cartea mea de vizită. Pe ea scrie doar adresa mea de email. Nu e nevoie de nimic altceva. E de ajuns.

Categoric, domnul Cristal va avea o viață lungă în care nu-l va atinge niciodată vreo pală de neliniște.



Elemér Kőnczey

Optimism

To be or not to bop

Ioan Mușlea

În cele ce urmează vom încerca să nu ne rupem gâtul și nici dinții/colții, ocupându-ne cât mai pe îndelete de o faimoasă revoluție pașnică (și totuși brutală ca toate revoluțiile și răsturnările), având să schimbe din temelii rosturile și așezările jazzului pe care, de altfel, l-a și adus într-astfel în pericol de moarte: este vorba de stilul sau de nebunia cunoscute sub numele de *bebop*. Titlul episodului de față – se poate lesne ghici! – este o parafrază/improvizație a unei întrebări celebrissime aparținându-i ghidușului care a fost cândva Dizzy Gillespie.

Evenimentele s-au petrecut undeva între anii 1940 și 1955, cu prelungiri, complicații și întortochieri care au ținut încă multă vreme. O dată cu acest diabolic *bebop*, jazzul avea să intre într-o zonă ținând de modernitatea ultimă a acelor ani și lucrurile sau situația aveau să se degradeze/ modifice în chip radical. Dar mai întâi și-ntâi ar fi bine să știm ce se mai întâmplase în Statele Unite după 1940.

Chemându-i sub arme, Războiul al Doilea avea să împrăștie milioane de yankei în toate colțurile lumii; peste un milion și jumătate de negri a luat parte la acest conflict apocalptic, schimbând în chip esențial convingerile și conștiința de sine a acestor eterni dezmoșteniți. Din multe puncte de vedere, America fusese până în 1940 un uriaș ținut aproape provincial în care își vor găsi adăpostul mii și mii de imigranți dintr-o Europă căzută pradă nazismului. Mulți dintre noii sosiți făcuseră parte din elitele europene aducând cu ei cele mai noi tendințe în materie de muzică, pictură, filosofie sau literatură și stabilind într-astfel noi repere artistice și intelectuale de pe urma cărora America va profita cu asupra de măsură. Dar ce se întâmpla la momentul respectiv în jazz? Continua să facă ravagii *swingul* marilor orchestre divinizate de milioane de soldați americani, dornici să revină acasă (*Flyin' Home*) și să înceapă din nou să ... danseze pornind de la chiar momentul unde rămăseseră înainte de a pleca să lupte. America continua să danseze pe rupele, aflată cum era la adăpost de orice pericol și bântuită de un val de prosperitate inimaginabil ... Simplificând puțin lucrurile, cam așa stăteau lucrurile în lumea „de peste Ocean”. Doar că, printre tinerii care descoperiseră jazzul și se ambalaseră cu trup și suflet în această aventură a vieții lor, căutările nu conțineră nici măcar o clipă, iar modelele unei posibile înnoiri le

stăteau/erau la îndemână prin micile formații ale lui Ellington sau Benny Goodman, sofisticarea și noutatea absolută a unor Lester Young și Coleman Hawkins, ghitara zbanghie a unui Charlie Christian sau nebunia contrabasului lui Jimmy Blanton, care, toate, însemnau tot atâtea puncte de plecare pentru cei grăbiți, însetați și dornici să nu mai joace rolul de umplutură & *buni la toate* în cadrul *bigband*-urilor omniprezente. „Lupii tineri” ardeau să rupă gura târgului cu meseria pe care o învățaseră, dar în și mai mare măsură cu ideile lor despre muzica de jazz care nu mai trebuia să aibă nimic de-a face cu dansul și cu rutina. Aceste căutări și îndrăzneții nemaiauzite răspundeau pe de-a întregul așteptărilor unui public cu totul nou, nu foarte numeros, însă mult mai deschis și dornic să audă cu totul altceva, să încerce senzații și experiențe despre care, de fapt, habar n-aveau unde puteau duce. La începutul anilor '40, o mână de *rebeli*, proveniți cu toții din marile orchestre ale timpului, începuseră să se întâlnească – noapte de noapte – încercând să descopere noi reguli, noi structuri și forme de exprimare. Erau cu toți hotărâți să o rupă definitiv cu lumea divertismentului și cu rutina blestată care pusese stăpânire pe jazzul de până atunci și se dădeau de ceasul morții să devină deschizătorii de drum ai unui nou univers: jazzul modern. Muzica pe care aveau în cele din urmă să o creeze se va numi „*bebop*”, „*rebop*” sau, pur și simplu, *bop*.

Cei porniți astfel în căutarea unei himere se întâlneau sistematic *after hours* la localul „Minton's Playhouse” din strada 52; luna se mânca pe gratis și jazzmenii nu se mai dădeau duși, încercându-și puterile în fabuloase *jam sessions*-uri. Singurul element bătut în cuie era grupul ritmic în care, cel mai adesea, străluceau (și te luau de pe picioare!) pianistul Thelonious Monk – un *ciudat* de geniu – și ritmicianul Kenny Clarke, un vrăjitor în carne și oase. Uneori, însă, până și ei se mai ridicau și lăsau locul unor necunoscuți care veneau cu idei dintre cele mai trăznite sau aberante. Căutările ghtaristului Charlie Christian se îndreptau cu predilecție în sensul amplificării ghitarelor „*reci*”, în vreme ce trompetistul Dizzy Gillespie, un neîntrecut expert în giumbușlucuri mai mult sau mai puțin reușite, se lua la întrecere cu Howard McGhee și cu Roy Eldridge; adevărata senzație o constituia, însă, apariția și intervențiile unui saxofonist alto care își făcuse ucenicia pe undeva prin „împărăția bluesului” care se mai numea și

Kansas City; omul se numea Charlie Parker, provenea din marea orchestră a lui Jay McShann și cânta absolut demential/diabolic.

La început, oricine putea să vină și să-și încerce puterile la Minton's, însă foarte curând muzicienii neînstare să se desprindă de tiparele *swing*-ului (și să se aventureze, să sară în gol!) au fost sufocați și excluși literalmente prin adoptarea frenetică, sistematică a unor tempouri dintre cele mai bizare și prin tot felul de invenții, născociri și tertipurii impuse de elita noii generații. O parte dintre acești contestatari izbutiseră să-și dezvăluie & afirme convingerile încă din perioada când mai cântau în mari formații conduse de oameni mai descuiați la minte cum au fost Earl Hines sau Cootie Williams, iar Billy Eckstine – un alb, închipuiți-vă! – primea în *bigband*-ul său orice instrumentist cu idei neortodoxe. Din păcate, în primii ani ai deceniului patru, o grevă a personalului tuturor firmelor de înregistrări, prelungită la modul cel mai stupid, avea să ne lipsească de mărturiile cele mai interesante și mai autentice legate de băjbăielile începuturilor *bebop*-ului.

După părerea magistrului Joachim Ernst Berendt, ceea ce se poate afirma cu certitudine în legătură cu *bebop*-ul este faptul că muzicienii recurgeau sistematic, obsesiv la o frazare nervoasă, *repezită* din care se mai puteau distinge, când și când, unele „vestigii”, *zdrențe* sau rămășițe melodice. Orișice notă care *nu avea acoperire* sau nu se dovedea a fi strict necesară era în chip automat eliminată, exclusă, obținându-se într-astfel un soi de esență, de concentrat extrem. Cu alte cuvinte, tot ce era de la sine înțeles trebuia eliminat fără menajamente. Berendt ne oferă o explicație deosebit de sugestivă când pomenește de un anumit aspect *steno-grafic* al *bebop*-ului perceput ca o textură, un ansamblu de simboluri cifrate, menite să poată fi dezvoltate mentalmente de către un ascultător cât de cât pregătit sau familiarizat cu asemenea decriptări care pot prileji mari satisfacții (snoabe?) sau reacții și ieșiri brutale, ultra agresive. Cum era și firesc, numărul celor revoltați și nemulțumiți de noile căi pe care o apucase muzica de jazz a cunoscut o creștere care te pune (și astăzi) pe gânduri. Iată, așadar, cum a pornit mișcarea celor porniți în căutarea și redescoperirea formelor de început ale jazzului sau – ca să fim mai preciși – așa-numitul *New Orleans Revival*.

*Cunoașterea vorbirii, dar nu a liniștii/
Cunoașterea cuvintelor, dar nu
a Cuvîntului/*

*Toată cunoașterea ne duce mai aproape de
ignoranță/*

*Toată ignoranța ne duce
mai aproape de moarte/*

*Dar nu mai aproape
de Dumnezeu,
această apropiere
de moarte,*

*Unde este înțelepciunea pierdută
în cunoaștere?
Unde este cunoașterea pierdută
în informație?*

T.S. Eliot



Dizzy Gillespie și Charlie Parker la *All Stars Town Hall* 16 mai 1945

George Enescu - în viziunea reginei Maria a României

La 19 august 2011 s-au împlinit 130 de ani de la nașterea violonistului, pianistului, compozitorului și pedagogului, George Enescu, cea mai strălucită personalitate a muzicii românești, intrată în Panteonul universal încă din timpul vieții. Regina Maria a României, scriitoare de mare rafinament și sensibilitate, a elaborat, la cea de-a 50 aniversare a Artistului, în august 1931, un eseu tulburător prin sinceritatea care o emana. Nu știu în ce măsură acesta a fost la dispoziția exegeților și biografilor de mai târziu și nici a publicului larg. N-am remarcat nici cu acest prilej aniversar să se fi făcut vreo referire la acest episod remarcabil pentru cele două mari personalități. Să ne fi tocit oare atât de mult sensibilitatea? Memoria să aibă hiatusuri atât de mari în cultură?

Încerc să cred că nu, dar nimic nu mă împiedică să îl scot la lumină, insolitul text fiind cât se poate de potrivit în acest an aniversar pentru marele compozitor și interpret.

Cu un simț artistic ascuțit, Regina Maria a sesizat o seamă de aspecte de mare finețe legate de manifestarea și personalitatea lui Enescu - Omul. Eseul izvorât din mintea scriitoarei rămâne, părerea noastră, un valoros material de referință pentru contemporaneitate și viitor.

Contribuția amintită a Reginei a fost inserată, câțiva ani mai târziu, la propunerea istoricului Nicolae Iorga sau a diplomatului Aron Cotruș, în culegerea, apărută în 1934, la Varșovia, intitulată: Prozatori români - NUVELE ȘI SCHIȚE. S-a tipărit, așadar, în prestigioasa colecție a *Săptămânalului Ilustrat* („Tygodnik Ilustrowany”), revistă larg răspândită și de renume din perioada interbelică în lumea culturală vistulană. Acesta este și sursa la care am apelat.

Subliniez că volumul menționat s-a constituit într-un prim florilegiu de acest gen în Polonia. El a văzut lumina tiparului în limba lui Mickiewicz sau Paderewski în plină glorie a muzicianului, în vogă atunci și ulterior în Polonia, dar și a Reginei. Se vede că exegeza a mișcat într-un fel spiritele înalte ale acelor timpuri, textul fiind propus să apară într-o țară pe care Regina o iubea, la fel ca și pe oamenii ei de seamă, printre aceștia enumerându-se: Pilsudski, Paderewski, Skrzynski, Rozwadowski etc., individualități pe care deseori Regina le-a întâlnit și le-a apreciat de-a lungul acelor ani, dovadă o seamă de însemnări din memorialistica sa.

Spațiul nu ne permite să inserăm și alte aprecieri ale Reginei, scrise în din timpul războiului, și publicate în volumele de succes *Povestea vieții mele*, și în alte scrieri cu privire la Enescu. Ne oprim numai asupra unui fapt puțin cunoscut azi, legat de Carmen Silva, artista eminentă romantică, acea „făuritoare de vise” - cum a considerat-o Regina Maria. Legământul ei fost de a-i fi cântată, la înmormântare, transcrierea făcută de Enescu a unui quartet de Haydn: „Mein letztest Quartett”. Cine mai știe sau mai amintește despre acest episod azi? Enescu a fost, de asemenea, cel care a pus pe muzică câteva din poemele reginei Carmen Silva, lucru care a cântărit mult în rândul contemporanilor și pentru sensibilitatea posterității. (N.M.)

George Enescu a împlinit cincizeci de ani. De ziua lui ne-am adunat cu toții pentru a-l venera - pentru a-l face ca el să simtă cât de fericiți și de mândri suntem de personalitatea lui, permițându-ne, în același timp, să îi întoarcem toată recunoștința pentru că ne-a umplut inimile de bucurie; să îi aducem omagiul nostru pentru frumusețea pe care marele artist a adus-o în viețile noastre.

George Enescu, la fel ca toți marii artiști, aparține lumii întregi - și n-ar trebui să ne dorim să fie altfel. România se mândrește cu el pentru că este fiul ei; și Țara are dreptul să se mândrească cu aceasta. S-a ridicat din glia străbună, sufletul lui fiind o părticică din câmpiile și munții noștri, din râurile și codrii noștri, este o frântură a zorilor de dimineață și a amurgurilor noastre - a zăpezilor curate și a crivățului din timpul iernii. El a cunoscut verile fierbinți - cu praf și secetă -, dar cunoaște, totodată, toate luminile României, toate cântecele și dorurile ei adânci, caracteristice numai acestei nații.

Azi George Enescu a împlinit cincizeci de ani. Îmi răscolesc prin memorie și găsesc figura lui Enescu, băiețelul pe care l-am întâlnit în saloanele artistei-regină, Carmen Silva, cea care se distingea prin inima ei mare și bună, femeia care l-a iubit ca pe propriul copil; reconstituirea trecutului implică din partea mea un anumit efort. Sunt însă mândră că mie mi-a fost dat să fiu prima care să exprime prețuirea pe care i-o port individualității lui ca om, lăsând altora mai competenți decât mine, bucuria de a scrie despre el în calitate de artist, compozitor și virtuoz.

Ofranda mea va fi mai modestă, dar aș putea spune - că are o încărcătură personală. De aceea mă voi limita să evoc doar ceea ce a fost Enescu în viața noastră, fiindu-mi destul de greu să răscolesc prin memorie tot trecutul, pentru a releva anii în care eu nu l-am cunoscut pe Enescu.

Gloria lui este universală, dar Enescu ca om, ca ființă vie, aparține celorla căroră i-au fost dragi, care îi cunosc viața și inima.

În anii în care eram încă o tânără fetișcană și știam foarte puține lucruri - Enescu care era mai tânăr ca mine - avea cunoștințe cu mult mai vaste ca ale mele; el a fost pentru noi toți un copil minune.

Copil minune, care nu avea încă drumul croit, un copil fără nimic bătrânicos în el sau pe chipul lui angelic, pentru că nu trecuse prin încercări deosebite acel băiat din Dorohoi. Nu găseai în el nimic exagerat, nimic din ceea ce i s-ar fi putut spune poză. Era înalt și puternic pentru vârsta lui, dar în inimă îi ardea cea flacăra care îl distingea față de cei care îl înconjurau, deoarece încă de atunci Enescu iubea singurătatea - retras fiind în sufletul lui; de atunci devenise un fel de ființă rară, un suflet minunat. Ceea ce m-a frapat la Enescu-copil, a păstrat artistul chiar și în culmea gloriei sale: o modestie rară.

Azi când îi spun „maestre”, Enescu simte aceeași jenă ca și atunci, când interpreta în fața unui auditoriu, subjugat de talentul lui, în salonul reginei cu părul alb.

Înțelegeam puțin muzica în tinerețea mea. Nu am plecat de acasă cu pregătirea muzicală convenită. Abia Carmen Silva a fost prima, și mai târziu Enescu, cei care au trezit în mine dragostea pentru artă, cea care a devenit azi una dintre cele mai mari bucurii ale vieții mele.

În primele clipe ale cunoașterii noastre am fost amândoi extrem de emotivi și cu mare greutate am reușit să schimbăm câteva cuvinte. Abia mai târziu ne-am apropiat unul de altul și-am devenit prieteni. În aceea perioadă din viața mea îmi lipsea curajul față de cei care mă înconjurau, de cei care îmi păreau a nu fi de partea mea. N-am trăit niciodată printre artiști, însă având în față o regină mai în vârstă și pe acest băiețandru, mi se



părea că sunt alături de două ființe cu fermecătoare cunoștințe la care eu nu aveam acces. Mi se părea că Enescu se înalță cu mult deasupra neștiinței mele, iar eu cea care n-avem prea multe de spus, stăteam tăcută în fața celor de la care trebuia să învăț totul, putându-le oferi în schimb numai încântarea mea umilă. Și azi îmi amintesc că modestia rar întâlnită a celui băiat a fost extrem de prețioasă pentru mine. Am cunoscut atât de multe persoane atât de afectate de atmosfera regală, de elogiile nepotrivite, încât cu o adevărată bucurie îl observam pe Enescu cum stătea pe undeva răzleț, recunoscător și demn, dar vertical în fața celor suspuși, fără a aduce laude deșarte protectorilor lui, cu un spirit întotdeauna plin de simplitate. În timpul acelor adunări entuziaste de la Curtea regală, George Enescu păstra întotdeauna o anumită distanță, o liniște interioară și o simplitate profundă, caracteristică marilor personalități prin spiritul lor.

Încă din anii tinereții Enescu a avut ceea ce și azi îl caracterizează: capacitatea de a se distra de mulțimii. Cu o politețe prevenitoare pentru fiecare din cei care îl înconjurau, Enescu era capabil în același timp să se concentreze asupra lui, aceasta într-o asemenea măsură că nimeni din exterior nu era capabil să îi tulbure liniștea interioară, era cea îndepărtare pe care o impunea geniul artistic. În felul acesta s-a dezvoltat el, într-o atmosferă în care nu sunt capabile să ajungă nici aplauzele, nici încântarea, nici elogiile. Și în acele momente, el se îndepărta de lucrurile pământești și ochii săi căpătau o strălucire inspiratoare; cred că maestrul vedea și auzea lucruri pe care puțini muritori au capacitatea să le vadă și să le audă. Înalt, zdravăn, în depline puteri fizice, Enescu se dovedește a fi un sentimental, un individ care trăiește din impresii, precum cei care există numai pentru frumos. Ca fiecare artist, Enescu are nevoie neîndoios de atmosfera aplauzelor, a sălii de concert încinse de entuziasmul publicului, fiind capabil să aprecieze căldura cu care era răsplătit - viața niciunui artist nu atinge apogeul fără această atmosferă de venerație, care face din el regele ce stăpânește sufletele; dar observându-l pe Enescu, aveai întotdeauna impresia că după o oră în care ținea auditoriul sub sceptrul muzicii sale, îl cobora din nou pe pământ, pentru a primi aplauzele mulțimii; făcea aceasta cu o anumită durere, de parcă strălucirea luminilor și zgomotul aplauzelor îl rănise cumva, de parcă în natura lui ar fi existat ceva care îi

cerea să caute apărarea în el însuși, împotriva manifestărilor exterioare, care ilustrau succesul și încântarea.

Enescu oferea întotdeauna ceea ce în el era mai bun, considerând a fi o profanare a muzicii lui, dacă ar fi oferit mai puțin; dorea însă să facă aceasta într-un mod simplu, să nu epateze în ochii nimănui, iar plecaciunea din clipa de după electrizarea publicului cu interpretarea lui, bisat fiind neconținut, devenea mai degrabă un gest de împotrivire decât de mulțumire în ochii săi. Modestia face parte integrantă din sufletul său, dictându-i să se retrăgă temător în fața unor manifestări gălăgioase de încântare, pentru că ele întrerupeau raporturile pe care le avusese până atunci cu spirite înalte. De departe Enescu se simte mai în apele lui atunci când poate cânta de undeva din umbră, aceasta pentru cei de care se simte legat, devenind – să spun așa – un anonim care pledează din afara fruntariilor întunericului, umplând cu muzica lui sala în care se aflau numai câteva persoane, ce aveau inimi care bat cu tactul inimii celui care îi ținea sub vraja arcușului său, a artistului care se înalță sus de tot, în sferele îndepărtate, altele decât orizontul vieții cotidiene. A oferit ascultătorilor multe daruri – iar mie de asemenea mi-a oferit multe ore sublime, care rămân neșterse în memoria mea.

Muzica lui Enescu are o seamă de caracteristici proprii personalității sale și greu de descris. Mulți mari artiști au reușit să ne miște, există însă un anume ton pe care doar Enescu îl scoate din vioara sa, sunet care mișcă inimile, sunet propriu ființei sale, sunet profund încărcat de sentimente, de nedescris. În măiestria lui Enescu găsim liniștea celestă, bogăția propriei naturi, lipsită de orice infatuare, trăire bazată pe adevăr și niciodată pe forță indestructibilă ori pe o credință în idealuri. Toate aceste daruri se oglindesc atât în propriile opere, ca și în interpretarea capodoperelor străine, jucate deseori, dar în care Enescu toarnă ceva din el, ceva ce am putea denumi scânteia propriului spirit. Și la pian Enescu scoate sunete diferite de cele auzite aiurea, profunde, mult mai vibrante, trainice sunete care pătrund întreaga noastră existență, galvanizându-ne toate sentimentele. Nu un virtuoz cânta acum, ci compozitorul, cel care stăpânește miile de armonii ale lumii, cel care stăpânește întreaga sferă a sunetelor vrăjite, necunoscute oamenilor obișnuiți. Vorbesc despre toate aceste daruri ca o femeie care nu știe toate aceste taine, femeie care nu își poate atribui rolul de a judeca sau de a perora, vorbesc ca una care l-a ascultat cu cea mai adâncă venerație, sub influența extazului, stabilind un contact cu lumea supranaturală.

Neclintită am stat ceasuri întregi într-o sală întunecată printre cei care îl iubesc, vrăjită sub imperiul sunetelor muzicii sale până în măduva oaselor ființei mele. O mare liniște domnea în salon, nimeni nu se mișca, nicio șoaptă, nici un foșnet, de parcă ar fi murit ultimul sunet în aer ca un suspin, stăteam cu toții muți, aducând prin tăcere omagiu artistului, încât ni se părea că orice cuvânt ar alunga vraja. Muzica lui ne ducea pe cele mai îndepărtate ținuturi, ridicându-ne în înaltul cerurilor; am mai putea spune că prin cântul său, Enescu putea stabili contactul între noi cei muritori și eternitate.

Aceleași impresii se puteau citi și în ochii răniților, a bolnavilor cărora Enescu le cânta în timpul războiului, când cu vioara sa vrăjită umbra dintr-un spital de câmp în altul, ducând cu el frumusețea, speranța, ultima bucurie celor care, chemați pentru apărarea patriei au lăsat de izbeliște ogoarele lor, vatra strămoșească, familiile, răspunzând chemării de a merge la o luptă crun-



Monumentul "George Enescu" din fața Operei Române din București, sculptat de Ion Jalea

tă, la foamete, urmând să cadă în nevolnicie, să îndure răni și suferințe.

Aș putea vorbi despre Enescu la nesfârșit. Ca om și ca artist, el s-a ridicat modest deasupra noastră, iar noi față de creator ne simțim a fi doar umili și recunoscători, mai mult chiar, suntem fericiți că putem recunoaște superioritatea lui, mulțumindu-i că a binevoit să ne înalțe deasupra cotidianului.

Aș dori să mai subliniez încă o notă caracteristică firii lui Enescu: solitudinea lui față de alți artiști. El se dovedea a fi întotdeauna gata să asculte pe oricine, să îl ajute, să îl încurajeze. Îl interesa orice artist începător, niciunul, nici chiar dintre cei mai mici, care luptă pentru un ideal, nu era refuzat de el; nu precupește nici un efort, cu mână de maestru interpretează cele mai simple melodii, ca să își spună apoi părerea, ca după aceea să tresalte dintr-o dată din degetele sale meștere sunete pline de armonie. Nici ură și nici meschinărie în caracterul lui, niciodată nu avea chef să glumească cu malițiozitate de semenii săi;

nicio preconcepțiune, nicio critică deprimantă, asta pentru că știa că în locurile cele mai neașteptate putea da peste o comoară.

Este mai nobil rolul celui care dă, decât al celui care primește – aceasta este deviza lui. Este prieten al celor bogați și al celor sărmani. Este o mândrie pentru noi să ne plecăm fruntea în fața lui Enescu. El este un mare Român și suntem fericiți că este contemporanul nostru. Și cu atât mai mult cu cât vedem că numele lui nu se stinge. Numele lui își găsește locul printre nemuritori, numele lui Enescu al băiețelului din Dorohoi.

Prezentare și traducere de
Nicolae Mareș

Concursul Internațional de Poezie „Grigore Vieru”

Concursul de poezie purtând numele marelui poet Grigore Vieru se desfășoară în cadrul **Festivalului Internațional de Poezie „Grigore Vieru”, editia a III-a**, care va avea loc în perioada 26 - 29 octombrie 2011 la Chișinău și Iași, în organizarea Asociației Culturale FEED BACK Iași, în parteneriat cu Primăria Iași, Primăria Chișinău, Ministerul Culturii, Editura „Prințes Edit”, Muzeul Literaturii Române Iași. Concursul își propune descoperirea și sprijinirea tinerilor poeți de limbă română din România, Republica Moldova și din toată diaspora.

Pot participa tineri poeți până la 30 de ani, care nu sunt membri ai Uniunii Scriitorilor din România sau ai altor uniuni de creație și care nu au volume individuale publicate.

Manuscrisele, constând într-un volum de autor care nu trebuie să depășească 100 pagini, scrise pe computer, corp 14, în două exemplare, se vor trimite pe adresa: **Asociația Culturală FEED BACK Iași, Str. Păcurari nr 4, Cod 700115, Iași, jud. Iași**, până la data de **15 octombrie a.c.**, data poștei. Lucrările se vor juri după un motto la propria alegere a concurentului și care va fi trecut pe plicul de pus la poștă și pe fiecare pagină prezentată în concurs. Lucrările vor fi însoțite de un plic închis ce se va introduce în plicul mare cu lucrările și va purta același motto, iar înăuntru datele personale ale concurentului: numele, data nașterii, profesia, adresa exactă, telefonul, e-mailul și o scurtă prezentare a activității literare. Pe plicul mare, în loc de numele și adresa concurentului se va trece doar motto-ul.

Juriul, format din personalități marcante ale literaturii din România și Republica Moldova, va acorda următoarele premii: Marele Premiu „Grigore Vieru” - constând în publicarea volumului în 300 exemplare

Premiul I - 500 lei, Premiul II - 400 lei, Premiul III - 300 lei, Mențiune - 200 lei

La acestea se vor adăuga premiile unor importante reviste literare din România și Republica Moldova. Grupajele de poeme premiate vor fi publicate în Cartea festivalului.

Când un clujean se integrează scenei jazzistice newyorkeze

Virgil Mihaiu



Tuba Project evoluând în cadrul celei de-a patra Stagiuni Muzicale Române în Portugalia/2011, organizată de ICR Lisabona. De la stânga la dreapta: Lucian Ban, Alex Harding, Bruce Williams, Bob Stewart, Derrek Phillips
Foto: Carolyn Appel

Tuba Project e o formație fondată la New York, de către pianistul român Lucian Ban, împreună cu saxofonistul Alex Harding, către mijlocul primului deceniu al secolului 21. Clue-ul acestui proiect constă în invitarea notoriului tubist de jazz Bob Stewart ca principal punct de referință al cvintetului. Idee salutară, ce permite celor cinci „complici” să se eschiveze de la rutina unei estetici epigonice, îndeobște drapate sub comodele reflexe condiționate de tip *mainstream*. Aducând în prim-plan un instrument ce a acompaniat de la bun început istoria jazzului, însă a rămas aproape întotdeauna în penumbră, Tuba Project minează obiceiurile comode, schimbă perspectivele, creează un efect de distanțare, oarecum similar *Verfremdungseffekt*-ului cultivat de Bertolt Brecht (alminteri, intim colaborator al unui compozitor cu indeniabile filiații jazzistice – Kurt Weill – împreună cu care a conceput *Opera de trei parale*). Păstrând comparația, s-ar putea afirma că muzica propusă de Tuba Project îi prezintă ascultătorului configurații estetice mai mult sau mai puțin familiare, însă le remodelează sub o nouă lumină. Iar aici intervine personalitatea fiecăruia dintre cei cinci muzicieni: pe lângă amintitul Stewart, la tubă, evoluează Derrek Phillips la baterie, Bruce Williams la saxofon alto, Alex Harding la saxofon bariton și Lucian Ban la pian (electric și acustic).

Ban este primul jazzman român afirmat pe scena ultracompetitivă a principalului megalopolis din patria jazzului. Dintre reușitele sale, soldate cu turnee transcontinentale și albume discografice, merită reținute colaborările cu muzicieni de talia unor Barry Altschul, Sam Newsome, Mat Maneri, Mark Feldman, Tony Malaby, Ralph Alessi, Abraham Burton, Nasheet Waits, Jorge Sylvester, John Hébert, Brad Jones, Badal Roy ș.a. Pianistul, compozitorul și aranjorul născut și format la Cluj și-a manifestat creativitatea atât în cadrul formațiilor sale newyorkeze – Tuba Project, *Elevation*,

Asymmetry – cât și prin ambițioase lucrări de anvergură, concepute ca sinteze între ethos-ul muzical românesc și spiritul universalist al jazzului: *The Romanian-American Jazz Suite* și *Enescu Re-Imagined*.

Tuba Project propune o muzică exuberantă, vitală, policromă, ferm ancorată în solul tradițiilor jazzistice afro-americane, într-o originală mixtură cu inserții provenite din spațiul latinătății orientale. Din punct de vedere stilistic, se poate vorbi despre o expresie rafinată a eclectismului postmodern, reunind elemente de *avant pop*, *blues*, *groove*, surprinzătoare întorsături de frază purtând amprenta lui Thelonious Monk, dar și asimetriile ritmice și prospețimea percepției acustice de sorginte carpato-danubiană. Rezultă un spectacol de ferventă comuniune între muzicieni și spectatori, o autentică celebrare a virtuților jazzului. Pe lângă virtuozitatea lor individuală, componenții cvintetului excelează și în materie de interacțiune în cadrul procesului de improvizație pe viu. Nu e de mirare, având în vedere briantul credit artistic de care dispun. Astfel, Bob Stewart este „reformatorul tubei”, care a reușit să aducă greoiul instrument în prim-planul actualității jazzistice, conferindu-i suplețe și relevându-i expresivitatea. Lista colaborărilor sale are aspectul unui *Hall of Fame*: Charles Mingus, Gil Evans, Carla Bley, David Murray, Taj Mahal, Dizzy Gillespie, McCoy Tyner, Arthur Blythe, Freddie Hubbard, Don Cherry, Nicholas Payton, Wynton Marsalis, Charlie Haden, Lester Bowie... În prezent, Bob Stewart rămâne la fel de omniprezent ca interpret, însă are și o susținută activitate ca profesor la Julliard School din New York și ca *Distinguished Lecturer* la Lehman College.

La rândul-i, Alex Harding dă strălucire altor două instrumente din zona registrului grav – saxofonul bariton și clarinetul-bas. Nici referințele sale nu sunt mai prejos (doar că marcate de cele vreo două decenii diferență de vârstă față de Stewart): Yusef Lateef, Julius Hemphill, Muhai

Richard Abrams, Craig Harris, Lester Bowie, Frank Lacy, Hamiet Bluiett, Oliver Lake, Greg Osby, David Murray Big Band, Sun Ra Arkestra, B.B. King...

Formația e întregită prin contribuțiile, la fel de însufletitoare, ale lui Bruce Williams / sax alto (cu stagii în faimoasele *World Saxophone Quartet*, *Count Basie Orchestra*, *Roy Hargrove Group* sau *Lincoln Center Jazz Orchestra*) și Derrek Phillips / baterie (maestru al percuției, acompaniator al cântăreței Norah Jones, apropiat al saxofoniștilor Joshua Redman și Sam Newsome etc.).

Despre albumul *Tuba Project*, editat în 2006 la casa americană *CIMP Records*, criticul american Budd Kopman scria, în *All About Jazz*: „Cu Tuba Project, pianistul Lucian Ban și baritonistul Alex Harding au realizat un album de o energie cu totul specială, bluesy și adeseori extatic. Avându-l alături pe cel mai mare exponent al tubei în jazz, faimosul Bob Stewart, cei cinci au reușit un album ieșit din comun, inspirat de *new orleans*, *funk blues* și *second line* – un deliciu, atât pe CD, dar mai ales *live*...”

Pot confirma aserțiunea din urmă, întrucât avui privilegiul să asist la ambele concerte din vara 2011 susținute de Tuba Project în Portugalia, ca parte componentă a *Stagiunii Muzicale Române în Portugalia*, organizată de Institutul Cultural Român din Lisabona și ajunsă la cea de-a patra ediție. Urmărindu-i pe muzicieni, începând din culise, am constatat neașteptatele însușiri... diplomatice ale lui Ban. Deși pe scenă el își asumă mai curând un rol de „revelator armonic” al companionilor de acțiune, implicarea sa în stabilirea unor strategii de interpretare – în funcție de condițiile totalmente diferite din cele două locații (întâi, la festivalul *Músicas do Mundo* de la Sines, iar apoi la Museu do Oriente din Lisabona) – mi s-a părut decisivă. În cadrul primului concert s-a mizat masiv pe un repertoriu dinamic, quasi-dansant, în care tuba amintea primordial de rolul pe care îl jucase în acele *marching bands* de la începuturile genului. În portul unde s-a născut Vasco da Gama, impresarul Carlos Seixas reușește să polarizeze – în fiecare vară, de zece ani încoace – interesul câtorva bune mii de spectatori, oferindu-le spectacole dintre cele mai interesante aduse din întreaga lume. În vara 2011, Tuba Project s’a afirmat la Sines ca un moment de vârf din istoria acestui megafestival.

La Museu do Oriente – o instituție de referință într-o țară cu certă vocație muzeistică – Tuba Project a prezentat un program totalmente diferit, atât ca atitudine, cât și ca substanță. Deși precedentă evoluție se terminase abia la cinci dimineața, iar voiajul de la Sines la Lisabona a durat peste două ore, în seara aceleiași zile muzicienii au evoluat la potențial maxim. În sala de concerte, admirabil structurată arhitectural, am fost regalați cu o revărsare continuă de creativitate, un imprevizibil caleidoscop stilistic, o succesiune de teme și variațiuni configurate și de(s)compuse spontan, asemenea însuși fluxului vieții. Calitatea muzicii și succesul înregistrat în fața reticentului public lusitan m-au determinat să scriu o cronică aparte, dedicată ambelor spectacole antemenționate. Sper s-o pot publica cât de curând (eventual, în paginile *Jazz Context*, pe care le „păstoresc” lunar, din 1990 până azi, în revista-soră, *Steaua*). Așadar, cum s-ar zice pe limba maternă a jazzului, *stay tuned*...

Mitul care schimbă mitul

Claudiu Groza



Dimenz Aron, Kollo Csongor și Molnar Levente

Foto: Biro Istvan

„Dracula n-a fost vampir” este una din replicile-cheie din *Draculatura sau proiectul Brand Stroker*, prima premieră a noii stagiuni de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, prezentată în 18 septembrie la Casa Tranzit în cadrul Proiectului Teatral Internațional „Emergency Entrance”. Spectacolul a fost montat de Robert Lakatos, cunoscut regizor de film (mai ales cu premiul *Bahrtalo!*), debutant însă pe scena de teatru, iar scenariul are la bază o documentare realizată împreună cu o altă cineastă, Cecilia Felmeri. Rezultatul este un spectacol în care ficțiunea și realitatea se împletesc, însă ambele au o anume ambiguitate semantică.

Povestea se încheagă în jurul unui director de cămin cultural, care a compus un imn de celebrare a virtuților eroice ale lui Vlad Țepeș, nedreptățit de postura de personaj literar. „Cartea lui Stroker (!, cuvântul are în engleză și niște conotații licențioase) mi s-a părut niște aberații”, declară la un moment dat personajul, decis să înalțe în fața clădirii pe care o conduce un monument în cinstea eroului. Drept pentru care se pornește să caute „modele” pentru cei trei ticăloși ce ar figura „trașii în țepă” ai nemilosului, dar dreptului voievod. Asta în timp ce soția-secretara sa, Gennifera, pune la punct, împreună cu misteriosul „oficial” Costi, proiectul „european” din care să vină finanțarea monumentului. Alte câteva personaje gravitează în jurul acțiunii, de la tanti Kati, cea care vede în adulterul Genniferei o posesiune a acesteia de către diavol, la nea Dobrin, patriot pitoresc, la Anita, sprijinitoarea familiei din Italia, unde lucrează mai mult sau mai puțin legal, ori la Grotta, avocatul care vine să despăgubească familia Anitei după moartea ei accidentală. În cele din urmă, acești bani vor asigura împlinirea visului de a oferi românilor și lumii „adevărată istorie a lui Dracula”, ca erou național și furnizor de beneficii turistice locale.

Spectacolul alătură scene rizibile - precum monologul lui nea Dobrin - cu altele atroce - în secvențele documentare video ce apar adesea, dar și cu un climax emoționant, spre final, în care idealismul rural se combină cu dimensiunea strict

și pur umană a vieții banale, a suferinței de care te poate scăpa, precum un idol aproape zădărnice, „mântuitorul” Vlad Țepeș. Un mit e înlocuit de altul, fără ca, în fond, osia lumii să-și schimbe rotația.

Decorul este mai degrabă eficient decât pregnant - o masă și niște scaune - însă dinamica spectacolului e asigurată de proiecțiile video - imagini statice sau reportaje. Fluente acțiunii scenice are uneori sincope, dar nu în așa măsură încât să obtureze ritmul. E mai degrabă o problemă de rulaj al spectacolului până la obținerea vitezei potrivite. O problemă ar fi însă eclerajul, uneori prea „umbros”, din cauza condițiilor tehnice de la Casa Tranzit, astfel că autorii ar trebui să găsească eventual soluții pentru reprezentațiile din alte spații.

Draculatura e un spectacol interpretat foarte corect, fără ca vreunul din actorii distribuiți - Dimeny Aron, Laco Julia, Kollo Csongor, Molnar Levente, Panek Kati, Farkas Lorand sau Gyorgyjakab Eniko - să se remarcă în mod deosebit față de echipă. Jocul lor poate părea uneori chiar ilustrativ, însă impresia e nedreaptă.



Laco Julia și Pamek Kati

Foto: Biro Istvan

Firește că partea video are un impact vizual mult mai mare, și datorită pitorescului personajelor reale, și datorită cadrajului ori pur și simplu contextului strident. Asta nu înseamnă însă că interpretii de pe scenă ar fi mai estompați, ci doar că unul din codurile semantice e mai lesne sesizabil. Actorii s-au achitat absolut onest de partiturile scenice, oferind într-o cheie mai fină exact contrapunctul de care era nevoie. Nu se poate nega, pe de altă parte, că regizorul Robert Lakatos nu a exploatat mai bine registrul în care e mai experimentat, cel cinematografic.

După părerea mea, *Draculatura* și-a atins foarte bine țelul artistic în conformitate cu obiectivele proiectului „Emergency Entrance”. E un spectacol scurt, dinamic, localist fără a fi provincial, cu deschidere spre orice tip de receptare și o dimensiune documentară care-l așează onorabil în zona demersurilor teatrale extrem-contemporane, cu subtext social.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a găzduit între 11-19 septembrie și un atelier teatral în cadrul Proiectului Teatral Internațional „Emergency Entrance”, la care este partener alături de Teatrul Național din Grecia - Atena, Teatro Garibaldi din Palermo, Teatrul Național Habima din Israel, Teatrul Național din Praga și Teatrul din Graz. Proiectul va avea ca rezultat șase producții care dezbat problemele cu care se confruntă societatea zilelor noastre: migrația, munca ilegală, prostituția forțată.

La atelierul clujean au luat parte regizorii Giuseppe Massa, Yiorgos Paloumpis și Robert Lakatos, precum și actorii ai trupelor din Atena, Palermo și Cluj, „interacțiunea” lor concretizându-se într-o scurtă reprezentație care a spart barierele lingvistice, dar a evidențiat într-un mod aproape pedagogic, aș spune, fracturile de comunicare ale societății contemporane, din ce în ce mai frapante, în ciuda, sau poate tocmai datorită mecanismelor globalizării.

Cele șase spectacole ale proiectului „Emergency Entrance”, desfășurat cu sprijinul Uniunii Europene, prin Programul Cultural 2007-13, în colaborare cu Uniunea Teatrelor din Europa (UTE), vor fi prezentate la Graz, în ianuarie 2012. O parte din ele ar putea figura și în programul Festivalului Interferențe de la Cluj, la finele anului viitor.

Simetrie & spontaneitate

Aglia Stefanova-Oltean



Noche Bach
creație coregrafică în două părți de Gigi Căciuleanu
Muzica: J. S. Bach
Concept scenografie și lumini: Dan Mastacan
Design și realizare costume: Leonel Navarete, Monica Ruiz
Compania Națională de Balet din Chile

Prima mea întâlnire cu arta lui Gigi Căciuleanu s-a petrecut în 2006, prin *Simfonia fantastică*. La vremea aceea tocmai descopeream cultura română, printr-o bursă post-doctorală la New Europe College, în București. Prietenii mei teatrologi români mi-au făcut rost de o invitație în ultima clipă, cu scurta explicație că "Gigi e un nume în dansul mondial, să știi!" Am luat vorbele lor de bune și am admirat profesionalismul spectacolului și pe celebrii Răzvan Mazilu și Dan Puric. Prezența lor mi-a distras însă atenția de la concepția coregrafică.

Acum, după cinci ani, a doua mea întâlnire cu arta lui Gigi Căciuleanu, la Cluj de această dată, în cadrul "Întâlnirilor JTI", mi-a prilejuit comunicarea reală cu creația sa și m-a făcut să-i înțeleg talentul și stilul specific. *Noche Bach* - un spectacol în care "vedetă" e muzica lui Bach, în timp ce dansatorii sunt "elementele interne ale unui orologiu" - ne-a transpus, ferm dar delicat, convingător, fără agresivitate ori detalii pretențioase, într-o lume fantastică a gândirii pure și a unui demers artistic categoric. Doar un artist experimentat, care a trecut succesiv prin școala avangardei și prin cea a dansului tradițional, poate crea un spectacol atât de echilibrat, de stabil și de limpede articulat. Scenariul spectacolului este original, dar nu pretențios, simțim mai degrabă admirația pentru geniul lui Bach și dorința corpului actorului de a materializa muzica - "o muzică pe care și Dumnezeu se joacă" (interviu Cătălin Sava cu Gigi Căciuleanu, www.liternet.ro).

Elementele de dans clasic se estompează subit, gesturile rămân incomplete, ca și când

dansatorul începe dintr-o dată să se gândească la altceva și intră spontan într-o comunicare liberă și destinsă cu partenerul care-i dansează alături. Se simte un ritm comun, în care accentul cade mai puțin pe puritatea mișcării și mai mult pe armonia emoțională dintre trupurile care se mișcă.

Spectacolul este construit cu o conștiință geometrică aparte, care urmărește să nu existe spațiu gol pe scenă. Dansatorii sunt grupați atât în prim-plan, cât și în planul îndepărtat al scenei, repetând anumite mișcări și figuri, reamintindu-ne câte o temă muzicală și dând impresia că fiecare corp este permanent și puternic asociat cu altele, într-un mecanism perpetuu și perfect echilibrat.

Fețele dansatorilor zâmbeau adesea - era expresia fericirii de a fi împreună, de a fi părți ale "orologiului" divin, acționat de armonie - o stare emoțională perfect transpusă vizual în dansul cu frânghiile ce leagă două trupuri într-o superbă și stranie sculptură. *Noche Bach* celebrează relația cu celălalt, respingând



solitudinea.

Coregrafia este marcată teatrală, narativă, în cel mai bun sens al cuvântului - asta înseamnă că toți actanții sunt interconectați prin corp, minte și suflet. În anumite momente, trupurile sunt aranjate în progresie aritmetică ori geometrică, ca și când ar fi mari numere ale unui algoritm. Apoi ele se împrăștie și fiecare se întoarce spre sine, într-o formă de dans stranie și unică, păstrându-și zâmbetul. Simetrie și spontaneitate - această paradoxală combinație de energii face spectacolul semnat "Căciuleanu" original și unic.

Mesajele transmise publicului sunt scurte, clare, sugestive și încărcate de emoție; unele momente coregrafice sunt pline de umor. Lungimea secvențelor este măsurată cu precizie, nimic nu e prea mult și nu lipsește nimic din această lume fantastică, perfect echilibrată, în care nu există spațiu vid.

E nevoie de o mare experiență emoțională și profesională pentru a crea un asemenea spectacol; pentru a abandona Ego-ul coregrafului în favoarea muzicii și a trupului dansatorului; pentru a spune doar atât cât trebuie și nimic în plus. Și, în cele din urmă, pentru a atinge înțelepciunea lui Picasso despre măsura și stilul artistic: "Nu contează ce ai desenat. Contează ce nu ai desenat".

Este întotdeauna interesant să vezi școli de dans din afara Europei. Compania Națională de Balet din Chile, fondată în 1945, are un tipar și un stil proprii. Dansatorii mi-au părut mai liberi și mai puțin sofisticați. Moștenirea lor specifică, cultura mișcării și experiența lor de scenă aduce diversitate și prospețime în contextul european. E și acesta un fapt care contribuie la sunetul inconfundabil al acestui spectacol.

O anamneză necesară (IV)

Ioan-Pavel Azap

Cel mai prolific regizor român al primului deceniu, mai exact spus al primului lustru de după Revoluție, nu a fost, așa cum era, poate, de așteptat, Sergiu Nicolaescu, ci... Mircea Daneliuc! (Și azi, tot el este regizorul român cu cele mai multe filme realizate după 1989, în ciuda unei pauze de opt ani între *Senatorul melcilor și Ambasadorii*, căutăm patrie.) Din păcate, din cele cinci filme turnate între 1990/'91-2000 (*A 11-a poruncă* - 1991, *Tusea și junghiul* - 1992, *Patul conjugal* - 1993, *Această lehamite* - 1994, *Senatorul melcilor* - 1995), poate fi reținut, altfel decât secvențial, doar *Senatorul melcilor*. *A 11-a poruncă* este eteroclit fără măsură și fără noimă. După un început realist în forță (arestarea sosisilor lui Hitler și ale acoliților săi la finele celui de al Doilea Război Mondial, ceea ce sugerează un proces - mai mult sau mai puțin simbolic - al dictaturii, al totalitarismului, în speță al Holocaustului), filmul amestecă neinspirat genuri și stiluri cinematografice cărora nu reușește să le dea coerență, să le justifice alăturarea: realism frust, teatralitate, suspans etc. Mai grav pentru demersul ideatic al lui Daneliuc este faptul că, deși pornește de la premisele amintite, filmul se dorește a fi, în final, o condamnare a comunismului, cu trimiteri directe la sistemul concentraționar românesc, respectiv la Fenomenul Pitești, ceea ce se potrivește cu narațiunea ca nuca-n perete. Desigur, există similitudini între cele două sisteme, o știam înainte de a ne-o spune Daneliuc, dar a le amesteca în modul acesta poate deveni grotesc, chiar hilar. O scuză ar fi că scenariul a fost scris înainte de 1989, când anumite lucruri nu puteau fi spuse clar, dar nu poate fi scuzat faptul că nu a fost "ajustat" după. Dacă Daneliuc ar fi adaptat scenariul la noile condiții, de exprimare liberă, existau șanse foarte mari ca *A 11-a poruncă* să fie un titlu de referință al cinematografiei române, și nu doar al deceniului în discuție. *Tusea și junghiul*, asupra căruia nu are rost să insistăm, demonstrează că Daneliuc nu are umor pe ecran; poate că în viața personală da, dar asta este o altă poveste. Multdiscutatul și multadmiratul, la vremea lui, *Patul conjugal* este un exemplu perfect despre modul în care libertatea i-a zăpăcit pe regizorii români: Daneliuc, iarăși în postura de regizor-scenarist, pare a-și pierde după doar câteva minute (ca și în *A 11-a poruncă*, începutul este promițător) "uzul coerenței", rezultatul fiind o însăilare, un film urât la propriu, ostentativ, cu un final de o încrâncenare ridicolă. *Această lehamite* este o peliculă "inertială", în trena *Patului conjugal*, călduț, fără nimic remarcabil - nici în bine, nici în rău. Singurul film valabil din această perioadă este, așa cum spuneam, *Senatorul melcilor*. Chiar dacă autorul se lasă copleșit la un moment dat de poveste (de povești, de fapt: week-end-ul senatorului într-o vilă de protocol, fostă, evident, a lui Ceaușescu; inaugurarea unei centrale eoliene, aceasta din urmă pretext pentru senator de a se deplasa în teritoriu pentru câteva zile de "odihnă activă"; vizita neprotocolară a unei echipe de francezi care filmează în zonă; problemele sătenilor din comuna din preajma vilei; un conflict interetnic alăturat forțat celorlalte fire narative; un "iluminat" care-și construiește o arcă în vârf de munte - metaforă cusută cu ață albă), *Senatorul...* este cel mai coerent, cel mai cu noimă film al lui

Daneliuc de după '90. Inconsecvența narativă a regizorului-scenarist reflectă însăși băjbăielile epocii, ale momentului. Dar filmul este cinematografiat corect, mesajul lizibil (trăim într-o lume, într-o societate în care haosul este dominant), realismul depășește conjuncturalul (e evident că întotdeauna vor exista profitori și abuzați; conflictul cu țiganii nu este ceva specific doar anilor '90; sexualitatea, a senatorului în speță, este un atribut al puterii ș.a.) și, în plus, beneficiază de aportul unui actor uriaș: Dorel Vișan, care duce în spate nu puțin din greul filmului. Așadar, în ciuda prolificității, Mircea Daneliuc se dovedește a fi mult mai puțin prezent cinematic în acești ani de libertate de expresie, de manifestare, decât în anii predecembriști, în care rateurile sunt neglijabile și, mai ales, mult mai puțin compromițătoare.

Dar nu Daneliuc a dat filmul cel mai bun al deceniului (reamintesc că mă refer, deocamdată, doar la regizorii care au făcut film și înainte de 1989; precizez, iarăși, că Lucian Pintilie este un caz special, de care ne vom ocupa separat); am început cu el pentru că este cel mai spectaculos, cel mai dinamic, cel mai nervos - la propriu - regizor al momentului, imposibil de ignorat în contingent, greu de reținut, cu titlurile postdecembriște, în perspectiva timpului, a istoriei filmului românesc. Alții - pe lângă Nicolae Mărgineanu, despre care am scris în numărul precedent al *Tribunei* - sunt regizorii care depășesc contingentul și realizează acum opere de referință, nu numai în filmografia proprie, ci și în "portofoliul" cinematografiei române, respectiv Ioan Cărmăzan și Radu Gabrea.

Prin *Casa din vis* (1991/1993), Ioan Cărmăzan confirmă strălucit ceea ce primele sale filme anunțau. Regizorul viguros și autentic din *Țapinarii* (1982) și *Lișca* (1983) - (*Sania albastră* - 1986 este un accident în filmografia regizorului, din păcate cu repercursiuni dramatice peste decenii) - reușește aici un echilibru perfect între dramaturgia (poate prea) "mustoasă", plină de sevă a lui Fănuș Neagu - scenarist prolific, dar destul de rar transpus cinematic cu sobrietatea benefică a lui Cărmăzan (Radu Gabrea realizează, în *Dincolo de nisipuri* - 1973, o foarte bună ecranizare după romanul *Îngerul a strigat*, preluând și elemente din nuvela ce dă titlul filmului) - și rigoarea demersului cinematic: "[Cărmăzan] preferă poezia șoaptei. [...] Bizareria caligrafică a scriitorului și-a găsit, ca și în *Lișca*, un talmăcitor ideal în Cărmăzan." (Tudor Caranfil, *Dictionar de filme românești*, București-Chișinău, Ed. Litera Internațional, 2002, p. 34). În anii postbelici, undeva într-un sat din zona Brăilei, Căpălău (Gheorghe Dinică) își conduce familia după principii ancestrale, prea puțin incomodat de mersul istoriei, părând să ignore prefacerile din jur. Dar mentalitatea universului rural se schimbă, autoritatea capului familiei este pusă sub semnul întrebării, sfârșind prin a fi contestată fără drept de apel. Când Căpălău își însoară unul dintre fii (Horațiu Mălăele), debil mintal, cu o (prea) focoasă codană (Maia Morgenstern), o face în virtutea dreptului său de a conduce și organiza familia cum crede el că e mai bine. Sensibil la nuri tinere nurori, pe lângă tata-socru, este și celălalt fiu al bătrânului (Dan Bădărău). Relația



Ioan Cărmăzan

celor doi cumnați este frustă și amorală. Nimic idilic sau tragic, regizorul evită extremele, totul se desfășoară sub semnul unui firesc acceptat de comunitate: câtă vreme cei doi păstrează aparențele, respectând un cod nescriș, ordinea lumii nu este tulburată, perturbată. Așa cum spunea și Marin Preda, nu prin blândețe și idilism a existat și supraviețuit ruralul, ci, dimpotrivă, prin duritate și inflexibilitate. Dar lumea satului, așa cum o știa Căpălău, se destramă, cu, sau, mai ales, fără voia lui. Cei doi îndrăgostiți încalcă regulile codului rural și își iau lumea în cap, părăsesc satul și ajung pe un șantier. Și dintr-o dată *Casa din vis* depășește "limitele" unei povești sătești: istoria pe care o ignoră bătrânul Căpălău își vede de ale ei, îi răpește - prin alternativa pe care o oferă: plecarea din sat spre un rost, nu doar ca soluție disperată -, în plan personal, autoritatea, în plan general, chiar sensul existenței. Peste ani, cei doi revin în sat, la aniversarea unei vârste rotunde a bătrânului. Sunt căsătoriți și au un copil. Rănile vechi sunt, dacă nu vindecate, cel puțin cicatrizate, drama familială - și, prin extrapolare, cea a unei comunități, respectiv a celei rurale - pare a fi "clasată". Dar (de-acum cu adevărat) bătrânul Căpălău acceptă sărbătorirea ca pe un simulacru, o palidă umbră a respectului de altădată al clanului, iar restul familiei pare a-i face jocul, mai mult sau mai puțin fățiș. Și pasiunea celor doi îndrăgostiți de pe vremuri este "domesticită", atitudinea lor sugerând mai degrabă o tolerare reciprocă, decât o împlinire a vechii patimi. "Casa" din vis rămâne doar un vis. O lume, un univers - deopotrivă familial și social - se destramă ineluctabil. Vremea patimii a trecut, a rămas doar cenușa visului, a iluziilor de altădată. Pe lângă cinematografierea de mare ținută, prin care Ioan Cărmăzan își asigură un loc în "primul raft" al istoriei filmului românesc, *Casa din vis* conține și cea mai frumoasă scenă erotică din întreaga cinematografie română: Maia Morgenstern și Dan Bădărău făcând dragoste în podul casei, peste sacii cu puf de gâscă, printre fulgii plutind alene în aerul îmbibat de senzualitate.

Dacă bobul nu moare

Lucian Maier

Filmul lui Sinișa Dragin înaintea pe două planuri. Unul *real*, din prezentul povestirii, în care un tată român își caută fiica răpită și forțată să se prostitueze în Kosovo, iar un tată sârb își caută fiul mort în România într-un accident. Celălalt plan, unul simbolic, recuperează o poveste de pe la începutul secolului al nouăsprezecelea, în care niște țărani români s-au străduit să mute o biserică de lemn pe coasta unui munte. Au fost nevoiți să traverseze un lac înghețat, însă gheața a cedat, biserica a rămas blocată în acea spărtură și primăvara a coborât în adâncul apelor. Legenda spune că biserica respectivă mai apare pe suprafața lacului din când în când, ca o nălucă. Cele două planuri ajung să se îmbrățișeze în întâlnirea simbolică a celor doi copii căutați în realitatea de pe ecran.

Dacă am putea secționa filmul, dacă am putea despărți secvențele sale încît să nu le judecăm prin prisma rolului pe care îl au în ceea ce înseamnă filmul acesta ca întreg, atunci am putea reține ceva din demersul lui Dragin. Traversarea unor părți ale legendei bisericii blestemată arată bine în imagine. Țăranii sînt strînși în jurul bisericii cu animalele de tracțiune alături și au în mîini rude din lemn cu ajutorul cărora caută să ridice și să urnească lăcașul de cult. Avem aici un simbure de magie, imagini care pot fura ochiul și care îndeamnă la visare. Însă și aceste imagini sînt exploatare fără inteligență în film, în timp ce restul imaginilor constituie o adunătură de momente ratate, dezgustătoare, în spatele cărora pot fi citite o mulțime de pretenții care vor să fie acceptate drept împliniri artistice.

Uneori, un motiv care duce la prețiozitate respingătoare stă în faptul că realizatorii de film îngurgitează nemestecate creații precum cele

semnate de Tarkovski și cred că monumentalitatea imaginilor sale dau caracter artistic proiectului din care fac parte, nu lumea gândită de autorul rus, o lume care face posibile coerența imaginilor respective și sensurile care izvorăsc din acestea. Apoi, un alt motiv e dat de gîndul că dacă în realitate există un fapt, atunci, ca să vorbești despre realitate, trebuie doar să pui pe ecran faptul respectiv și vei cuprinde automat realitatea respectivă în discursul tău. Nimic mai fals!

Într-una din analizele sale din *Ființa și neantul*, Jean Paul Sartre spunea că nu există acțiuni inumane. În măsura în care ceva este înfăptuit de om, sau măcar imaginat, fie și cel mai atroce lucru, cea mai odioasă crimă, cel mai sinistru viol, el este uman prin faptul că e urmarea acțiunii unui om. Acesta e un lucru pe care îl accept din start. Chiar dacă un fapt nu mă caracterizează pe mine sau nu mi-a trecut prin gînd, nu înseamnă că el nu există sau că el nu este posibil. Nu înseamnă că îl resping fiindcă nu e parte din experiența mea sau din felul în care văd eu lumea. Așadar, ideea nu e că pe ecran se petrec fapte care oripilează prin violența lor, prin lipsa de speranță pe care o instituie, prin puterea cu care lovesc psihicul spectatorului; și că resping filmul pentru că e prea violent sau că e dintr-o lume pe care experiența mea cotidiană nu a cuprins-o. Problema acestui film (și a altora ca el) stă în faptul că nu reușesc să plaseze violența aceasta într-un cadru coerent, care să o explice și să o facă acceptabilă ca propunere, încît să nască întrebări și preocupări reale după vizionare.

Dacă în realitate un bărbat își violează fata - cazul austriacului care și-a sechestrat fiica vreme de douăzeci și patru de ani și a avut șapte copii cu ea,

de exemplu - nu înseamnă că imediat ce apare pe ecran un bărbat care își violează fiica, gestul acesta cinematografic are sens și e motivat. Nu înseamnă că prin asta lumea aceea adevărată în care se petrec astfel de lucruri e suspendată pentru a putea fi dezbătută. Lumea reală are ritmul ei și în spatele unui gest e o întreagă istorie care îl face posibil. Să presupunem că e cineva prezent cu o cameră în fața gestului respectiv. Difuzarea în public a celui gest înregistrat nu poate fi motivată numai de faptul că gestul e real, iar aparatul de filmat a fost martor. Trebuie descoperite lucrurile din spatele gestului pentru ca acea înregistrare să poate fi considerată document. Altfel e un gest gratuit prin care cineva dorește să șocheze.

La fel și în film, nu corespondența cu realitatea trebuie căutată, nu gesturile care să copieze unu la unu întâmplările din realitate. Ceea ce trebuie să construiască autorii de film e o realitate-document, una a proiectului pe care îl propun, o lume care nu trebuie să aibă semnele cotidianului, ci trebuie să aibă propriile semne, între care să existe coeziune. Odată ce are o natură bine implementată, realitatea de pe ecran poate viza și poate determina realitatea curentă. Pînă atunci doar va oripila. Iar filmul lui Sinișa Dragin o face în mod absolut. Atunci cînd Nicu o violează pe Ina, fiica sa, în timp ce lăutarul îi cîntă frenetic la ureche, atunci cînd Ina se aruncă în rîu și apa acestuia se înroșește, atunci cînd pe ecran vedem tot felul de corespondențe ridicole (în debutul filmului biserica plutește pe lac și, prin cadrul ușii ei, vedem întinderea de apă; mai tîrziu vedem o altă întindere de apă, fragmentată de cadrul ușii unui closet de țară, ca să înțelegm mai bine diferența dintre sfințenie și mocirlă, dintre suflet și trup), atunci cînd licuricii luminează calea spectatorului către lăcașul sufletelor mutilate.

colaționări

Marele și radiosul păcat

Alexandru Jurcan

Verlaine îl strînge pe Rimbaud în brațe, în patul radiosului păcat, în timp ce i se naște primul copil. Desigur, pare scandalos, nu strigăm în gura mare, numai că tare mult ne plac demitizările, scormonirea în subterana intimităților unor genii, adică... nici capra vecinului nu a scăpat de inevitabil. Când Verlaine l-a cunoscut pe Rimbaud a afirmat clar: „L-am urmat, a trebuit”. Apoi au apărut vârtejul, patima, alcoolul, revelația, evadarea, libertatea, rostogolirea concretă pe pajiști, imitarea ludică a oilor, neglijarea familiei...

Verlaine a trăit între 1844-1896. Între 1871-1873 stă cu Rimbaud, ca în craterul unui vulcan activ. În final, îl rănește cu pistolul pe iubitul nonconformist și malefic, după care urmează închisoarea și stabilirea crezului religios. Rimbaud își continuă călătoriile primejdioase: caravane, țări îndepărtate, armata, traficul de arme...

Poloneza Agnieszka Holland realizează în 1995 filmul *Eclipsă totală*, cu Leonardo DiCaprio (Rimbaud), David Thewlis (Verlaine), Romane Bohringer (Mathilde), Dominique Blanc (Isabelle). Unde a mai jucat Thewlis? În *Harry Potter*, *Nakad*, *șapte ani în Tibet*... Ultimele prestații lui în rolul lui Verlaine la vârsta pierderii echilibrului și rațiunii. DiCaprio e perfect ca Rimbaud năvalnic, copilăros, agitat, revoltat, crud, cinic.

„Am decis să fiu geniu”, afirmă el cu dezinvoltură, știind că dragostea trebuie să fie reinventată, deoarece - crede el - cuplurile sunt legate prin egoism și spaime diverse. Vrea să fie original în creație, ca în viață: „Ca să fii mare poet, trebuie să experimentezi cu propriul trup”. Râgâie, fumează, face pipi pe manuscrisul unui grafoman, pe care-l numește „rahat autentic”. Într-o zi decide să nu mai scrie, pentru că „totul a fost spus”. Vrea soare, ocean, eternitate - „maestrul tăcerii voi fi...”.

A învățat ceva Rimbaud de la Verlaine? Da. „Eu știu CE să spun, tu știi CUM să spui... asta am învățat de la tine”. Verlaine oscilează între Rimbaud și soția Mathilde, care îl atrage doar fizic, căreia îi aprinde părul de câteva ori, dintr-o bizară disperare, apoi se spovedește lui Rimbaud cu o toropeală beată: „Nu i-am mai dat foc de joi”. La replica de față, orice zâmbet îngheață. Filmul Agnieszka Holland convinge și emoționează, fără urme moralizatoare. Dezbate inteligent, fără să șocheze prin scene gratuite.

În final, îl mai lăsăm pe Rimbaud să străpungă palma lui Verlaine, testând iubirea totală, ca o eclipsă de rațiune și să spună: „Încercarea mea de a cuceri lumea m-a adus aici...”, ca slugă a unui poet îmbătrânit, chel, urât și bețiv. Eu sunt aici, fiindcă am ales, dar tu...



pentru că ai nevoie de sex și de băutură”. Nici el nu credea ce spune, cu siguranță. Eclipsa aceea totală le-a redat conștiința de sine, în adevărul ei incomod, dar etern.

sumar

info

Claudiu Groza	Happening poetic româno-catalan	2
Ștefan Manasia	District Săvârșin	2

editorial

Ion Pop	Spre marea indignare	3
---------	----------------------	---

cărți în actualitate

Ion Vlad	Meditația elegiacă	4
Adrian Țion	Propensiune spre miezul poetic	5
Ion Buzași	Negoiaș Irimie într-o ediție antologică	6

cartea străină

Mihail Vakulovski	Pygmy zice yes	7
-------------------	----------------	---

imprimatur

Ovidiu Pecican	Marginile frenetice ale artei	8
----------------	-------------------------------	---

sare-n ochi

Laszlo Alexandru	Despre autonomia universitară	9
------------------	-------------------------------	---

interviu

de vorbă cu regizorul Mihnea Columbeanu		
"Baza profesionalismului cinematografic este filmul de con-sum"		11

poezia

Ana Dragu		13
Viorel Bucur		14

emoticon

Șerban Foartă	O Cassandă tomitană	13
---------------	---------------------	----

eseu

Sonia Elvireanu	Odiseea lui Homer în secolul XX sau Moștenitorii lui Ulysse	15
-----------------	---	----

meridian

Mihaela Mudure	A murit Sara Ruddick	18
----------------	----------------------	----

civic media

de vorbă cu arh. Ștefan Bălici	"Roșia Montană poate fi comparată cu Pompei"	19
--------------------------------	--	----

dezbateri & idei

Andra-Mihaela Cîmpean	Despre Fenomenul Pitești azi	20
-----------------------	------------------------------	----

remarci filosofice

Jean-Loup d'Autrecourt	Valori cognitive, valori epistemologice (V)	21
------------------------	---	----

studia

Mihail Nasta	Timpul inclus (II)	23
--------------	--------------------	----

Clujul interbelic

Petru Poantă	Geografia orașului (II)	25
--------------	-------------------------	----

flash meridian

Viigil Stanciu	Jay McInerney și atentatele din 11 septembrie 2001	26
----------------	--	----

rânduri de ocazie

Radu Țuculescu	Coroane cu magneți	27
----------------	--------------------	----

jazz story

Ioan Mușlea	To be or not to bop	28
-------------	---------------------	----

accent

George Enescu	în viziunea reginei Maria a României	29
---------------	--------------------------------------	----

corespondență din Lisabona

Viigil Mihaiu	Când un clujean se integrează scenei jazz-istice newyorkeze	31
---------------	---	----

teatru

Claudiu Groza	Mitul care schimbă mitul	32
Aglia Stefanova-Oltean	Simetrie & spontaneitate	33

film

Ioan-Pavel Azap	O anamneză necesară (IV)	34
Lucian Maier	Dacă bobul nu moare	35

colaționari

Alexandru Jurcan	Marele și radiosul păcat	35
------------------	--------------------------	----

plastica

János Szántai	Simțul și umorul	36
Claudiu Groza	Arca lui Kőnczey	36

plastica

Simțul și umorul

János Szántai

În urma unui studiu amănunțit, de peste 40 de ani, al picturilor rupestre de la Altamira, Lascaux, Niaux, Ruffignac și Pech Merle, un grup de cercetători britanici a dovedit: omul peșterilor nu a avut simțul umorului. Pe băbește: homo neanderthalis de pildă nu a avut motiv să râdă. E lesne de înțeles: pentru dezvoltarea oricărui simț este nevoie de un stimul. Or, de pildă, un tigrul cu colți sabie nu a stimulat în mod obligatoriu simțul umorului. Și nu existau în vremurile acelea nici politicieni, lupte de partid, găinării bisericesti, scandale de corupție sau crize economico-financiare care l-ar fi putut face pe un Zorba contemporan să râdă în hohote.

Apoi a trecut ceva timp, motorul evoluției a început să bubue și a apărut rasa bestială homo sapiens sapiens, s-au format triburi, state, caste, instituții, indivizi și individualități, și imediat au apărut și motivele de râs. Și oamenii au și profitat de ocazie. Au râs de Platon, de pildă, când acesta – pornind de la o greșeală de logică destul de mare – a legitimat practic căsătoriile între frați, în același timp negându-le vehement. Pe scurt, simțul umorului a scăpat de sub control și plutește în jurul nostru și astăzi, de pildă pe acești pereti.

Exemplarul homo sapiens sapiens numit Elemér Kőnczey e plin de simțul umorului până la refuz. Pe deasupra, aparține subspeciei de grafician, deci se pricepe la desen. Da' tare de tot. Presupun că nu este nevoie de o diplomă tip "Ștefan Gheorghiu" ca să ne dăm seama că prin îmbinarea celor două elemente menționate – simțul umorului și desenul – numitul homo sapiens sapiens are la îndemână un gen al artei plastice, caricatura, cu ajutorul căruia – ca să nu lăsăm nici locul comun deoparte – poate arăta o oglindă

strâmbă societății, civilizației, culturii, politicii timpurilor prezente. Iar noi, privitorii, râdem, ce să facem și noi. Cu toate că știm: de multe ori râdem de noi înșine. Desigur *hybrisul* încriptat cvasi-genetic ne ocrotește, zicând că na, ăsta nu sunt eu, ăsta-i vecinul.

Ceea ce face această expoziție a lui Kőnczey diferită de celelalte: de data aceasta autorul nu se oprește la banala oglindă strâmbă. Creează un tapet sau o față de masă din caricaturile sale desenate cu stiloul îmbibat în umor ba iertător, ba ucigător. Și prin această prelucrare creează o situație șocantă. Pentru că unde este locul tapetului și feței de masă? Na, unde? Nu, nu în muzeu. Nici în cotidian. În casa ta, dragă cetățene. Kőnczey își așează umorul său ba iertător, ba ucigător, cu o lovitură de maestru, în căminul cel dulce. Desfășoară un atac viral-umoristic împotriva sancțiții burgheze a principiului „Casa mea e cetatea mea!” Omule, nici acasă nu mai ești în siguranță. Păi, să nici nu fii, dacă ești cum ești. Oriunde te uiți, tapetul strâmb, fața de masă strâmbă îți fac o grimasă, provocându-ți râsul, dragă cetățene, deși tu simți, dacă nu știi, că e o problemă cu râsul ăsta, în ceea ce privește subiectul râsului. Desigur, există și astăzi indivizi lipsiți de simțul umorului. Oameni de peșteră. Sunt și ei homo buni, cetățeni dragi, dar ce să faci dacă s-au oprit din dezvoltare. Nu pot să râdă. În ceea ce-i privește, nu le putem oferi prea multe. Conform datelor existente, orice organism expulzează reziduurile restante. Care va să zică, vor ajunge în pragul extincției. Dar nu-i bai, Elemér Kőnczey va fi prezent și la înhumarea lor. Va organiza pentru ei o înmormântare hazlie. Amin!

(text rostit la vernisajul expoziției de la finalul lunii august 2011)

Arca lui Kőnczey

Claudiu Groza

Desenul cu Noe aflat într-o arcă burdușită cu saci de bănet în timp ce animalele stau pe mal perechi-perechi, derutate, iar el le face semn din umeri mi-a provocat hohote de râs la vernisajul expoziției de caricatură a lui Elemér Kőnczey, deschisă la finele verii la cafeneaua *Insomnia* din Cluj.

Autorul a ales o manieră atipică de a-și prezenta numeroasele lucrări, imprimate pe uriașe coli de hârtie și lipite pe zidurile cafenelei, ori aflate, în dimensiuni mai mici, pe mese, fiecare coală conținând câteva zeci sau chiar sute de desene. Efectul e bine urmărit, pentru că senzația de aglomerație vizuală te obligă să "vânezi" întreaga foaie, ca să nu-ți scape vreun desen smecher.

Elemér Kőnczey este unul dintre cei mai acuti desenatori satirici din noile generații de artiști vizuali. Universul său combină critica socială cu un umor negru subtil, dar extrem de percutant, în care condiția individului, relațiile conjugale sau familiale, obsesiile contemporane devin pretexte pentru o privire care "vede" mai mult decât vedem noi, privitorii banali, în hăurile realității. În garderoba fiecăruia, de pildă, Kőnczey vede "un accesoriu indispensabil": ștreangul. În aceeași linie, pe stradă, îmbrăcat decent cu costum și cravată și purtând în mână servieta de serviciu, de ce nu te-ai putea intersecta cu un personaj cu glugă,

cărând în dreapta un recipient aproximativ paralelipipedic?

Franzela second-hand, banii de pensie ce închipuie un fișic-sicriu sau copilul care e un "pet", precum pisica ori canarul, sunt o parte din contururile orizontului social al creației lui Kőnczy. Autorul nu este însă mereu un critic al societății, ci adesea se ipostazioază în observator ghiduş al mediului ambiant, compunând desene de un ludism care provoacă instantaneu râsul. Prezervativul hi-tech, pe care scrie "loading", cuplul "teleghidat" de un Cupidon năstrușnic, WC-ul cu centură de siguranță, ceasul care arată "acum" sunt asemenea "gratuități", nu facile însă, întrucât au în subtext o anume încărcătură simbolică.

Ce surprinde în desenele lui Kőnczy este inventivitatea fără limite, capacitatea de a transforma orice subiect într-un eveniment unic, hiperbolic, simbolic, fie în dimensiune ontologică, fie într-una rizibilă. E greu de rezumat, din cauza numărului impresionant de lucrări – o parte adunate în 2009 în albumul "Rațiune", care cuprinde 365 de desene – ce ar defini "patternul" lui Kőnczy. Aș zice totuși că agerimea cu care privește el lumea, spre deosebire de lenea privirii noastre, este amprenta caracteristică a autorului clujean.

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 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.

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



0423416100180