

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA

CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei

de cultură Tribuna:

Alexandru Boboc

Nicolae Breban

Andrei Marga

D.R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager)

Ștefan Manasia

(redactor șef adjunct)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Claudiu Groza

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță

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

Responsabilitatea asupra conținutului textelor
revine în întregime autorilor

blocnotes

Revista *Familia*: aniversări și provocări

Patricia Lelik

Nu demult, venerabila *Familia* a aniversat 150 de ani de la înființare (în iunie 2015). Iată că acum, numărul pe martie al revistei orădene îl aniversează pe poetul Ioan Moldovan, la 65 de ani: destinul scriitorului echinoxist se confundă – așa cum observă participanții la dosarul *Ioan Moldovan 65* (colegi de redacție, prieteni scriitori, critici admiratori) – cu destinul revistei din ultimele decenii, cu luptele pentru supraviețuire și demnitate în lumea aculturală de azi. Este, fără îndoială, meritul lui Ioan Moldovan că publicația și-a păstrat eleganța și profilul distinct, rămânând o oază de cultură înaltă într-o societate a parvenitismului gri. Iar despre poezia bardului echinoxist, cine poate glosa mai bine decât criticul Gheorghe Grigurcu (în articolul *O cenușăreasă care a devenit prințesă*): „Fără doar și poate poezia lui Ioan Moldovan captează un duh al toposului transilvan în care a luat naștere. O trăire melancolică, atentă la detalii, un soi de pragmatism visător, o adaptare oarecum resignată la ambianță, însă gata a primi curentii surprizei, conturează un profil distinct. Dar această lume proximă, «joasă» nu se înalță spre un orizont metafizic precum la Blaga și nici nu se crispează în revendicări de ordin colectiv precum la Coșbuc, la Goga, la Aron Cotruș. Ea rămîne la locul său cum o garanție a unei fidelități care nu încetează a încărca bateriile emoției. Are loc astfel o extrem de profitabilă coincidență între realul existențial și fantasmalele ficțiunii, asigurând o deschidere vizionară acolo unde era mai puțin așteptată, o misterioasă lumină care scaldă ambele versante revelator asociate. Maestru al litotei, Ioan Moldovan e aparent saturat de «cumințenie», de anodin, de insignifiant, de ceea ce numește exasperat «mainimicul», spre a semnala imensul rezervor pe care-l cuprinde «partea ascunsă» a lunii lirice”.

În același număr din martie, Hristina Doroftei reușește să îi ia un interviu Sandei Cordoș - conferențar al Facultății de Litere clujene și unul dintre criticii literari proeminenți

apăruți după 1990 – sub titlul „*Rolul literaturii rămîne acela dintotdeauna: să-l ajute pe cititor să se întâlnească cu sine...*” La întrebările dovedind o bună cunoaștere a autoarei intervievate, Sanda Cordoș răspunde, de fiecare dată, inteligent și subtil, revelându-ne și adevărurile amare (ale literaturii române contemporane) într-un mod total nescandalos, într-un exercițiu de pedagogie superioară, al celei care poate spune „cred cu tărie în cuvintele lui Matei Călinescu: un profesor de literatură e un bun profesor de lectură, e așadar, cineva care incită la citit. Am repetat degeaba aceste cuvinte, am scris aproape degeaba o cărțuie care se cheamă *Ce rost are să mai citim literatura?*, am pledat degeaba în fața profesorilor de română pentru nevoia de a actualiza programele, am făcut degeaba ani de zile rapoarte (îngropate cine știe pe unde) în care ceream, în calitate de examinator, să se modifice (și făceam unele propuneri) examenele de definitiv și gradul II pentru profesorii de română.” Atunci când scriitorii, dotați – ca Paul Goma (elogiat aici pentru romanul *Ostinato*) – cu „foarte mult talent de prozator, curaj și încredere în forța cuvintelor” își pun *înzestrările în slujba resentimentelor și a bătăliilor locale*, cantonându-se în microrăzboaiele lumii (literare) românești, traiectoria europeană a operei lor dispăre, cititorul străin fiind dezinteresat de conflictele acestea locale. Când manualele operează *cu criterii patrimoniale ori chiar muzeale*, când sînt realizate de autori care nu simt pulsul literaturii, care nu știu că superputerea acesteia e tocmai *atractivitatea*, obiectul pasiunii noastre pare condamnat. În secolul XXI, sugerează Sanda Cordoș, numai strategiile ingenioase, priza la literatura scrisă acum, captarea numelor celor mai noi și provocatoare în manuale (Marin Sorescu, ni se amintește, a intrat în programa școlară cînd avea sub treizeci de ani) ar mai putea salva plăcerea și obiceiul lecturii pentru tinerele generații de (posibili) cititori.



www.clujtourism.ro

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE
IN ENGLISH AND ROMANIAN



Conferințele „Tribuna”

Cluj-Napoca, 28 aprilie - 1 mai 2017

Sorin Grecu



Acad. Alexandru Boboc, Grigore Zanc, Andrei Marga și Mircea Arman

O nouă manifestare de marcă a revistei de cultură *Tribuna* s-a desfășurat în perioada 28-30 aprilie 2017 la Cluj-Napoca, în generoasele spații ale Hotelului „Seven”. Cu acest prilej, oameni de cultură și artă din întreg spațiul românesc și chiar din țara vecină, Ungaria, au urmărit în cele trei zile următoarele prelegeri: „Metaforă și mit în geneza formelor culturii”, susținută de Acad. Alexandru Boboc – vineri, 28 aprilie, „Virgil I. Bărbat – gânditor de referință”, susținută de Prof. Univ. Dr. Andrei Marga – sâmbătă, 29 aprilie, și „Filmul românesc în comunism”, susținută de scriitorul și criticul de film Ioan-Pavel Azap – duminică, 30 aprilie. De asemenea, au avut loc și mai multe lansări ale unor cărți de poezie, toate apărute la Editura „Grinta” (director Gabriel Cojocaru), precum și reușite recitaluri ale poezilor.

Conferința susținută de academicianul Alexandru Boboc, „Metaforă și mit în geneza formelor culturii” a fost centrată, în spiritul activității de o viață a cărturarului, pe ideea „culturii ca fenomen uman, parte integrantă a unui univers configurat în funcție de cultura omului în cosmos” și „un fenomen cu totul nou în lume, un proces ale cărui rezultate nu pot proveni nicicând de la natură”. Arată mai departe acesta: „Pe acest fond al înțelegerii poziției omului în cosmos, mai exact al specificului universului uman, putem să situăm și înțelegerea culturii, urmând câteva definiții celebre ale conceptului de cultură. În acest sens, una din cele mai simple definiții ne-o oferă Rickert, în bună tradiție kantiană, sub călăuză principiului (de sorginte kantiană) ireductibilității și autonomiei domeniilor culturii: „Cultura este conținutul bunurilor pe care la cultivăm în virtutea valorii lor”. Și s-a referit la acest concept din perspectiva scrierilor mai multor autori, precum: Nietzsche, Spengler, Lucian Blaga și alții. Iar cultura – prin prisma gândirii lui Blaga, cu care intră în consonanță – este văzută de autor drept „semnul vizibil, expresia, figura, trupul acestei variante existențiale. Cultura ține deci mai strâns de definiția omului, decât de conformația sa fizică, sau cel puțin așa de strâns (...) iar operele omenesti se înlănțuiesc cu procesele naturii, dar în același timp i se opun acesteia”. Prelegerea sa a

avut darul de a impresiona pe cei prezenți prin cultura enciclopedică și puterea uriașă de sinteză – dovadă a unui spirit scrutător și neliniștit, pregătit să găsească răspunsuri la permanentele provocări apărute în domeniu.

La rândul său, în cea de-a doua zi a „Conferințelor TRIBUNA”, profesorul Andrei Marga a evocat figura lui Virgil I. Bărbat, un intelectual clujean de frunte, interesat în scrierile sale (*Imperialismul american. Doctrina lui Monroe* – 1920 și *Dinamism cultural* – 1928) de cultura, viața socială și performanțele Americii, pe care a cunoscut-o bine de tot, cu prilejul vizitei în numeroase universități americane, și nu numai. Din complexa prezentare a vieții lui Virgil I. Bărbat, stins din viață în 1931, desprindem o idee: cel căruia i se datorează și extensiunea Universității clujene, din 1926, a fost mai mult decât un sociolog obișnuit, a fost un gânditor care dacă n-ar fi murit la 52 de ani până și istoria universității clujene ar fi evoluat altfel, după cum s-ar fi dezvoltat și viziunea sa sociologică și filosofică, bazată pe absorbția neobișnuită a culturii literare, istorice și științifice a vremii. Tot lui Bărbat – arată Andrei Marga – i se datorează și teza de doctorat despre Friedrich Nietzsche. „Prin aceasta Bărbat nu numai că inaugurează monografiile de pondere ale biografiei lui Nietzsche, ci face și o altă inaugurare: e printre cei dintâi din Europa care examinează America după Primul Război Mondial și după prăbușirea Europei, încercând să înțeleagă fenomenele de pe cele două continente în noul context, inclusiv reorganizarea Europei”. Arată profesorul, în încheiere, după o minuțioasă analiză a aspectelor operei și vieții marelui clujean: „Când am publicat *Prințul Americii clasice* mi-am dat seama de importanța operei lui Bărbat și de asemenea, când l-am studiat pe Nietzsche, am realizat că lucrarea lui despre filosoful german trebuie luată în seamă. Dar, mai târziu am înțeles că și cartea *Dinamism cultural* trebuie și ea luată în seamă, Virgil I. Bărbat fiind unul dintre cei mai fecunzi autori care oferă o perspectivă asupra lumii care urma să vină”. Completările scriitorului Grigore Zanc – în studenție acesta realizase o teză despre Bărbat – a adus noi amănunte des-

pre personalitatea sociologului și filosofului clujean, acesta fiind printre puținii cercetători care i-au cunoscut familia și i-au studiat opera. De altfel, scriitorul a întâlnit-o mai târziu pe Corina, fosta soție a lui Bărbat, cu prilejul vizitei acesteia în țară, dar și pe fiul marelui om, în S.U.A., unde beneficiase de o bursă de studii în anii '80. Au urmat lansările cărților poezilor Luminița Potârniche (Galați) – *Despre zboruri căzând*, Eugen Pohonțu (București) – *În sensul copilului*, Liliana Filișan (Constanța) – *Egophobia Lilith Evei*, Valer Puia (Deva) – *Cioburi de ape*, Ileana Nemeș Pop (Sighetu-Marmației) – *Pasăre nebună*, Silviu Dachin (Alba Iulia) – *Bilet în lojă*.

Ziua de duminică, 30 aprilie, a cuprins prelegerea scriitorului și criticului de film Ioan-Pavel Azap, „Evoluția filmului românesc în perioada comunistă: 1949 - 1989” și, la final, recitalului poezilor. Azap, în deschiderea prelegerii sale a făcut prezentarea efectivă a începuturilor cinematografului românesc, participanții aflând astfel, cu uimire, că primul film științific din lume, intitulat *Tulburările mersului în hemiplegia organică* a fost realizat, în 1898, de către dr. Gheorghe Marinescu, cu ajutorul operatorului Constantin M. Popescu, și că filmele sociologice ale lui Dimitrie Gusti, turnate începând din anul 1928, sunt și ele primele de acest fel din lume. Din cuprinzătoarea sa comunicare mai reținem un fapt, acela că în comunism, după înființarea în 1950 a Institutului de Artă Cinematografică și a Institutului de Teatru „I.L. Caragiale”, unificate în 1954, s-au „școlit” cei mai importanți regizori de la noi, reprezentând „trambulina” pentru cinematografia de azi: Andrei Blaier, Mihai Iacob, Malvina Urșianu, Iulian Mișu, Manole Marcus, Lucian Bratu, Gheorghe Vitanidis, Mircea Drăgan, Savel Știopul, Mircea Săucan, Ion Popescu-Gopo, Elisabeta Bostan, Mircea Mureșan, Geo Saizescu, Alecu Croitoru, Virgil Calotescu, Lucian Pintilie, Dinu Cocea, Sergiu Nicolaescu, Șerban Creangă, Radu Gabrea și alții, deși din interbelic (pro)veneau Jean Georgescu, Paul Călinescu, Jean Mihail, Victor Iliu și Liviu Ciulei. Azap prezintă scăderile inerente ale cinematografului după promulgarea „Tezelor din iulie” 1971 (cinematografia fiind deturnată de pe făgașul relativ de normalitate) și dificultățile debutului datorate cenzurii, pigmentate însă cu filme „neverosimile” gen *Croaziera* lui Mircea Danieliuc, precum odinioară *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie. Comentarii pertinente la adresa acestei comunicări au făcut Grigore Zanc – autorul ecranizării, cu dramatice peripeții, a cunoscutei sale cărți, *Cădere liberă*, pe care le-a descris într-o manieră savuroasă – dar și scriitorul Adrian Țion sau artistul plastic maghiar Vasarhelyi Antal. La final, au delectat sala cu poeziile lor: Nicoleta Băcilă, Ștefan Drăgan, Luminița Potârniche, Ioan Pavel Azap, Sorin Grecu, Irina Lazăr, Maria Vaida – din creația Ivonnei Rossignon, Maria Pal, Ion Cristofor, Ani Bradea, Gabriel Cojocaru, Silviu Dachin, Liliana Filișan, Ileana Pop Nemeș. În concluzie, felicitări managerului revistei „Tribuna”, Mircea Arman, pentru succesiunea de reușite evenimente culturale organizate, pentru creșterea continuă a revistei și a activităților pe care le organizează!

Reforme și căutări în dramaturgia contemporană

Adrian Țion

Diana Cozma

Dansul efemer al actorului

Cluj-Napoca, Ed. Presa Universitară Clujeană, 2016

M-am lăsat ușor contaminat de stilul alert întreținut de autoarea unei explozive cărți despre resurecția teatrului. Asta pentru că scriitura e pe drept cuvânt cuceritoare. Autoarea este Diana Cozma: actriță, prozatoare cu un tonus verbal peste medie, traducătoare avizată, cadru universitar slujind cu devoțiune formarea actorilor din pepiniera clujeană, teoretician cu experiență în analiza fenomenului teatral actual. Cartea se numește *Dansul efemer al actorului* și continuă seria studiilor precedente, începute în 2005 cu *Dramaturgul-practician*. Având în vedere referirile frecvente la aceste studii, precum și la alte texte conjuncte, putem spune că actualul volum este o sinteză a cercetărilor în domeniu, eșalonate de-a lungul a peste zece ani de examinare și participare activă la mișcarea teatrală din zona insolitului.

Obiectivul cercetării se focalizează pe reformatorii teatrului din a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI. Ca într-o dezbatere aprofundată, ei sunt actanți într-un dialog neîntrerupt al teatrului cu multiplele lui forme de metamorfozare și devenire. Prin prisma acestor reformatori, între care Craig, Grotowski, Brook, Barba, autoarea vede și tratează scena ca pe „laboratorul intim de creație a unui text al spectacolului”, *text* diferit de textul preexistent, clasic. Este vorba despre „haina de sărbătoare” în care trebuie să se îmbrace spectacolul. Cercetarea Dianei Cozma se îndreaptă spre *compania teatrală* în interiorul căreia ia naștere textul spectacolului, nu spre formele desuete de teatru ilustrativ. „Un teatru al trecutului nu prezintă interes decât dacă este, în același timp, un teatru al prezentului”, stabilește de la bun început autoarea cărții. Atenția ei se îndreaptă constant, mergând pe linia lui Grotowski, spre deschiderea perspectivelor

dramaturgice radicale, chiar dacă sunt bazate pe „modalități de abordare a textelor tradiționale”. Sunt analizate amănunțit ipostazele de manifestare ale „teatrului sărac”, decor minimal (inițiat de Grotowski) în comparație cu „teatrul bogat”, al opulențelor și „sclipiciului”. Ba mai mult, în opoziție cu teatrul violenței, larg răspândit, este amintit și „teatrul blândeții” inventat de Maternic și extins ca laborator de experimentare a tehnicilor teatrale.

Cercetarea autoarei pornește de la confruntarea cu textul shakespearian: „Dacă la Shakespeare prevalează setea de putere obținută printr-un lanț al crimelor, în dramaturgia contemporană prevalează schizofrenia, ruptura dintre intelect și afect”. De aceea, la Eugène Ionesco sau Samuel Beckett vorbim „despre un teatru al ființării individului în lume, al parcursului său inexorabil către moarte”, nu despre conflicte sau intrigi. Devine evident că, în actualitatea (și teatrală), descrisă ca un turn Babel, poliglotismul duce la rezoluții scenice cu totul ieșite din vechile tipare. Provocările sunt multiple, începând cu Antonin Artaud. Lor caută să le răspundă vizionarii reformatori ca Jerzy Grotowski sau Eugenio Barba, regizori-dramaturgi care au căutat intens noi formule, lucrând în diferite țări, cu actori din toate colțurile lumii. Diana Cozma analizează cu acribie și pasiune profesională posibilitățile care stau ascunse în spatele interpretării în limba în care te-ai născut. Căutările teoretice merg în paralel cu exemplificările personale. Trecând de la comentariul eseistic la evocare, autoarea ne împărtășește cel puțin trei experiențe. La workshop-ul condus de Ludwik Flaszen la Lausanne, în Elveția, de pildă, Diana Cozma a interpretat în franceză rolul Leni din romanul lui Kafka *Procesul*. După care, concluzia ei: „Limba nativă nu constituie, așadar, pentru actor, un dat insurmontabil...”. Mai amintește alți pași importanți în „aprofundarea esențelor limbajului spectacular”: interpretarea în limba engleză a personajului Winnie din *Happy Days* și

provocarea de a juca în limba germană personajul Grete/Efimița, o adaptare după Caragiale. La întrebarea *cum se poate stabili o reală comunicare între actori-vorbitori de limbi diferite?* autoarea devolează căutările celor doi inovatori (Grotowski și Barba) stabilind intime legături între actor, interioritatea lui, spectator și spațiul de joc. Participarea la workshop-uri sau la alte laboratoare de creație ca acel Master Course de la Pontedera, Italia, sau stagiul din 2007 de Teatru Balinez de la Atena i-au dat Dianei Cozma o viziune clară despre mișcarea teatrală internațională, pe care ține să o împărtășească neapărat cu cititorii săi. Bună cunoscătoare în domeniu, Diana Cozma comentează competent experiențe precum Teatrul Dah, un centru de cercetare teatrală (teatrul în vreme de război) înființat la Belgrad în 1991 de Jadranka Andjelić și Dijana Milošević, sau prin traducerea unor texte ajunge la cunoașterea din interior a direcției promovate de Yasmine Beverly Rana, „drama therapist” și profesoară din America, implicată în terapia prin artă și teatru.

De fapt, cititorul participă la o călătorie în Țara Teatrului cum nu se aștepta. Toate ansamblările luate în discuție vrăjesc, deschid căi de comunicare, dau o nouă și personală perspectivă despre rolul actorului, cap de afiș al înscenării. Nu mai avem de a face nici cu personajul tradițional sau contemporan, ci cu interioritatea actorului: „Apariția scenică este o extensie a interiorității actorului.” Munca actorului este căutarea în propria interioritate la care se adaugă și căutarea practicilor arhaice. Grotowski e surprins în paginile cărții în ipostaza de căutare a „propriului sens de a fi în teatru”, între etapele acestei cercetări fiind înscrise *Parateatrul* sau *Teatrul participării*. Cu toate că s-au scris în întreaga lume peste 20000 de studii despre Grotowski, nenumărați specialiști ai teatrului i-au reproșat că „munca lui s-a adresat, exclusiv, celor cu care a colaborat”. Cu toate acestea nu i se poate ignora rolul de vizionar precum Artaud. Un alt vizionar este Eugenio Barba, despre care autoarea spune că „pornește la drum pentru a vâna spectacolul cu o tolbă burdușită de *surse* – poezie, roman, enigmă ce își așteaptă dezlegarea”. În 2013, Diana Cozma a scris studiul eseistic *Eugenio Barba și mărul de aur*, iar acum mărturisește că a afectat *treisprezece ani de cercetare asupra dramaturgiei lui Eugenio Barba* încercând să explice diferența dintre *textul dramaturgului* și *textul spectacolului*. Sunt eșalonate și comentate etapele creative ale artistului de la Odin Teatret: dramaturgia organică, dramaturgia narativă, dramaturgia evocativă. Avem de a face cu o substituție de termeni pentru a amprenta asupra esenței teatrului ca „artă vie”. Nu ilustrare a textului, ci „re-crearea lui în timpul procesului creativ”, de aici accentul pus pe antrenamentul actorului, al muncii sale ca prezență corporală, limbaj, simțire și spațiere.

Diana Cozma încorporează în discurs idei, atitudini, orientări, concluzii expuse prin juxtapunere repetitivă, enumerare înflăcărată a tehnicilor teatrale luate în discuție, ceea ce transmite tensiunea căutărilor sale, pasiunea adesea devotoare cu care își argumentează opțiunile. Cartea ei *Dansul efemer al actorului* este un ghid prin labirintul fascinant al căutărilor expresivităților novatoare ale limbajului teatral. Prin stilul demonstrativ-persuasiv utilizat, ea convinge și încântă totodată.



Expoziția *Tribuna*. Arta pe prima pagină

Galeria IX, Budapesta

Poeme coșbuciene cu accent basarabean

Iuliu-Marius Morariu

George Coșbuc

Fire de tort

poeme alese de Ioan Pinteau,

Seria „Cartier de colecție”, nr. 10

Chișinău, Editura Cartier, 2016

Anul 2016 a fost, datorită aniversării unui secol și jumătate de la nașterea poetului român de origine năsăudeană, anul Coșbuc. Biblioteca bistrițeană, ce-i poartă cu cinste numele, s-a străduit să marcheze acest eveniment atât prin manifestări culturale, cât și printr-un proiect editorial amplu. Cel din urmă a vizat atât publicarea unor documente privitoare la tinerețea lui (Adrian Onofreiu, Ioan Pinteau (ed.), *George Coșbuc în documentele junimei năsăudene*, Bistrița, Editura Născut Liber, 2016), a unor abordări inedite (Horațiu Catalano, *George Coșbuc – contribuții pedagogice*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, București, Editura Școala Ardeleană / Eikon, 2015), emiterea unor audio-book-uri (George Coșbuc, *Balade și idile – Recital de Dorel Vișan – audiobook*, Iași, Editura Princeps Multimedia, 2016), cât și reeditarea unor biografii (Gavril Scridon, *Viața lui George Coșbuc*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016), a unor frumoase comentarii privitoare la poezia ce-i poartă semnătura (Gavril Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui George Coșbuc, studiu de literatură comparată*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016; Petru Poantă, *Opera lui George Coșbuc*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016; Andrei Moldovan, *George Coșbuc sau lirismul pragurilor*, ediția a IV-a, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016; Andrei Bodiu, *George Coșbuc – monografie, antologie, receptare critică*, Ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016), a unor volume de amintiri (Alexandru Husar (ed.), *George Coșbuc în amintirile contemporanilor*, Iași, Editura

Princeps Multimedia, 2016), sau chiar a unor poeme.

În această categorie se înscrie și volumul *Fire de tort*, apărut prin grija părintelui Ioan Pinteau, la editura Cartier din Chișinău. Înveșmântat într-o formă grafică deosebită, garnisit cu fotografii din universul tradițional românesc de către Simona Andrușca, și beneficiind de o concepție grafică ce poartă semnătura lui Vitalie Coroban, el nu se limitează, așa cum ilustrează titlul, doar la aducerea în atenție a unui singur volum din ampla sa colecție de versuri. Dimpotrivă, conține extrase din *Balade și idile* (pp. 172-36), *Ziarul unui pierde vară* (pp. 237-270), *Cântece de vitejie* (pp. 271-294), dar și extrase din alte poezii. Titlul fiecărui volum din care sunt extrase anumite lucrări este însoțit de anul apariției sale princeps. În plus, ediția conține și cincisprezece poeme ce nu au fost incluse, în timpul vieții scriitorului, în vreun volum (pp. 295-343).

O altă particularitate a ediției o constituie, pe lângă scurtele prezentări dedicate editorului-selector, părintele-poet Ioan (pp. 9-11), și fotografiile (p. 344), și scurta trecere în revistă a principalelor repere bio-bibliografice privitoare la George Coșbuc (pp. 8-9), și un text al editorului (pp. 11-14), ce poate fi clasificat deopotrivă drept prefață sau studiu introductiv.

Răsfoind volumul, cititorul poate întâlni clasicul ritm trohaic și rima împerecheată din paginile unor opere celebre precum *Nunta Zamferei* (pp. 23-24), *Rea de plată* (pp. 32-34), *Moartea lui Fulger* (pp. 124-133), *Pe lângă boi* (pp. 68-69), *Mama* (pp. 154-156), *Iarna pe uliță* (pp. 183-187), dar și cea a unor lucrări mai puțin cunoscute, dar la fel de frumoase.

Readucerea lor în atenția cititorilor se constituie deopotrivă într-un omagiu adus poetului ce a cântat atât viața țărănimii, cât și



frumusețea tinereții în slovele sale, cât și într-o fericită restituire a unei poetici ce mai are încă ceva de spus pentru peisajul românesc. Publicarea ei, într-o formă grafică aparte, ticsită cu fotografii ce reliefează aspecte ale portului tradițional și în spațiul moldovean de la Chișinău, nu e deloc întâmplătoare. Ea și propune în mod cert reliefa unității de limbă și cuget dintre acest spațiu și cel care i-a stimulat poetului creația, și recrearea unor punți de suflet, unite de simetria versurilor și intensitatea trăirilor exprimate cu atâta patos de eul liric.



Heterobiografia lirică

Alex Ciorogar

Alex Văsieș
Oana Văsieș
Bistrița, Editura Charmides, 2016

Împărțit în două cicluri, prima parte a volumului (*Solace*) ar fi putut figura, la fel de ușor, în cuprinsul *loviturii de cap* (Casa de pariuri literare, 2012). Cea din urmă însă („Fete din România”) nu pare să aibă absolut niciun corespondent nici în cadrul poeziei sale, nici în contextul formulelor lirice actuale. Dacă discursul criptic traduce la nivel imaginar condițiile globalizării digitale, caracterul eliptic al scriiturii trădează, la rândul lui, o nostalgie fractalică subtil sugerată prin intermediul bricolajelor laconice. Scriam, în eseul despre *Instalația* lui Văsieș, că biografemele primului volum fuseseră înlocuite de acele *textual snapshots*, observație valabilă încă și aici. În măsura în care acest lucru e posibil în perimetrul paginii tipărite, minimalismul meditativ încurajează, între altele, trecerea de la sintaxă la entaxă (forma și funcția sintaxei electronice). Interesant e însă că, tocmai în acest context, clujeanul ne oferă câteva posibile răspunsuri la întrebarea care-l măcina încă de la debut: de ce a „ales mai mereu cu corpul”? Învățând „cum se scrie/ cu mâna la femeie”, poetul devine adeptul prozodiei: aliterațiile, asonanțele, anaforele, ritmurile sacadate, refrenele și rimele, de regulă, interioare domină expunerea.

Ceea ce fiecare titlu amenajează e nu atât o demitizare a societății spectaculare, ci, mult mai pervers, un simulacru al deconstrucției: „Vreau să merg la paradă/ Să văd cum ia foc turnul/ Împreună cu cineva/ Simboluri și nostalgii// Înainte de primul repeat/ Să se arate razele hip/ În ultima cameră/ Să văd cu cineva”. *Campus poetry* („În grădina lui Theo D'haen din Leuven/ Beau lichior fin și mă uit la cer/ Știu un tip care locuiește în campus/ Nu vreau să trec pe la el”, „Îi visez de când eram mică/ Ochii lui Damrosch de peste ocean”, „Vino cu mine să bem lichioruri fine/ În grădina lui Theo de lângă ocean”), textele sale, nu o dată etice, par a fi practicile sau confesiunile deontologice ale unui conștiincios prozator de secol XIX: „Cobor în relațiile altora să văd dacă e la

fel”. Cosmicizarea/cosmetizarea identitară („Sunt fata soarelui și a stelelor pe care le iubesc”) e întrecută doar de declarația subatomică de dragoste: „Tu ești dragostea mea mă dirijezi în cuante”. Odă tehnologică, poemul cu numărul nouă (#9) pregătește terenul pentru excelentul pseudo-pastel din subsolul paginii 59: „Îți amintești când ne îndepărtam de mal/ Cât de albe erau țărnițele/ Cum se ridica fumul spre cer/ Cât de albe țărnițele/ Zgomotul ambiental”. Mai notez doar că rândurile următoare concurează câteva din cele mai reușite momente ale ultimului Sociu: „Te aud de departe ceva îmi rupe vibrația/ Vrei să așteptăm împreună dimineața/ Apoi să coborâm în apa plină de sare/ Să-mi faci chestia la care-i zici îmbrățișare”.

Mai importantă mi se pare însă trasarea liniilor, chiar dacă sumar, ce dirijaseră, din culise, experimentul central al plachetei. Auctorialitatea, știm bine, a fost dintotdeauna un concept contestat. Ceea ce merită examinat, în acest caz, e ansamblul condițiilor în care unui anumit subiect (Oana Văsieș) i-a fost negată calitatea de a fi autor. Dacă auctorialitatea e, de regulă, un atribut al situației retorice, gestul tânărului poet poate fi explicat sub forma unei instanțe de auctorialitate născocită („contrived authorship”). Demascând valorile pe care le atribuim în mod normal auctorialității, ea se bazează pe anumite tehnici ale decepției (planificarea laborioasă) ce pun la încercare integritatea și inteligența lectoriatului. Astfel, reacția de respingere a formelor de auctorialitate „aranjată” e cel puțin naturală, fiindcă explică, într-o anumită măsură, indignarea cititorilor care au fost păcăliți (atât moral, cât și axiologic).

Suficient de elocvent, Julie Marie Smith a demonstrat rolul crucial pe care îl joacă așa-numitul „cor retoric” în cadrul elaborării unei anumite posturi auctoriale. Fiind unul dintre elementele esențiale ale situației comunicaționale, corul retoric va prelua - chiar dacă temporar - funcția de autor. Compus din totalitatea revistelor, organizațiilor, evenimentelor și a specialiștilor ce au contribuit la construcția imaginii scriitorului/scriitoarei în cauză, activitățile orfeonului mediatic întăriseră convingerea publicului conform căreia Oana Văsieș era singura și adevărata producă-



toare a textelor respective. În aceeași măsură, îi conferiseră tinerei studente o anumită autoritate instituțională. Sinonim cu ocuparea unei poziții de „autentică origine creatoare”, noul statut legitimator fusese consolidat, într-un soi de vicioasă mișcare circulară, de multitudinea publicațiilor și, mai ales, a premiilor de care s-a bucurat sora poetului. Fiind o desomatizare experimentală, putem spune, în consecință, că volumul publicat anul trecut de cei de la Charmides nu reprezintă, în ciuda sau din cauza identității patronimice, un simplu act heteronimic, ci o formă specializată de auctorialitate contestată, la fel cum putem afirma că *Oana Văsieș* nu e, în cuvintele Lucianei Boldrini, cu nimic mai mult și cu nimic mai puțin decât „portretul unei voci”.

Nu e prima dată în istoria recentă a poeziei noastre când disrupția funcției auctoriale e realizată cu scopuri estetice. Mi se pare însă că e singura instanță în care gestul amplifică o formulă poetică în loc să livreze o alternativă. Și e remarcabilă.



Mecanica femeilor

Ștefan Manasia

Han Kang
Vegetariana
 București, Editura Art, 2016

Han Kang s-a născut în 1970, la Gwangju, în Coreea de Sud. Romanul ei, *Vegetariana*, este important pentru cititorii autohtoni din mai multe motive: a obținut Man Booker International Prize în 2016 și, în același an, i-a fost publicată traducerea în română, permițându-ne să observăm, sincronizați la minut, un capitol din evoluția și consacrarea formei românești în *world literature*; traducerea românească, semnată de Iolanda Prodan și însoțită de extrem de utile note ale aceleiași, redactată – în răspăr cu moda noastră editorială – profesionist, deschide colecția „musai” a Editurii Art („Și pentru că, lăsând modestia la o parte, ne pricepem destul de bine la cărți, de acum încolo vă aducem tot ce este hype și bun în literatură în cărțile musai” – se încheie, orgolios, manifestul colecției, publicat pe coperta din spate); în fine, titlul, excelent ales, aruncă o lumină proaspătă peste o literatură marginală, slab reprezentată pe piața noastră de carte (altă traducere notabilă, din domeniul poeziei însă, este volumul *Timp cu poeți morți*, de Ko Un, apărut primăvara trecută la Tracus Arte).

Cartea, obiect senzual, e concepută pentru lectura de tip răsfăț. Funcționează, de asemeni, ca nadă pentru cititor: provocarea este, cu siguranță, să-ți dorești următorul titlu al colecției, pentru a vedea – ce suspans! – dacă și el urmează *pattern*-ul exotismului, erotismului, scriiturii novatoare. De urmărit.

Până una alta avem romanul extrem de solid al unei scriitoare (încă) tinere.

Construit din perspectiva a trei dintre personajele principale ale cărții, investigând (cînd nu psihanalizînd) sexualitatea, religiozitatea, tabuurile, statutul femeii/ familiei în sudul peninsulei coreene, *Vegetariana* e mai ofertant decît o arată titlul. Yeong-hye, soția domnului Cheong, ajunge, în urma unor vise carnivore, insuportabile, recurente, să treacă la vegetarianism, tocmai cînd porcinul ei soț e la un pas de a fi avansat la firmă. Prima parte, care dă și numele cărții, e povestea primitivului Cheong: ca pedeapsă ininteligibilă, Yeong-hye, a cărei superputere e tocmai gastronomia, elimină toate proteinele animale din frigider și din meniul soțului; apoi se infometează ea însăși, pierzîndu-și treptat formele și libidoul, scandalizînd nu numai pe cel care visează un mariaj comod, ci și rudele (părinții și frații femeii) crescute în tradiția patriarhatului cazon. Insomniacă, soața rebelă bîntuie nopțile printr-o „casă rece ca orezul fiert sau ca supa lăsată pe masă la răcit” (p.47). Presată de părinți, de sora mai mare, de soțul frustrat, Yeong-hye recurge la gesturi extreme – mecanica lor o filmează Han Kang cu răbdare de pescar bătrîn sau cu lentoarea inubliabilă din cinema-ul unui Kim Ki-duk (al cărui dubh plutește pe deasupra narațiunii, împreună cu ecouri din postumanismul lui J.M. Coetzee, din budism, chiar din Schopenhauer). Cu infinită lentoare/ răbdare e „explicată”, în prima parte, enigma vegetarienei de către banalul domn Cheong (un pic ciudat, față de banalii europeni, Cheong are mania detaliilor, schimbărilor

subtile, deliciilor gastronomice). Aceeași privire atentă la microdetalii guvernează a doua parte a cărții, *Pata mongolă*. Yeong-hye este descoperită, venerată și – la capătul unui scandalos act artistic – mediatizată de soțul artist al lui In-hye, sora mai mare. Un fel de *wonder woman* din Seoul, In-hye are aproape tot ce își poate dori un bărbat: forme apetisante, chip dulce, cochetărie și bani cu care să și-o întrețină, un magazin de cosmetice de succes, un apartament frumos îndreptat către sud... Soțului său însă, artist civic & parazit neînțeles, „îi plăcuse totul la noua lui cumnată: ochii ei cu pleoape căzute, felul ei de a vorbi sincer și direct, fără inflexiunile nazale ale surorii ei mai mari, felul ei simplu de a se îmbrăca, cît și pomeții care-i dădeau o înfățișare androgină. În comparație cu In-hye, era ceea ce s-ar putea numi o femeie urîtă. Însă, pentru el, Yeong-hye radia forța copacului solitar, crescut în sălbăticie”. (p.87) În prima parte ascultăm – la persoana întii singular – confesiunea și justificarea lui Cheong (la capătul căreia va divorța, abandonîndu-și femeia într-un spital de psihiatrie). *Pata mongolă* intră – persoana a treia singular, perfect compus sau mai mult ca perfectul – în memoria cumnatului artist (numele acestuia nu ni se comunică sau cronicarul volumului a fost neatent!), pentru a investiga formarea dorinței, fetișizarea corpului lipsit de forme, sălbătic, *nestandardizat*. Fără a încerc să povestesc prea mult din cartea asta de-un erotism exorbitant, nu pot trece peste evocarea proiectului video al cumnatului lui Yeong-hye: corpuri acuplate în cele mai bizare poziții, pictate cu cele mai bizare flori nocturne și diurne, totul pentru celebrarea *petei mongole* (termen medical) de pe fesa stîngă a veganei, fără sonor, o sexualitate autotelică ambalată în vid... Trupul cumnatei sincigașe, îndopate cu pastile, e pictat cu grijă infinită, pînă devine un fel de hieroglifă în lumina soarelui, o plantă de carne, un copac fascinant și hidos. Descrierea picturilor de pe corpurile lui Yeong-hye, al cumnatului și al tînărului coleg al acestuia – actanții filmului



quasipornografic & exercițiului de *body painting* – are subtilitatea cunoscătorului de stampe și caligrafie (sînt înviate prin cuvînt așa cum foarte puțini scriitori ar reuși.) Singurul reproș, dacă de un reproș ar fi vorba, pe care l-aș aduce autoarei sud-coreene, vizează construcția părții finale a romanului, *Copaci în flăcări*: avem un fel de „pedagogie” de roman european, o istorie sapiențială previzibilă, o iluminare (a sorei mai mari, In-hye) la căpătiul vegetarienei cam neverosimilă. De acord cu punerea în abis a traumelor din copilăria rurală, a extraselor din marele abator urban (orice metropolă e un abator gigantic, într-un anume fel), care duc la delirul și schizofrenia in-formei Yeong-hye. Dar remușcărilor (pînă la urmă) inocente In-hye, incapabile să înțeleagă și să își apere întotdeauna sora mai mică (împotriva ei însăși) au ceva tezig, de feminism mucegăit.

Văzut cu lupa criticii, romanul tinerei sud-coreene este un *obiectorganism* erotic surprinzător, cu mic defect de fabricație – asemeni peștișorului Nemo. Chiar și-așa, la capătul lecturii de-o zi, rămii cu nostalgia frumuseții corpurilor pictate floral, a „zîmbetului îngerului” (cum numesc coreenii un detaliu al anatomiei feminine, p.113), a nudității eliberatoare – indusă, firește, de știința scriiturii lui Han Kang:

„Yeong-hye s-a întors încet cu spatele la ei și s-a îndreptat spre balcon. Cînd a deschis ușa glisantă, aerul rece a pătruns în cameră. El și-a fixat privirea pe pata mongolă palidă, de culoare albăstruie. Urmele de salivă și de spermă semănau cu o sevă vegetală uscată. Brusc a simțit că experimentase tot ce se putea, că îmbătrînise, că nu-i mai era frică nici de moarte.

Yeong-hye s-a urcat pe balustradă, expunîndu-și sîni auri la soare. Apoi și-a desfăcut larg picioarele acoperite de petale portocalii. Arăta ca și cum voia să facă dragoste cu razele soarelui și cu vîntul. Ca prin vis, el a auzit sirena ambulanței ce se apropia, țipete, exclamații, chiote de copii. Pe aleea din fața mobilului era un vacarm infernal. Apoi a auzit pași urcînd grăbiți pe scări.” (pp.162-163)



Fascinația interogației poetice

Marin Iancu

Cu o activitate bogată în mai multe domenii literare (poezie, eseistică, traduceri și literatură pentru copii), beneficiind de aprecieri elogioase venite dinspre nume consacrate ale literaturii române de azi, Victoria Milescu scrie poezie de aproape patruzeci de ani și, mai mult decât sigur, orice cititor al acesteia nu-și va putea reține cel puțin o vagă tresărire de admirație în fața unui asemenea traseu spectaculos. Într-un asemenea context, apariția recentă a volumului *Deriva sentimentelor* (Editura Beta, 2016) se dovedește în măsură să confirme cu prisosință prezența unei autentice sensibilități poetice.

Depășind unele tensiuni ale aventurii cunoașterii, elementele din creația din urmă a Victoriei Milescu se supun unui echilibru care, perceput ca reflex al implicării în real, ajunge să întruchipeze însăși frumusețea acestuia ca imagine a unui întreg armonios. Remarcăm, în acest proces, „filtrul cognitiv” prin care autoarea alege să-și exprime atitudinile eului aflat în fața unui asemenea existent, reținând, pe de o parte, nu doar „efortul de iluzionare”, deschiderea ochiului interior, cât și, pe de altă parte, cu o la fel de mare relevanță, și procesul de convenționalizare a limbajului poetic, motiv pentru care, percepute din această perspectivă, versurile de față reușesc să contureze o poetică a consecințelor stării eului, a „eului producător”, după o expresie promovată de Eugen Negrici. Prin cursul însuși al frazelor ce compun poemele, Victoria Milescu produce o mutație în planul ideilor și al limbajului creației lirice. Asumându-și libertatea desprinderii de enunțul prozodic tradițional, autoarea surprinde prin capacitatea de a proiecta realul în mit fără formulări speciale, toate asemenea contexte preferând clasicei solemnități comunicarea stărilor sufletești în enunțuri echilibrate, cu un limbaj ridicat la un regim de incantație cu tendințe ceremonioase, ale căror particularități devin divagația și digresiunea lirică. Prin lărgirea ariei de contraste, limbajul aparent comun, familiar, ales în limitele cunoașterii poetice, devine propriu unei poezii însuflețite și susținute într-o poetică unde interogația deține rolul esențial. Adoptând acest tip de retorică, Victoria Milescu ne îndrumă spre o stare de spirit a eului, spre un climat liric încărcat afectiv, ideile și sentimentele declanșate de eros și de interogația existențială reușind să împrumute câte ceva din tonalitățile grave ale evenimentelor ieșite din comun, ale dramei existențiale, în general: „am răs cât pot râde mii de vieți pământești / cu o bucurie peste puterile omenești / am străbătut cerul pe funii de foc / puterea și frumusețea noastră / stârneau în jur invidie, teamă, revoltă / hohotul nostru înălța, dărâma cetăți / eram poemul scris de zei / la ora maximei lor gloriei inspiratoare / splendoare grea de splendoare / iarba mustind sub tălpile noastre...” (*La periheliu*). Acolo unde se întrezăresc tendințe spre un mod de adresare mai liber, în forme familiare, versul își menține starea lirică vibrantă, atitudinea și reflexele meditative, rezultat al acelorași tendințe de contemplare lucidă a lumii, a existenței dramatice a ființei umane: „Tinerii dansează cu moartea / pe firul întins dintre soare și lună / dansează rumba, cha-cha, tango, / cei

de jos privesc fascinați / Doamne, ce frumos dansează / tinerii cu moartea / pe firul încins la roșu / dintre inima mea și a ta / un dans extrem la mare înălțime / fără plasă de siguranță / doar magnolii albe și roz ...” (*Pe firul încins la roșu*).

Pentru cititorul familiarizat cu poeziile Victoriei Milescu, întru totul remarcabile se prezintă acestea sub aspectul plastic, proiectate pe un „decor” vibrant, sunător, un fond luxuriant de cuvinte, ca în poemele *Fără grăja uitării*, *Desperecheată*, *Impactul toamna* și, cu deosebire, în *Inima*: „Se joacă printre copacii / cu chipuri copilăroase / prinde-mă, prinde-mă / strigă inima chicotind / prin verdele primăverii anesteziate / de parfumul florilor / incredibil de albe și fragede / pe ramurile negre, bătrâne, lemnoase / ale copacilor muți și surzi din parcul central.” Așa se întâmplă și în alte locuri, unde imaginația se grefează peste elementele naturii, care odată stărnite, se învâlmășesc unele peste altele, imaginile de acest fel aducându-ne tot mai aproape de ipostaza unui poet solar care adulmecă lumea cu o constantă curiozitate și puritate adolescentină. Prin acest contact cu universul, poetul devine o conștiință planetară, care se impregnează în toate formele materiei, cu revărsări spectaculoase peste obiecte și ființe: „Pe vremea când / umblam îmbrăcată-n argint / în alge, în frunze fosforescente / prin cerul vast, cu păsări opalescente / (...) / pe vremea când eram ploaie și nimeni / nu era vinovat că ploaie / când aveam palme luminescente / asemeni întinericului / făcut tot din lumină dar nevăzută / ca aurul din secundele timpului / mai frumos azi decât ieri...” (*Pe vremea când...*) E ușor de perceput, de asemenea, cum, în aceste situații, enunțul liric evită podoabele inutile, însușindu-și doar atributele proprii poeziei prin substanța ideilor. Încântând prin reflecțiunea pură („Bolnavă iar de dor, de frumusețe / iar leacurile mă îmbolnăvesc mai mult / bolnavă iar de tine, de tristețe / și nu vreau să mă vindec, nici să mor / bolnavă de un secol, de un mileniu / spre tine vin, cu greu înaintez / prin pulberea de oameni și de stele / sorbind durerea din pocal regesc / bolnavă dar zâmbind nepăsătoare / merg prin furtună către Ursa Mare...”, *Cântec*), relația specifică a eului cu lumea, cu universul, devine acum dominată de nostalgia unui spațiu originar („lumile mele paradisiace”). Metamorfozele se produc în chipurile cele mai insolite, unele forme, dincolo de orice efuziuni incantatorii, reușind să se distingă prin orchestrația savantă a cuvintelor. Și aici, metaforele-cheie reușesc să sugereze meșteșug rafinat și ingenios, notațiile jubilat-senzoriale mergând mână în mână cu spiritul elegiac, într-un balans teluric și astral: „Era prima dimineață a lumii / orașul pustiu, curat doar marea / alerga despletită pe străzi / privind pe geamul fiecărei case / ca o sirena, ca o doradă / neștiind ce înseamnă să fii vânat / în prima dimineață a lumii / aerul cristalin, limpede / lega raiul de iad cu un hohot / marea s-a lăsat jefuită de perle și scoici / orizontul ne însângerase cu păsări / era prima dimineață a lumii / dădeam chip și nume celor din jur / după voia noastră / marea căuta un țărnam primitor / pentru alge, pești și vapoare / pe puntea strălucitoare / fericirea

își arăta colții de sifid / își dezvelea ghearele pentru inima mea...” (*Adamică*). Relevând o feminitate febrilă și direct exprimată, trecând de la descriptiv spre sugestiv, Victoria Milescu amplifică seria unor diafanități și suavități de sorginte simbolistă, sincretismul muzical și olfactiv vizând în esență o afectivitate și o subiectivitate sporite.

Disponând de o serie întreagă de elemente aparținând mai multor regnuri, cu deosebire celui vegetal, interiorul unui asemenea cadru sugerează identitatea inalterabilă a eului, legăturile dintre stări și trăiri reușind să se reordoneze prin realizarea unei conexiuni mai largi a câmpurilor figurative: „Sufletul urcă spre cer / trupul se cufundă în pământ / dar eu / rămân printre macii câmpiei în vară / printre irișii celor ce m-au iubit / ori m-au condamnat / cunoscuți și necunoscuți / știuți sau neștiuți / îmblânzitori de dureri / bijutieri ai vrajbei / venele mele cântă / flutura-n vânt pânza sângelui spre depărtări / sunt aerul / mai mult de-atât nu pot fi ...” (*Îmblânzind aerul*). Traversarea spre un dincolo este aici irecuperabilă și efectul obținut în esență prin diponibilitățile omonimice ale cuvintelor *cer*, *pământ* și *aer* capătă accentele grave venite dintr-o predispoziție adânc reflexivă. Polarizările în cauză funcționează ca alternative ce pot fi exercitate ca ținte extreme ale destrămării identicului din sine însuși, sfârșind printr-o regăsire necorporală, lăsată în seama unor materii imponderabile și adânc spiritualizate ca *lumina* și *aerul*. O anume îngemănare stranie a iubirii și a morții la dimensiuni cosmice, în forme când grave, când duioase, putem întrezări și în poemele *Dar nimic...*, *Cântec*, *Tu, gravitația mea terestră* și, cu deosebire, în *Jocul de-a viața*. Aici, precum în poezia *Puterea obișnuinței*, polarizările refăcute la grade diferite de intensitate prin acumularea sinonimică și antonimică dau trăirilor un timbru specific, imprimând viziunii organicitate. Unda metafizică frapează încă de la început nu atât prin simpla ei prezență, cât și prin frecvențele asumări existențiale ale eului liric. Sistemului de echivalențe alcătuit din *apă*, *cer*, *pământ*, *stele* i se adaugă o bogată rețea metaforică, receptacol al unor serii de încântătoare privilegii. O investigație a ramificațiilor simbolice în care cuvintele apar integrate în rețeaua mai întinsă a operei ar putea deschide perspectiva unei lumi alcătuite din elemente ce comunică organic între ele printr-o mistică de tip blagian a corespondențelor cosmice, unde, mizând pe disponibilitățile verbului poetic, *apa*, *fântâna*, *soarele* și *izvorul* formează axele semantice fundamentale, apa în dublu sens de emblemă și revelare a misterului („stropi din lumina dintâi”), iar țărnamul, loc al răstrângerilor și al cuprinderilor, al întoarcerilor și al îmbrățișărilor: „Ploile sunt lacrimile poezilor / curg în râuri vijelioase ori calme / pietrele cântă sub versurile / șlefuite de lună, de stele” (*Ploile sunt lacrimile poezilor*). Caracterul de rostire poetică devine tot mai accentuat în versurile dinspre finalul volumului. Discursul poetic are coerență, ritm și, mai mult decât orice, o anume spectaculozitate cu vibrante accente lirice ce vin dinăuntru, ca o marcă a unui stil și a unei raportări a subiectului la real.

Cele aproape o sută de poeme din volumul *Deriva sentimentelor* configurează un discurs original, ce conturează un talent debordant de o profundă elocvență plastică, în măsură să exprime, în cel mai pur limbaj poetic, trăiri de o mare intensitate.

Un trecut apropiat (Gabriela Adameșteanu)

Constantin Cubleşan



Gabriela Adameșteanu

Nu trebuie să ajungi neapărat la o vârstă înaintată pentru a-ți scrie memoriile. Uneori e chiar mult mai bine să evoci evenimentele importante ale vieții atâta vreme cât ele sunt încă proaspete în aducerea aminte. Este cazul Gabrielei Adameșteanu care s-a decis să rememoreze evenimentele trăite, cu maximă intensitate, într-o perioadă devenită de-acum istorică, aceea de după revoluția din decembrie 1989, în anii pe care îi consideră a fi, cu drept cuvânt, *romantici* („amintirea misterelor revoluției și a mineriadelor / ceea ce eu numesc *anii romantici*”), ani de început de lume, pentru o întreagă țară, când „iluziile, utopiile se confruntau, inevitabil, cu realitatea”. Așadar, o carte de rememorare „a trecutului recent”, căci, spune domnia sa: „mă simt datoare să dau versiunea mea asupra celor trăite” atunci, coagulând astfel „memorii, eseuri, toate la un loc”: *Anii romantici* (Editura Polirom, Iași, 2014); o carte ce poate deveni, în evaluarea/reevaluarea epocii, un autentic reper istoric, întrucât autoarea relatează fapte și personaje reale, din interiorul unei dinamici sociale în care s-a implicat cu toată dăruirea, „o carte despre mine, dar, firește, scriind-o, sper ca și alții se vor recunoaște în experiențele mele, în ceea ce mi-a fost dat să trăiesc”. Relatările ca și comentariile au, desigur, un pronunțat caracter autobiografic, fiind făcute cu maximă sinceritate („Când privesc înapoi, văd buna mea credință de atunci înecată într-un context de multiple manipulări”), dar care se

confundă cu biografia unui timp istoric, a unei epoci pe care, „privind în urmă”, acum o poate desluși altfel, cu obiectivitatea celui care se simte detașat de condiția și de „postura de soldățul de plumb” aflat pe o „tablă de joc”, depășindu-și „vocația de outsider”, pentru a-și impune personalitatea în gândire și în acțiune, căci „de la un moment dat nu m-am mai mișcat după regulile jocului”.

Structurată pe două mari paliere tematice, aparent distincte (*America, America* și *Întâmplarea care devine destin*), evocarea lasă loc unei ample deschideri de înțelegere, unitară, asupra condiției României intelectuale de dinainte și de după revolta populară din decembrie.

În prima parte se vorbește despre *dizidența* diasporei române, așa cum a perceput-o prin contactele directe cu scriitorii și oamenii de cultură aflați în Occident, nu doar în Statele Unite unde s-a aflat pentru câteva luni, în 1990, participantă la programul *Creative writing* a Universității din Iowa (*International Writers' Workshop*), ci și în escalele sale culturale din Europa. E de reținut aici opinia tranșantă asupra așa numitei „rezistență prin cultură”, pe care și-au denunțat-o, ca atitudine, nu puțini dintre cei care s-au pronunțat, atunci sau ulterior, asupra fenomenului *nonconformismului* față de regimul comunist din România. „Pentru mine – spune Gabriela Adameșteanu – sintagma «rezistență prin cultură» este valabilă doar dacă ne gândim la faptul că scriitorii și artiștii

care au optat să rămână (în țară, n.n., Ct.C.) au păstrat cultura acestei țări, creând opere rezistente la timp, în ciuda presiunilor staliniste și a marilor privațiuni materiale. Asta nu a însemnat însă o contestare politică reală”. Cât privește pe cei care au *evadat* din sistem, judecata nu este mai puțin comodă: „Majoritatea celor plecați nu au ales însă disidența, ci fuga: rămâneau în Vest după o călătorie, își cereau familiile. Era o emigrație economică, pentru o viață mai bună, în libertate, pe deplin justificată; dar cei care din asta își arogă un rol «revoluționar», de contestare a regimului, îmi par în marginea imposturii”.

Evocarea perioadei americane – în compania lui Mircea Cărtărescu, aflat acolo cu aceeași bursă – îi prilejuiește câteva întâlniri memorabile. Cu Matei Călinescu (plecat din țară după *Tezele* lui Ceaușescu din iulie 1971) pe care îl consideră „unul dintre victorioșii exilului”, profesor universitar acolo, autor al unor cărți referențiale: *Five Faces of Modernity* (1987), *Rereading* (1993), pentru care trecerea dintr-o lume în alta nu a însemnat „o ruptură profesională, ci doar o ruptură lingvistică și spirituală”. Portretul pe care i-l face este memorabil, în culori calde, plin de afectivitate: „Matei Călinescu nu era însă nici pe departe criticul autoritar, cu canonul sub braț, așa cum îl imaginam în seara când ne-am pilit la *Mayflower*. Am fost surprinsă când l-am cunoscut: un bărbat încă tânăr, atent, cu o blândețe, o dulceață care venea nu doar din educație, ci și din firea sa de artist. Un om cald, cu gesturi spontane de generozitate (...) Înainte de a fi critic și teoretician literar, Matei Călinescu era un scriitor, un poet pe care îl simțai în bucuria pe care ți-o dădea scrisul său, în melancolia care învăluia textul, în felul cum vedea lucrurile din perspective diferite, cu o ambiguitate, cu o inteligență ascetică, pe alocuri ușor amorală – amoralitatea artistului./ Avea o imagine pozitivă a exilului, care nu se potrivea deloc cu temerile mele”. Alături și, totuși, altfel, I. P. Culiuanu (plecat din România în iulie 1972), care „vedea nu doar dinamica ființei, ci și mișcările politice dirijate și anticipate prin compunere. Puterea, manipularea prin ideologii, era una din temele studiilor sale”. Caracterizarea ce i-o face se impune ca o veritabilă radiogramă identitară: „Culiuanu mi s-a părut dintotdeauna al locului unde l-am întâlnit. Așa l-am și imaginat, văzându-i felul dezinvolt cum se mișca (corpul, hainele, mișcările – sportive, flexibile –, ca și pantofii moi). M-am bucurat că nu purta pe el marca exilului pe care eu, venită din lumea Estului, o întrezăream, totuși, din detalii imperceptibile, mișcări stângace, haine banale, la cei plecați”. Moartea lui suspectă a generat numeroase ipoteze, dintre care una, oarecum șocantă, este reținută din convorbirile cu cei apropiați: „a scris numeroase articole contra Gărzii de fier, pe care a și denumit-o un «Ku Klux Klan» ortodox. El i-ar fi deranjat cu atât mai mult pe legionarii, destul de numeroși, din Chicago cu cât, deși era «aproape privit ca un membru al familiei Eliade», se distanțase de acesta, urma să se căsătorească cu o evreică și chiar ar fi declarat că intenționa să treacă la iudaism”.

Excursiile din finalul cursului, atmosfera din Universitate, realitățile americane în care se cufundase, i-au modificat ușor felul, modul





de a fi și de a gândi („plecasem à contre coeur în America. Dar când a trebuit să mă întorc în țară, la începutul lui decembrie 1990, nu mă mai grăbeam /.../ Farmecul Americii mă învinsese”) provocându-i, în ample paranteze, o reconstituire a drumului său existențial, din copilărie (cu complexul și complexe familiale) prin anii studenției bucureștene și apoi cu cei petrecuți la Editura Politică, la Editura Științifică și Enciclopedică, la Editura Cartea Românească, de la repartitia din 1965 până la intrarea în redacția revistei 22, produs al revoluției, unde a fost „confiscată treisprezece ani, de managementul revistei”. Paginile acestei *refaceri* a drumului parcurs spre marea notorietate scriitoricească (cu avatarurile debutului în revista *Luceafărul* etc.) sunt pasionante prin dramatismul și realismul recompunerii climatului (uneori amical, alteori nu) în care și-a condus viața, ținându-se oarecum departe de grupuri și interese ale generațiilor de scriitori („N-am avut afinități cu prozatorii din generația ‚60 /.../ pe care i-am citit însă cu mult interes și m-am bucurat că prin ei s-au schimbat dintr-odată proza scurtă și romanul românesc. Atenția față de «cotidian» era deja o caracteristică a prozatorilor debutați după '70, ca mine; dar eu i-am cunoscut relativ târziu pe cei incluși în această «grupare generaționistă»”).

Cea de a doua parte a cărții memoriilor se fixează mai ales pe frământările politice ale anilor postrevoluționari când, angajată în presă, publicând și coordonând revista 22, se implică deplin în marșul istoriei diurne („Senzația cu care am trăit în toată acea vreme – a unei legături de adâncime între viața mea dinainte și cea de după '89 – mă face să fiu convinsă că nu a fost vorba de un drum greșit, de ani pierduți”). Vorbește, oferind relații concrete, despre nașterea și parcursul dinamic al revistei 22, cu angajamentul lui Stelian Tănase (inițiatorul acesteia), despre Grupul de Dialog Social, constituit în decembrie 1989, în centrul căruia se afla Mihnea Berindei (vicepreședinte al Ligii Pentru Drepturile Omului de la Paris), despre Alianța Civică („Ana Blandiana și Romulus Rusan, lideri și fondatori”), cu proaspătul Rector al Universității București, Emil Constantinescu (vicepreședinte al Alianței), cu Constituirea Convenției Democratice („La vremea aceea, liderul Convenției, Corneliu Coposu, umbra, ca prințul din poveste, cu pantoful Cenușăresei prin târg: destui dintre cei cărora li se propusese să-l înfrunte pe Ion Iliescu în lupta pentru președenția României refuzaseră. Erau și unii care își doreau, dar, la fel ca fetelor babei, pantoful părea să nu li se potrivească”), apoi Partidul Alianței Civice (care îl propunea pe Nicolae Manolescu la președenția României), despre puterea instalată a Frontului Salvării Naționale (cu Silviu Brucan, „unul din membrii troicii de atunci, alături de Ion Iliescu și Petre Roman”), cu Fundația Pentru o Societate Deschisă, a lui George Soros („Alin Teodorescu avea să fie, ani de zile, împreună cu Sandra Pralong, la conducerea Fundației”) ș.a.m.d., urzeli și mișcări intestinale ale societății acelor ani ce par încă foarte apropiate. Episodul accidentului de mașină, în care a fost implicată, devenind chiar victimă, pe drumul dintre Cluj și Sighet, însoțindu-l în campanie electorală pe Emil Constantinescu, este amplu tratat, întrucât are o importanță aparte pentru viața ei ulterioară („ce căutasem acolo, noaptea, în



Expoziția *Tribuna. Arta pe prima pagină*

Galeria IX, Budapesta

plină iarnă, în râpa aceea din Maramureș? (...) De ce acceptasem călătoria inconfortabilă la Cluj? (...) Fiindcă totul era nou, fiindcă voiam să văd cu ochii mei «facerea noii lumi!»”).

Întreg acest *memorial* se constituie, de fapt, într-o profundă introspecție de sine a scriitoarei Gabriela Adameșteanu („După 1990, evenimentele se succedau repede și dramatic: pe multe le-am perceput greșit, pe mulți oameni i-am cântărit, inițial, eronat. Plăteam dezinteresul de o viață față de politic, pe care, de altfel, îl împărtășeam cu multă lume”), căutându-se pe sine în relațiile cu oamenii, într-o nouă conjunctură politică și social, într-o nouă realitate: „Privind în urmă, îmi dau seama de naivitatea mea și în privința ambianței umane din jur. De câteva ori în viață mi s-a mai întâmplat să nu detectez dușmănia travestită în pritenie. Buna-

credință pe care o pun în relațiile umane ține, cred, de partea optimistă a firi mele: ca să te simți bine cu tine, mai ales când ai trăit într-o epocă a suspiciunii, ai nevoie de încredere în ceilalți. În schimb presa, meserie de acumulare, te lecuiește treptat de naivitatea politică. Este unul din profiturile pe care le-am avut de la cei cincisprezece ani la 22”.

Anii romantici este mărturia de viață și de creație a Gabrielei Adameșteanu, romanciera trecută prin experiența (care s-a dovedit, în cele din urmă, benefică) a unei gazetării de atac, practică într-un moment esențial pentru destinele țării, într-o altă solicitare a scriitorului, de care, cu siguranță, avea nevoie, trăind până atunci „pe o altă planetă”, după cum însăși se amendează. ■



Expoziția *Tribuna. Arta pe prima pagină*

Galeria IX, Budapesta

Dumitru Velea

Piatra din mal

Și dacă apele râului curg,
e fiindcă există piatra din mal.

Și dacă zidurile oamenilor țin,
e fiindcă există piatra aceasta rostogolită,
pe care zidarul o pune la loc.

Și dacă turnul se înalță dincolo de nori,
e fiindcă există piatra aceasta
în unghiul din bolți.

Și dacă sabia ne despică din zori până-n seară,
e fiindcă există piatra aceasta prin aer,
de care se-ascute cu scânteii.

Și dacă șarpele împreună cu copilul beau lapte,
e fiindcă există piatra aceasta sub vas.

Și dacă stăm drepti în bătaia vânturilor
și sub lumina soarelui,
e fiindcă există piatra aceasta
sub picioarele noastre.

Și dacă reușim să o vedem la capăt de drum,
e fiindcă există piatra aceasta
preschimbată în noi.

Poarta dintr-o singură piatră

Doi ușori, dintr-o singură piatră,
închipesc, în mijlocul zidului, o poartă,
legând cetatea, cândva strălucitoare,
de grădina cu pomii dați în floare.

De jur-împrejur, săpate frunze și struguri,
după un tipar lăsat din tată în fiu;
de printre pietrele de jos ale zidului,
o viță de vie acoperă strâmta intrare.

Cum s-o descoperi pe sub podoaba de frunze,
sau dacă aceasta este chiar semnul?
Din cetate să fi trecut cineva în grădină?
Cu dinții mușc piatra și pe buze

mi se prelinge sânge cu aromă de struguri.
Prea strâmtă intrarea. Din grădină să fi trecut
cineva în cetate? Stăpânul doarme,
sau s-a sculat înainte de ivirea zorilor?

Straturi de pământ s-au așezat peste pietre
și numai un tânăr, după un desen străvechi
sapă să readucă cetatea în soare.
În fața lui pare că am mâncat din pâine,

În fața lui pare că am băut licoare din struguri,
deși am rupt mereu din piatră,
pentru a mă reîntoarce în odaia din care ieșisem.
Nici când de două ori să nu se poată trece!?

Doi ușori, dintr-o singură piatră,
închipesc, în mijlocul norilor, o poartă;
prin această imagine dintre viață și somn,
ce realitate să treacă mai poate?

Între două pietre

Două pietre, una peste alta, deasupra
pământului,



Dumitru Velea

stau adormite, ca și cum ar fi părțile
unui om obosit;

din cea de deasupra, o flacăra pornește în jos
și, atingând țărâna, le ridică pe amândouă;

din cealaltă, flacăra crește spre nori,
făcând din piatra de deasupra o oglindă

în care se vede flacăra, coborându-se-n cer,
și *Eroul Călăreț* la Vânătoarea cea Mare.

O singură flacăra între pietrele zburătoare –
tu însuși și eu adormit la capătul drumului.

În fața zidului

Pe zidul de piatră umbra omului a devenit
transparentă
și omul, uitat de vremi, o umbră care privește
zidul;

cu fiecare brâu de piatră a imaginat câte o vârstă
și câte un om cu fiecare piatră pusă de mâna
cu har.

El însuși împietrit. Numai o rază din ochi îi
taie-n piatră
forma, pe marginea umbrei, după tiparul minții.

Un gol a apărut în zid: prin el se văd cum alte
pietre
se șlefuesc între ele, sub lucrarea luminii. El
dispăruse,

pe când o pânză ajunsese jos cu ștersul zidului.
Nicio urmă; doar pe piatră o nouă umbră
răsfrântă.

Piatra disprețuită

Zidarul a dat toate măsurile pentru pietrele
turnului
și proprietarul carierei și le-a notat
ca nicio daltă de tăietor să nu le-ncurce –
numai că piatra din unghi a sosit cu alte măsuri.

Disprețuită de lucrători, cât mai departe
am găsit-o aruncată prin pulberea drumului.
Pe partea din față am văzut săpate
versuri ale lui Arnaldus Villanova;
de sub ele, au început să se aleagă
semnele unui ochi, care uimit mă privea,
întorcându-mi imaginea – o mică păpușă
cu o lampă în mâna dreaptă. Pe partea cealaltă,
un copil muta o piatră cu-aceleași versuri,
de-alungul unui drum asemănător acestuia –
către turnul din Bollingen. Bătrân, rostogolesc
piatra cu măsurile greșite pe sub privirea
aceluiși zidar. Deodată, piatra se prinde
în mijlocul drumului. Pe o față a ei citesc:
*În amintirea celei de a șaptezeci și cincina
aniversări,
C.G.Jung a făcut și așezat aceasta aici,
ca pe o cfrandă, în anul 1950. Știu:
Cine o citește
aude de sub piatră plânsul lui Jung
și cine o rostogolește mai departe,
țipătul lui Merlin, din adâncimile pădurii.*

Vântul și pietrele muntelui

Vântul înfioară veșmintele femeilor pe străzi,
deși ele cred că privirile aprinse-ale bărbaților;

vântul întinde aripile păsărilor să zboare,
deși ele simt cum aerul le poartă pe sub nori;

vântul mută picioarele oamenilor pe drumuri,
deși ei cred că mersul le stă în puteri
și că între un pas și altul nu este nicio
contradicție;

vântul împinge apele dintr-o parte într-alta,
deși ele cred că albiile li s-au schimbat;

vântul răvășește urmele lăsate noaptea-n nisip,
deși eșarfa găsită în zori e semn că
dansatoarea înnebunise sub stele;

vântul înalță și năruie templele, piatră cu piatră,
deși cioplitorii le așează în ziduri
după firul cu plumb și bula de aer;

vântul împrăștie cuvintele, sau le strânge în fraze
ce fac să reziste zidurile lumii,
deși se văd cum limbile singure se mișcă;

vântul trece și-mi ia cuvintele din gură,
de vuietul înspăimântător mă ascund în stâncă:
doar un spate de-aramă, am văzut, în mijlocul
vântului,
ținând laolaltă pietrele muntelui.

Despre forme

Piatra are trei forme:
o formă pentru vii,
o formă pentru morți
și-o formă pentru mâna ce-o pune în zid.

Viii și morții au câte două forme,
date de faptul că unii uită
și alții nu uită nimic.

Numai zidarul are o singură formă,
din care
nu se vede decât zidul.

O pasăre

O pasăre scăpată din laț
amețită de primăvară îmi bântuise noaptea
cu neliniștea unei inimi
divizată în fiecare venă.
Aș vrea s-o atingi: sub degetele tale
ar învia buimacă
și-ar lua zborul
cu violența
fiecărei celule în care exiști.

Să guști libertatea

Gustam respirația subtilă a vieții
aer de munte filtrat printre explozii
păstram pe retine
frunzele ucise ale copacilor.
O gustam împreună cu cei
care au hotărât să însemne pe tălpile picioarelor
hartă de piatră blestemată a Balcanilor
să fie generoși
cu cei care iubeau speranța
frântă și renăscută în sârma ghimpată.
Împreună cu cei ce vedeau marea în pustie
ademenită cu multe promisiuni
când marea-deșert le ciugulea
pielea încinsă.
Mă chinuia libertatea ca drumurile de nisip
pe încăpățânatul beduin
oaza din care își ia
doar câteodată viața.

După școală

Nu se grăbesc să ajungă acasă
elevii din cartier deshamă
gențile le aruncă sub porți
se împing se încaieră se cotesc.
Doar vremea prea scurtă îi obligă să nu scrie
și câte o pagină sângeroasă
într-un conflict local:
îi atrag
porțile unor case de secole
care lasă să se vadă în fundul curții nucii încă
necăuțați de ciori
și aceștia îi sorb cu lăcomia unei zile de toamnă.

Deposare

Într-o zi trupul său plecase din învelișul
sonor cu care fusese cunoscut.
Numele a început atunci să protesteze
cum protestează un far
lângă navele
care mai au nevoie țârm.
Îl locuia numai vântul îl făcea să alunece
ca o nucă ciobită de ciori pe trotuar.
Între timp privirea hrăpăreață a tinerilor
trecea prin el ca prin ferestrele
unei sparte iubiri.

Plajă de așteptare

Plaja de așteptare-i fără nisip
faruri vapoare odgoane și chei.
Pot să o populez

cu de toate: pun marea să te mângâie
să te înfurie
pescărușii să nu uităm pescărușii
bestii ce miros a pește stricat
nu o să-ți placă mirosul de alge
ele te țin legată de mâini și picioare
tu ai nevoie de mișcare ești
un fel de argint viu degeaba
îmi închipui că ai putea ajunge vreodată
pe plaja mea de așteptare.

Când

Când nu a mai rămas nimic
pe urme au rămas urmele. Nu duceau
undeva duceau altundeva
mai sus chiar decât s-ar putea
crede. „Uite, ți-ar fi putut spune ceva
urma asta care duce nicăieri?”
Întrebarea căzuse anapoda.
Bâigui: „Când ești tânăr
nu te sperii dacă apa îți îmbătrânește
imaginea. Este altceva atunci când
nu va mai fi nici o diferență
între ceea ce se vede și ceea ce ești!”

Cuvintele

Cuvintele încep să se elibereze de tunica
militară în care au stat prostite
crezând că viața-i o defilare
sar dincolo de gard
se fugăresc
„opriți-vă!” se aude un strigăt
„nu vă aprindeți prea tare
ora e crudă
aveți timp berechet
să pecetluiți un destin”.

Tunel

Când se ieșea din ceață
se intra într-alta la fel de lipicioasă



Ștefan Damian

umplea gura nările urechile
și mai ales ochii
se devenea cârțițe
chiar hainele se transformau în blană
de atâta umblat pe sub pământ
prin ceață
nu mai era nevoie de ochi
nu mai voiau să vadă
instinctul le sugera să meargă lipiți de ceva tare
pereții unui tunel fără ieșire.

Încă

Am învățat să privim îndărăt
dar mergem înainte
când de recruți împinși în luptă
de urletele unui nădrăgar de profesie.
Ne temem de ce-am lăsat în urmă
de mâinile întinse să ceară ajutor
să nu ne apuce de spate
să nu ne împungă
cenușa lor
devenită răsufare spartă de vânt.

Noaptea de decembrie

Orele trec: ziua încă așteaptă
într-o turmă de oi pe colinele Transilvaniei.
Odată cu ea se stinge
țipătul în sughituri al anului:
și în fiecare dintre cei ce rămân
se cuibărește noaptea o cloșcă
care-și prășește puii cu greu.

Drăcia dracului

Leon-Iosif Grapini

Civilizația, bătând în lung și în lat pământul, a cadadicsit să mai treacă și prin satul nostru încătușat în creierii munților, e drept, s-a ivit tot cu pași nesiguri, cum ar veni cu oferte nu tocmai îndestulătoare și nici variate, suficiente însă pentru a bulversa mințile oamenilor, stârnind controverse celor îndreptățiți la opinie, curiozitate și neînțelegeri nouă, celor mici, și reticență babelor puse față-n față cu noul de care se apărau cu ocări, cu cruci scurte și dese și cu scuipături în sân. Cu alte cuvinte, e vorba de apariția primului televizor la noi în sat și mai ales pe ulița noastră, că era cel dintâi în comună nu aveam îndoileli cum nu ne îndoiam că cele mai însemnate și memorabile întâmplări se petrec întâiași dată pe prăfuita, dar inegalabila noastră ulicioară.

În ziua în care domnul Macidon, singurul domn de pe uliță, om de vază în sfatul popular, a adus televizorul acasă, într-o cutie uriașă de carton, trăgându-l de-a lungul drumului într-un căruț cu patru roți, noi, pierduți, ca de obicei, în colbul ulicioarei și în zbenguiala jocurilor, am reacționat cu oarecare întârziere la marele eveniment, huruitul căruciorului neatrăgându-ne atenția, cu asemenea mijloc de transport părinții și vecinii cărau cartofi, saci de făină, bostani, cucuruz, snoși de cânepă, gunoi și altele de prin bățatură, nicidecum o cutie enormă, misterioasă, pe care cei cu școală puteau citi *Fragil*. Abia când badea Florea, taragotistul, aflat veșnic pe lavița la drum, l-a întrebat, Da ce aduci acolo, Macidoane, unii dintre noi, reacționând la interesul moșului stârnit de ceva neobișnuit, au părăsit reduta jocului și au alergat înaintea vecinului ce opintea la căruț, normal, ce să te mai joci când ai în fața ochilor o așa ditamai cutie ce poate ascunde înlăuntrul ei cine știe ce mare grozăvenie. Că a fost grozăvenie nu mai încapă discuție, a confirmat-o, imediat, înseși spusele domnului de la consiliu, Un televizor, bade Flore, doar un televizor, a confirmat-o și aparatul în sine, mai apoi, precum și toată tevatura iscată printre vecini în acea după-amiază și în zilele următoare, până ce lumea a înțeles ce și cum cu această nouă invenție.

Domnul Macidon, fiul lelii Zamfira, locuia cu soția în jumătatea din spate a casei mamei sale, ocupând o încăpere ce ținea loc de cameră de zi și de dormitor și o cămară pe post de bucătărie. În bucătărie, loc pentru proaspăta achiziție ar fi fost, dar nu încăpeau toți vecinii, mari și mici, curioși și dornici de emancipare, așa că televizorul a fost instalat pe masa din cameră, cu precizarea tăioasă și fără drept la replică a doamnei Victoria că e doar o soluție de compromis, normal, i-au dat dreptate nevestele tinere venite și ele nu să ajute la instalare, că ce ar fi putut face, ci să dea o mână de ajutor cu gura, doar nu era ca biata femeie, pardon, doamna Victoria, să aștearnă masa pentru musafiri ocolind cu farfuriile și cu tacâmurile corpul masiv al televizorului, unde mai pui că n-ar fi încăput platouri, supiere, coșul cu pâine sau cărpătorul de mămăligă și câte altele, iar mesenii, așezați vizavi unul de celălalt, ca să se vadă, ar fi fost nevoiți să se ridice în picioare.

Cum nimic interesant nu se putea întâmpla fără ca noi, copiii, să fim de față, de față am fost cu toții și la punerea în funcțiune a misteriosu-

lui aparat. Deși credeam că instalarea presupune o operațiune sofisticată, aceasta a fost destul de simplă, dar tot neînțeleasă pe de-a-ntregul de către cei mai mulți dintre asistenți, simplă am spus, de unde, instalarea antenei s-a dovedit a fi, în fapt, extrem de dificilă, dacă nu cumva un eșec. Să o luăm însă pe rând. Domnul Macidon a deschis cutia cu ajutorul unui cuțit adus, în ciuda îmbufnărilor și a unei ușoare și vizibile revolte, de consoarta lui, și, ajutat de un bărbat aflat în preajmă, a scos, sub privirile noastre alungite de curiozitate și de uimire, televizorul și l-a așezat în locul lui provizoriu, pe masă. Era, după cum vă puteți da seama, un aparat tv într-o carcasă de lemn maroniu și lucios, al cărui ecran, în mod explicabil, pentru întreaga asistență nu părea să aibă vreo noimă. Stăpânul casei, arborând o mină serioasă și doctă, cu mișcări precise și calculate, a introdus ștecherul în capul unui prelungitor conectat la singura priză din odaie, a băgat mufa cablului de antenă într-un orificiu din spatele aparatului, orificiu de existența căruia doar el, magicianul, știa, a scos cablul pe fereastra deschisă și, ieșind roată prin tindă și prin târnaț, l-a legat la o antenă lungă și lată cât o scară de urcat în podul șurii, pe care a agățat-o într-un piron bătut din cu vreme într-un stâlp al cerdacului. De unde cablu, de unde antenă, de unde prelungitor, de unde pricepere erau întrebări pe care ni le puneam doar noi, copiii, adulții știind că marele domn de la sfat era de formație profesională electrician. După ce a fixat, în fața ecranului, într-un stativ, o sticlă dreptunghiulară, albastră-verzuie, stârnindu-ne uimiri și mai mari, dar repede înlăturate, vorba vine, E pentru protecție împotriva radiațiilor și pentru o imagine color, fostul electrician, urmărit cam de două duzini de perechi de ochi curioși și temători, a apăsat unul dintre butoanele panoului din dreapta ecranului cum priveam noi la el, declanșând, prin apăsare, o armată de purici albaștri-verzui ce a cotropit instantaneu și cu mare zgomot ecranul, spre marea noastră satisfacție. Da, gândeam noi, o minunăție mai mare nici că se putea, cu toate că unii dintre cei umblați cel puțin o dată pe la cinematograful, aveam și asemenea emancipați pe uliță, și-au arătat dezamăgirea printr-un oftat nedisimulat.

Damian, tânărul vecin din jos de lelea Zamfira, s-a oferit să urce pe balustrada pridvorului și să miște antena, operațiune fără de care, după câte am înțeles, toată ziua și toată noaptea, dacă nu cumva tot timpul de atunci încolo, ecranul nu ne-ar fi oferit altceva decât acele hoarde de purici bicolori, zgomotoși și extrem de zglopii. Mișcă spre stânga, Mișc, Degeaba, mișcă spre dreapta, Mișc, E și mai rău, dă invers, Dau, E rău de tot. Așa și era, cum zicea proprietarul, rău de tot, deoarece ecranul se învăluia într-o lumină cețoasă și tăcută, ce nu dădea voie nici măcar puricilor să joace tontoroii pe suprafața lui. Mă, și-a dat unul cu părerea, n-ar strica un par lung, care să ridice antena deasupra streșinii. Că bine zice cine zice, dar de unde par, rudele de fasole, adică aracii pentru cei cu pretenții, rămase nefolosite și depozitate în picioare într-un colț de gard, nu doar că erau insuficient de lungi, dar erau și prea subțiri, sub greutatea antenei s-ar fi rupt ca niște vreascuri uscate, cel mai bun, după

supoziția unui asistent binevoitor, dar nesăbuit, ar fi fost parul pe care badea Traian, tatăl vitreg al domnului Macidon, îl folosea pentru a stabili fânul din car pe timpul transportului de la fâneață până în podul șurii, numai că, vigilant și deloc interesat și cooperant, soțul lelii Zamfira și-a exprimat dezacordul mai mult decât convingător, Cine se atinge de par are de-a face cu mine. Cum nimeni nu s-a arătat dispus să aibă de a face cu omul recalcitrant și nici să aducă un par din bățatura proprie, în cele din urmă, noi, telespectatorii, după cum ne-a numit stăpânul televizorului, el știa de ce, ne-am mulțumit cu umbre și cu siluete omenești mai mult sau mai puțin evidente, cu vorbe și acorduri muzicale mai mult sau mai puțin deslușite, după cum puterea brațelor lui Damian reușea să susțină enorma antenă într-o poziție ce-i convenea cât de cât ei înseși. Altcineva pe post de susținător al capriciosului obiect în formă de scară nu s-a oferit, de înțeles, mai bine stai așezat pe dușumea și urmărești umbre vălurite și figuri nedefinite decât să-ți obosești brațele și să înțepenești susținând antena cocoțat pe balustrada târnațului. Cam pe când a obosit Damian și nu a mai vrut în ruptul capului să-și rupă brațele, ne-am dus cu toții acasă, unii satisfăcuți, alții nu.

Cu mare lucru nu ne-am ales, cel puțin nu în acea zi, dar, ca să fiu recunoscător pentru bunăvoința domnului Macidon și a doamnei Victoria, care, ceva timp, au îndemnat-o pe mama să ne mai lase, pe mine și pe sora mea, la televizor, fără succes însă, refuzul mamei fiind susținut de argumente doar de ea știute, deci, ca să fiu recunoscător, trebuie să mărturisesc că unele câștiguri am avut, unu, am dobândit calitatea de telespectator la o vârstă fragedă, chit că ani buni la rând nu m-am putut folosi de ea, doi, vreme bună am avut subiect de discuție în cercul de prieteni și motive de laudă la grădiniță sau când aveam curajul să ne aventurăm până în strada mare, strada principală, cum i se spunea, unde ne întâlneam cu cei de teapa noastră, trei la mână, ulterior, fiind în vizită la oraș cu bunica, la unul dintre cei doi fii ai săi, a doua oară, când unchiul era deja mutat la bloc, atunci când verișorii mei m-au invitat să vizionez la televizor filmul *Fanfan la Tulipe*, întrebându-mă cu ironie și cu îngâmfare infantilă dacă știu ce-i ăla un televizor, eu am putut replica satisfăcut, plin de sine și victorios, Da, am văzut, nu-i mare scofală, deși mare scofală era, puricii albaștri-verzui de pe ecran, cu toate că pot avea farmecul lor, nu se compară cu imaginile alb-negru fără cusur afișate de televizorul de la oraș.

În seara zilei cu pricina, după ce bunica s-a pus la curent cu noutățile de pe uliță, și eu, și sora mea am rămas dezamăgiți de neîncrederea ei în progres și în civilizație și descumpăniți de apelativul folosit de ea la adresa acelei minunății, Ei na, televizor, nu-i altceva decât o altă drăcie de-a dracului. Mai târziu, când Nelu cel mare și-a cumpărat la rândul său năstrușnicul aparat și mai ales când popa și-a adus unul în casa parohială, m-am gândit că, de vreme ce și alții îl preferă, nu poate fi drăcia dracului, o fi el dracul dat dracului, dar nici până-ntr-atât, încât mai toată lumea să se lase ispitită. Să zicem că lumea de rând se lasă atrasă în cursă, mai treacă meargă, e de așteptat, că lumea e păcătoasă și înclinată spre rele, dar un preot nu poate cădea în păcat, cel puțin nu preotul din viața unui copil crescut la munte în acele vremuri.

Italia, il paese della poesia

Ani Bradea



De la dreapta, directorul Tribunei, Mircea Arman, și poeții Stefan Damian, Alessandro Cabianca, Ani Bradea

Se pornise o ploaie mărunță care spăla creștetele înverzite ale bravilor soldați romani, încremeniți pe soclurile lor în eterna misiune de apărare a ruinelor vechii cetăți. Ruine care se puteau observa peste tot, pe mari întinderi, Roma toată fiind un amestec de timpuri istorice la vedere. Privindu-i arhitectura, ai revelația unei secțiuni în trunchiul unui copac bătrân, ale cărui cercuri, diferite ca nuanțe, îi trădează vârsta.

Mai făcusem drumul acesta cu o zi înainte, pe jos, fotografiind tot ce întâlneam în cale, pentru că totul era demn de fotografiat! Atunci pornisem în căutarea clădirii Academiei Române din Roma, la invitația căreia ne aflam în bătrâna capitală de imperiu. Dar aceea fusese doar o plimbare de recunoaștere, o vizită de curtoazie, răsplătită cu multă amabilitate de coordonatorul instituției, dl. Iulian Damian, cel care ne-a prezentat somptuoasa clădire și ne-a povestit pe larg istoria ei. Emoțiile acelea, de bucurie a întâlnirilor, de încântare a desoperirilor fascinante, la tot pasul, în orașul celor șapte coline, se schimbaseră cu altele noi, și nu mai puțin solicitante. Peste mai puțin de o oră, 18,30 ora Romei, în seara ploioasă de aprilie (ploaie, semn de belșug, nu mă voi mai îndoi niciodată de asta!), mai exact de 4 aprilie 2017, la Accademia di Romania, *Poemi Dal Muro*, varianta italiană a volumului meu de versuri, urma să fie prezentat pentru prima oară publicului italian. În această perspectivă, mie, cel puțin, îmi era extrem de greu să mai adaug ceva, fie și doar un banal comentariu despre vreme. Oricum, în mașină se lăsase o tăcere moale, ca traficul Romei de la ora aceea. Nici șoferul care conducea mașina Academiei nu era mai vorbăreț. Am ajuns devreme, cu peste o jumătate de oră mai devreme. Pe treptele instituției, la adăpost de ploaie, stăteau trei persoane. În imensa bibliotecă, vizitată și ea în ziua precedentă, ne aștepta doar Iulian Damian. M-a cuprins o teamă teribilă. Mă gândeam că ploaia îi alungase pe eventualii interesați, chiar dacă se făcuse o bună publicitate evenimentului. Doar că italienii sunt mult mai punctuali decât românii.

Aveam să mă conving de asta cu două-trei minute înainte de ora indicată, când sala a început să se umple brusc de lume. Veneau, unul după altul, oameni necunoscuți cu umbrele, zâmbindu-ne amabili și ocupând toate locurile disponibile. A fost incredibil! Priveam și mă gândeam: cine sunt toți oamenii aceștia? de ce vin ei în număr atât de mare să cunoască o revistă de cultură românească, și pe scriitorii ei? Au fost prezenți, am aflat mai târziu, scriitori italieni, critici literari, oameni de cultură, bursieri interesați de literatura română. Gazda evenimentului, coordonatorul instituției, dl. Iulian Damian, cel care a organizat impecabil totul, de la invitații, afișe, aranjarea sălii și până la întâmpinarea fiecărui participant, a făcut o scurtă prezentare a invitaților. Am fost acolo, în fața acelor oameni calzi și prietenoși: Vákár István, vicepreședintele Consiliului Județean Cluj, cu un cuvânt de salut din partea instituției pe care o reprezenta, Dr. Mircea Arman, managerul Revistei de cultură Tribuna, care a prezentat auditoriului o istorie detaliată a revistei, realizările, rolul său în cultura românească clasică și contemporană la 60 de ani de la înființarea noii serii a revistei, Profesor Dr. Ștefan Damian, traducătorul celor două volume prezentate, *Canti orfici/Cântece orfice* de Dino Campana și *Poemi Dal Muro* al subsemnatei, probabil cea mai emoționată de la masa aceea. Ne-a însoțit la întâlnirea cu cititorii italieni și redactorul Revistei Tribuna, Ioan-Pavel Azap. Evenimentul s-a bucurat de prezența Excelenței Sale Liviu Zăpârțan, Ambasador al României la Vatican.

După prezentarea volumului bilingv *Canti orfici/Cântece orfice*, de Dino Campana, apărut la Editura Tribuna în 2016 (singurul volum editat în România care oferă o imagine de ansamblu asupra creației poetului italian de la începutul secolului XX), Antonio Maria Masia, cunoscut critic literar, a apreciat în mod deosebit efortul profesorului Ștefan Damian de a face cunoscută literatura celor două țări, prin traducerile, în special de poezie, din italiană, respectiv română, acesta

remarcându-se și ca poet în spațiul italic. Și nu un poet român care scrie în italiană, ci un poet italian de origine română, după cum spunea Antonio Maria Masia că este cunoscut profesorul Ștefan Damian în Italia.

Ascultând toate aceste discursuri, am putut urmări destul de liniștită reacția sălii. Toți erau extrem de atenți! Lucrurile s-au schimbat pentru mine după ce a fost adus în discuție volumul *Poemi Dal Muro*, apărut la Editura Tribuna în 2017, traducere de Ștefan Damian după volumul *Poeme din zid*, Editura Brumar, 2016. Primul care a vorbit, după profesorul Ștefan Damian, a fost Angelo Sagnelli, critic literar, coordonator al unei reviste de cultură. Cu toată încordarea mea nu am putut prinde sensul tuturor frazelor, am înțeles doar că era un discurs elogios. Mai târziu mi-a fost tradus acest discurs și m-am simțit onorată de interpretarea filozofică a poemelor mele. Am citit un poem în română, rugând-o pe doamna din dreapta mea să mă urmărească în volumul italian, și, dacă dorește, să mă ajute citind apoi varianta de acolo. Doamna era Neria De Giovanni, președinta unei asociații internaționale de critici literari, care, entuziasmată de poem, l-a recitat cu reale calități actoricești, lansându-se într-o analiză extrem de favorabilă a acestor versuri. Seara s-a încheiat cu autografe, multe autografe, și o beatitudine vecină cu plutirea, stare alimentată de un triumf nici măcar imaginat.

Rândurile mele pot părea o laudă de sine, dacă sunt interpretate răutăcios. Vă asigur că nu am deloc intenția aceasta. Cele scrise aici sunt doar relatarea, destul de bine ținută în frâu totuși, a unei bucurii imense trăite pe pământ străin, acolo unde cuvântul românesc, poezia românească au fost mai acasă decât acasă.

Dacă mă gândesc și la a doua noastră întâlnire cu cititorii italieni, și anume aceea din 7 aprilie 2017, din Sala del Romanico a Musei Civici Angli Eremitani di Padova, pot spune cu certitudine că Italia este un tărâm al poeziei. La Padova, gazda noastră a fost Alessandro Cabianca, un cunoscut poet și critic literar. A fost prezentată și aici Revista de cultură Tribuna de către managerul Mircea Arman. Publicul a admirat exemplarele puse la dispoziție și a apreciat în mod deosebit faptul că Revista are o variantă electronică, unde se pot citi articole în română, engleză și italiană. Cele două cărți traduse au fost prezentate de către prof. Ștefan Damian și Alessandro Cabianca, iar reacțiile nu au întârziat să apară. Abia întorși în țară am găsit impresiile unei scriitoare din Padova, Serena Piccoli, care pe blogul său postase o cronică a evenimentului de la Musei Civici Angli Eremitani di Padova, și o invitație (doamna este și organizatoarea unor activități literare) la un Festival internațional de poezie în 2018.

Și dacă la toate aceste emoționante întâlniri o mai adaug și pe aceea cu reprezentanții Institutului Cultural de la Veneția și vizita efectivă la instituția de cultură românească din orașul plutitor, unde discuțiile s-au purtat cu precădere în vederea identificării unor posibilități de colaborare ale acestei instituții cu revista și editura Tribuna, pot spune cu mâna pe inimă că sunt mândră că am fost parte a acestei echipe, care a promovat cu succes cultura românească în Italia. Celor care au făcut posibilă publicarea volumului *Poemi Dal Muro* și călătoria lui spre cititorii italieni, veșnica mea recunoștință!

Îți scriu, Călăule, scrisori

Serena Piccoli

O întâlnire foarte interesantă și rară, pe care am apreciat-o mult, pentru a descoperi poezia română contemporană a avut loc la Muzele Eremitane din Padova vineri, 7 aprilie, grație poetului Alessandro Cabianca (mare organizator, mereu super activ, căruia i se adresează mulțumirile mele continue pentru că m-a / ne-a făcut să descoperim poezia italiană și străină) în cadrul uneia dintre etapele turneului revistei românești de cultură *Tribuna*, la 60 de ani de la înființare.

Mircea Arman este editorul și directorul acestei prestigioase reviste apărută mai întâi în 1884 ca ziar de cultură și politică, al cărei obiectiv era și unitatea statală a României (prin cultură ca mijloc de armonizare a societății), ținând seama că atunci Transilvania era sub dominație austro-ungară. Numeroși au fost autorii italieni

Numeroși au fost și scriitorii italieni publicați: Pascoli, Carducci, Fogazzaro. Din 1957 revista iese într-o haină nouă, devenind internațională, grație și relațiilor sale cu oameni de cultură francezi și italieni. Încă din acei ani au fost publicați scriitori italieni traduși în limba română.

Este foarte răspândită în spațiul românesc, fiind distribuită în circa 4200 chioșcuri din România și Republica Moldova. Se găsește și în versiune online <http://tribuna-magazine.com/>

Este foarte bogată în contribuții (nu doar de poezie, ci din toate artele) și estetic este deosebit de atrăgătoare, în așa fel încât a fost prezentată în cadrul mai multor expoziții de artă.

Poetul Ștefan Damian a citit câteva poezii din cel mai recent volum al său *Provocarea aerului* apărut la Studia/Nemapress Edizioni, cu o prefață de Alessandro Cabianca, volum scris direct în italiană de către autor.

Am avut bucuria de a-i cunoaște poezia cu câțiva ani mai înainte, tot datorită unui eveniment cultural organizat de Cabianca și într-adevăr m-a impresionat foarte mult. Nu puteam lipsi de la această întâlnire! Într-adevăr, și această carte de poezie este splendidă.

Salvezza

La stanchezza d'oggi appiccicata
più d'ogni altra
appendice della morte uccisa
sui muri delle chiese
screpolati dal vento della fede sconfitta.

E tu domandi incredulo
sotto quale colore scrostato
in che affresco
si trovi la salvezza?
Se di salvezza si può parlare
quando la bocca impastata di terra
gorgoglia come un fiume strozzato
prima di arrivare al mare.

Damian a tradus în italiană și volumul de poezii semnat de Ani Bradea: *Poemi dal muro*, publicat de editura Tribuna în 2017. Însăși Ani ne-a citit în românește câteva poeme iar Ștefan Damian în italiană. Acest volum este minunat, am rămas foarte

impresionată de scrisul Anei Bradea. Una dintre multe particularități îl constituie faptul că poeziile prezentei culegeri par scrisori trimise unui Călău, căruia i se adresează în mod direct, invocându-l mereu la sfârșitul versurilor. Cartea, după cum se obișnuiește să se spună, am devorat-o pe nerăsuflăte din cauza imaginilor create aici, pentru dialogul cu Călăul, pentru ironia folosită. O bijuterie poetică pe care o recomand!

La primavera viaggia col treno notturno.

La neve a strati seppellisce i mobili vecchi,
dell'altro passato.
sul pavimento
il buio e il freddo rotolano avvinghiati.

Mi dicevi che volevi fuggire insieme altrove,
dove non c'è inverno.
di aver acquisito in anticipo i biglietti di treno,
a prezzo ridotto.
con due posti al finestrino
dal quale poter ammirare con facilità la carne
bianca della
notte
quando urta contro il vetro sporco.

Però questo è stato in un altro tempo...

Oggi ancora ti scrivo epistole
spedite in buste traslucide
tramite le quali si vedono i punti e le virgole.
anche le maiuscole si vedono,
sui fogli criogenati.

Abitiamo una sfera gelata.
io a nord,
tu a sud.

Il mio buio scivola.
il mobile antico della mia camera
precipita sul mobile in prestito della tua camera.
la radio annuncia codice rosso di tempesta di
neve e gelo.

Un treno è rimasto bloccato tra le nevi in
montagna.
tu aspetti su una banchina,
boia.
le peonie hanno insanguinato la tua accetta.

Damian și Bradea sunt voci poetice absolut demne de stimă și așa vrea ca în Italia să se bucure de o largă admirație și de cunoașterea pe care o merită. Adeseori ne îndreptăm atenția către America sau Asia, în defavoarea, de exemplu, a Estului european. Răspândirea poeziei românești în Italia și, mai ales, a acestor doi autori nu doar că ne îmbogățește pe toți, poeți sau nu, dar și dă-râmă anume limite / locuri comune.

Interesant este și faptul că Editura Tribuna a publicat recent un volum de Dino Campana, *Canti Orfici*, tradus de prof. Ștefan Damian. Cabianca a prezentat figura poetului italian spunând un lucru cu care sunt întrutotul de acord: „De obicei poezia este independentă de biografia autorului, dar în cazul lui Campana în versuri este însăși biografia lui „.

Dino Campana, născut la Marradi (Florența) în 1885, a fost tot timpul un răzvrătit în continuă fugă, care a trăit în diferite țări (în Russia ca mus, cu țigani până la 19 ani, apoi în Argentina, Paris, Bruxelles, Bologna, Odessa). A frecventat mari poeți, închisori și case de nebuni.

Cabianca a citit apoi câteva poezii în italiană iar Damian în română.

Bate boc

În vaporul
scuturat,
de vapoare ce se bat
o lumină de-auroră
sus, la proră,
ochi lucios
se aprinde:
(Și cuprinde
Pasul meu însingurat
Umbra
De pe Chei)
În lumina
Uniformă
De la nave
Spre oraș
Numai pasul
Care-n noapte
Solitar
Lovit
De noaptea
De la nave
Solitar
Răsună iar:
așa mare
Echivocă
Într-o noapte
Așa pură!
Apa (marea
Ce exală?)
Și pe căile
De noapte
Bate: orb
Pe rute-n
Ochiul
Ne-uman
Al noptii
Chiar a sortii-n
Noapte
Mai departe
Tot pe drumurile
Noptii
Pasul meu
Ce face boc.



Poemi dal muro, de Ani Bradea tradus de Ștefan Damian, Editura Tribuna 2017

Lucian Blaga: epicentrul sufletului românesc și universal. Arta poetică și filosofică

Geo Vasile



Lucian Blaga

În anii cinzeci ai secolului trecut cărțile de poezie și cu precădere cele de estetică și filosofie ale lui Lucian Blaga, au fost interzise studenților și marelui public. La puțină vreme după dispariția în anul 1961 în orașul Cluj a marelui poet-filosof, vor începe să apară câteva volume de poezie, inclusiv inedită (1962, 1967, 1968 – cunoscutele ediții George Ivașcu și Aurel Rău, dar și cărți de proză și eseuri din ultimii ani de viață: *Hronicul și cântecul vârstelor*, *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, *Luntrea lui Caron* etc. Nu peste mult timp vor fi tipărite primele volume dintr-o ediție critică a operei poetului, filosofului și dramaturgului transilvan, cea dintâi datorată fiicei sale, Dorli Blaga, OPERE I-XII, 1974 -1995, și a doua, a universitarului George Gană, OPERE I-V, 1982,-1983.

După perfidul și denigratorul studiu al criticului N. Tertulian, publicat în foileton în *Viața românească* (1963) în care opera lui Lucian Blaga era examinată prin calomnioasa grilă marxistă, a urmat o avalanșă de eseuri și exegeze ale liricii, esteticii, filosofiei, incluse fiind afinitățile și izvoarele, astfel nu există critic sau istoric literar important care să nu fi scris asupra autorului volumului *Poemele luminii*, 1919. Tuturor acestor judecăți de valoare nu putem să nu le adăugăm paginile marelui critic și romancier G. Călinescu, dedicate în a sa monumentală *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

Amintim că acesta prețuiește cel mai mult poezia și dramele lirice în defavoarea gândirii filosofice, descrisă în capitolul „doctrina miracolului” din care fac parte și Nichifor Crainic și Vasile Voiculescu, viitori deținuți politici în temnițele comuniste.

Ultimul dintre cei 9 copii ai preotului ortodox, Lucian Blaga, născut în 1895, citește încă în adolescență filosofie modernă aparținând unor Vasile Conta, H. Bergson, Darwin, Wilhelm Wundt, Vivecananda (despre conceptele și simbolistica Vedanta) etc. La 15 ani debutează în poezie în revista *Tribuna* ce apărea la Arad, iar în domeniul gândirii filosofice, la 19 ani, cu un articol despre famosul concept bergsonian: *intuiția*. Absolvent al facultății de Teologie din Sibiu, din 1917 frecventează cursuri de filosofie la Viena. În 1920 Blaga își susține teza de licență „Kultur und Erkenntnis” (tradusă în limba română în 1922 sub titlul *Cultură și cunoștință*). Între 1921 și 1923 publică două drame (*Zamolxe*, *Tulburarea apelor*) precum și un alt volum de poezii, *Pașii prcfetului*. Între timp se căsătorește cu Cornelia Brediceanu, căreia îi dedicase volumul de debut. Tânăra familie Blaga se mută la Cluj. Scriitorul colaborează la revista *Gândirea* condusă de Crainic, dar și la *Patria*, *Cuvântul* etc. Între 1924 și 1925 Blaga publică un alt volum de poezie, *În marea trecere*, și două eseuri: *Filosofia stilului și Fenomenul originar*, precum și drama *Daria*, căreia îi va urma în 1927 un alt

text dramatic, *Meșterul Manole*. Începând din 1926 va fi promovat în diplomație, în calitate de atașat, purtător de cuvânt, consilier la Varșovia, Parga, Berna, Viena, și ca ambasador și ministru plenipotențiar la Lisabona între 1938 și 1939. Este ales membru al Academiei Române în 1936, la doar 41 de ani. Va deveni faimos discursul său prilejuit de ocazie pe care îl va publica sub titlul „Elogiul satului românesc”. Din 1938 până în 1948, a fost profesor universitar la catedra de filosofia culturii, creată special pentru el. Își întrerupe colaborarea la *Gândirea* în 1942 din pricina unei suspecte orientări fasciste a revistei; va continua să-și publice eseurile filosofice în *Saeculum* (1943 -1944), un periodic fondat chiar de el.

După trei decenii de extraordinară fecunditate cu roade de excepție atât în plan poetic (*La cumpăna apelor*, *La curțile dorului*, *Nebănuitele trepte*) cât și în cel dramaturgic, estetic și filosofic (e de-ajuns să amintim noile drame *Avram Iancu*, *Cruciada copiilor*, *Arca lui Noe*), eseurile *Cunoașterea luciferică*, *Spațiul mioritic*, *Diferențialele divine*) personalitatea marelui poet, filosof și profesor universitar din Cluj străbate o perioadă de resemnată eclipsă.

Chiar dacă Blaga continuă atât să predea în anul 1949, cât și să scrie poezie, studii de estetică și memorialistică, adversarii săi se pregăteau să-l deposedeze de autoritatea dobândită prin operă, cât și de toate funcțiile sale publice. Autorul celor trei celebre studii, *Trilogia cunoașterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*, și-a asumat în ultimii ani de viață traducerea capodoperei lui Goethe, *Faust*, editată în 1956. Elogiat pentru amplul său sistem estetic și filosofic de către cei mai de seamă critici, filosofi și scriitori din epocă ca de pildă, Eugen Lovinescu, Emil Cioran, Pompiliu Constantinescu, Constatin Noica, Mircea Eliade, Romulus Vulcănescu (martirizat în temnițele comuniste), denigrarea detractorilor săi din anii cinzeci n-a avut puterea să-l atingă și nici să-l mânănească. Cum ar fi putut acești demolatori teleghidatși și plătiți de către politicienii regimului comunist să întunece fascinația, soliditatea și perena faimă a poetului ce se odihnește în curtea bisericii satului Lancrem, epicentru al eternității sufletului românesc, un miracol istoric și totodată o enigmă, ca să folosim titlul unei faimoase cărți a istoricului și academicianului George I. Brătianu? În privința eșecului decernării Premiului Nobel pentru literatură în anul 1956, acordat în schimb spaniolului Jimenez, nu excludem intrigile și campaniile negativiste ale ideologilor români staliniști ca și în cazul premiului Goncourt ce-ar fi urmat să-i fie acordat lui Horia Vintilă.

Încă de la debutul său cu *Poemele luminii*, Lucian Blaga a fost considerat un poet deja matur prin originalitatea sa, apreciere ce va fi confirmată de cărțile ulterioare, *Nebănuite trepte*, precum și de versurile scrise în ultimii zece ani de viață și tipărite în volumul *Poezii* din 1962. Surprinzătoare va fi întrepătrunderea între ideile filosofice și registrele lirice prin metafore revelatorii Harul său de a palpa universul și de a-i revela misterioasele splendori prin tulburătoare interogații, concretizate prin tot atâtea imagini sensibile, har susținut fie de un ritm cvasi liturgic, fie de o dramatică aritmie, face din Lucian Blaga cel mai mare poet metafizic după Mihai Eminescu. Vitalitatea, panismul expresionist nietzschean, frenezia mitologiilor autohtone din volumul *Pașii prcfetului* sunt înlocuite de o recu-

legere esențială a autorului ce dă la iveală un fel de cercetare a misterului universal pe fundalul scurgerii timpului individual. Ideea de evoluție, de progres tehnologic și rațiune pragmatică sunt în gândirea poetului premisele periclitării vieții fiecăruia dintre noi, a oricărei *trestii gânditoare*.

Din confruntarea cu spectacolul pângăririi peisajului „originar”, din mutilarea străvechiului echilibru între om și natură, se degajă o mahnire cu accente ecologice, din care izvorăște o poezie tip *Făgăduinți din flăcări*. Până și vrăbiile și șerpilor poartă marca stigmatului „civilizației”. „Pe-aici vrăbiile și șerpilor sunt albi de ciment, cum albi suntem și noi de făina stihilor de piatră”. Contrastul dintre feerice așteptări și realitatea violentă pare să devină totuna cu destinul uni nații: „Trupuri fără răzvrătiri și fără țipet,/ suferim cu crini în gură/ silnicia din Egipt”. Promiscuitatea morală, abandonarea maternității de către femei ce-și neagă propriul dar al concepției, sacrilegiul preoților ce-mbată cerșetorii cu vinul în care au fost spălați cei morți, desfrânarea și delincvența, cultul banului, tot ceea ce profanează legile firii, ultragiază credința poetului și fac și mai incisivă flacăra înfierării celor ce cu întrebările lor tulbură adâncurile, răbind cu pietre ochii fără răspuns ai fântânilor. Căci ei, mai precis fiii orașului, nu percep din tăcerile lor sfârșitul neașteptat, ci cu fiecare faptă al lor neagă pământului obârșia cerească. Fenomenul alienării păgâne cauzat de utilitarism, mercantilism etc. este incompatibil cu natura fertilă, cu viața deplină a armoniilor cosmice, cu tainicile ei obârșii ascunse „în flori, în ochi, pe buze ori morminte”. Piatra unghiulară a aspirațiilor poetului rămâne miserul, viața secretă „a nepătrunsului ascuns”: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ și nu ucid cu mintea/ tainele, ce le-n-tâlnesc în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte./ Lumina altora sugrumă vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric, dar eu, eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”. Versuri ce anticipă întreaga gândire filosofică a lui Lucian Blaga, adică metafizica „misterului permanentizat și potențat din cartea *Trilogia cunoașterii*.

Ceea ce are loc sub ochii noștri, adică exacerbarea egoismului, „mamonismul”, exaltarea puterii banului, plutocrația, spune poetul, nu sunt decât scadențele unui proces ce a început *illo tempore*, din care se naște scisiunea comunității magice dintre om și natură, din pricina unei înverșunări funeste a omului de a o stăpâni și exploata, cu alte cuvinte, degradarea legăturilor magico-astrale între om și planete, precum și între om și subteranele puteri ale destinului. Sacrilegiul are loc atunci când comportamentul mitic-simbolic al omului vs natură (temă atât de frecventă în opera lui Mircea Eliade) este înlocuit de cunoașterea științifică. Omul ca ființă rațională, pare a ne spune, Blaga în siajul conceptelor germanului Ludwig Klages (1972 - 1956), deseori citat și comentat de poetul român, n-ar face altceva decât să martirizeze „erosul cosmogonic”. Reificarea raționalistă și existența în orizontul imediat sunt în flagrantă opoziție cu „orizontul misterului”, între hotarele căruia acționează cunoașterea blagiană, *luciferică*, *cunoașterea extatică*, *poetică*, opusă celei enstatice, singura aptă să admită că misterul lumii este adevăratul eveniment. Cea mai împovărătoare desrădăcinare este cea care smulge omul din orizontul misterului spre a-l exila în cel al imediatului, al tangibilului.

Întreaga dureroasă perplexitate a expresioniștilor se regăsește în versurile lui Lucian Blaga, un imens și radical sens de derută în fața unui univers anodin și ostil: „Țărâna e plină de zumzetul tainelor, dar prea e aproape de călcăie și prea e departe de frunte. Am privit, am umblat, și iată cânt: cui să mă-nchin, la ce să mă-nchin?//Cineva a-nveninat fântânile omului. Fără să știu mi-am muiat și eu mâinile în apele lor. Și-acuma strig: O, nu mai sunt vrednic să trăiesc printre pomi și printre pietre. Lucruri mici, lucruri mari, lucruri sălbatice - omorâți-mi inima!”. Conștiința intensă a unei misterioase boli ce mortifică aspirațiile naturale ale omului, generează accente tragice ca în poezia lui Trakl, Werfel, Rilke sau Däubler etc. Această conștiință tragică nu e totuși lipsită de orice speranță, chiar dacă redobândită plenar în spațiul imaginației. Este vorba, desigur de mântuirea de acest regat al dizarmoniei și descompunerii: „Intrat-a o boală în lume fără obraz, fără nume. Făptură e? Sau numai vânt e? N-are nimeni grai s-o descânte/ Bolnav e omul Bolnavă e piatra, se stinge pomul, se sfarmă vatra./ Negrul argint, lutul jalnic și grav sunt aur scăzut și bolnav/Piezește cad lacrimi din veac./Invoc cu semne uitare și leac”.

Credincios convingerii sale precum că în actuala dizarmonie anonimul reprezintă etica ce se impune mai mult decât price alt fel de a fi, Blaga ține să detalieze ceea ce înseamnă a se pierde în anonim: „spiritualizarea pe un plan dincolo de viața pur și simplu biologică”. Pentru a fi și mai precis, filosoful adaugă: „Anonimul nu înseamnă colectivitate. Colectivitatea este o sumă de indivizi. Anonimul însă este substanța metafizică a tuturor. Chiar de aceea mă deosebesc, cred, de expresionismul german care acum e colectivist și antiindividualist”. În anumele anonimului, poetul neagă autoafirmarea materială a ființei individuale în planul duratei concrete temporale, refugiindu-se în suprasensibil și dincolo de material. Astfel, simbolul toamnei

ca anotimp al „bunătații” traduce ideea conform căreia înfrățirea corală a indivizilor, deveniți vrăjmași și asaltați de eriniile vrăjmașiei, poate acționa ca atare, încetinind declinul și voința vampirică de a poseda.

Spiritualizarea purtătoare de indulgență și pietate în acest anotimp al și asfințitului persoanei umane declanșează miracolul: „Porțile pământului s-au deschis./ Dați-vă mâinile pentru sfârșit:/ Îngeri au cântat toată noaptea,/ prin păduri au cântat toată noaptea/ că bunătația e moarte”.

Logica tuturor conceptelor oferite de Balga în al său program *Filosofia stilului*, eseu tradus în italiană încă din 1946 (anonimat, dogmă, colectivism spiritual, stilistică interioară) își are temelia într-o teomorfază a lumii. Întoarcerea oamenilor spre *Creator spiritus* înseamnă regăsirea divinității. Poezia „Am înțeles păcatul ce-apasă peste casa mea” nu sugerează decât că poezia se varsă, ca și în lirica lui Claudel, Mario Luzi sau Francesco Baldasi, în revelația religioasă: „Sângele meu vreau să curgă pe scocurile lumii /să-nvârtă roțile / în mori cerești//. Sunt tremur de fericire: ziua întreagă deasupra mea/ puterile păsărești au arătat în triunghiuri/ spre ținte luminoase”

Dar vehicolul blagian spre absolut este mitul. Cuvântul însuși, spre a se desprinde de orizontul strâmt și plat, trebuie să se fi mântuit, ridicat la puterea mitico-magică primordială, asemănat logosului întemeitor.

Înrudit cu logosul creștin, Cuvântul lui Lucian Blaga creează o lume, cea în care, urmându-l pe poet, ne înțelegem limitele față de nemărginitul har auroral tot mai puțin accesibil nouă. Chiar dacă înclinarea spre adevăr face parte din însăși natura umană a cunoașterii, prin intermediul cenzurii transcendente, *Marele Anonim* ni-l neagă. Nouă, cu siguranță, nu însă și poezilor „marii treceri”.



Expoziția Tribuna. Arta pe prima pagină

Galeria IX, Budapesta

Actualitatea lui Liviu Rebreanu

Andrei Marga

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, George Călinescu începe examinarea operei lui Liviu Rebreanu cu mereu zguduitoră novelă *Proștii*. El scrie că „nuvelele sînt simple aspecte”, iar romanul „*Ion* este pânza enormă ieșită din aceste dibuiri de detaliu” (p. 731), iar apoi lansează ideea psihologismului prozei lui Liviu Rebreanu. „Când scriitorul se abate de la viața rustică, el nu merge prea departe. Ocupîndu-se de slugi, aprozi, pungași, prieteni de inimă ai prostituatelor, bughezi, el rămîne în psihologia obscură a ființelor îndobitocite de sărăcie și așteptare, care adună trudnic veniturile și izbucnesc deodată, disproporționat, în ocări și bătăi”(p.731). Liviu Rebreanu ar aduce în literatura română un accent binevenit pe psihologie. „Aceste nuvele, azi îngălbenite, arată raza exactă de investigație psihologică a scriitorului, care este sufletul întunecat, cvasi-bestial, cu procese încalcite, trudnice, cu izbucniri și violențe, aproape fioroase” (p.731). Personajul Ion este socotit de George Călinescu „un Julien Sorel rural”: „nu e inteligent și gratuit ca Dinu Păturică, ci șiret, vrea pămînt”. Romanul *Ion* ar fi de fapt o „epopee perfectă” (p.753).

În același timp, George Călinescu a împărtășit opinia prevalenței ruralismului în proza lui Liviu Rebreanu. El scrie că „romancierul percepe ruralul și aproape deloc orășenescul, îmbrățișează colectivul și nu înregistrează individualul, pătrunde mințile haotice întunecate, prăbușite în instinct și nu e în stare să analizeze conștiința, poate urmări dezlănțuirile brutale, fioroase chiar, dar nu-i este în putință să noteze deplasările nevăzute ale sufletului subtil, el are aproape geniu în producerea gloatelor și exponențelor ei, și e adesea un scriitor cu totul inferior al lumii de la nivelul orizontului nostru” (p.736-737). Iar clișeu ruralismului prozei lui Liviu Rebreanu dăinuie, fie și intimidat, până astăzi.

George Călinescu a avut, desigur, și aprecieri rezistente. „Cu toate aceste inegalități, scrie el, Liviu Rebreanu este un mare scriitor și pe drept cuvînt creatorul romanului românesc modern, cu mult asupra a ceea ce epoca lui produsese” (p.736-737). Caracterizarea din ultima frază a căpătat, de altfel, recunoaștere largă și definitivă.

Observînd însă încadrările din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* se pun cîteva întrebări: este lectura lui George Călinescu echitabilă? Trebuie rămas la aceste opoziții – instinct-rațiune, individual-colectiv, psihologie-mișcare de masă, rural-urban - ce se atribuie prozei lui Liviu Rebreanu? Nu a dat, totuși, Liviu Rebreanu, personaje inconfundabile – începînd cu atât de notorii Ion, Apostol Bologa, cu țărani nuvelor și romanelor? Nu explorează anamneza și sondează în adâncime sufletele în *Ciuleandra*? Nu iese el din instinct, colectiv, mișcare de masă în experimentul intelectual care este romanul metempsihotic *Adam și Eva*? Nu a dat Liviu Rebreanu imagini eloc-

vente ale vieții citadine? Nu a surprins, prin diferite personaje, viața în culturi diferite sau măcar diferit dezvoltate?

Sunt de părere că nu putem rămîne la opozițiile psihologic-social și rural-urban. Pentru romancier în joc era nu unul sau altul dintre termenii aceștia, ci viața din fața ochilor: o societate românească și, uneori, nu doar românească, ce avea trăsături ale colectivității și ale extracției rurale. Altfel spus, nu era vorba pentru Liviu Rebreanu de a alege literar între psihologic și social și între rural și urban, ci de a reda viața așa cum scriitorul o vedea. Cu realism sănătos, el nu a făcut decât să preia realitatea din fața lui. Dacă este să găsim o percepție proprie operei sale literare atunci aceasta este a omului pur și simplu. *Spovedaniile* au sugerat-o în termenii cei mai simpli: „pentru mine orice om e bun și rămîne bun chiar dacă îmi pricinuieste deziluzii. Om rău nu există. Bunătatea e mai mult sau mai puțin pronunțată, și atât” (p.404). În alte cuvinte, imaginea asupra omului, fie ea și mai mult intuitivă, este ceea ce specifică opera.

Orientarea generală a unui romancier – așa cum ne spun reflecțiile organizate asupra genului epic, de la Georg Lukacs (*Die Theorie des Romans*, 1910) încoace - este oricând importantă pentru a-i înțelege scrierile. Dacă este să-i aflăm lui Liviu Rebreanu genul proxim, atunci acesta este al opticii concentrată asupra a ceea ce aș numi efectivitatea realității și opusă oricărei simplificări. Cum ar spune Milan Kundera (*L'Art du roman*, 1986), optica în care și Anna Karenina, victima unui soț rigid, și Karenin, care plătește pentru o soție imorală, pot fi justificați, iar în *Procesul* lui Kafka, și K., inocentul doborât de un tribunal injust, și justiția divină, ce stă în spatele tribunalului și-l trage la răspundere pe K., au dreptate. Este situația pe care romanul ca gen literar o înfruntă și care precede distincțiile pe care se construiesc apoi eticile, filosofiele, religiile.

Așa stînd lucrurile putem depăși impresia de psihologism și ruralism ce s-a fixat la un moment dat despre literatura lui Liviu Rebreanu. Mulți critici literari au depășit-o observînd mai exact romanele și nuvelele.

Sunt de părere că se poate face depășirea luînd în seamă, totodată, reflecțiile scriitorului din *Jurnalul* pe care l-a întreținut. Această scriere a fost concepută deliberat ca o adresare către posteritate. Ea se cuvine, ca urmare, asociată neapărat celorlalte scrieri ce compun lăsamântul lui Liviu Rebreanu. Mai cu seamă că autorul i-a dat importanță neobișnuită – ce se vede și din amploarea sa. *Jurnalul*, ca mod de adresare către viitorul absolut, l-a însoțit pe Liviu Rebreanu devreme, de îndată ce a îmbrățișat scrisul, până în ultimele săptămîni de viață.

Jurnalul (pe care îl putem citi în Liviu Rebreanu, *Opere*, Minerva, București, 1998, vol.17 și 18) atestă un scriitor nu numai înfipt în viața timpului său („om al Cetății”, cum scria



Liviu Rebreanu

un critic, folosind o expresie ce a devenit, la rîndul ei, insuficientă!), dar avînd o concepție autonomă asupra vieții și reflecții personale ce îl profilează în continuarea literaturii sale. Poți sau nu să fii de acord cu o sentință sau alta, dar nu poți să nu recunoști anvergura reală ca personalitate reflexivă a lui Liviu Rebreanu.

La un moment dat, în *Prefața la Jurnalul* tipărit oricum cu întârziere (1984), Puia-Florică Rebreanu scrie despre părintele său: „Rebreanu nu a fost istoric, nici economist și cu atât mai puțin filosof. Când părăsește literatura, însemnarea lui este doar a omului din cetate, răspunzător de ce aude și vede, dornic să afle cauzele ce leagă și desleagă lumea din care face parte. În cea mai mare măsură, timpul avea să-i confirme realismul judecăților, limpezimea gîndului. Se întîmplă însă și situația inversă, când interpretarea imediată a unor stări sociale să se mențină la suprafața relațiilor politice, cu ecouri nefavorabile în propria lui operă. Evenimentele intervenite în viața politică a țării se succed cu o repeziciune fantastică, îl ajung din urmă și-l depășesc, derutîndu-l” (Liviu Rebreanu, *Opere*, Minerva, București, 1998, vol.17, p.444). Putem înțelege reținerile fiicei scriitorului în a angaja, în context, o discuție ce transcende literatura. Dar nu se poate rămîne aici, la ezitari.

Sunt de părere că nu dăm seama de personalitatea întregă a lui Liviu Rebreanu fără a lua în seamă reflecțiile sale extraliterare. Cel puțin cele care privesc mersul societății românești, pe care scriitorul o cunoștea la fel de bine ca oricare istoric, economist sau filosof al timpului, chiar dacă nu o analiza în termenii acestora! Nu este vorba de a face din Liviu Rebreanu o sursă a istoriei timpului, deși un istoric bine cultivat ar putea exploata inteligent *Jurnalul*. Nu este vorba nici de a vedea în prozatorul Liviu Rebreanu un deschizător de orizonturi de gîndire, căci vederile sale sunt de bun simț și nu aici era miza. Lecturile lui depășiseră, desigur, sfera literară, Spinoza, Nietzsche, în mare filosofia germană fiind în față (cum ne spune cel mai bun biograf, care este Nicolae Gheran, vol. 18, p.555), dar mai important decât sur-

sele, în cazul lui Liviu Rebreanu, este ceea ce s-a scos din ele. Este vorba însă de a-l vedea pe romancierul încă neegalat al literaturii române și în mediul reflecțiilor transliterare, pe care, ca personalitate cu certă și elaborată conștiință artistică și civică, le-a desfășurat în scrisul său.

Mai adaug un argument în favoarea unei priviri eliberată de clișee a lui Liviu Rebreanu. Să observăm din capul locului că la noi este prea slabă tradiția abordării cuprinzătoare a unei opere. Dacă aruncăm o privire fie și numai în exegeza lui Liviu Rebreanu observăm concentrarea pe câteva aspecte literare și tot pe câteva aspecte istorice, fără a cuprinde în vreo explicație concepția artistică și cea generală a autorului în ceea ce au particular. Nu mai vorbesc de faptul că vederile sociale, filosofice sunt ocolite, ca ceva opac, peste puteri de a fi lămurite, dacă nu cumva ca ceva neglijabil. Adesea exegeții nu sunt înarmați suficient cu lecturi filosofice, sociologice, estetice, oricum lecturi în sfera ideilor și lasă materialului la îndemâna constatrilor lacunare și a judecăților de gust fără temei suficient. Din această cauză, covârșitor de multe monografii sunt parțiale, inevitabil subiective și prea puțin relevante. Chiar personalitățile profilate puternic prin ceea ce au dat sunt reduse la clișee – un semn că este prea mult simplism în abordarea oamenilor înșiși.

În *Jurnal* sunt reflecții pe chestiuni curente, care ne permit să observăm cum a reacționat autorul la împrejurările vieții. Dar reflecțiile extraliterare ale lui Liviu Rebreanu sunt mai pline de conținut și mai semnificative decât simplele trăiri ale persoanei, căci ele au captat realități durabile, ce trec dincoace de timpul scrierii. Iar acum, ca ulterior născuți, care au în față, drept ceva încheiat, perioada istoriei de până în 1945, cea dintre 1945 și 1989 și experiența de după cotitura istorică din 1989, putem evalua pe o bază factuală mai largă reflecțiile lui Liviu Rebreanu.

Partea cea mai gravă, tematic vorbind, a *Jurnalului*, pune pe gânduri orice persoană care reflectează responsabil asupra istoriei României. Ea se referă la anii sfârșitului domniei lui Carol al II-lea și ai aducerii Legiunii la putere. Sunt anii încetării de fapt, înăuntru și în afară, a promițătoarei României Mari, pe care Liviu Rebreanu i-a trăit cu cea mai mare intensitate. Pasajele din *Jurnal* sunt mărturia, iar concluzia sa, trasă în 8 iulie 1940, este elocventă: „În cei douăzeci de ani de Românie Mare ne-am purtat întocmai ca omul care a dobândit o bogăție nemuncită și neașteptată: am căutat să trăim bine, ușor, am fost mândri și țănoși, ne-am îmbătat de mărimea noastră și n-am muncit, nu ne-am gândit la ziua de mâine, nu ne-am asigurat viitorul. Am crezut că tratatele care ne-au creat vor dura infinit și am desconsiderat geografia... Ne-am bizuit pe inerția altora, fără să observăm că inerția era în noi înșine” (*Opere*, vol. 17, p.342). Se poate contesta oare asemenea înregistrare a faptelor? Foarte probabil, nimeni nu a prins cu atâta profunzime și concentrare, în cuvinte simple, ceea ce s-a petrecut în România și a dus la deznodământul dramatic al acelor ani.

Liviu Rebreanu era o personalitate cu temeinice convingeri democratice care, observând profunzimea crizei anilor treizeci, căuta șanse pentru a salva ce se poate salva. Vorbitor de germană, inclusiv în urma anilor fecunzi de

liceu de la Bistrița, și admirator al culturii germane – în *Jurnal* mărturisește că „cea mai puternică impresie din viață” a avut-o la casa memorială Goethe de la Weimar (*Opere*, vol.18, p.70) - Liviu Rebreanu a catalogat fără ezitare drept „nebunie” războiul declanșat de Hitler (*Opere*, vol.17, p.219) și a fost convins de la început că Germania nu are cum să-l câștige (p.312). Pentru el, chiar în anii ascensiunii, în care părea irezistibil și durabil, național-socialismul nu era mai mult decât o „mișcare de avangardă care face totdeauna prozești” (p.310), precum înainte făcuseră comunismul și fascismul. Liviu Rebreanu nu s-a înșelat asupra epocii, pe care, în *Jurnal*, o caracterizează incisiv. „De azi pe mâine se răstoarnă toate: valori, oameni, instituții... Ajungi să nu mai poți crede în nimic... Dacă nu poți avea un ideal, de ce să mai trăiești? Ce valoare mai are viața omului în astfel de lume?” (p.348-349), consemna el în 8 octombrie 1940.

Liviu Rebreanu a fost, desigur, demnitar sub guvernul Iuliu Maniu (cum menționează Zigu Ornea, vezi *Opere*, vol. 18, p. 567) și ulterior. Devotat inflexibil clădirii operei literare, el a optat explicit pentru neimplicare în controversa politicii curente (vol. 17, p. 353). El a fost printre primii din generația sa care a pledat pentru ca valoarea literară a operelor să rămână despărțită de criterii de altă natură (vol. 18, p. 69). Liviu Rebreanu nu s-a scotit, însă, detașat de politică și nu a pretins-o vreodată, oricare i-au fost insatisfacțiile și nemulțumirile. El nu a fost nicidecum alături de aceia care, sub pretextul operei, recurgeau la un abstenționism emfatic, în fond oportunist și corupt, care au populat mereu viața românească, ci a rămas profund angajat de partea marilor idealuri. Forma viziunii lui societale era un pacifism civic, izvorât din ceea ce Șerban Cioculescu numea pe drept „bună credință înăscută” (vol. 18, p. 569). Această vedere din *Jurnal*, ce a rămas oarecum emblematică pentru vederile lui, cu plusuri și scăderi evidente, este edificatoare: „Din punct de vedere

liberal-burghez sau democratic e păcat că anglo-francezii n-au încercat o înțelegere amicală cu italo-germanii. Totalitarismul s-ar fi democratizat cu timpul, și civilizația ar fi profitat poate” (vol. 17, p. 312). Liviu Rebreanu era de părere că se va regreta lumea modelată de democrația engleză – chiar dacă se face mare tapaj de „dictatul Angliei” (vol. 17, p. 313).

Liviu Rebreanu nu a trecut peste surexcitarea din țară în mult gonflata propagandă privind „chestiunea evreiască”. El cunoștea istoria și și-a dat seama de ponderea contribuției evreilor în economia și viața țării și, din considerente democratice și, în fond, de solidaritate umană, a dezaprobat fără echivoc lovirile ce li se administrau (vol. 17, p. 338, 250; vol. 18, p. 18). Și în acest punct el a fost convins că înțelegerea între oameni este oricând de preferat urii. În orice caz, de pe asemenea platformă, Liviu Rebreanu a respins excesele, oricine le făcea.

Distincția între ideologie și optica geopolitică a caracterizat vederile lui Liviu Rebreanu. Spre deosebire de mulți comentatori ai evenimentelor, de atunci și de mai târziu, el nu a confundat niciodată cele două. Două linii de manifestare sunt grăitoare – reflecțiile sale asupra angajării României de partea lui Hitler și reflecțiile asupra relațiilor cu Rusia.

Atunci când România s-a aruncat brusc în brațele lui Hitler, Liviu Rebreanu și-a consemnat dezaprobarea. În 8 iulie 1940 el nota: „Acuma, după ce am pierdut un sfert și mai bine din țară și după ce Germania e victorioasă, ne-am întors brusc spre Hitler, punându-ne în el toate speranțele. Asemenea întorsătură e totdeauna puțin suspectă și lipsită de eleganță” (vol. 17, p. 342). Erori de orientare a decidenților au dus țara în acest punct, în care sacrificiile ce i se cer vor fi mai mari ca înainte. Iar retragerea făloasă din Liga Națiunilor, Liviu Rebreanu a condamnat-o. „I-am întrecut pe unguri în manifestările de solidaritate

➔



Expoziția *Tribuna*. Arta pe prima pagină

Galeria IX, Budapesta

cu germano-italienii: regimul intern totalitar, despărțirea de englezi fățișe, părăsirea Ligii, încât aproape am renunțat la neutralitate. Dacă s-ar baza pe o situație internă solidă, poate că ar impresiona. Dar înăuntru pare că suntem în plin haos. Nimeni nu mai are încredere în nimic. Nimeni nu vrea cu adevărat să-și ia răspunderea situației. Nu suntem capabili să renunțăm categoric la frazele goale, să înțelegem că trebuie făcute sacrificii și să ne reducem proporțional pretențiile și trena de viață ca stat și ca particulari. Prin politica de zece ani regele a reușit să dezorganizeze complet aparatul de stat, să devalorizeze toate personalitățile conducătoare, fără să creeze sau selecteze altele în loc, încât azi ajung la conducere oameni complet necunoscuți, fără rădăcini în conștiința publică și fără calități de conducere. Ce să mai spun de oamenii de casă, de valeți puși în fruntea treburilor publice care se dovedesc imediat idioți, izbutind să dărâme încrederea în autoritate și ierarhie” (vol.17, p.344). Pledoaria lui Liviu Rebreanu a fost netă - „va trebui să schimbăm complet sistemul, dacă vrem să dăinuim și să sperăm a reface cândva unitatea națională atât de repede pierdută” (vol.17, p.345) – și dintre cele mai mature în epocă.

Autorul *Jurnalului* nu a ocolit – nici nu putea să o facă – relația cu Rusia în problema teritoriului de peste Prut. Opinia sa din 7 august 1940, la cedarea Basarabiei, este cum nu se poate mai limpede în privința lacunelor politicii României. „Conducătorii acestei țări dacă au știut (și trebuiau să știe) că odată aci vom ajunge cu vecinii sovietici, de ce n-au căutat să previe primejdia fie prin tratative directe mai demult, fie prin alinață cu alții? În orice caz, tratând cu rușii, chiar dacă ar fi trebuit să le cedăm toată Basarabia și Bucovina (ceea ce nu cred), s-ar fi făcut în condiții onorabile, fără umilirea țării și a armatei românești” (p.345). Pe bună dreptate Liviu Rebreanu stigmatiza îngustimea vederilor și, în fond, nepriceperea celor care conduc!

Liviu Rebreanu a trăit cu speranță fiecare promisiune de schimbare din România timpului său. El a sperat că măsurile luate la început de mareșalul Ion Antonescu țin de „o tendință de a stărpi necinstea, murdăria, ticăloșia” (p. 346). Înainte a sperat că în acțiunea lui Carol al II-lea este ceva promițător, dar curând a scris decepționat: „Credința este înlocuită cu lingușirea cea mai plată. Trăim o epocă de lin-

gușire dezgustătoare. Te miri cum regele, atât de inteligent și atât de cunoscător de oameni, primește adulările odios de nesincere. Și mai ales cum se încomjoară de oamenii fără caracter, chiar când ar avea oarecare talent” (p. 293). Legionarii nu au fost pentru Liviu Rebreanu o soluție, chiar dacă afixau pretenții de moralitate. În 2 ianuarie 1939, Liviu Rebreanu scria: „Nu s-a văzut nicăiri și de când lumea atâta lașitate, lingușire, *Kriecherei*, lipsă de caracter. E o emulație fără seamăn în lipsa de demnitate. Exemplul cel mai rușinos l-a dat însăși «Garda de Fier», cu toți șefii legionari care voiau să regenereze România, care umblau să pună la zid pe vechii politicieni” (p. 296).

Liviu Rebreanu a sesizat mai devreme decât confrății săi rapida degradare a celor care în politică promit morală, puritate, o nouă clasă politică, alt fel de politică. El a sperat că idealismul etic va conta, dar a constatat lucid și la timp rezultatele contrare. Legionarismul a fost pentru el exemplul elocvent. „Crimele nu se mai isprăvesc. Legionarii au săvârșit exact aceeași ticăloșie de a omori oameni fără judecată...” (p. 357). Încă mai mult, „sub pretextul românizării și al ajutorării celor săraci, au săvârșit murdării fără număr. Eu îi credeam cinstiți, corecți și drepecți. S-a arătat treptat că sunt mai răi decât toți care i-au precedat” (p. 367).

Având o bună intuiție a relațiilor vieții, Liviu Rebreanu și-a dat seama că mijloacele politicii nu sunt fără urmări politice. El a condamnat în termeni categorici crimele. „Un stat care păreșește temelia de drept riscă să se prăbușească în anarhie” (p.317). El a văzut cu toată luciditatea paradoxele situației. „Lumea, în imensa ei majoritate, după prima revoltă pentruuciderea lui [Armand] Călinescu, văzând sălbăticia represiunii, începe să considere victime și martiri pe asasini” (p.316). Nu se poate aștepta un nou început de la cei pentru care scopul scuză mijloacele.

Atmosfera din România Liviu Rebreanu a socotit-o vinovată de nefericirile țării, pe lângă nepriceperea celor care decid. „Cinstea, ca o conștiință proprie, nu contează. Cinismul scuză tot. Poți săvârși orice crimă; dacă ai cinismul să te mândrești cu ea, ești admirat. Numai proștii suferă. Sărăcia e o rușine. Dacă te îmbogățești prin furt devi boier, și se deschid toate ușile. Un pensionar care iese la pensie sărac e socotit idiot. Discreția e o inferioritate. Timiditatea, sfiala, și mai mare. Amabilitatea cu colegii sau

inferiorii e semn de slăbiciune. Mojicia e semnul nobleței” (vol.17, p.404) Descrierea sa este una dintre cele mai acute care s-au dat vreodată unei situații enorm de constisitoare.

Această atmosferă l-a atins personal pe Liviu Rebreanu. Avea impresia că a trăit recorduri. „Am fost scriitorul cel mai crunt atacat. Nu mi-a fost cruțat nimic. Viața mea cea mai intimă, ca și activitatea publică” (vol. 17, p. 402). Sau: „Viața mea n-a fost ușoară viață niciodată. N-am avut daruri speciale care să-mi netezească puțin calea. Din copilărie și până azi am trecut prin toate încercările posibile” (vol. 17, p. 403). Dar el nu a reacționat niciodată, fiind sub demnitatea lui să răspundă la imprecății. De altfel, a socotit că „scriitor mare nu poate fi decât cel care are la activ anume evenimente eroice... Scriitorul român, cu mici excepții, are experiența vieții din cafenea sau din cărți” (vol. 17, pp. 403-404).

Liviu Rebreanu aparținea acelor intelectuali care mai credeau că soarta lumii se stabilește în Europa. De aceea, el a fost rezervat cu privire la ceea ce atunci se discuta în presa internațională, anume „intrarea în secolul american”. În linia lui Hașdeu, dar și a lui Virgil Bărbat, mai târziu a lui Lucian Blaga și D.D. Roșca, și evident sub impactul lui Oswald Spengler, cu distincția dintre „cultură” și „civilizație”, Liviu Rebreanu ceda, în 7 iulie 1944, clișeului de mult infirmat, conform căruia în America ar fi doar civilizație avansată (vol. 17, p. 377). Modernismul său incontestabil s-a blocat în acest punct.

Pentru Liviu Rebreanu avangarda culturii este în Europa, o Europă care mai curând a fost, iar alte locuri s-ar califica anevoie. Dar a rămas el însuși, sincer – ca intelectual și cetățean – în această credință. Azi proiectăm asupra întregii epoci asupra căreia Liviu Rebreanu a reflectat o filosofie a istoriei mult mai elaborată, temporal și geografic, decât a sa, dar pierdem dacă nu luăm în seamă adâncă sa trăire a dificultăților și nu mai puțin profundele sale observații, pe care *Jurnalul* le etalează.

(Din volumul Andrei Marga, *Moștenire culturală și construcție filosofică*, în curs de tipărire)



Sensul vieții

Vasile Zecheru

Ființa umană este ceea ce crede că este! (Cehov)

Dumnezeu te-a trimis pe lume să-l înlocuești, să dai sensuri, să creezi, să duci începutul său înainte! (Noica)

Rareori, un om în putere, așadar, perfect sănătos și socialmente activ, își va permite luxul să se oprească din alergat și să mediteze asupra sensului vieții. Din când în când, însă, viața omului este marcată de un îndemn la reflecție, pururea vertical și, pe fond, deosebit de grav – *memento mori*. Ajuns în acest punct, chiar și un individ comun, insensibil la sacru va însăila, în pripă, un raționament firav privind rostul său în lume. Pe măsură ce înainteză în vârstă, omul constată că frecvența clipeilor de acest gen crește exponențial. Cu toate acestea, tematica sensului vieții este tratată, cel mai adesea, din perspectiva motivării imediate sau, cel mult, a vocației individuale¹. În fine, pentru cel devenit pacient, există logoterapia – un ansamblu de psihotehnici destinate să-i faciliteze identificarea sensului vieții. Logoterapia specifică trei abordări prin care omul poate găsi sensul vieții: (i) calea activă, prin care se creează valori sau se realizează fapte deosebite; (ii) calea pasivă – primirea unui dar neprețuit (iubirea, binele, adevărul etc.), de care se bucură ca de un privilegiu divin; (iii) calea suferinței – sensul vieții rezultă din înfruntarea cu demnitate și curaj a unei suferințe de neînălțurată (Frankl, V. – 2009, p. 124).

Omul se autoedifică treptat și sistematic potrivit convingerilor sale intime; gândurile (idei, decizii, opțiuni) îi determină faptele, conduita și, în final, destinul ca rezultată firească a unui mod de a fi și de a reacționa. În psihologie, motivația deține un loc central în toată această problematică. Ca atare, satisfacerea motivațiilor umane decurgând din necesități poate fi precedată de o căutare metodică și sistematică a sensului vieții²; fără doar și poate, conștientizarea acestor resurse il poate propulsa pe individ spre rezultatele scontate și înalta performanță stimulându-i creativitatea și capacitatea de adaptare (Maslow, A. – 2007).

Ne dăm seama că textul nostru nu va putea epuiza problema anunțată de titlul articolului și, de aceea, pentru a face posibilă cristalizarea unui înțeles în acord cu preceptele tradiționale vom produce *sui-generis*, pentru cele ce urmează, un mic enunț director. Așadar, ne propunem să dezvoltăm acest demers pornind de la postulatul *ad-hoc* conform căruia cel ce simte o nevoie acută de clarificare în legătură cu sensul vieții este, fie un inițiat care a traversat simbolic, momentul morții și al învierii, fie un om care a trăit la propriu experiența neliniștitoare și inexplicabilă din apropierea morții³. Desigur, nu excludem și alte categorii de persoane care pot manifesta interes pentru o asemenea cauză dar, în linii generale, o calificare decisivă în această problematică este dată de îndeplinirea uneia dintre cele două precondiții sugerate mai sus. În plus, pentru cazul inițiatului, credem că există încă o diferențiere calitativă presupunând două trepte valorice distincte, prima fiind cea care presupune atingerea statutului de *homo universalis* (micile misterii) iar cea de-a

doua, desăvârșire și realizarea spirituală deplină (marile misterii).

Primind revelația armoniei sacre (proporționalitatea cosmică omniprezentă) și aflat în căutarea statutului de om întreg, inițiatul se va simți dominat, cel mai adesea, de două imperative fundamentale. Primul dintre aceste îndemnuri lăuntrice îi sugerează integrarea necondiționată în ordinea universală despre care, multă vreme, n-a avut decât o vagă reprezentare. Între altele, aceasta logică verticală îi cere inițiatului să-și corecteze neîntârziat conduita față de semenii cât timp mai este în viață și să cultive iubirea ca metasentiment. Cel de-al doilea îndemn vine, pentru inițiat, din convingerea tot mai pregnantă că trebuie să fie și el participant la transpunerea în fapt a ordinii cerești. În doctrina masonică, acest ideal poartă denumirea de Templul ideal al umanității și face aluzie la construirea unei stări de armonie desăvârșită, aidoma celei ce transpare din frumusețea geometrică a universului. Astfel, având un *credo* pentru care să se sacrifice, un inițiat veritabil, pătruns de misiunea sa, pare că poate muta munții din loc. Și chiar așa și este!

Să convenim aici că toate câte le-am spus în paragraful anterior alcătuiesc o imensă metaforă dominată de filozofia lui „ca și cum”, o comparație aproximativă rezultată din raportarea stării actuale⁴ la ordinea universală atotstăpânitoare. Poate că dintr-o asemenea analogie se va fi născut *Etica demonstrată după metoda geometrică* pe care ne-a lăsat-o Spinoza, *Noul Organon* al lui Francis Bacon sau *Leviathan*-ul lui Hobbes; ne vom opri aici cu lista noastră scurtă pentru a nu ne încărca suplimentar cu exemplele menite să illustreze sorgintea tuturor filozofilor lumii. Autorii unor lucrări precum cele enumerate au încercat să aducă în fața semenilor, considerente și reguli decurgând din *Principiul* – cauza tuturor cauzelor, realitatea eternă și infinită. Tot astfel și nu fără just temei, în plan strict acțional, ne putem imagina că această analogie supremă va fi inspirat toate marile mișcări sociale, unele devastatoare poate, la vremea lor, dar în egală măsură, necesare și oportune. Vizând eliminarea exceselor și o revenire la proporționalitate și echilibru, aceste adevărate furtuni socio-istorice au spulberat, la un moment dat, arbitrarul și haosul lumii și au impus o nouă ordine mai justă și mai conformă cu Legea supremă.

În cea de-a doua ipostază, inițiatul iluminat aflat în căutarea realizării spirituale depline „moare” pentru această existență, parcurge o autosacrificare conștientă a personalității sale născută din spațio-temporalitatea curentă și, apoi, exersează starea inefabilă a spiritului eliberat ce viețuiește doar în eternul prezent. Astfel renăscut, el nu mai este condiționat de o istorie personală rămânând o conștiință-martor cu care se identifică fără rezerve. Resurrecția inițiată trăită la foc intens tinde să fie identic-egală cu nemurirea și libertatea absolută. Despre cel care în timpul vieții pământești a trecut printr-o devenire precum cea sugerată, se spune în Tradiție, că a murit și apoi a renăscut la o nouă viață, mai în acord cu ordinea sacră și voia (voința) lui Dumnezeu. Călătoria aceasta inițiată sugerează o metamorfozare profundă, similară cu cea descrisă în monomitul lui Campbell⁵. Din

perspectiva structurii inerente și a derulării etapelor, traiectul inițiatului pare a fi identic în toate spiritualitățile. În esență, ca să poată deveni om deificat, inițiatul trebuie în prealabil, să se împace cu mormântul său iar acest raționament neobișnuit este singura cale ce poate schimba radical întreaga evoluție ulterioară a eroului. (Campbell, J. – 2013). Exisă, așadar, un moment crucial când pelerinul aflat în căutarea sacralului rămâne suspendat între cele două principii polare, viața și moartea, iar această stare îl determină să renunțe la vechile sale convingeri, obiceiuri și automatisme și să se lase purtat către o altfel de realitate. Simbolic, aspirantul la desăvârșire moare pentru a renaște apoi, ca stăpân al celor două lumi. Asemenea Nebunului din Tarot care pleacă inexplicabil într-o călătorie aparent sinucigașă, cel inițiat în marile misterii intră ireversibil într-un proces profund de transformare care, generic, a fost denumit uneori, Marea operă. Încărcat cu o nouă cunoaștere, el conștientizează mult mai acut că până la marea trecere i-a mai rămas puțin timp și că acesta nu mai poate fi irosit pentru scopuri minore și egoiste. El își dă seama, de asemenea, că în mod inerent o viață desacralizată se derulează fatalmente sub apăsarea iluziei și a suferinței.

Potrivit postulatului nostru, cel de-al doilea personaj ipotetic care simte acut nevoia de clarificare în legătură cu sensul vieții este un om care a trăit moartea clinică. Pentru o mai bună înțelegere a subiectului, vom arăta că, în 1975, a apărut o carte insolită, dedicată investigării unui fenomen tabu, îndelung reprimat de materialismul atotstăpânitor – supraviețuirea dincolo de moartea corpului fizic. Autorul cercetării se dovedește a fi un investigator sincer și onest al celei mai tulburătoare dintre experiențele care-i sunt date omului ca trăire și înțelegere. Succesul impresionant al cărții a proiectat brusc subiectul în centrul atenției generale și a determinat o amplificare a efortului de cercetare în domeniu. Abordarea autorului, obiectivă și sistematică, este pe cât de simplă, pe atât de relevantă, ea rezumându-se la interviuarea celor care au trăit asemenea experiențe, așadar, a celor care s-au aflat în moarte clinică (Moody R. A., jr. – 1975).

La finele investigației sale, Moody s-a aflat în posesia unui bogat documentar pe care l-a structurat după anumite criterii pentru ca astfel să poată concludiona. El grupează experiențele relatate de către muribunzi și constată că acestea prezintă uimitoare similitudini în baza cărora se poate formula un „model” al NDE. În viziunea autorului, experiența morții nu este altceva decât o succesiune de cincisprezece evenimente, trepte ale scării pe care spiritul le urcă și, apoi, le coboară, în toată această scurtă perioadă ce urmează desprinderii de trupul fizic.

Ca și Scara lui Iacob, Scara lui Moody are tot șapte trepte urcătoare și șapte coborâtoare. La apogeul Scării, între cele două module (cel ascendent și cel descendent) se interpune întâlnirea spiritului uman cu Ființa de lumină, descrisă de Moody ca fiind cea de-a opta fază în succesiunea evenimentelor. Succint spus, aceste trepte ce alcătuiesc experiența morții sunt: (i) inefabilitatea – experiența nu poate fi exprimată în cuvinte, nu există adjective și superlative pentru a descrie trăirea în sine; (ii) ascultarea veștii proprii morți – descrierea ulterioară a circumstanțelor de către persoana care a trăit la propriu moartea sa corespunde întru totul cu detaliile relatate

➤

de echipa medicală; (iii) sentimentul copleșitor și beatific de pace și liniște; (iv) un zgomot însoțitor – țuiit, tunet, șuierat etc.; (v) tunelul întunecat – senzația de absorbire într-un tub, puț, cilindru, hău etc.; (vi) experiența extracorporalității – sentiment de plutire, zbor, contemplare de sus a propriului trup inert, precum și a echipei de resuscitare; (vii) întâlnirea cu rude / prieteni decedați; (viii) întâlnirea cu o Ființă de lumină extrem de strălucitoare și plină de iubire, căldură, compasiune; (ix) retrospectiva vieții – la cererea Ființei de lumină se derulează, cu rapiditate, un film al vieții protagonistului; (x) hotarul sau granița – o limită (râu, linie, prag, lizieră...) de la care începe revenirea spiritului în trup; (xi) întoarcerea – Ființa de lumină dispune spiritului uman să revină în trupul recent părăsit; totuși, subiectul nu dorește să se întoarcă și opune rezistență; urmează parcurgerea tunelului în sens invers; (xii) relatarea experienței către ceilalți semeni care, de regulă, sunt sceptici și rezervați față de cel care s-a întors din morți; (xiii) efectele unor astfel de experiențe asupra trăitorului de NDE sunt absolut remarcabile; (xiv) cel reînviat capătă o nouă perspectivă asupra vieții; (xv) confirmarea exactă de către cel revenit din morți a unor amănunte pe care, în mod normal, nu ar fi avut cum să le cunoască (Maestrul Z & Discipolul A - 2015).

Efectele NDE asupra vieții ulterioare vor lua forme mult mai subtile și mai discrete: orizontul cunoașterii se lărgeste, omul care a supraviețuit devine mai introspectiv și mai preocupat de marile teme filosofice, iar gândirea sa crește în dimensiunea sa holistică. Ce voi face cu viața mea, în continuare? – este întrebarea ce revine obsesiv în mintea celui suspendat preț de o clipă între două lumi. Iată o mărturie edificatoare: *Abia după ce am «murit» am început să mă întreb dacă tot ce am făcut până atunci a fost «bine», sau doar «bine pentru mine». Înainte nu făceam altceva decât să reacționez în fața impulsurilor mele. Acum am ajuns însă să cumpănesc serios înainte de a face ceva. Încerc să fac numai lucruri care au o anumită semnificație pentru mine, iar mintea și sufletul meu se simt automat mai bine. [...] Încerc să fac numai lucruri care sunt bune în sine, nu «bune pentru mine». Înțelegerea mea asupra realității a devenit mai profundă.* (Moody R. A., jr. - 2012, p. 82).

Subiecții lui Moody au mărturisit că atitudinea lor față de planul fizic s-a schimbat radical. Vechiul *status* reluat la revenirea din abisurile morții pare mult îmbogățit în ceea ce privește înțelegerea realității. Supraviețuitorii mărturisesc despre o reevaluare a vieții *post factum* și despre meditațiile lor privind sensul vieții. Dat fiind că viața în sine a devenit pentru acești oameni înviați din morți mult mai prețioasă și, ca atare, de neirosit pentru scopuri minore și meschine, ei vorbesc, totodată, despre o reconsiderare drastică a setului de convingeri. Alții au relatat despre dobândirea unor capacități intuitive superioare sau chiar despre o dezvoltare a unor capacități mediumnice deosebite, ca și cum s-ar fi umplut cu un nou spirit și cu o desăvârșită stare de liniște profundă și rodnică. Ei au semnalat, de asemenea, o creștere a capacității de exprimare și a sensibilității la suferința aproapelui. Unii și-au dat seama că pot „citi fețele” interlocutorilor mult mai bine decât o puteau face înainte, că intuiesc stările și gândurile interlocutorilor și că sunt copleșiți de iubire profundă față de toți ceilalți oameni cu care sunt contemporani. Desigur,

această stare a avut consecințe dintre cele mai benefice privind relațiile trăitorului cu ceilalți semeni (rude, prieteni, dușmani...) și capacitatea de exprimare și de împărtășire a bucuriei de a trăi. Incredibila experiență a părăsirii trupului conferă trăitorului inclusiv o altă perspectivă asupra morții și asupra vieții. Experiența aduce cu sine și convingerea absolută potrivit căreia, după momentul de separare a spiritului de corp, urmează practic o altă viață (diferită de cea pe care o cunoaștem pe Pământ). Frica de moarte dispare și în locul acestui apăsător sentiment de angoasă se instalează credința în Dumnezeu și în nemurirea sufletului uman.

Văzând aceste consecințe asupra convingerilor și conduitei omului, se naște întrebarea firească: oare ce trebuie să facem pentru a replica efectele benefice menționate? Și iată că în mintea cercetătorilor s-a întărit convingerea de a se induce, în mod artificial, astfel de trăiri folosindu-se diverse metode, instrumente sau chiar (în mod controlat) unele substanțe cu efect psihotrop. Este un fel de a spune că această idee s-ar fi născut acum, în timpurile noastre; în realitate, omul a fost fascinat și preocupat dintotdeauna să găsească poteca îngustă spre Dumnezeu și spre nemurire. Bogata literatură de ordin ezoterico-sapientțial acumulată de la Sumer încoace stă mărturie în acest sens.

În altă ordine de idei, aflăm din psihologia transpersonală că, la indivizii aflați în procesul de actualizare a Sinelui, iluminarea este destul de frecventă, dar și diferită sub aspectul duratei, intensității și al particularităților inerente. Iluminarea poate apărea pur și simplu din senin, fără vreun anunț prealabil, dar și ca urmare a asumării unui proces conștient de perfecționare spirituală constând în efectuarea de exerciții, meditație, rugăciune și asceză (Maslow, A. - 2007, pp. 151-170). Pentru trăitorul autentic experiența respectivă este deosebit de impresionantă; ea a fost cunoscută de către *homo sapiens* din cele mai vechi timpuri și denumită, fie *samadhi*, *gnosis*, *satori*, fie vederea lui Dumnezeu ca lumină lăuntrică, *Lux inens* etc., sau, mai recent, generic vorbind, experiența mistică, transcendentă sau experiența supraindividuală.

Ca trăire subiectivă și limitată în timp, *peak experience* este însoțită de un extaz copleșitor, o beatitudine nemărginită, precum și de senzația că percepția realității nu se mai realizează prin cele cinci simțuri. Revenind la luciditate, cel ieșit dintr-o astfel de stare, mărturisește, uimit și fascinat că i s-a întâmplat ceva extrem de important. De aceea, raportat la perioada anterioară, subiectul se declară profund transformat pentru întreaga sa viață ulterioară; studii recente indică inclusiv o schimbare a neurofiziologiei creierului care a trăit la propriu iluminarea. El mărturisește, de asemenea, că pe timpul experienței a trăit o stranie deconectare senzorială și o inexplicabilă încetare a dialogului interior (Maestrul Z & Discipolul A - 2012).

Investigația ulterioară pe care o întreprinde Maslow în scopul realizării unei teorii cuprinzătoare asupra schimbărilor cognitive ce însoțesc fenomenul conduce la formularea unor concluzii privind sensul vieții. Astfel: percepția despre lume și viață a trăitorului se modifică radical devenind holistică, integratoare, dincolo de contrarii; procesul de actualizare a sinelui se accentuează în sensul unificării tuturor scindărilor din interiorul persoanei; integrarea lăuntrică și, ca o consecință a acesteia, o mai bună integrare

a persoanei în lume devin efective⁶; omul devine mai spontan, mai expresiv, mai creativ, lipsit de temerile și anxietățile inutile, de inhibiții și disoluții etc.; toate puterile individului se reunesc în cea mai eficientă integrare și coordonare, atingând un nivel de organizare maxim al persoanei cu consecințe dintre cele mai benefice în planul performanței (Maslow, A. - 2007, pp. 261-442).

În formula sa tradițională, tematica sensului vieții presupune un *opus minor* (obținerea argintului alchimic – omul iluminat), după care urmează *opus magnum* (obținerea aurului interior – spiritul desăvârșit). Așadar, preriul inițiat are o primă etapă ce se finalizează prin cunoașterea Sinelui; după acest episod, căutarea continuă cu ceea ce în vechime se numea desăvârșirea spirituală având drept corolar *Unio mistica*. Trebuie precizat, de asemenea, că toată această problematică a sensului vieții devine semnificativă numai dacă este privită din perspectiva relației dintre om și Entitatea supremă⁷ (Adler, A. - 1995, p. 192). Dispunând de o putere modelatoare covârșitoare, Entitatea supremă ne apare ca fiind sorgintea și cauza vieții, deopotrivă. În completarea acestei reprezentări, unii autori fac o distincție privind cele două planuri ale sensului vieții: cel cosmic dat de conștientizarea interconectării noastre cu Universul și cel individual determinat de realizarea pleneră a potențialității ființei umane (De Lassus, R. - 2004).

Bibliografie

- Adler, A. (1995) – *Sensul vieții*, Ed. IRI, Buc.
 Buckingham, M. & Clifton, D. (2005) – *Descoperă-ți punctele forte cu testul Clifton*, Ed. Alfa, Buc.
 Campbell, J. (2013) – *Eroul cu o mie de chipuri* Ed. Herald, Buc.
 De Lassus, R. (2004) – *Descoperirea Sinelui*, Ed. Teora, Buc.
 Frankl, V. (2009) – *Omul în căutarea sensului vieții*, Ed. Meteor Press, Buc.
 Maestrul Z & Discipolul A, (2012) – *Ab initio*, Ed. Herald, Buc.
 Maestrul Z & Discipolul A, (2015) – *Ars moriendi*, Ed. Herald, Buc.
 Maslow, A. (2007) – *Motivație și personalitate*, Ed. Trei, Buc.
 Moody R. A., jr. (1975) – *Life After Life: the investigation of a phenomenon - survival of bodily death*, Mockingbird Books, Atlanta, SUA (în traducere, *Viața după viață*, Ed. Adevăr divin, Brașov, 2012).

Note

- 1 Resortul personal care-l animă pe om în realitatea curentă conferind sens prin împlinirea unor aspirații și aptitudini (talente); vocația vizează, totuși, orizontala existențială (Buckingham, M. & Clifton, D. - 2005).
- 2 Predispoziția naturală este anterioară conștientizării *atu*-urilor (calități, abilități, talente etc.) personale.
- 3 *Near death experience* (NDE), în limba engleză.
- 4 Stare dominată de intervenții haotice, dezordini și excese cauzatoare suferință.
- 5 Autor celebru care a demonstrat că imaginea morții fizice stă la temelia oricărei legende sacre.
- 6 Spune inspirat Maslow: *războiul civil lăuntric nu este nici câștigat, nici pierdut, ci pur și simplu depășit*.
- 7 Generic vorbind, Dumnezeu – Universul conștient de sine ca realitate ultimă și atotcuprinzătoare; în această reprezentare, existența vie nu poate fi decât subsecventă Marelui Tot și condiționărilor sale.

Centenarul Unirii

Regina Maria a României și președintele american Wilson

Nicolae Mareș

S-au marcat 130 și 135 de ani de relații diplomatice româno-americane. Frumos din partea autorităților românești și americane că au întreprins și de această dată o seamă de acțiuni cu fastul pe care îl merită un asemenea eveniment pentru ansamblul relațiilor dintre cele două popoare. Însă, istoricii și diplomații nu s-au dovedit nici de data aceasta a fi la înălțime în a evidenția unele subtilități din evoluția acestor raporturi, mai mult ca sigur din necunoașterea lor. Am scris în urmă cu cinci ani despre ignoranța cu care se trece peste contribuția adusă de militarul și diplomatul George Pomuț la formarea Statelor Unite ale Americii și, ulterior, la dezvoltarea lor. Nu pot să nu subliniez că polonezii, de pildă, vorbesc în situații similare cu deosebită mândrie, chiar emfază despre contribuția adusă de ei, respectiv de Kościuszko și Puławski la cucerirea independenței de către poporul american. Demersul respectiv, pe care America îl apreciază până la cel mai înalt nivel, ar trebui să ne mobilizeze, să constituie motiv de inspirație pentru comunitățile de români americani în a-i copia pe foștii vecini ai României de dinainte de război, prezenți la fruntariile din nord, unde se agăța harta în cui.

Mai nou remarc că nici contribuția adusă, în aprilie 1919, la d e f r i ș a r e a relațiilor politice, personal de către Regina Maria a României împreună cu Woodrow Wilson, nici aceasta nu este cunoscută și mai ales relevantă. Nu știu să se fi scris un rând despre episodul întâlnirii președintelui american și a soției sale cu consoarta Regelui României din acel an. Întâlnirea celor doi nu mai este azi conștientizată în România și mai ales în America. Contactele dintre cei doi într-o perioadă istorică dificilă pentru formarea României Mari ar putea demonstra *urbi et orbi* că Românii știu să se poarte demn, de la egal la egal cu orice partener. Nu de mult, când presa românească a fost atât de preocupată să afle ce au mai spus ambasadorii americani de la Chișinău și București (excelențe care habar n-au ce lideri a avut România cândva!), cei care dovedeau a fi

capabili să discute de la egal la egal cu americanii, cu cei realmente *aureoleați* și nu de duzină ca cei menționați mai sus. De aceea pun mai jos, la dispoziție, românilor și americanilor, radiografia convorbirii dintre doi oameni i n d e p e n d e n ț i și e g a l i, soldată cu urmări benefice în plan bilateral româno-american în urmă cu aproape 100 de ani.

Întâlnirea o găsim descrisă în amintirile scriitoarei nepereche, publicate în volumele din *Povestea vieții mele*, pagini în care sunt relateate săptămânile petrecute de consoarta regelui Ferdinand Întregitorul, la Paris, în calitate de *reprezentant necficial al României la Conferința de pace*. Scrierile au văzut lumina tiparului în perioada interbelică, apoi au fost date voit uitării, ca numai după 1989 să fie mai bine cunoscute. O prezentare mai amplă, fără nici un complex, a *episodului insolit* și mai ales a dialogului purtat de doi oameni egali, s-a petrecut atunci, azi la așa ceva nici că s-ar mai putea visa.

Regina Maria amintește că la începutul anului 1919 Wilson se afla „la zenitul carierei sale”, fiind ales de lumea întreagă drept *Arbitrul Păcii*. „Oriunde pleca el era primit ca un fel de Mesia; cazul care se făcea despre el era destul pentru a face capul unei zeu să se întoarcă. Această adulație extremă, această ridicare a unui „intrus” la prima poziție în fierberea Europei acelei zile, aparținea, din punctul meu de vedere *nevrozei de război* specifice acelor timpuri.”

Aflăm că la sfârșitul primului război mondial, lumea avea o nevoie instinctivă de idoli, fiind în căutarea unui *supraom* - „capabil să țină în frâu spiritele rele eliberate de cei patru ani de război îngrozitori”. Atunci, și-a îndreptat privirile spre el /Wilson/, ridicându-l pe cel mai înalt pedestal, fără a se întreba dacă „întâmplător avea vreun picior de lut”. Așa că și americanului i-a fost destul de greu să reziste „laudelor și adulației”.

Regina privește cu oarecare milă spre Președintele Americii, știind că prăbușirea idolului „este adesea la fel de crudă cât și nedreap-



Regina Maria

tă.” „Îmi displăceau nedreptățile de orice fel; dar atunci nu mai sunt un vânător de lei; nici nu am fost vreodată înclinată să urlu ca lupii. Îmi place să aud despre oamenii însemnați că sunt recunoscuți și că își fac datoria, dar sunt precaută cu excesiva venerație a unui erou, și nu pot înțelege de ce omul trebuie să fie atât de extremist, atât în adorație cât și în ură”.

Mult bun simț în judecata și în gândurile Reginei care își dorea o întâlnire cu *Omul zilei*. Se resimte și după o sută de ani invidia feminină că nu-i în locul acesteia, cu toate că orașul luminilor ca și Londra o primise cu mare strălucire, iar al cel mai înalt nivel cu o deferență nemaicunoscută până atunci. Așadar, întâlnirea s-a petrecut, la începutul lunii februarie 1919, când Maria a ajuns la Paris, și - când numele lui Wilson - „era în gura tuturor”. Mai observa Regina că „era ceva destul de bolnăvicios despre felul cum era glorificat și pus pe un pedestal care nu putea decât să îl amețească”. Oricât încearcă capul încoronat să fie cât mai obiectiv, nu își ascunde invidia Maria că ea nu se află în locul lui, mai ales că simțea din plin a fi la fel de adulată ca și reprezentantul Americii. Se gândea probabil la întâlnirea grea avută cu Clemenceau. De aici și gândul că nu i-ar displăcea să „îndure” supliciu care i se pregătea. Fraza din descrierea care urmează este elocventă.

„Atât de mare a fost amețit (Wilson) de atmosfera creată în jurul lui încât se întreba dacă, ca mare reprezentant al democrației, nu era deasupra demnității sale să facă o vizită Reginei României - numai o regină!”. Scrie cu literă mică - regină și continuă: „Dar cum se proceda uneori, s-a gândit /Wilson/ cum poate, inteligent, să scape politicos, anunțându-mă că ar fi încântat să-mi facă o vizită, dar fiind o persoană foarte ocupată nu are timp la dispoziție /decât/ după ora nouă dimineața”. Și iată - mai departe - cum pisica cu șoarecele au găsit până la urmă soluția realizării dialogului.

„Am răspuns cu o perfectă amabilitate, eu însămi fiind în ascensiune, că aș fi fericită să îl primesc chiar la șapte dimineața, dacă aceasta îi convenea. Nemaiavând încotro a făcut un compromis și acompaniat de doamna Wilson a venit să mă vadă la ora opt și jumătate dimineața.” Descrierea întâlnirii este cât se poate de simplă, elegantă și elevată, inclusiv descrierea înfățișării președintelui



Președintele Woodrow Wilson

american, imagine pe care o mai găsim și în magazinele ilustrate ale vremii: „înalt, subțire, cu o față foarte lungă și un zâmbet blând, întreaga lui înfățișare impecabilă semăna foarte mult mai degrabă cu a unui pastor puritan.”

Regina, conștientă că rândurile pe care le scria vor rămâne consemnate și pentru istorie, preia în întregime rândurile așternute în *Jurnalul zilnic* din care reproduce cu rigurozitate textul în *Capitolele târzii* la care ne referim, recent redescoperite. Iată însemnările din Jurnal, de data aceasta.

„10 aprilie 1919

Președintele Wilson a venit să mă vadă devreme în această dimineață, împreună cu soția sa, și avea zâmbetul din fotografiile pe care le știam. L-am primit cu obișnuitul meu stil simplu și direct, în așa fel încât conversația nu a stagnat nici o clipă, deși trebuie să spun era supărător de limitat. Am vorbit multe lucruri din ordinea de zi, am atins de asemenea și subiectul bolșevismului, mai mult ca oricând în mintea mea, și i-am putut da câteva detalii savuroase despre cum erau cu adevărat bolșevicii, lucru pe care nu-l știa.

Am explicat de asemenea speranțele statelor mici, pentru care el se declarase a fi un apărător, și acest fapt ne-a adus discuția despre Liga Națiunilor, și a început să proclame importanța ideii sale favorite și cum în mod special statele mici vor beneficia de Ligă. Totul pentru admirația frumuseții unei idei, oricum nu m-am putut abține să nu-i atrag atenția felului în care strălucitoarele idei sunt adesea diminuate de viitorii partizani și adepți care treptat corup conceptul inițial, în cele din urmă ceva total diferit din mărețul ideal. Așa s-a întâmplat cu cele mai multe religii, iar astăzi Cristos probabil ar plânge la văzul a ceea ce oamenii au făcut din învățăturile Lui. Cât de multe orori au fost comise în numele Religiei?...”

Interesantă a rămas concluzia sugerată de Regina: „să nu tratăm inamicii învinși prea nemilos. Ura este un sfetnic rău și conduce la multe probleme!”

„În ziua următoare am luat prânzul cu domnul și doamna Wilson (sublinierea mea N. M.), iar eu am continuat să-l studiez pe marele om cu interes”.

De data aceasta Regina a continuat a fi: „profund interesată de ideile și idealurile bătrânului domn”, încurajându-l „să-și expună teoriile pe care era destul de doritor să le prezinte”, vorbind „mult și bine”.

Medalionul președintelui american făcut de Regina Maria

O primă concluzie desprinsă de Regină a fost aceea că Wilson părea a fi: „un predicator înnăscut și ar fi putut fi un pastor foarte cultivat. Foarte convins că întotdeauna are dreptate, are întrucâtva aerul unui om care ne privește de sus, dar în același timp este un „*homme du monde*”, politicos, amabil, chiar într-un fel ceremonios. Gata să aducă argumente, el are oricum, datorită superiorității sale, o atitudine detașată, care îl deosebește de ceilalți muritori, cu siguranță va avea, mereu, ultimul cuvând de spus. Deși nu era lipsit de înțelegere, el totuși atârna acel sentiment de antagonism, particular acelora care datorită distanțării lor, sunt convinși de superioritatea lor indiscutabilă. Aceasta poate face pe oricine să se întrebe dacă sunt absolut autentici. Nu pot decât să sper că Wilson este autentic, în așa fel încât să justifice încrederea extraordinară pe care Europa o are în arbitrajul său. Mulți din compatrioții săi se uită la el cu la un impostor, și există un grup politic mare din Statele Unite care așteaptă cu nerăbdare căderea lui; căci așa e lumea.”

În continuare aflăm că Regina „A avut o singură ciocnire cu el. Ostentativ de evlavios mi-a ținut o predică despre cum trebuie să tratăm minoritățile noastre, demonstrând cât de important era și a stăruit mult timp asupra acestei teme, devenind excesiv de moral și de alunecos; s-a exaltat mult



Regina Maria în port popular

timp la subiectul în discuție, tratându-mă mai degrabă ca pe un începător ignorant care ar fi putut profita de pe urma sfatului său. Fără îndoială aș fi putut, dar m-a izbit faptul că era prea atașat de sunetul propriei voci, și când în sfârșit a luat o pauză, am sugerat prietenos că era, probabil, obișnuit cu aceste dificultăți datorită chestiunii japoneze din Statele Unite”.

”Cu privire la acestea – remarcă Regina – Wilson și-a dezvelit dinții săi lungi într-un zâmbet politicos, și-a ridicat sprâncenele și a declarat că nu era înștiințat de existența unei probleme japoneze în America! Nefiind un predicator, și cum eram oaspetele său, doar am ridicat din umeri și am abandonat subiectul”.

Aceasta, da, eleganță domnească!

”Înainte de a pleca, l-am sfătuit să promită că-l va căuta pe Brătianu pentru a-i da o șansă de a expune situația noastră în fața sa. Dar am avut sentimentul că dacă ar fi fost timp aș fi putut face mult mai mult în discuția cu președintele decât ar fi făcut-o premierul nostru, care nu vorbea deloc engleza; pe deasupra întotdeauna îmi făcea plăcere chiar câte o confruntare”.

Cât despre doamna Wilson, aceasta „era o doamnă atrăgătoare, și arăta mult mai bine de aproape decât de la distanță. Era trupeșă, avea un ten frumos și ochi gri-albaștri de irlandeză. Era bună și amabilă. Prima dată când am întâlnit-o avea un buchet formidabil de orhidee. Întotdeauna am să-mi amintesc de ea așa, cu acele orhidee lila aproape de fața sa zâmbitoare.”

*

Nu numai condeiul dar și elganța desăvârșită o caracteriza pe cea care intrase la bolnavi în tranșee în primul război mondial /Maica răniților/ și care se întreținea de la egal la egal, răspunzând – de data aceasta - invitației „Omul zilei” la un prânz, la Paris. Ar mai putea visa la așa ceva un șef de stat român azi?

Așa se prezenta Prima Doamnă a României. Timpuri pe care le-am uitat și ne-am lepădat de ele cu prea mare ușurință, încât lectura lor e reconfortantă prin demnitatea pe care o degajă. Ar scrie cronicarul: *La vremuri mari, ce Oameni Mari a avut România.*



Regina Maria

Problema teoretică a sistemului de gândire (II)

Vasile Muscă

Cum este cu putință un sistem, sistemul ca atare? Pe cât de complicată pare, întrebarea aceasta comportă, în esență, un răspuns destul de simplu. Îl va da Schelling – a cărui evoluție filosofică constă, după părerea istoricilor filosofiei, dintr-o succesiune de mai multe sisteme – sistemul este posibil în gândire fiindcă mai înainte el există în realitate. Sistemul realității este transferat de către filosofie în sistemul gândirii. Schelling va dezvolta această idee în vestitele „Prelegeri particulare din Stuttgart“ (Stuttgarter Privat Vorle sungen) – „Întrucât este de fel posibil un sistem? (Innowiefirn ist überhaupt ein System möglich?)“ Răspunsul sună – „sistemul a existat deja cu mult înainte ca omul să-i fi venit în minte ideea de a-l crea – acesta este sistemul lumii. Descoperirea acestuia constituie, de fapt, sarcina. Adevăratul sistem nu poate fi inventat ci trebuie să-l găsim ca existent autonom, adică existent încă înainte în intelectul divin. Cele mai multe sisteme filosofice sunt invenția pură a celui care l-a creat – gândite mai bine sau mai rău întocmai ca romanele noastre istorice (aceasta este valabil, de exemplu, și pentru leibnizianism). În acest sens a decretat un sistem ca unicul posibil constituie un mare grad de intoleranță – acesta este specificul sistemelor de școală. Pot să (vă) asigur că nu am vrut să servesc la aceasta cu noi contribuții.“¹

La o examinare mai atentă construcția internă a unui sistem întâmpină o dificultate greu de trecut, de care atârână apoi succesul întregii întreprinderi. Am putea să-o numim problema principiului prim sau, în alți termeni, a fundamentului ultim al sistemului. Această dificultate rezidă în identificarea aceluși principiu originar, de bază, pe care urmează să se ridice ca pe un fundament solid întreaga construcție conceptuală a sistemului. Tot Schelling este acela care a fixat și exigențele care se pun în fața unui asemenea principiu. Așa cum se înfățișează în prelegerile particulare din Stuttgart, ele sunt: a) un sistem ca sistem al lumii (als Weltsystem) trebuie să conțină un principiu construit pe el însuși, existent în sine și prin sine (das in sich und durch sich selbst besteht); b) acest principiu nu trebuie să excludă nimic (nichts ausschliessen), nu trebuie să-și subordoneze și să dispună unilateral de nimic. (nichts einseitig unterordnen oder gar unterdrücken); c) acel sistem trebuie să aibă o metodă de dezvoltare și de progres (muss es eine Methode der Entroicklung und des Fortschreitens haben).²

Problema fundamentului închide în sine contradicția de bază a sistemului, cea numită și a principiului prim: principiul justifică totul fără a se putea însă justifica deplin și pe sine; din el derivă totul fără ca el însuși să poată fi derivat din altceva. Mai bine zis, principiul prim se auto-justifică. Pe ce anume se întemeiază în acest caz valabilitatea sistemului pornind, desigur, de la principiul lui? Care este necesitatea în virtutea căruia acestea, principiul și sistemul se impun? Sistemul este rezultatul unei procedări analitico-deductive prin care, pornindu-se de la principiul prim absolut, se derivă din el toate celelalte principii subordonate ale sistemului, întregul său conținut. Aflarea unui asemenea principiu inițial care să le conțină pe toate constituie primul pas și cel hotărâtor în construcția unui sistem.

Întrebarea care își așteaptă în continuare răspunsul este: există un asemenea principiu prim, cum este el cu putință? Încă de pe vremea sa, în prima parte a secolului al XIX-lea, Schopenhauer s-a pronunțat împotriva

acestei procedări a filosofării dintr-un singur principiu. Deducerea ideilor unele din altele încât să formeze un lanț deductiv continuu nu asigură o certitudine deplină adevărului/adevărurilor pe care ele îl conțin. „Dacă, dimpotrivă, - scrie Schopenhauer – toate ideile unei filosofii sunt derivate una din alta și, în cele din urmă chiar dintr-una singură, inițială, atunci filosofia în cauză, este în mod necesar săracă și slabă, deci și plictisitoare, deoarece din nici o propoziție nu poate fi dedus mai mult decât ceea ce ea însăși spune deja.“³ În cazul unui principiu metafizic conceput în felul acesta gândirea, de fapt, stă pe loc: în început se ascunde deja sfârșitul, iar în sfârșit se află și începutul. Cum spunea Eminescu cel cu pricepere „vede-n capăt începutul“ (Glossă). Astfel, noul cel care poate alunga „plictiseala“, pe care o invocă Schopenhauer, nu poate fi explicat decât ca un fel de ieșire din rând, o „minune“, abatere de la linia dreaptă a deducțiilor care merg de la premise către concluzie. Schopenhauer consideră că superioritatea filosofiei sale, care îi conferă și caracterul de a fi „adevărată“, stă în „faptul că toate adevărurile ei au fost descoperite independent unele de altele, grație contemplării lumii reale.“⁴ Experiența rămâne pentru Schopenhauer unicul izvor valabil al filosofiei, al cunoașterii în general.

Aflarea unui principiu unic al filosofiei pare să fie, după cum am văzut, principalul obstacol de care se lovesc intențiile de a construi un sistem de gândire. Realizarea supremă a unui sistem se află în această capacitate de a deriva întreaga bogăție concretă a realității, toate „primăverile“ sale, cum se exprimă Hegel, dintr-un singur principiu. Mari gânditori au respins posibilitatea teoretică a sistemului ca formulă de a filosofa dintr-un singur principiu – „aus einem Prinzip“. „Explicarea întregii lumi dintr-un principiu (aus einem Prinzip) sau dintr-un grup de principii (oder einer Prinzipiengruppe) – scrie Nicolae Hartmann – este un lucru imposibil (ist ein Ding der Unmöglichkeit).“⁵ Filosofia dintr-un principiu implică o construcție ierarhică, în trepte a realității, în care un strat superior se suprapune peste cele inferioare care își scot din acesta principiul existenței lor. Dar fiecare strat, își continuă N. Hartmann raționamentul, are propriile sale principii, legi sau categorii. Niciodată ființa unui strat nu poate fi înțeleasă în specificul ei din categoriile altuia – anume nici din cele ale stratului superior, căci acestea „nu i se potrivesc“ (den, sie reichen nicht hin).⁶ De fapt, crede Hartmann orice încercare de a explica lumea conform unei formule moniste prin apelul la un singur principiu este dovada fricii de pluralism, indiferent sub ce formă s-ar petrece aceasta, fie și sub forma cea mai simplă a dualismului.

Ambiția cea mare ce susține un sistem este de a prinde totul în formula unității sale, procedând pe o cale deductivă, adică de a constitui expresia Absolutului. Bogăția multiplă a realității este prinsă de la început într-o formulă unitară unică, poate fi desfăcută într-un lanț de adevăruri successive. Idealul acesta al cunoașterii de a înșira toate adevărurile pe un fir unic îi aparține încă de la începuturile gândirii modernului lui Descartes. El este cel care vorbește de „lanțul celorlalte adevăruri deduse din primele.“⁷ Având în față imaginea acestui lanț unic al cunoașterii, Descartes va scrie că „argumentele se înlănțuie în așa fel încât ultimele sunt demonstrate de primele care sunt cauzele lor, așa

după cum primele sunt demonstrate reciproc de ultimele care sunt efectul lor.“⁸

Ambiția ultimă care susține un sistem este de a prinde în formulele sale de cunoaștere Absolutul. Prin criticismul său care considera experiența sensibilă drept unul din izvoarele necesare ale oricărei cunoașteri, Kant pare să fi eliminat Absolutul din preocupările cognitive ale rațiunii ca o „problemă strigoi“, întrucât Absolutul nu poate fi termen al experienței sensibile. O cunoaștere neverificată prin recursul la fundamentele sale sensibile nu poate aspira decât la statutul de a fi cel mult probabilă. O cunoaștere a Absolutului din punct de vedere rațional constituie teoretic vorbind o imposibilitate. Așa ceva nu se poate realiza în limitele cunoașterii omenești rationale. Orice cunoaștere omenească nu poate fi decât în mod necesar omenească, deci relativă, afectată de condițiile subiective ale conștiinței omenești. „O știință despre absolut este imposibil de realizat. Căci orice cunoaștere omenească nu poate fi decât fatal omenească, deci relativă, afectată de subiect, care nu e o oglindă plană și receptacul pasiv ci lentilă ce schimbă unghiul de incidență al razelor care străbat prin ea.“⁹

Într-un alt moment al acestei succesiuni, Hegel, cel care a elaborat cel mai cuprinzător sistem din istoria gândirii moderne, consideră că cunoașterea Absolutului se poate realiza exclusiv prin mijloace conceptuale, adică nu dintr-odată“ ca într-un soi de intuiție – din intuiție nu se poate filosofa (kannman nicht philosophieren), spune acesta – ci în succesiunea dezvoltării sale ca Absolut, păstrându-se deosebirile diferitelor momente istorice fără ca ele să-și piardă individualitatea. Sistemul ca întreg constituie suma istorică și logică (cele două coincid) a momentelor sale componente. „Adevărul este întregul. Întregul este însă numai esența care se împlinește prin dezvoltarea sa. Trebuie spus despre Absolut că el este prin esență rezultat, că el este numai ceea ce el este cu adevărat; și în aceasta tocmai stă natura sa de a fi ceva real, subiect, adică devenirea lui însuși.“¹⁰ Dar, Absolutul poate fi cunoscut și pe altă cale decât cea a sistemului conceptual. El poate fi prins instantaneu, într-un singur act de cunoaștere, ca rod al unei misterioase intuiții ce reduce întreaga procesualitate logică a devenirii la un moment privilegiat al ei. Însă o asemenea modalitate de cunoaștere absolută își are și ea deficiențele sale. În primul rând că ignorând diferențele care particularizează, uniformizează toate în mod indistinct, astfel încât după expresia ironică a lui Hegel din Prefața la „Fenomenologia spiritului“ la adresa romanticilor și a lui Schelling, este ca noaptea în care toate vocile sunt negre. „A pune cunoașterea care distinge și este împlinită sau care caută și cere împlinirea, această unică știință că în Absolut totul este același – sau a înfățișa absolutul ei drept noaptea în care, așa cum se spune, toate vocile sunt negre (alle Kiihe schwarze sind) aceasta este naivitatea goliciunii cunoașterii.“¹¹

Note

- 1 FW.J.Schelling; Stuttgarter – Privatvorlesungen in Ausgewählte Schriften – Bd IV (1807-1834) Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985 p.33
- 2 FW.J.Schelling op.cit. p. 33
- 3 A. Schopenhauer, Lumea ca voință și reprezentare; București; ED. Humanitas 2012 vol II p. 203-2004
- 4 ibid. p. 203
- 5 N. Hartmann; „Das Problem des geistigen Seins Untersuchung zur Grundlegung der Geschichte der Philosophie und Geisteswissenschaften“ – Berlin; Walter de Gruyter & Co 1962; p. 17
- 6 ibidem, p. 17
- 7 Descartes; Discurs despre metoda de a ne conduce bine națiunea și a căuta adevărul în știință; Cluj; Ed. Grinta 2010, p. 60
- 8 ibid. p. 94
- 9 D. D. Roșca; Neotonism și neotonism în vol. Opere filosofice; București; Ed. Aced. Rom. 2012 vol I p. 307
- 10 Hegel, Fenomenologia spiritului, București, Editura Academiei, 1965 p. 18
- 11 Hegel; op. Cit. p. 16

Truda de a fi doi

Oana Pughineanu

În ciuda unui limbaj tributar metafizicii și pe alocuri chiar unei mistici ca rezultanță involuntară a unei retorici în care concepte moderne se lovesc de celebra „diferență” postmodernă, printre autoarele contemporane, Luce Irigaray aduce un suflu nou în ceea ce privește gândirea dificultății întâlnirii, stranietății întâlnirii între două entități care sunt, fiecare în parte, Celălalt. Bărbatul și femeia trăiesc în lumi separate. Este o evidență pe care istoria proiectului unic masculin de acaparare și ordonare a lumii a ignorat-o. Dar recuperarea acestei evidențe și încercarea de împărtășire a lumii devine cea mai grea trudă, un soi de asceză perceptivă la capătul căreia nu găsim nici divinul, nici o fuziune cu celălalt, nici măcar ceea ce suntem, ci o continuă fisurare a unui „sens comun”, care odată stabilit, ne ferește de dificultatea întâlnirii. De regândirea acestei relații depinde, pentru Luce Irigaray, totul. Este o regândire a felului de a fi om de la care s-ar putea construi o altă raportare la tot ceea ce ne înconjoară. Nu e vorba „doar de o simplă devenire individuală în cadrul unui orizont deja definit de o cultură, o limbă, un popor, ci o devenire umană care pune în discuție ce i s-a întâmplat deja umanității”.

Împărtășirea lumii este o meditație asupra felului în care întâlnirea ar putea fi ferită de varii capcane: a dependenței, apetenței, convențiilor, anonimizării sociale, a perpetuării speciei, a unui gen de evazionism extatic care nu este nici el decât o formă de consum. Această întâlnire te duce cu gândul la apusa prietenie grecească în care cei doi se cunosc în virtutea a ceva care-i depășește (în cazul lor era vorba de drumul către ființă). Dar întâlnirea între cele două sexe nu vizează un transcendent vertical, ci unul orizontal, a cărui miză e o continuă centrare prin decentrare. Devenim umani în măsura în care putem menține atenția față de ceea ce iese din familiar și devine intim tocmai prin imposibilitatea de a-l poseda, încorpora, canibaliza. Diferența e percepută într-o formă dacă nu traumatică, atunci cel puțin ironică, în cel mai pur sens filosofic. Celălalt dăruie ceea ce crezi despre tine și despre lume, dar menirea lui nu este doar aceea de a spulbera oglinzile netede pe care le construiești sistematic, ci de a te face să conștientizezi că ele sunt sursa lipsei de autenticitate, iar dacă ar fi să continuăm dialogul autoarei cu Heidegger, am putea spune că Identical este, mai degrabă sursa lui „se”, în măsura în care orice întâlnire e redusă la un exercițiu vanitos, fără pericolul niciunei alterări. Întâlnirea cu celălalt este o experiență extremă, la limita autonihilării, căci odată scos din cele familiare minții niciun zeu nu se apleacă spre tine părintește transmițând vreun adevăr, nicio iluzie romantică nu vine să-l transforme pe doi în unu, iar crucea acestei dezdăcinări nu poate fi transferată pe umerii altuia. Cu siguranță, acest extaz negru aduce pentru occidental mai degrabă cu o alienare, dar pentru Luce Irigaray este însăși punctul de pornire al întâlnirii. Suspensia, depeizarea și deriva în care nu descoperim vreun fundament sau eu pur (ca în îndoielile metodice sau

reducțiile fenomenologice) ne plasează într-un „întuneric radiant”. Celălalt poate fi menținut viu, doar în măsura în care reușim să păstrăm contactul cu acest întuneric. Problema cea mai spinosă în tot acest echilibru fragil cu ceea ce ne dezzechilibrează e dorința. Pentru că aici nu e vorba de celebra dorință ca lipsă, nici de forme sofisticate de egoism altruist, practicat de dragul unui confort psihic și moral. Întâlnirea cere ceva mai subtil, ceva „suprauman”: să ne abandonăm fără resemnare pentru a face posibilă apariția celuilalt și, mai mult, să acceptăm fie și o respingere din partea lui. Aproape ca într-un parcurs meditativ în care se perindă iluziile minții, celălalt ar trebui să apară curățat de trebuințele noastre, iar noi, la rândul nostru, ar trebui să ne desprindem de fantasmele proiective ale falselor întâlniri. Cred că acesta este sensul pe care Luce Irigaray îl acordă „transcendentului” sau, mai bine spus, celor două tipuri de transcendent, masculin și feminin. Un parcurs în care fiecare descoperă cum celălalt nu e doar „plăcerea de a fi cu” sau un mod de a umple timpul sau, în cazurile fericite, o afinitate paradisiacă care ne ocrotește de tot ceea ce nu suntem noi, iar în cazurile nefericite, un „conflict colaborativ” adictiv. Acest continuu „nu doar asta” e cel care menține posibilitatea unei generozități care depășește durata unei „iubiri-pasiune” („În întâlnirea cu celălalt, ține de fiecare să-și suspende propria devenire pentru a sprijini devenirea celuilalt. Nu prin a se interesa de un aspect sau altul al existenței actuale a acestuia, ci prin a se face o prezență care îl sprijină pe celălalt în întoarcerea la sine, în dezvăluirea a ceea ce sau cine est el/ea și în fidelitatea față de această revelație”).

Cu siguranță găsim aici o sursă a moralei care nu se bazează pe imperative pentru a face față fluctuațiilor emotive și sentimentale, ci pe truda ascetică de a ajunge și de a ne menține în preajma alterității celuilalt, care este greu perceptibilă. Doar această reîntoarcere la o percepție purificată de reprezentările viciate de dorință depășește jocul atracției-respingerii, al seducției și al iubirii-pasiune pentru a le îngloba într-un proiect existențial total în care, de întâlnire, depinde felul nostru de a fi, gândi, simți și chiar urma de demnitate pe care ne-o putem construi în cazul respingerii. Întâlnirea între lumea bărbatului și cea a femeii trebuie deparcelată, scoasă din cușca discursurilor extatic-evazionist-romantioase sau din cea a unui pragmatism dominat de unica viziune masculină. De-a lungul timpului, felul în care occidentalul a gândit dorința nu a făcut de multe ori decât să trivializeze și, după cum se exprimă Durand să eufemizeze dificultatea gândirii lui *a fi*. Antropologul observă cum miturile despre existență, în măsura în care se îndepărtează de origini, devin moraliste și „în numeroase tradiții apare o interpretare sexuală a căderii, substituind cunoașterii morții și angoasei în fața timpului, problema mai anodină a cunoașterii binelui și răului, care, puțin câte puțin, s-a sexualizat în mod grosolan.” Întâlnirea între bărbat și femeie care devine paradigmă pentru orice întâlnire (în special într-o societate care

se dorește multiculturală, o societate a străinilor care conviețuiesc) nu poate avea loc în măsura în care cultura noastră nu face decât să continue acest drum al trivializării prin dorință și al trivializării dorinței care exclude, din start tocmai „obiectul” dorinței, adică acel subiect care nu sunt eu, oricâte afinități am găsi între noi: „Fără rezolvarea contextului relațional în care apare, dorința rămâne sau redevine instinct, ale cărui conotații par să fie uneori mai needucate la oameni decât în lumea animală însăși. Atracția pentru celălalt își pierde orice măsură. Rămâne un simplu impuls vital, doar dacă nu este determinat de elemente culturale care nu au nimic de-a face cu intrarea în relație cu celălalt subiect: posedare, supunere, apropiere.”

Imaginarul care adesea nu este decât o preluare și continuare a dresajelor culturale cu alte mijloace, inflamează un proces de auto-infectare cu ceea ce ne închipuim sau ne-am dori să fie celălalt și întâlnirea cu el. Ori a spera ca întâlnirea să decurgă într-un fel sau altul este deja un soi de anihilare, de proiecție iluzorie sau chiar prejudecată. Dar unde putem găsi energia necesară pentru a ne menține mereu în acest deschis care pare de-a dreptul utopic? Cum putem să ne întoarcem mereu la acel „întuneric radiant” în care încă celălalt nu a devenit o proiecție, un sclav sau un stăpân? Răspunsul cu siguranță nu este unul mulțumitor: în răbdare, fidelitate față de libertatea celuilalt și a mea, în truda de a fi cu ceea ce nu sunt eu (în ciuda asemănărilor sau neasemănărilor). Drumul celor doi este la fel de dificil ca orice parcurs spiritual, sau poate mai dificil, în măsura în care nu promite o stare de identificare beatificată, ci tocmai continua dislocare și practicarea asimetriei raportului etic (eu sunt pentru tine, chiar dacă tu nu ești pentru mine). La ce ne folosește un astfel de răspuns? Și, în fond, la ce ne-ar folosi întâlnirea care este „interogarea de sine, despre ce sau cine suntem după ce ne-am detașat de lumea înconjurătoare care ne-a construit și unit, mult prea amețitoare pentru ca o ființă umană să se hazardeze într-o astfel de întreprindere”? Cu siguranță nu ne folosește la a mai construi metanarațiuni sau la a mai scrie un capitol în mitologiile decăzute ale iubirii. Privesc întâlnirea ca pe un soi de ecologie, de exercițiu de anamneză, în care nu regăsim fericirea lumii ideilor sau paradisul pierdut, ci o prezență pură la care ne întoarcem pentru a rezista împreună degradării a ceea ce începe și se termină între bărbatul și femeia cu roluri atribuite (hormonal și social) sau între localnic și străin, între integrat și alienat. Întâlnirea este regăsirea aceluia exterior care să ne permită să renunțăm, să modificăm să reconstruim acele determinări culturale care devin sufocante, obsedate de ierarhii sau eşuate în dramolete emotive, este un prototip de umanitate pe care autoarea vrea să îl extindă la scara societății. Luce Irigaray ne propune să depășim stadiul primei mirări filosofice și să o înlocuim cu alta, altele. Mai de mirare decât a fi, e a fi doi, iar întâlnirea e crescendoul acestei mirări: a fi împreună. ■

Cluj Modern 2017

Încă un succes festivalier girat de Academia de Muzică G. Dima (I)

Virgil Mihaiu

Ajuns la a 12-a ediție, festivalul *Cluj Modern*, desfășurat cu periodicitate bienală sub egida Academiei de Muzică G. Dima, este un element de referință al intensei vieți muzicale din bimilenara urbe transilvană. Echipa organizatorică îi are în frunte pe compozitorul academician Cornel Țăranu / director fondator, compozitorul Adrian Pop / director artistic & coordonator de proiect și pe rectorul Academiei, prof. univ. dr. Vasile Jucan / director executiv. În 2017 Festivalul a beneficiat, în premieră, de susținere din partea Administrației Fondului Cultural Național (AFCN) și a Institutului Cultural Român. Acestor entități li s-au alăturat și alte instituții implicate în promovarea culturii de calitate: Filarmonica *Transilvania* din Cluj, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, Fundația Sigismund Toduță, Institutul Polonez, Centrul de Cercetare pentru Discipline Umaniste al Academiei Ungare, Institutul Francez. Astfel, pe parcursul unei întregi săptămâni, avizatul public clujean a avut parte de concerte, recitaluri, plus un simpozion internațional cu tematică muzicologică. Dată fiind amploarea programului și limitările de spațiu tipografic, voi insista mai puțin decât îmi stă în fire asupra unei prezentări analitice a celor văzute/ascultate și voi încerca să relev nume și momente demne de a rămâne în cronică evenimentelor muzicale clujene.

Primul concert a readus pe scena Sălii Studio a Academiei G. Dima tânărul ansamblu *AdHOC*, condus de Matei Pop, despre care scrisesem recent în paginile *Tribunei*. De data asta, programul a constat într-o selecție din compozitorii români ce trăiesc și lucrează în Diaspora. Inițiativă binevenită, grație căreia am putut „degusta” câteva dintre creațiile acestora. Primele piese s-ar înscrie mai curând în categoria artei programatice, bine lucrate din punct de vedere al meșteșugului compozițional, însă relativ șterse ca impact la ascultători: *Hanging Vaults* de Dana Probst (emigrată în Austria), *Whati-Waiata pentru flaut și bandă* de Corneliu Dan Georgescu (Germania), *Polovragi* de Dora Cojocaru (Canada). Aceasta din urmă ne-a facilitat, totuși, reîntâlnirea cu prodigiousul percusionist Mircea Ardeleanu. Dânsul excelează – de când s-a repatriat din Elveția – nu doar în activitatea profesorală, la Academia de Muzică, ci și în colaborările sale cu *Casa do Brasil* și *Biblioteca de Estudios Latinoamericanos*, pe care le coordonează sub auspiciile UBB din urbea noastră natală.

Compoziția *Bird in Space*, a clujeanului (stabilit la Berlin) Gabriel Iranyi, fu inspirată de celebra sculptură a lui Brâncuși, având-o ca protagonistă la pian solo pe merituoasa Eva Butean. Compozitoarea Adina Dumitrescu – rezidentă, actualmente, în Finlanda – pare marcată nu doar de studiile sale în domeniul matematicii, dar și de spațialitatea aparte a teritoriilor din zona subpolară, așa cum se poate deduce din lucrarea ei *Când mările se deschid în oceane*. *Harmonic Fields*

de Liviu Marinescu ne-a proiectat în câmpul de preocupări actuale ale ex-studentului lui Adrian Iorgulescu, integrat în prezent scenei americane, mai exact celei californiene.

Concertul a avut două momente culminante: *Antonymes sonores* de Horia Șurianu (n. 1952 la Timișoara, parisiian din 1983) ne-a înfățișat un compozitor versatil, ale cărui multiple preocupări se reflectă într-o muzică plină de culoare (asemenea picturilor lui Țuculescu), cu ritmuri contaminante și seducătoare surprize melodico-timbrale, reliefate de Adrian Cioban/oboi, Aurelian Băcan/clarinet, Rareș Sângeorzan/fagot, Diana Man/vioară, Vlad Rațiu/violoncel, Dorin Pop/percuție. Aș zice că o prezență mai frecventă a acestui compozitor pe scenele din patrie (așa cum se întâmplă, din fericire, cu colegul său bănațeano-american Sabin Păutza) ar fi salutară. O similară senzație de prospețime a degajat și bijuteria sonoră *The Signs that Are Reflected at Sky* de Ghenadie Ciobanu. Lucrarea constituie o optimă carte de vizită pentru compozitorul din Chișinău (afirmat acolo, de asemenea, ca ministru al culturii, lider al Uniunii Compozitorilor, profesor universitar, inițiator al remarcabilului festival *Zilele muzicii noi* etc.) Pe lângă instrumentele deja auzite în piesa lui Șurianu, aici au mai intervenit Raluca Ilovan/flaut, Ovidiu Costea/violă, Dorin Pop/vibrafon. Dar *cluu* piesei fu includerea trombonului, magistral mânăuit de Mircea Neamțu, al cărui *cantus firmus* de coloratură bizantină a conferit forță, energie și suplețe întregii formații. Evident, noul succes al Ansamblului *AdHOC* se explică prin implicarea plină de pasiune a tuturor interpreților menționați (cărora li s-au alăturat Melinda Beres/vioară,

Ionuț Marina-Uifălean/corn și Robert György/contrabas) – reprezentanți de dată recentă ai excepționalei școli muzicale clujene – dar și prin multivalenta prestație a lui Matei Pop: dirijor ce descifrează și intermediază partiturile contemporane prin gesturi ferm-elegante, el însuși compozitor, muzician cu vaste orizonturi și, în seara respectivă, charismatic amfitrion.

Gala a doua s-a intitulat *Cluj à la carte*. Sintagma francofonă suna ca un binevenit respiro lingvistic față de endemica manie a vocabulelor cu rezonanțe anglo-saxone (ce ne agresează/aga-sează prin toate canalele, de parcă am fi o limbă post-colonială, precum cele din India. Apropo: se putea evita un nonsens, dacă titlul primei seri la *Cluj Modern* ar fi fost trecut în program pe românește – *Între energie și nostalgie*. Din păcate, în virtutea inerțiilor actuale, s-a optat pentru *Between Energy and Nostalgia*. Numai că și engleza, oricât ar părea ea de simplă, mai joacă feste. Cuvântul *nostalgia* e inexistent! Termenul *nostalgia* din română e identic și pe englezește: *nostalgia*. Cum se vede, limba română e suficient de cosmopolită spre a ne permite să alegem titluri inteligibile pentru oaspeții străini, chiar dacă nu le „traducem” în dubioase versiuni angloide).

Gala festivalieră dedicată compozitorilor clujeni a demonstrat, cu prisosință, incontestabilă lor valoare. Erich Türk a interpretat patru *Coral-preludii* de Sigismund Toduță – remodelări ale unor arhicunoscute colinde de Crăciun, abordate din perspectiva inedită a complexității specifice orgii. Pianista Silvia Sbarciu și-a demonstrat comprehensiunea pentru dificultățile muzicii contemporane, interpretând cu sensibilitate două piese scrise la o distanță de patru decenii: *Dialoguri pentru pian solo* de Dan Voiculescu (1975) și *Decupațe pentru pian solo* de Iulia Cibîșescu-Duran (2015). Cele două *Cântece religioase pentru voce, clarinet și orgă* de György Selmeczy au fost cizelate asemenea unor discrete poeme nipone, ale căror sugestii și-au aflat o valorizare optimă prin vocea sopranei Daniela Păcurar, secundată de excelenții instrumentiști Răzvan Popțean/clarinet și Erich Türk/orgă.

Alături de deja menționata piesă a regretatului Dan Voiculescu, alte două compoziții fură ilustrative pentru o teză pe care o susțin în cunoștință



Matei Pop & AdHOC, 2017

foto: George Moldovan

☞

de cauză: rezistența prin artă din timpul totalitarismului s-a manifestat, probabil cel mai clar, în sfera muzicii. *Sonata pentru oboi solo* (1967), a lui Valentin Timaru și *Tulnic pentru trombon și pian* de Constantin Rîpă (1983) sunt demne de a figura în antologiile muzicii de avangardă. Ambele au ră parte de pregnante interpretări, datorate oboistului Bence Haaz (cea dintâi) și tânărului trombonist Leonard Neamț (cea de-a doua). Acesta pare a-și fi însușit de la părintele său (prezent pe scenă în seara precedentă) un control deplin asupra înșelătoarelor inflexiuni ale instrumentului netemperat, modelate precum fâșiile incandescente ale suflătorilor de sticlă din Murano, cu adecvată susținere din partea versatiled Silvia Sbârciu la pian.

Dacă talentatul Adrian Borza și-a orientat preocupările de după repatrierea din Canada către muzica electronică (în care, datorită depersonalizării sunetului ultratehnicizat, e tot mai dificil să discerni cine controlează pe cine – muzicianul pe „instrument”, sau acesta pe muzician?), în schimb Tudor Feraru, revenit la Cluj tot după câțiva ani de experiență transatlantică, ne-a propus o atractivă paletă timbrală în *Trei bagatele* pentru cvintet de suflători. Dirijați cu sobrietate de către compozitor, clarinetistul Poptean, oboistul Haaz, fagotistul Cătălin Lup, cornistul Gabriel Cupșa și flautistul Alexandru Rebreanu ne-au oferit o interpretare convingătoare a inspiratelor miniaturi concepute de Feraru.

Ca întotdeauna, includerea unei compoziții de Răzvan Metea în program e o garanție de succes. Lucrarea sa *Avatar* dedicată pianistei Vera Negreanu a confirmat așteptările, combinând predilecția pentru o melodicitate atractivă și totodată surprinzătoare, cu o ingenioasă punere în scenă încadrabilă teatrului instrumental. Scriitura compozițională denotă familiaritatea autorului cu vastul spectru al muzicii contemporane, fără a se lăsa copleșit de modele. El se sustrage acestora, creându-și propriile spații de manevră în cadrul unui neotonalism asumat, permanent refortificat prin infuzii de humor. Din excelentul cvintet de suflători, coordonați de Metea doar din priviri (cel puțin așa dădea impresia, șezând nemișcat pe un scaun, cu spatele spre public!), lipsea totuși clarinetul-bas, un instrument ce asigurase piesei răsunătorul succes de la prima audiție (în 2010). Chiar și așa, satisfacția a fost garantată (ca să traduc o expresie deseori utilizată peste Ocean). Tot în sfera ludicului s-a situat și piesa în primă audiție absolută, purtând un titlu încifrat fantasmagoric, propusă de Ionică Pop. Nu e de mirare, având în vedere constantele sale preocupări legate de fenomenul *dada* și de teatrul instrumental. În acest caz, cvintetului de suflători deja menționat i s-a alăturat, cu aceeași dăruire pianista Silvia Sbârciu, iar pasajul final a avut o componentă declarat aleatorie, constând în distribuirea unor bilețele extrase dintr-o pălărie (pe care e de presupus că se aflau porțiuni de partitură ajunse la fiecare interpret în mod fortuit).

Gala *Cluj à la carte* îl avu ca amfitrion pe alt reprezentant de marcă al noii generații compozitice clujene – Cristian Bence-Muk. Deși debutant în această ipostază, junele cadru universitar al Academiei de Muzică G. Dima s-a achitat cu bonomia-i binecunoscută de inedita misiune (la doar câteva zile după ce o suită extrasă din noul său balet, inspirat de teatrul lui Lucian Blaga, înregistrase un remarcabil succes în interpretarea orchestrei Filarmonicii Transilvania).

Avatarurile muzicii contemporane

Festivalul de muzică contemporană Cluj Modern

Theodor Constantiniu



Poate mai mult decât celelalte arte, muzica cultă își trăiește actualitatea prin recursul preponderent la lucrări ce și-au asigurat de multă vreme prezența în panteonul imaginar al culturii muzicale universale. Putem afla (dacă nu știm deja) fără prea mare dificultate care sunt cei mai importanți scriitori, actori, regizori sau pictori ai momentului, dar e mult mai greu de aflat numele (și cu atât mai mult de ascultat lucrările) celor mai importanți compozitori ai momentului. Viața concertistică se rezumă de cele mai multe ori la autorii și lucrările deja canonice ale secolelor trecute, iar acest lucru pare a fi suficient pentru perpetuarea formelor actuale de manifestare artistică. Acest lucru este oarecum firesc: cultura muzicală și instituțiile sale așa cum le cunoaștem astăzi sunt rezultatul unor condiții specifice de producție și consum ale operelor de artă (condiții apărute spre finalul secolului al XVIII-lea și strâns legate de apariția și dezvoltarea economiei de piață); însă, începând cu secolul XX, compozitorii încep a se delimita tot mai ferm de acest mod specific de raportare la opera de artă ca la un obiect de consum destinat unei anumite categorii de public (în special burghezia) și încep a dezvolta forme ale limbajului muzical tot mai abstracte și mai puțin accesibile. Ruptura pe care o realizează muzica secolului XX este așadar una față de modul dominant de producere și consum al mărfurilor și nu, așa cum ar putea părea la o privire superficială, una față de public. Din acel moment, cultura muzicală occidentală va duce o existență duală: pe de o parte marile lucrări ale secolelor XVI-II-XIX (și parțial cele de la începutul secolului XX) vor forma partea cea mai consistentă a vieții concertistice, a aparițiilor discografice și a repertoriilor cu utilitate pedagogică, iar pe de altă parte, muzica de avangardă își va găsi refu-

giu în evenimente, festivaluri, edituri și interpreți specializate în acest sector vast al muzicii contemporane. În timp ce muzica din prima categorie se bucură încă de un public relativ numeros și de o anumită vizibilitate, muzica celei de-a doua categorii pare a fi mai degrabă un fenomen de *underground*, cu un public restrâns și cu evenimente dedicate.

Un astfel de eveniment dedicat muzicii actuale este festivalul Cluj Modern, ajuns anul acesta la cea de-a douăsprezecea sa ediție. Desfășurată pe parcursul a șapte zile (22 - 28 aprilie), ediția de anul acesta a continuat eforturile de a face auzite lucrările ultimului secol, fie ele ale compozitorilor români sau cele datorate creatorilor de pe alte meleaguri. Ca și în edițiile trecute, două seri tematice și-au propus prezentarea lucrărilor aparținând școlii clujene de compoziție și documentarea prezențelor românești de pe alte meridiane. Astfel, în concertul *Diaspora Between Energy and Nostalgia*, au putut fi ascultate în interpretarea ansamblului AdHOC condus de Matei Pop lucrări ale compozitorilor Dana Probst, Gabriel Irányi, Corneliu Dan Georgescu, Dora Cojocar, Horia Șurianu, Liviu Marinescu, Ghenadie Ciobanu și Adina Dumitrescu. Concertul intitulat *Cluj à la carte* a oferit o panoramă a creației muzicale clujene, începând cu lucrări semnate de Valentin Timaru (*Sonata pentru oboi solo*, 1967), Dan Voiculescu (*Dialoguri pentru pian solo*, 1975), Sigismund Toduță (*4 Coral preludii*, 1985), Constantin Rîpă (*Tulnic* pentru oboi și pian, 1983), până la compozițiile mai recente ale lui Tudor Feraru (*Trei bagatele* pentru cvintet de suflători, 2000), Răzvan Metea (*Avatar* pentru cvintet de suflători, 2003), Adrian Borza (*Here and Now: Gothan* pentru live electronic, 2015) și primele audiții absolute ale lucrărilor Iuliei Cibîșescu-Duran (*Decupaje* pentru pian solo,

2015) și ale lui Ionică Pop (*AIR-PIAN_OP. elipticD2i @ D/G_M-A*, pentru cvintet de suflători și pian, 2017).

Două dintre serile festivalului au fost dedicate unor bine cunoscute formații camerale clujene, Cvartetul Transilvan (Gabriel Croitoru – vioara I, Nicușor Silaghi – vioara a II-a, Marius Suărășan – violă, Vasile Jucan – violoncel) și Cvartetul Arcadia (Ana Török – vioară, Răsvan Dumitru – vioară, Traian Boală – violă, Zsolt Török – violoncel). În interpretarea Cvartetului Transilvan au putut fi audiate *Meditationen über KV 499* (1975) de Hans Peter Türk, una dintre cele mai importante lucrări dedicate acestui ansamblu din literatura românească, și *Cvartetul nr. 2 „al consonanțelor”* (1973) de Pascal Bentoiu. Cvartetul Arcadia și-a început recitalul cu lucrarea lui Paul Constantinescu, *Două studii în stil bizantin* (1929) pentru vioară, violă și violoncel, lucrare reprezentativă pentru modernismul românesc, unde autorul prelucrează melodia specifică muzicii bizantine cu scopul de a obține un limbaj de factură modernă; a urmat apoi lucrarea compozitorului clujean Adrian Pop, *Țituri 1 pentru vioară și violoncel* (2006), unde autorul se inspiră din tehnicile tradiționale de interpretare instrumentală pentru a asambla o partitură densă și echilibrată în care interacțiunea dintre cele două instrumente dă naștere unor surprinzătoare desfășurări ritmice și armonice; recitalul s-a încheiat cu *Cvartetul nr. 2 în fa diez minor* (1908) de Arnold Schoenberg, lucrare aparținând perioadei postromantice a compozitorului, dar care anunță deja inovațiile ulterioare ale atonalismului.

Un alt moment cameral a aparținut formației vieneze de muzică contemporană Green Ensemble, alcătuit din violonista Natalija Isakovic, flautistul Matei Ioachimescu, violoncelista Ana Topalovic și pianistul Alfredo Ovalles. Cei patru muzicieni au interpretat lucrări de Cristian Lolea (*Mechanisms*, 2014), Annie Gosfield (*Cranks and Cactus Needles*, 2008), Diana Rotaru (*Verde*, 2014), Ciprian Pop (*Magique*, 2017, primă audiție absolută), Cristian Bence-Muk (*9 ½ minute de stress*, 2014/2017), Călin Ioachimescu (*Tetra-chords*, 2014) și Juljia Bal (*Chocek*, 2014). Raritatea recitalurilor corale de muzică contemporană a făcut din concertul corului Cappella Transylvanica, condus de dirijorul Cornel Groza, unul dintre momentele inedite ale festivalului; au fost interpretate cu această ocazie lucrări de Adrian Iorgulescu, Nicolae Brânduș, Șerban Marcu, Adrian Pop, Alexandr Tanev, Dan Variu, Ulpiu Vlad, Tudor Jarda, Béla Bartók și Steve Reich.

Festivalul Cluj Modern a avut de asemenea și o componentă pedagogică și teoretică. Muzicologul turc Feza Tansug a susținut un masterclass intitulat „Social Change, Modernity and Music in Turkey”, iar muzicologul și interpretul american William Kinderman (Illinois University, SUA), unul dintre cei mai renumiți exegeți ai operei beethoveniene, a discutat despre problemele de interpretare a muzicii clasice vienez într-un curs intitulat „New Approaches to Beethoven Interpretation”. Tot în cadrul festivalului a avut loc o nouă ediție a simpozionului internațional de muzicologie ce însoțește această manifestare; simpozionul a avut ca tematică „Folclorul ca ferment pentru compoziție – trecut și prezent” și a reunit

muzicologi și etnomuzicologi de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, dar și din Spania, Turcia, Ungaria și Statele Unite.

Concertul de închidere a festivalului a fost susținut de orchestra și corul Filarmonicii de Stat „Transilvania”, la pupitrul căreia s-a aflat dirijorul Tiberiu Soare. Programul a fost deschis de lucrarea compozitorului polonez Krzysztof Penderecki – *Cfiarom HiroszymiTren* (Pentru victimele Hiroșimei-Lamento, 1960). Scrisă pentru 52 de instrumente de coarde, această operă este una dintre cele mai cunoscute produse ale avangardei muzicale postbelice și a fost cea care i-a adus compozitorului un renume internațional. Scrisă într-o perioadă în care maniera de a lucra a autorului era influențată de creațiile unor Stockhausen, Nono sau Boulez, lamento-ul dedicat victimelor primei bombe nucleare împinge maniera de interpretare a instrumentelor cu coarde până spre limitele acestora, reușind astfel să obțină o gamă variată de sonorități inedite, aflate la mare distanță față de tratările convenționale ale unei orchestre de coarde. Pentru a ajunge la acest rezultat Penderecki extinde registrul tehnicilor instrumentale (folosirea registrului supra-acut, utilizarea baghetei de lemn a arcșului, lovirea instrumentului cu palma, trăsături de arcș pe cordar sau în spatele acestuia, sau folosirea unor intensități variate pentru vibrato) și apelează la o serie de tehnici componistice specifice avangardei: folosirea intensivă a clusterelor, a polifoniei și a micro-polifoniei, sau a tipului de scriitură aleatorie (însăși partitura lucrării, redactată în format grafic, lasă o seamă de libertăți interpretative la latitudinea muzicienilor). Toată această sumă de tehnici instrumentale și componistice converge spre articularea formei ca o succesiune de texturi diferite, aglomerări sonore ce reușesc să provoace un puternic impact emoțional.

A doua lucrare a seriei a fost *Concertul pentru vioară și orchestră* (2015) de Miklós Csemiczcy, prezentat la Cluj în primă audiție absolută. Lucrarea compozitorului maghiar poate fi cel mai bine descrisă ca fiind una neoromantică, aspect ce iese în evidență atât prin tipul de scriitură instrumentală a solistului (dificila partitură solistică a fost interpretată cu o precizie remarcabilă de foarte tânărul violonist Kristóf Tóth), cât și prin abordarea relației solist-orchestră sau prin soluțiile armonice și formale folosite. Scris cu intensitatea emoțională și cantabilitatea specifice romantismului, fără a fi totuși lipsit de unele caracteristici specifice modernității, concertul lui Miklós Csemiczcy a fost cu siguranță lucrarea cea mai accesibilă și totodată mai puțin modernă (în sens stilistic și estetic) a seriei.

În partea a doua a concertului au fost grupate două lucrări aparținând unor compozitori români, *Semper Idem* pentru saxofon și orchestră de Cornel Țăranu (2016, primă audiție absolută) și *Lamentație și descătușare* pentru cor și orchestră (2014) de Cristian Misievici. Saxofonul ocupă un loc important în creația lui Cornel Țăranu, compozitorul clujean semnând de-a lungul timpului mai multe lucrări în care este inclus și acest instrument (de cele mai multe ori în postură solistică), iar colaborarea sa cu saxofonistul francez Daniel Kientzy este de asemeni una de lungă durată. Lucrarea de față este construită ca un exercițiu de variație și prelucrare a unor scurte celule melodice

generative (în care se regăsesc intervale disonante precum septima mare sau nona mică), prelucrare efectuată în primul rând prin dialogul dintre solist și orchestră. Sunt prezente aici suprapuneri ale melopeei solistului peste impulsurile ritmice neregulate ale ansamblului, sau juxtapuneri de scurte inserții melodice și intervențiile incisive ale armoniilor disonante. Lucrarea are două puncte culminante realizate prin aglomerări dinamice și agogice, dar, așa cum sugerează și titlul *Semper Idem*, materialul muzical din care este construită rămâne mereu același (celulele melodice generative), fapt care nu numai că îi conferă lucrării un grad mare de abstractizare, dar, mai ales, o înzestreață cu o certă inamovibilitate, o plasează într-un spațiu atemporal din care este exclusă orice direcție de deplasare, orice intenție evolutivă.

Dacă lucrarea lui Cornel Țăranu este plasată într-un univers abstract și atemporal, *Lamentație și descătușare* de Cristian Misievici pornește de la concretul funcțional al muzicii tradiționale românești, mai precis de la repertoriul funerar al cântecului zorilor. Lucrarea este scrisă pentru cor și orchestră, iar autorul fructifică acest consistent aparat vocal-instrumental pentru a putea opera cu mai multe niveluri de densități sonore: într-o primă secțiune a lucrării heterofonia complexă a scriiturii corale este situată în contrast cu semnalele sonore rarefiate ale alăturilor ce trimit la succesiunea armonicilor superioare ale instrumentelor tradiționale de suflat precum tilinca sau buciulumul; ulterior, textura cromatică densă a instrumentelor de suflat se consituie într-un fundal sonor pentru evoluția melodică modală a instrumentelor de coarde. Succesiunea și suprapunerea tuturor acestor grade diferite de densitate reprezintă tot atâtea maniere de prelucrare a materialului sonor folosit ca sursă de inspirație (cântecele zorilor) și contribuie totodată la conturarea și coerența formei. Importantă în această lucrare este și dimensiunea timbrală, diversificată de autor atât prin includerea unor instrumente prea puțin folosite în ansamblurile simfonice, precum orga sau clavecinul, cât și prin modul de folosire a întregului aparat orchestral. Atmosfera funerară este redată pe alocuri într-un mod direct, descriptiv (folosirea clopotelor, a orgii de biserică sau a semnalelor intonate de instrumentele tradiționale), dar încărcătura emoțională specifică ritualului funebru este obținută prin prelucrarea și manipularea orchestrală a materialului sonor furnizat de cântecele tradiționale.

Diversitatea estetică și stilistică a concertului de închidere a fost caracteristică întregului festival Cluj Modern. De la primele opusuri ale modernității (Schoenberg, Hindemith sau Paul Constantinescu) până la cele mai recente lucrări semnate de compozitori români sau străini, ediția de anul acesta a reușit să surprindă multiple fațete ale muzicii ultimului secol, o muzică aflată într-un permanent proces de redefinire, de reinventare. Toată această efervescență a muzicii noi, retrasă din prim-planul vieții culturale cotidiene, aproape invizibilă pentru spectatorul obișnuit, iese la suprafață din când în când prin astfel de evenimente lipsite de emfază, dar cu atât mai prielnice descifrării coordonatelor contemporaneității muzicale. ■

Un arhitect al corpului și spațiului scenic: Frederic Flamand

Alba Simina Stanciu



Frederic Flamand

Personaj care apare în peisajul dansului contemporan belgian în anii '70, avansând formule inedite, cu puternice influențe din direcția avangardei americane post-Judson, coregraful-arhitect Frederic Flamand devine orientat - încă din această decadă - către multidisciplinaritate, spre absorbția tehnicilor de ultim moment, a tehnologiei ce urmează a fi generos aplicată în spectacolul de dans. Stilul său pare o variantă congruentă cu formulele vizuale ale unor regizori de avangardă (Robert Wilson), sau cu arhitectii spațiului ce aparțin generației tinere. În mod galopant, coregrafia anilor '80 la Flamand se va desfășura în spații neconvenționale, derulându-se în permanență în alura experimentalismului.

Interesul coregrafului belgian pentru combinațiile dintre dans și arhitectură înseamnă combinații infinite între cele două domenii, favorizând interesul arhitecților postmoderni pentru studiul mișcării și explorării posibilităților dinamice ale spațiului masiv. Alături de aplicări de studii și cercetări destinate interesului arhitecturii pentru forma umană și armonizarea cu dimensiunile și proporțiile acesteia, Flamand mizează pe jocul de alternanțe dintre volume și teme liniare (corp și formă arhitecturală), pe modul de integrare a mișcării în forma solidă a scenei.

Flamand invocă totodată „notația dansului” ca punct de congruență între cele două sisteme care funcționează simultan în spectacolul coregrafic, corp și spațiu. Este un dans care se derulează pe coordonatele arhitecturii, ale designului spațial, concepția și structura sa sunt influențate de amprenta artiștilor vizuali interdisciplinari, de relații inedite cu artiștii de pe teritoriul american, Elisabeth Diller și studioul Diller Scofidio + Renfro. Colaborarea dintre aceste două strategii artistice înseamnă un mo-

ment de „împingere” a dansului către designul post-modern, ca un transfer al vitalității cotidiene, a paletii cromatice și a agresivității stimulante a peisajului de metropolă, în spiritul și imaginea artistică a compoziției coregrafice. Flamand este orientat către un *chic* cosmopolit din care nu este evitată eleganța ținutei și dominanța vizual-verticală a corpurilor performerilor.

Spațiul este punctul de pornire a oricărei propuneri coregrafice a lui Flamand, fie că este vorba de perimetrul de desfășurare a spectacolului, fie ca logică interioară a construcției mișcării individuale sau de grup. În colecția de texte din volumul *Great Choreographers Interviews*, alcătuită de cercetătoarea Natasha Hasiotis, Frederic Flamand afirmă că „fiecare ... proiect este asociat cu viziunea particulară a creatorului ... deși în cele din urmă nu va conta dacă există sau nu o conexiune”. Concepțiile sale vizuale apar ca rezultat al călătoriei și al contactului infinit cu cele mai diverse forme de artă, cu particularitățile spirituale sau cromatice care stau la baza configurării unui *ethos* artistic specific unui perimetru sau unei perioade culturale. Folosește exemple din senzații și impact, cum este cazul muzicii, armoniei sau liniilor arhitecturale, surse extrase din interpretări ale lucrărilor de avangardă (Marcel Duchamp), ale căror trăsături sunt filtrate de fantezia celor doi designeri (*The Juggler of Gravity*). Împreună cu artiștii imaginii, americanii Elisabeth Diller și Ricardo Scofidio, Flamand creează în 1996 spectacolul *Moving Target*, care este abordat ca un festin *multi media*. Este o jonglare cu spațiile, virtual și teatral, cu imaginea și amplitudinea dată de iluzia formei și a extensiei sale atât în spațiul real cât mai ales în cel virtual. Imaginea este dată de „interscenium” sau planuri simultane obținute prin „plantarea” de

oglinzi, care reformulează corporalitatea, care sugerează universul mental al individului de metropolă, cu alunecări spre afecte și imagini confuze, montate într-un neîntrerupt proces de modificare, într-o continuă relație cu expresivitatea corpului. Designul și codurile de imagini sunt propuse de Elisabeth Diller și Ricardo Scofidio, preocupați de inovații arhitecturale, de proiecte masive de instituții artistice, ale căror trăsături vizuale sunt mereu recognoscibile. Concepțiile lor sunt aduse în alte proiecte scenografice pentru Frederic Flamand, cum sunt *EJM1: Man Walking at Ordinary Speed* și *EJM 2: Inertia*, spectacol creat ca dialog de formă și mișcare în spațiul spectacolului.

Contribuțiile lui Frederic Flamand vor spori în mod semnificativ odată cu activitatea sa în cadrul a trei companii de dans contemporan, începând cu anii '80 (compania Plan K), compania Charleroi/Danses, urmând odată cu 2005 cooperarea cu Baletul Național din Marsilia. Relația dintre designul de scenă și compoziția coregrafică avansează odată cu implicarea scenografei Zaha Hadid, un nume de vârf al arhitecturii, ale cărei concepții spațiale devin design scenografic. În 1980, Flamand apare în atenția scenei internaționale prin *Quarantaine*, un experiment care se axează pe investigațiile avangardei belgiene a momentului și pe direcțiile date de Alain Platel, pe explorările funcțiilor biologice ale creierului și reacțiile la stimulii exteriori. Devine unul dintre punctele de forță cu care este asociat stilul companiei Plan K. Însă stilul va fi îndreptat către inovațiile *multimedia* și arta tehnologică, susținute de universul laserelor prin care este văzut viitorul și peisajul urban anticipat în decadele următoare. Acest tip de univers coregrafic este materializat în *Scan Lines* (1984), unde corpul uman este privit și reprezentat prin intermediul imaginii tehnologizate, devine un răspuns la experimentalismul lui Merce Cunningham și *Biped*, sau ca o formulă reduționistă a ideii promovate de Bill T. Jones în *Ghostcatching*.

Următorul spectacol creat în colaborare cu arhitectul de scenă Marin Kasimir, *if Pyramids Were Square* (1987), continuă tendințele abstract constructiviste ale spațiului. Însă momentul de climax creativ al companiei Plan K vine odată cu trei lucrări destinate evoluției tehnologice, exprimate prin reformularea dansului și corpului alinate compozițiilor ce aparțin stilului artistului italian Fabrizio Plessi. Designerul aduce o poetică spațială determinată de instalații și imagini video, ca o combinație de substanță între excentricitatea italiană și tendințele experimentaliste germane, creează un spațiu în care arta sa ia amploare prin formule incandescente sau fluide cu rezonanțe *video art*. Viziunea scenografică propusă pentru coreografiile lui Flamand construiește în termeni vizuali etapele majore ale intervenției tehnologice în istoria umanității, influența, modificările de traseu și aspirații. Colaborarea cu Fabrizio Plessi începe cu 1989 pentru *La chute d'Icare*, continuând - în formula noii companii de dans creată de Flamand, *Charleroi* - cu alte două viziuni scenice care au ca punct de pornire designul artistului italian, *Titanic* (1992) și *Ex Machina* (1994). Este din nou o îmbinare a discursului coregrafic favorizat de perimetrele de joc ale planului și modulele ce permit infinite modificări și reconfigurări spațiale, generând o arhitectură coregrafică în metamorfoză,



schimbări neîntrerupte de coordonate vizuale. De la panta centrală a planului (*La chute d'Icar*) la module și planuri pulverizate menite să reconfigureze un anturaj de vapor, dansul se definește ca situații scenice obținute prin relații între personaje.

La începutul anilor '90, deși este vorba de o intervenție insistentă a designerului, dansul creat de Flamand menține o alură dramatică pe bază de confruntări și relații între personaje. Nu este vorba de o dimensiune abstractă a compoziției. Apar grupete de lucrări cu temă similară, cum este cazul spectacolului *Corps et memoire* din 1994, ce vizează relația corp-tehnologie, mișcarea mecanică, insistând pe relațiile vizuale și spirituale create între prezența fluidă a performerului și anturajul geometric dat de arhitectura urbană, de mecanismul integrării într-un sistem controlat prin trasee. Mișcarea performerului și a grupului apare ca răspuns la funcționamentul de ansamblu al entității urbane. Tema „mișcării mecanice” este dezvoltată în lucrările *Vitesse et memoire* (1996) și *Gender* (1998), create ca formule de explorare a pulsului vital accelerat de presiunea suportată de individul contemporan, de adrenalină susținută de stimulii ritmici și cromatici exteriori. Designul coregrafic vizează completarea arhitecturii solide, prin corporalitatea funcțională de la celula de bază (corpul individului/performerului) până la integrarea și construcția de ansamblu (compoziția uman-spațială), plantată într-o ritmicitate metrică, repetitivă, structurată în serii, care sugerează mersul abstract al acestui univers funcțional.

Spectacolele create ca rezultat al implicării artiștilor Elisabeth Diller și Ricardo Scofidio. *Moving Target* din 1996 redă prin coregrafie-imagine, complexitatea fenomenelor psihice, a configurațiilor mentale dincolo de funcționamentul normal echilibrat. Comportamentul și corpul sunt raportate la formule vizuale halucinante și mai ales proiecții. Spectacolul are alura unui joc creat de computer, bazat pe reacțiile performerilor și pe reflexologie. Apare tema unei „cuști virtuale” care reacționează și își modifică în permanență „granițele” ca răspuns la stimulii muzicali sau acustici. Imaginea spectacolului este creată de simultaneitatea derulării discursului scenic datorat preluării identice de imagini din perimetrul destinat dansului și proiectarea „în direct” pe planul vertical de fundal al scenei. Teatralitatea abstractă a proiecțiilor este determinată de intervenția liniilor laser care subliniază cadrul geometric care limitează traseele performerilor. Punctul de pornire pentru această compoziție coregrafică este perioada petrecută într-un mediu psihiatric a lui Nijinski.

Un moment apoteotic al creației lui Frederic Flamand, a fanteziei sale plastic scenice vine

din direcția produselor artistice rezultate în urma colaborării cu arhitectul Jean Nouvel, pentru spectacolele prezentate în 2000 și 2001, *The Future of Work și Body/Work/Leisure*. Este vorba de lucrări coregrafic-arhitecturale ce transferă scena într-un univers constructivist postmodern, cu suprafețe și planuri suprapuse ce depășesc previziunile futurismului, transformând coregrafia într-o entitate care – în mod inevitabil – face legătura cu construcțiile de referință create de Nouvel, de gigantismul fantasmagoric din sticlă și oțel care fixează, în scena de dans, amprenta arhitectului francez. La fel ca cele mai multe lucrări care consolidează poetica vizuală a compozițiilor lui Flamand, proiecțiile și încărcările cromatice obținute prin light design, din imagini computerizate ce valorizează planurile ce se deplasează în mod continuu, favorizează „firescul” traseelor personajelor, glisările între niveluri spațiale, avansând spre compoziții coregrafice în alură hip hop. Este insistentă agresivitatea acustică și ritmică, supradimensionând efectul spectacular și mai ales imaginea contemporană urbană, susținute mereu de gândirea planului geometric vertical creat sub semnul practicabilității și eficienței scenice.

Un alt spectacol de referință care consolidează relația coregrafie-spațiu este creat ca rezultat al implicării arhitectului urban Thom Mayne pentru *Silent Collisions*. Urmărind ideea de bază a coregrafului Frederic Flamand, Mayne aduce în plan scenic formula redusă ca dimensiuni, însă esențializată a poeticii spațiale impusă în arhitectură. Spațiile masive insistă pe alura neterminată a planurilor din materiale transparente, urmărind transformări în formă și volum a propunerii rezizorale, în care este favorizată funcționalitatea și sporirea valențelor spațiale. Imaginea mizează pe ritmicitate și planuri superioare în pantă, ca un elogiu adus asimetriei arhitecturale postmoderne. Ritmurile sunt precise, personalizează imaginea în transparențe reci ale compoziției. Planurile sunt concepute ca plăci tectonice, în mișcare și recompunere, însoțite de zgomotul de fond al mișcării construcțiilor, o dimensiune futuristă a sunetului (în unele fragmente) care compun sunetul din forțele ne-muzicale ale masivității materialelor de construcție. Corpul performerilor va fi investit cu expresivitatea ansamblului arhitectonic conceput de Thom Mayne.

O primă lucrare care leagă numele coregrafului belgian de compania de dans Ballet National de Marseille este *La Cité radieuse*, o compoziție coregrafică ce se derulează într-un perimetru stilizat al “casetării” urbane, al planurilor translucide care separă spațiile mici și verticale. Flamand continuă explorarea corporalității coordonate de fenomenul urban al cărui ethos arhitectural condiționează modul de acțiune, expresia și ritmul, urbanismul devenind – prin formele geometrice și ritmicitatea dispunerii spațiale – o coordonată indispensabilă. Dansul apare ca variație a leitmotivului „body-city” idee vizuală folosită de Flamand încă din anii '90, ce primește consistență și precizie sub semnătura lui Dominique Perrault. Este vorba de o scenografie lent mobilă ce menține cromatica materialelor de construcție în griuri reci cu aspect metalic glacial, unghiuri ascuțite și planuri translucide. Este subliniată tendința formei corpului de a se adapta la alura aerodinamică a construcției spațiului. Apar teme și motive spa-

țiale ce reprezintă textura scenografiei, în care materialele și cromatica sunt fragmentate în vederea conturării unui spațiu „plin” încărcat și fărâmițat de forme, printre care performerul este „obligat” să se strecoare, să valorifice orice formulă posibilă de relaționare. Tema dominant vizuală este compoziția în plan vertical, construcția din materiale lucioase cum sunt aluminiul, sticla.

În anul 2006, împreună cu arhitecta de spații urbane care intervine în scenografie, Zaha Hadid, Flamand creează spectacolul *Metapolis II*, urmărind construcția coregrafică pe baza particularităților și formei unui spațiu ce continuă ideile anterioare, dictate de rațiunile unui dans-arhitectură. Corpul este în permanență adaptat la substanța perimetrului, la cromatica și „personalitatea” cadrului „găsit” și prelucrat în mod artistic după estetica designerului, cu insistență asupra punctelor cheie care-i fixează codul, în acest caz susținut de imaginea urbană stilizată de Zaha Hadid. Coregrafia mizează pe adaptarea instinctivă a corpului la coordonatele de imagine și ritm impuse de spațiu, determinându-l să se integreze ca substanță într-un organism fluid, multiplicat de investițiile tehnicii *multimedia*. *Metapolis II* este o viziune sceni-



că bazată pe congruențele conceptual-spațiale dintre coregrafie și arhitectură, mizând pe identități de structură și dinamică. Ideea de bază este imaginea fixată de tehnologia care reprezintă pulsul vital al existenței, un leitmotiv al demersului coregrafic. Coordonatele urbane, mișcarea colectivă, cromatica reconfigurează trăsăturile emoțional-mecanice ale complexului arhitectură-cadrul funcțional uman.

În coregrafia lui Frederic Flamand sunt prioritare ritmul și forma, fixate într-un proces de construcție al unui sistem arhitectural viu, personalizat prin corporalitate. Intervine calculul imaginii spațiale dat de materialul construcției scenografice, dominat de substanțe ușoare și lucioase cum este aluminiul, prin care apar sugestii de pasarele și trasee labirintice, susținute de proiecții pe care apare imaginea corpului (un dansator care execută pe podea mișcări geometrice și a cărui imagine este preluată în oglindă și proiectată „peste” proiecție). Circulația și forma corpului sunt direcțiile prioritare, mișcarea și sensul curbilor sunt reflectate de linia corpului, de stilizarea urbanismului accelerat după 2000. Este vorba de raportarea corpului la infinitele combinații cromatice, la sugestii de forme, orientat mereu către integrare în sistem și ritm. Coregraful insistă pe dinamica și ritmica succesiunilor și metamorfozelor urbane care dau consistență corpului performerului.

Pe șevaletul amintirilor

Otilia Țigănaș

Când doi oameni care s-au iubit se despart, unul va fi frustrat, oricât de „de comun acord” și de „nepotrivirea frasu-lui” ar fi fost despărțirea. Așa cum mereu unul iubește și celălalt se lasă iubit, (regulă valabilă chiar în cele mai echilibrate cupluri!), tot așa unul părăsește și celălalt își gestionează acest adevăr. Fiecare cum poate și cum îl duce min-tea sau educația. N-au cum să se părăsească reciproc doi oameni, milimetric concomitent. Chiar și tehnic este imposibil. Mereu unul începe. Cel care devine gestionarul părăsirii, deci părăsitul (fiindcă ăluilalt i-e mai simplu!), se va muta vioi între atitudinea „nu-mi pasă” și „ba-mi pasă tare, cum dracu’ ai putut să te cari, băi!”.

Colecționate din trecutul comun el, părăsitul, are un sac cu piese de puzzle parșiv. Un puzzle în care poți alcătui trei imagini, toate complete, fără să pierzi sau să adaugi elemente.

— Măcar la început m-a iubit rău de tot! Își spune, adunând meticolos amintirea tuturor săruturilor, declarațiilor, gesturilor care să-i confirme teza. Și alcătuieste primul tablou al Puzzle-ului, cu titlu „Prințul și prințesa în palatul de cleștar, iubindu-se”.

Mai trec niscai zile, gândurile nu-i dau pace, nu are niciun element nou, piesele sunt aceleași și începe să le reazeze:

— Nu m-a iubit niciodată, am fost orb/oarbă și n-am dat importanță semnalelor clare că nu-i pasă de mine. M-a jucat cum a vrut. Sunt cretin/cretină. Și... toc-toc-toc așază piesele până alcătuieste tabloul „Draci goi învărtind în cazanul cu smoală”.

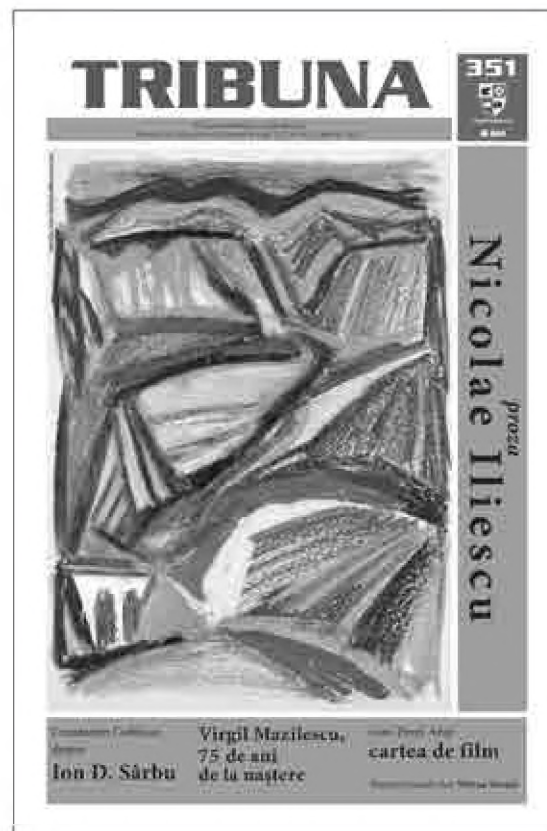
Trece timp. Ultimul tablou nu-i place defel. E umilitor, îi zgândăre orgoliul. Ucide la propriu.

— N-avea cum să nu mă iubească deloc, uitați-vă și voi la mine, zău așa! Dar eu SUNT de iubit.

Stă să sape din nou în trecut, cearcă ajustări, apoi pornește la reazezatul acelorasi piese.

Se potrivesc al naibii de bine. Intră simplu și neforțat una într-alta, iar la final alcătuiesc tabloul al treilea și ultimul: nici palat de cleștar, nici cazan cu smoală, ci „Andreea topless, bând bere Tuborg pe plajă la Mamaia!”

În concluzie. Pe șevaletul amintirilor tale poți picta ce vrei. Nu te oprește nimeni, nu-i examen la Arte Plastice, nu-i concurs cu premii. Important e să-ți aduni, totuși, piese pen-



tru Puzzle. Fiindcă total fără culori, nu poți picta absolut nimic. Nici măcar dracii. Iar foile albe sunt deprimante. Și palatul de cleștar patetic.

cartea de film

Șapte capodopere ale filmului românesc

Eugen Cojocaru

Ioan-Pavel Azap ne atenționează, în Cuvânt înainte (sugestiv intitulat „Ore astrale ale filmului românesc”), că selecția trebuie apreciată ca subiectivă, însă demersul său critic neutral, pertinent și distanțat emoțional ne convinge de cvasi-obiectivitatea listei – se poate discuta completarea (s-a orientat după magicul „număr șapte”: minuni ale lumii, înțelepți, arte...), dar nu punerea lor în discuție.

Volumul (Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2016), în format BPT, „la îndemână”, are coperte atractive: prima – trei cadre, în rame galbene (aurul cinematografului românesc!), pe un fundal negru (sală cinema), din *Independența României*, *O noapte furtunoasă* și *La Moara cu noroc*, pe verso îl avem pe Colea Răutu în *La Moara...*

Autorul ne destăinuie „mobilul” interior și exterior al alegerii: „În ciuda aparentei distanțe în timp, toate filmele acestei subiective selecții sunt legate, mai mult sau mai puțin, unele de altele” și continuă demonstrând legătura directă între actorii și realizatorii lor! Am redat din textul copertei a patra pentru că e o importantă și inedită fațetă a cinema-ului autohton, remarcată în premieră!

Criticul și istoricul de film Ioan-Pavel Azap are, „la activ”, multe articole și câteva cărți care l-au ajutat să-și cristalizeze viziunea ori-

ginală și suntem martori ai unei scurte treceri în revistă a evoluției filmului din România, inteligent raportată și încadrată internațional și însoțită de o radiografiere a situației filmului nostru contemporan.

Urmează prezentarea capodoperelor: cele menționate mai sus și *Pădurea spânzuraților*, *Reconstituirea*, *Nunta de piatră & Duhul auru-lui* și *Moromeții*. Trebuie subliniat că autorul are un stil elegant și sprintar, doct și atractiv, în același timp, nu rareori plin de umor și ironii, detașându-se net de multele „conspicte” seci ale unor colegi de breaslă, fiind accesibil nu numai specialiștilor, dar și tuturor iubitorilor celei de-a șaptea arte. El nu se rezumă doar la datele „tehnice” de specialitate, ci redă cu talent parfumul epocii respective, relatând și condițiile vitrege în care au fost create. Menționăm, ca o mostră relevantă, episodul anecdotic, dar real, al „nașterii” *Noptii furtunoase* a lui Jean Georgescu în relatarea seducătoare a renumitului critic D. I. Suchianu: „Iată însă că, într-o dimineață, se prezintă la [Ion] Cantacuzino un regizor cu oarecare experiență, care avea la activul lui mai multe filme făcute în Franța. Se numea Jean Georgescu și, cum intră pe ușă, îl anunță pe domnul director [al Oficiului Național al Cinematografului] că are un scenariu pentru *O noapte furtunoasă*. Directorul îi spuse

că și el are un scenariu cu același subiect, făcut de domnia sa personal. Jean Georgescu ceru atunci un scaun, căci vestea unei asemenea concurențe îi tăiase picioarele. [...] Cantacuzino îl rugă pe regizor să-i aducă manuscrisul. După ce îl citi, îl chemă pe Georgescu la Direcție. De cum acesta intră pe ușă, îi fu dat să audă următoarele: - Am citit scenariul dumitale. E mai bun decât al meu. Urmează să începem să...” Comentează în continuare Ioan-Pavel Azap: „Este ceva ce nu s-a mai întâmplat, și nu sunt semne că s-ar întâmpla curând, în cinematografia (și nu numai cinematografia) română: cineva care are „pâinea și cuțitul” să renunțe în favoarea unui confrate, recunoscând chiar că acesta e mai bun decât el!” (p. 42-43).

De fiecare dată, pelicula respectivă e „încadrată” diacronic și sincron în evoluția întregii branșe, creând, astfel, un mic „medalion” istoric, politic și social, stabilind cvasi-științific meritele evaluării în categoria „capodoperă”. Volumul este completat, la final, cu nu mai puțin de 21 de pagini bio-filmografice ale regizorilor plus alte patru cu bibliografia aferentă. În „epilog” autorul explică de ce s-a rezumat la filmele până în 1989: el consideră că Noul Val, care începe în 2001, necesită „un alt tip de abordare” și ne bucură anunțând un posibil viitor volum, cu o listă largită de realizări de excepție.

7 capodopere ale filmului românesc are valențele unui real câștig de informație și obiectivitate la un capitol mai puțin „atacat” de colegii de specialitate, ceea ce ne oferă ocazia de a elogia munca intensă răsplătită cu un necesar și excelent volum plăcut la lectură al criticului de film Ioan-Pavel Azap.

„Cinema și comunism” (IV)

În urmă cu câteva luni, criticul de film Doru Pop a demarat o anchetă cu tematica enunțată mai sus, adresată criticilor de film și scriitorilor cu preocupări cinefile, proiect în care a fost cooptat și semnatarul acestor rânduri. Ceea ce se dorea fi o succintă trecere în revistă a epocii, a luat foarte repede proporții, astfel încât materialul a depășit spațiul revistei căreia i-a fost destinat inițial (respectiv „Steaua”, în care va apărea un grupaj cu parte dintre răspunsuri), urmând să fie reunit între copertele unei cărți pe care sperăm să o vedem materializată în primăvara acestui an. Până atunci, propunem cititorilor revistei noastre, și cu dorința de a le stârni curiozitatea pentru anunțatul volum, câteva dintre răspunsurile celor care au avut amabilitatea să dea curs anchetei noastre. (Ioan-Pavel Azap)

1. Care sunt cele mai bune 10 filme românești din epoca comunistă?
2. Există filme „comuniste” bune? Cum le-ați defini?
3. Ce filme din acea perioadă ați vizionat după 1989? Ce filme ați vrea să revedeți din acea perioadă? De ce?
4. Care sunt filmele memorabile pe care le-ați văzut în timpul comunismului (chiar dacă nu sunt în top 10)?
5. Care a fost primul film vizionat în perioada comunistă de care vă amintiți? Unde și în ce condiții l-ați văzut? Ce impact a avut acest film asupra dvs.?

6. Cum ați defini azi rolul politic al acelor filme? Cum vă raportați acum la ideologia dominantă?
7. Care este regizorul dvs. preferat din acea epocă și ce impact a avut opera acestuia asupra dvs.?
8. Descrieți practicile de vizionare a filmelor din acea perioadă - când și unde mergeați la cinema; cu cine; cum selectați filmele; de unde luați informații despre filme etc.?
9. În anii '80 se răspândise în România practica filmelor „pe video”. Descrieți experiența dvs. cu acest tip de vizionare a filmelor.
10. Ce filme românești din perioada comunistă v-au impresionat? De ce?
11. Ce rol au jucat aceste filme în formarea dvs.?
12. Ce filme internaționale ați văzut în perioada comunistă, care v-au impresionat? De ce le considerați memorabile? Ce rol au jucat aceste filme în formarea dvs.?
13. Ați văzut filmele lui Sergiu Nicolaescu? Care era relația dvs. cu filmele de propagandă istorică sau cu așa numitele filme ale „epopeii naționale”?
14. Ce impact au filmele dvs. preferate din „era comunistă” asupra gândirii dvs. estetice, artistice, sociale?

3. După 1989 am vizionat, revizionat (de nenumărate ori) și aș dori să revăd toate filmele enumerate la punctele 1 și 2 și multe altele. Aș mai adăuga *Ma-ma* și seria *Ardelenilor* - filme „de public” foarte sensibil și inteligent construite. Am mai vizionat și alte filme românești din acea perioadă, însă le-am găsit surprinzător de „expirate”. În multe din ele există - ce-i drept - anumite momente, apariții ale unor actori, anumite replici, muzici, cadre și o anumită emoție care încă mai spun ceva, însă doar atât.

4. Vezi punctul 2.

5. Cred că primul film vizionat în perioada comunistă a fost *Ștefan cel Mare*. Aveam 6 ani. L-am văzut la cinema Capitol (astăzi sediul Filarmonicii Banatul) din Timișoara. Nu a avut niciun impact memorabil, în afara șocului inițial pricinuit de călăreții mărețului voievod care - așa mi se părea - se îndreptau în goană spre mine (stăteam la balconul lateral, destul de aproape de ecran).

6. Nu se poate vorbi despre „acele filme” la modul general. Adică se poate, dar ar fi păcat. Printre „acele filme” realizate sub semnul „ideologiei dominante” au existat - vezi titlurile enumerate deja - câteva încercări reușite sau foarte reușite de a exprima o anume viziune despre viață, de a aduce în discuție - cu mijloacele specifice filmului - „condiția umană” și problemele ei.

7. Regizorul preferat din acea epocă este, acum, Mircea Săucan. (În acea epocă nu-i văzusem filmele și regizorul preferat era Dan Pița.) Combinația audio-vizuală extrem de insolită pe care o propune el n-am mai întâlnit-o decât - ocazional - la Dan Pița sau Mircea Veroiu. Mă impresionează felul în care cei trei au dat și muzicii importanța unui personaj în construcția dramaturgică a filmului, alături de celelalte personaje (inclusiv personajul imagine). Pe de altă parte, regizorul român care a început să lucreze la mijlocul anilor '60 și - fără să-și piardă câtuși de puțin „vâna” - a lucrat destul de mult și după 1990, este Lucian Pintilie. Pentru el am toată admirația. Pintilie mi se pare singurul regizor român „dintr-o bucată”. Dintre regizorii străini ai acelei perioade îl prefer - de departe - pe Andrei Tarkovski, ale cărui filme (începând cu *Călăuza*) au avut un impact crucial asupra mea prin faptul că mi-au deschis sufletul către un ideal de viață, ceea ce nu e deloc puțin.

Marian Sorin Rădulescu

„Mi-au deschis sufletul către un ideal de viață, ceea ce nu e deloc puțin”

1. Zece din filmele românești realizate în perioada comunistă la care mă gândesc foarte mult sunt: *Meandre*, *100 lei*, *Nunta de piatră*, *Concurs*, *Pas în doi*, *Reconstituirea*, *Proba de microfon*, *Secvențe*, *O lacrimă de fată*, *Moromeții*. Nu știu dacă sunt cele mai bune și nu îl cunosc pe cel care ar putea spune care sunt cele mai bune.

2. În ceea ce mă privește, un film bun este un film de autor. Iar un autor este cel care slujește el Filmului, nu invers. Perioada comunistă, începând cu mijlocul anilor '50, a făcut loc și „filmului de autor”. În afară de sus-pomenitele zece titluri, din perioada aceea mai consider că filme bune sunt și: *Viața nu iartă*; *La „Moara cu noroc”*; *Erupția*; *Când primăvara e fierbinte*; *Pădurea spânzuraților*; *Duminică la ora 6*; *Prea mic pentru un război atât de mare*; *Apa ca un bivol negru*; *Duhul aurului*; *Felix și Otilia*; *Dincolo de nisipuri*; *Cursa*; *Filip cel bun*; *Ilustre cu flori de câmp*; *Zidul*; *Actorul și sălbaticii*; *Mere roșii*; *Tânase Scatiu*; *Dincolo de pod*; *Prin cenușa imperiului*;

Iarba verde de acasă; *Ediție specială*; *Casa dintre câmpuri*; *Un om în loden*; *Duios Anastasia trecea*; *Vânătoare de vulpi*; *Semnul șarpelui*; *Croaziera*; *De ce trag clopotele, Mitică?*; *La capătul liniei*; *Baloane de curcubeu*; *Ochi de urs*; *Fructe de pădure*; *Sfârșitul nopții*; *Faleză de nisip*; *Dreptate în lanțuri*; *Imposibila iubire*; *Să mori rănit din dragoste de viață*; *Adela*; *Secretul armeei secrete*; *Iacob*. Sunt filme care captează - după măsura, cultura și priceperea fiecărui creator în parte - miracolul vieții și marile întrebări ale oamenilor. Sunt bune pentru că nu își propun să fie moralizatoare, să dea soluții, ci pentru că - în ceea ce au ele mai bun - sunt o imagine (transfigurată, evident) a vieții, o căutare a micilor și marilor adevăruri, un refuz al conformismului și al tezei, o oază de libertate pentru spirit. În lumea mare, socotesc „filme comuniste bune” următoarele: *Pământ*, *Grevă*, *Octombrie*, *Crucișătorul Potemkin*, *Ivan cel Groaznic*, *Zboară cocorii*, *Primul învățător*, *Câteva zile din viața lui Oblomov*, *Ruga*, *Copacul dorințelor*, *Înălțarea*, *Căința*, *Ciocârlii pe sârmă*, *Sătucul meu drag*, *Iubirile unei blonde*, *Asul de pică*, *Balul pompierilor*, *Tata în călătorie de afaceri*, *Vremea țiganilor*, *Canal*, *Omul de marmură*, *Omul de fier*, *Amintiri despre subdezvoltare*, *Petrecere la vilă* și multe altele.



➤

8. În acei ani vedeam filme la cinematografele din oraș și la televizor. De multe ori, dacă nu aveam companie, mergeam singur la cinema pentru că mă interesa filmul ca atare. Totuși, mi-a plăcut și îmi place încă să împărtășesc bucuria vizionării cu alții, nu să văd filme de unul singur. De pe la mijlocul anilor '80, TVR nu prea mai oferea altceva decât emisiuni și filme propagandistice, așa că am urmărit asiduu programele Televiziunii Iugoslave și Maghiare, care - pe lângă multe filme-conservă - difuzau cu regularitate și destule filme de cinematecă. Încă din timpul liceului selectam filmele în funcție de regizor (dar și în funcție de compozitor, de directorul de imagine). Doream să văd tot ce făceau Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos. Filmele lui Pintilie și Săucan erau imposibil de găsit. Citeam cu nesăț despre filme (texte de teoria filmului, cronici, interviuri, anchete) în câteva cărți de cinema și în publicațiile „Cinema” (revista și almanahul).

9. Pe la mijlocul anilor '80 a fost o vreme (câteva luni de zile, cred) când în Timișoara se difuzau filme pe video (pentru care se plătea bilet de intrare), în anumite instituții din oraș. Îmi amintesc că erau difuzate numai filme americane și unul singur românesc (*Concurs* de Dan Pița). Nu am văzut atunci decât un film pe video - *Întoarcerea lui Jedi*. Filme pe video am început să văd abia după 1990.

10. Există impresii și impresii. Primele impresii mi le-au lăsat, evident, filmele „de acțiune”, cu „vedete”, cu tot felul de „poante” - filmele cu Florin Piersic, Sergiu Nicolaescu. Treptat, n-aș ști să spun cum anume, aveau să mă câștige filmele „de atmosferă” (ale lui Pița, Veroiu, Daneliuc, Demian, Tatos, Mărgineanu), care mă puneau pe gânduri și mă urmăreau vreme îndelungată până când începeam să le deslușesc sensurile. Sunt filmele pomenite la punctele 1-2.

11. Au jucat un rol foarte important. Atât de important, încât am dorit să-i cunosc pe unii din creatorii lor și, în ultimii ani, chiar să scriu pe larg despre filme și cineaști - pe blogul personal, pe Liternet și în volumele *Pseudokinematikos*. Și, începând din 1993, să prezint o mare parte din aceste filme într-o serie de proiecții de cinematecă, în Timișoara. Ultima retrospectivă, la Cinemateca



Reconstituirea

BCUT din Timișoara, am dedicat-o regizorului Alexandru Tatos.

12. M-au impresionat profund și mă urmăresc încă aceste filme pe care le-am văzut prima oară în perioada comunistă: *Călăuza*, *Andrei Rubliov*, *Copilăria lui Ivan*, *Cei șapte samurai*, *Accatone*, *Viridiana*, *La Strada*, *8 1/2*, *Amarcord*, *Noaptea americană*, *Fahrenheit 451*, *Întâlnire de gradul trei*, *Bobby Deerfield*, *Călărețul electric*, *Desculț în parc*, *Mica romanță*, *Mephisto*, *Iluminare*, *Cenușă și diamant*, *Cronica adolescenței*, *Pădurea de mesteceni*, *Blow up*, *Gară pentru doi*, *Piesă neterminată pentru pianina mecanică*, *Sclava iubirii*, *Cetățeanul Kane*, *Cabaret*, *All That Jazz*. Sunt filme de facturi diferite care m-au impresionat în chip diferit, la vârste diferite. Și, evident, mai sunt și multe alte filme văzute în perioada comunistă care - într-un fel sau altul - m-au impresionat și la care mă gândesc. Fiecare din ele m-a ajutat să înțeleg ce înseamnă să te exprimi prin mijloacele filmului, combinând diversele forme de limbaj împrumutate de la celelalte arte și alcătuiind uneori, în chip fericit, un limbaj nou: limbajul cinematografic.

13. Am văzut filmele lui Sergiu Nicolaescu din perioada comunistă. Filmele lui de după 1990 nu le-am văzut decât - cu mare greutate - pe mici fragmente. Nu am avut o relație bună cu „filmele

de propagandă istorică” și nici cu „filmele epopeii naționale” decât până la vârsta de (aproximativ) zece ani. După aceea nu le-am mai vizionat. De pe la mijlocul anilor '80 am încetat să doresc să mai văd filmele lui Sergiu Nicolaescu, dar ascult și acum cu foarte mare plăcere muzica originală scrisă pentru ele de Tiberiu Olah, Richardt Oschanitzsky, Radu Goldiș, Adrian Enescu sau Anton Șuteu. Îmi amintesc însă de primul film românesc independent - *Șobolanii roșii* (1991) -, care demitiza serialul „epopeii naționale”.

14. Filmele preferate din „era comunistă”, începând cu perioada adolescenței, au avut un impact major asupra mea. Multe sunt, pentru mine, un îndreptar, o călăuză. Mai cu seamă cele în care combinația audio-vizuală este bine orchestrată de regizor, împreună cu principalii săi colaboratori (directorul de imagine, autorul decorurilor, compozitorul, actorii) și în care cuvântul devine „semn”. Trebuie să recunosc: am ajuns să prețuiesc destul de târziu (abia după ce am văzut *Aferim!* și apoi toate celelalte filme ale lui Radu Jude) filonul „(neo)realist” din filmul românesc, început de Lucian Pintilie și continuat de Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Iosif Demian, Stere Gulea, Dinu Tănase și, mai recent, de Cristi Puiu și Cristian Mungiu. ■

Urmare din pagina 36

Tribuna. Arta pe prima pagină la Budapesta

se revendică de la ziarul înființat de Ioan Slavici în 1884 la Sibiu, care de la apariție până în prezent, a cunoscut mai multe serii, la București, Arad, Cluj ori Brașov. Cea mai cunoscută serie este cea inaugurată în 1957, în care au debutat personalități marcante ale literaturii române, între care Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana sau Augustin Buzura, „Tribuna” definindu-se drept una din cele mai influente reviste literare din România. Publicul prezent a aflat astfel, că odată cu apariția noii serii, „Tribuna” s-a impus ca o revistă general-culturală, acoperind atât domeniul literar, prin publicarea de proză și poezie originală, cronici literare și eseuri, cât și alte zone culturale, de la muzică, teatru, film la filosofie, istoria ideilor etc.

Această expoziție, în care Revista „Tribuna” și-a făcut simțită prezența în capitala Ungariei, continuă seria evenimentelor de prezentare, colaborare și documentare întreprinse în ultima perioadă de către echipa acestei importante publicații culturale. Publicul prezent s-a arătat entuziasmat de exponate și de textele publicate în cadrul fiecărei apariții, remarcând totodată, deschiderea multiculturală și internațională a revistei „Tribuna”. Anterior expoziției din Budapesta, „Tribuna” a fost prezentă la Roma, unde o delegație a Revistei a onorat invitația primită în acest sens din partea „Accademia di Romania” în Roma, a Institutului Cultural Român din Veneția și Municipality orașului Padova. Perioada în care delegația revistei a fost prezentă în Ungaria a constituit prilejul ideal de a promova Revista și Editura „Tribuna” în capitala Ungariei. ■



De la muzeul templu la muzeul virtual

Silvia Suciu

A nu arăta o operă de artă înseamnă a nu-i permite să ființeze.

Joseph Beuys

Muzeul nu a fost întotdeauna instituția deschisă și primitoare pe care o cunoaștem astăzi. Denumirea de *muzeu* datează din Antichitate - *museion* (gr.) și *museum* (lat.), termeni care desemnează sanctuare dedicate muzelor, unde se întruneau filosofii și învățații. Iar operele de artă – de fapt, ofrande aduse zeilor – erau acumulate în temple și păzite de *hieropi* [custozii de astăzi], putând fi văzute de vizitatori în schimbul plății unei sume simbolice.

Renașterea aduce în scenă un nou tip de erudit, preocupat de etalarea avutului propriu și de noile idei și tendințe din epocă. Răspândite în Europa din sec. al XVI-lea până în sec. al XIX-lea, *cabinetele de curiozități* sau *cabinetele de amatori* reunesc în același spațiu colecții de curiozități naturale (scoici, fosile), specii de animale rare, obiecte exotice, tablouri, statui – toate aranjate într-o „ordine” anistorică... Acest talmeș-balmeș de obiecte este etalat în încăperi închise, fără ferestre, cu pereții în regim acoperiți de tablouri, așa cum reiese din pânza *Arhiducele Leopold-Wilhelm în galeria sa de la Bruxelles* (1651). Ne aflăm în fața unui sistem închis care nu lasă posibilitatea stabilirii unei interacțiuni cu spațiul înconjurător: *un univers oniric animat de opere cu sensuri închise, incapabile să comunice, opere care nu se întâlnesc niciodată decât pe ele însele*¹. Astfel, cabinetele de amatori sunt apte să cultive doar sensibilitatea unui număr restrâns de persoane, un public cu o educație aleasă, rafinat și erudit.

Despre deschiderea relativă (!) a colecțiilor către un public mai larg nu putem vorbi decât în sec. al XVIII-lea, când transformările sociale și politice fac posibilă apariția muzeului ca instituție publică cu rol educativ asupra maselor, colecțiile princiare ieșind de sub incidența stăpânilor lor inițiali și devenind bun cultural. Cu toate acestea, cât privește frecvențarea instituțiilor muzeale erau preferați artiștii și oamenii de litere, acestea abordând un discurs vădit re-

stricționar. În regulamentul de funcționare al British Museum [constituit în 1759] era specificat faptul că *prezența celorlalte publicuri poate fi frecventă, dar mai puțin utilă*². Administrația muzeului considera că nu toate persoanele se pot ridica la demnitatea de a admira și judeca o operă de artă.

Despre stabilirea unei rigori științifice în muzeu putem vorbi abia la sfârșitul sec. al XIX-lea, când americanul G. Brown Goode (1851-1896) aduce muzeul foarte aproape de forma în care îl cunoaștem astăzi: el face prima clasificare a muzeelor (1895), valabilă până azi, și stabilește funcțiile și principiile muzeului, militând pentru democratizarea publicului. „*Muzeele poporului* (formulă împrumutată de la John Ruskin) trebuie să fie mai mult decât o casă plină cu specimene expuse în cutii de sticlă. Ele trebuie să fie un cămin plin de idei, aranjat sistematizat. [...] Muzeele de ieri trebuie uitate, reconstruite, transformate dintr-un cimitir de talmeș-balmeș într-o pepinieră de idei vii. Pe acest pământ democratic, muzeele trebuie să răspundă necesităților mecanicului, operatorului din fabrici, muncitorului, vânzătorului, clericului, și, totodată, ale profesioniștilor... Ele trebuie să fie vectori pentru educare și să se dedice civilizației moderne”³.

„Noua muzeologie” enunțată și aplicată de Georges-Henri Rivière (1897-1985) în perioada cât a fost director la Muzeul Etnografic de la Trocadéro (1928-1937) și la Muzeul Artelor și Tradițiilor Populare din Paris (1937-1967) a revoluționat și a animat cercurile profesionale și de specialitate din Europa. Tot în același sens militau André Malraux (*Le Musée imaginaire*, 1947), Hugues de Varine (*La culture des autres*, 1976), Duncan Cameron (*The Museum, a Temple or the Forum?*, 1971) etc.

De la Muzeu-Templu - *loc de găzduire a frumosului*, în Antichitate -, muzeul devine Muzeu-Forum - *spațiu public în folosul comunității* -, iar prin deschiderea acestuia către un public divers și diferențiat socio-cultural, se schimbă însăși valoarea operei de artă: din *valoare culturală*, aceasta capătă o *valoare expozițională* și, în final, o *valoare publică*.

Odată cu boom-ul înregistrat de noile tehnologii,



David Tenier cel Tânăr (1610-1690). *Arhiducele Leopold-Wilhelm în galeria sa de la Bruxelles*, 1651, Kunsthistorisches Museum, Viena.

sec. al XXI-lea aduce în prim-plan adaptarea discursului muzeal la spațiul virtual. Muzeul tradițional câștigă astfel noi segmente de public, care nu se limitează la spațiul îngust al comunității în care muzeul funcționează. Un *click* și putem avea acces la baze de date, imagini și biblioteci pentru care eruditul din Renaștere ar fi trebuit să străbată săptămâni întregi pentru a le studia.

Pe lângă accesul la colecții, noile tehnologii permit abordarea unor teme expoziționale într-o manieră inedită, ajutând publicul să intre în „atmosfera” epocii. Un exemplu în acest sens este expoziția „*Incursiuni dacice în spațiul virtual*”, realizată în cadrul *Proiectului SEE*: „Când viața cotidiană antică devine patrimoniu UNESCO. Scanarea, restaurarea digitală și contextualizarea artefactelor dacice din Munții Orăștiei”. Promotorul acestui proiect este Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, parteneri fiind Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Universitatea Babeș-Bolyai și Muzeul Civilizației Dacice și Romane din Deva. Expoziția propusă publicului are un caracter mixt, real-virtual. Artefactele care dezvăluie viața locuitorilor din zona Sarmizegetusei Regia – vase ceramice, unelte din fier, obiecte din bronz, din sticlă și piese din metal prețios – sunt prezentate publicului într-o manieră inedită, atât în formatul clasic, ca exponate, cât și digital, în diverse imagini și aplicații virtuale. Publicul poate cunoaște astfel povestea cetăților dacice nu doar prin vizualizarea directă a pieselor în vitrine, dar și prin intermediul imaginilor 3D și al realității augmentate. Vizitatorul este la o „atingere” distanță de universul reconstruit al ansamblului fortificat de la Valea Grădiștii. Inițiat în 2015, proiectul a fost vernisat în iulie 2016, putând fi vizionat, în continuare, de public.

Și, cum suntem în luna mai, să nu uităm de marea sărbătoare a muzeelor – Noaptea Muzeelor – aflată la cea de-a 13-a ediție. În 2017, Noaptea Muzeelor va fi sărbătorită de peste 3000 de muzee și instituții culturale din 30 de țări europene, la 20 mai. Evenimentul a fost inițiat de Ministerul Culturii și Comunicării din Franța, fiind patronat în prezent de Consiliul Europei, de UNESCO și de Consiliul Internațional al Muzeelor. Milioane de europeni sărbătoresc cultura ieșind pe străzi în aceeași noapte, însoțiți de prieteni și familii. *Noaptea Muzeelor este un eveniment care contribuie la conturarea identității noastre culturale europene* (Dna Audrey Azoulay, Ministrul Culturii și Comunicării din Franța).

Note :

1 Sylvie Conderc, *Cabinetul amatorului în Mediarea artei contemporane*, Editura Jeu de Paume, 2000, pag. 81.

2 *Viața lui William Huston, scrisă de el însuși*, în Kenneth Huston, *O istorie socială a muzeelor*, Editura Meridiane, 1979.

3 Sharon Macdonald, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing Ltd, 2006.



Deschiderea expoziției „Incursiuni dacice în spațiul virtual”. Muzeul de Istorie a Transilvaniei. iulie 2016

sumar

blocnotes	
Patricia Lelik Revista <i>Familia</i> : aniversări și provocări	2
editorial	
Sorin Grecu Conferințele „Tribuna” Cluj-Napoca, 28 aprilie - 1 mai 2017	3
cărți în actualitate	
Adrian Țion Reforme și căutări în dramaturgia contemporană	4
Iuliu-Marius Morariu Poeme coșbuciene cu accent basarabeian	5
Alex Ciorogar Heterobiografia lirică	6
cartea străină	
Ștefan Manasia Mecanica femeilor	7
comentarii	
Marin Iancu Fascinația interogației poetice	8
memoria literară	
Constantin Cubleșan Un trecut apropiat (Gabriela Adameșteanu)	9
poezia	
Dumitru Velea Ștefan Damian	11
proza	
Leon-Iosif Grapini Drăcia dracului	13
Revista Tribuna în Italia	
Ani Bradea Italia, il paese della poesia	14
Serena Piccoli Îți scriu, Călăule, scrisori	15
eseu	
Geo Vasile Lucian Blaga: epicentrul sufletului românesc și universal. Arta poetică și filosofică	16
diagnoze	
Andrei Marga Actualitatea lui Liviu Rebreanu	18
tale quale	
Vasile Zecheru Sensul vieții	21
istoria	
Nicolae Mareș Centenarul Unirii. Regina Maria a României și președintele american Wilson	23
filosofie	
Vasile Muscă Problema teoretică a sistemului de gândire (II)	25
showmustgoon	
Oana Pughineanu Truda de a fi doi	26
muzica	
Virgil Mihaiu Cluj Modern 2017. Încă un succes festivalier girat de Academia de Muzică G. Dima (I)	27
Theodor Constantiniu Avatarurile muzicii contemporane Festivalul de muzică contemporană Cluj Modern	28
teatru	
Alba Simina Stanciu Un arhitect al corpului și spațiului scenic: Frederic Flamand	30
simptome	
Otilia Țigănaș Pe șevaletul amintirilor	32
cartea de film	
Eugen Căjocaru Șapte capodopere ale filmului românesc	32
anchetă	
„Cinema și comunism” (IV)	33
simeze	
Silvia Suciu De la muzeul templu la muzeul virtual	35
plastica	
Eunicia Maria Trif <i>Tribuna. Arta pe prima pagină</i> la Budapesta	36

plastica

Tribuna. Arta pe prima pagină la Budapesta

Eunicia Maria Trif



Ovidiu Petca (grafician, redactor artistic, Tribuna), Mircea Arman (manager, Tribuna), Antal Vásárhelyi (grafician, Asociația Artiștilor Gravari și Litografi din Ungaria), András Vágvölgyi (regizor de film), Lajos Nagy (traducător, ICR Budapesta) și Eunicia Maria Trif (director, ICR Budapesta)

În data de 20 aprilie, de la ora 18.00, la Galeria IX de pe strada Ráday din Budapesta a avut loc vernisajul expoziției *Tribuna. Arta pe prima pagină* în prezența lui Vásárhelyi Antal, grafician și proprietarul galeriei, Mircea Arman, director al Revistei „Tribuna”, Ovidiu Petca, secretar de redacție și Vágvölgyi B. András, scriitor și regizor.

Expoziția a fost realizată de Asociația Artiștilor Gravari și Litografi din Ungaria cu sprijinul Institutului Cultural Român Budapesta. Numărul fiecărei apariții a revistei „Tribuna” este ilustrat atât pe prima pagină cât și articolele pe care le conține cu lucrări de pictură, grafică, sculptură sau instalații ale artiștilor români sau străini, ca o invitație la lectură de nerefuzat.

Expoziția a prezentat publicului din capi-

tala Ungariei 38 de prime pagini ale revistei „Tribuna” din numere care au apărut în anul 2016 și începutul anului 2017, reprezentând tot atâtea lucrări de artă realizate de către artiști din România sau din străinătate. Amintesc, aici, doar câțiva din artiști ale căror lucrări au fost expuse la Budapesta: Corneliu Vasilescu, Adriano Castro, Ernő Palkó, Maxim Dumitraș, Daniel Spoerri, Tibor Kolozsi, Mircea Vremir, Kriangkrai Kongkhanun, etc. În cadrul acestei expoziții au fost expuse publicului și ultimele numere ale revistei și cataloagele *Tribuna Graphic*, acestea fiind editate de revista și editura cu același nume.

În deschiderea expoziției curatorul Vásárhelyi Antal a vorbit despre cum s-a materializat realizarea acesteia, despre rolul important pe care îl are Ovidiu Petca în conceperea grafică și realizarea fiecărui număr al revistei. În continuare, Vágvölgyi B. András a adus un elogiu revistei prin discursul pe care l-a avut, despre modul în care apare revista, a comparat-o cu importante reviste de profil din lume, spunând că nu este ceva obișnuit ca atât pe prima pagină cât și în cuprinsul unei reviste culturale să apară expuse lucrări de pictură, grafică sau din alte domenii ale artelor vizuale. În încheiere, managerul revistei, Mircea Arman a prezentat auditorului o istorie detaliată a revistei, realizările, rolul acesteia în cultura clasică și contemporană din România, și nu numai, obiectivele și statutul actual al acestei instituții culturale. Este o publicație culturală bilunară, actuala serie apare din 2002. „Tribuna”

Continuarea în pagina 34



Galeria IX, Budapesta

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 24 lei – trimestru, 48 lei – semestru, 96 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 33 lei – trimestru, 66 lei – semestru, 132 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. R057TREZ21621G335100xxxx B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.