

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

ANGELA MARTIN

Despre mecanica emoției și gândirea duioasă

Dar sunt, în realitate, sărbătorile noastre asemenea celor atât de pitorești și de animate din literatură? / **pagina 3**

Pr. WILHELM DANCĂ

Crăciun cu filosofi

Dacă vrea să integreze patrimoniul tradiției și să intre în dialog cu alte ramuri ale științei, teologul ar trebui să elaboreze înțelegerea credinței (*intellectus fidei*); lucrul acesta este posibil dacă „se recurge la filosofia ființei”, la dimensiunea sapiențială a filosofiei, și dacă se trece de la fenomen la fundament, adică dacă se recuperează perspectiva metafizică. / **paginile 8-9**

DOSAR

„Plumb” – 100

Împlinirea a 100 de ani de la debutul editorial al poetului – „Plumb” (1916) – oferă revistei „Cultura” prilejul de a chestiona care sunt – din perspectiva cercetătorului de azi – punctele de inflexiune a valurilor de lecturi critice aplicate liricii bacoviene. / **paginile 11-14**

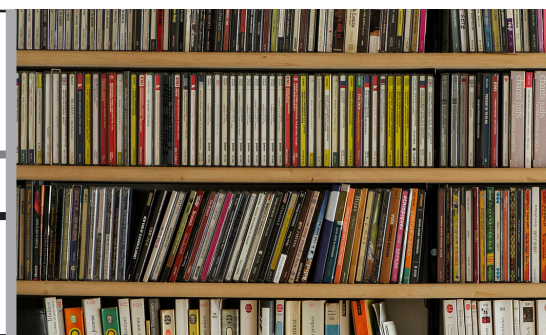
CONSTANTIN COROIU

Antichități din secolul XX

Expoziția de icoane rusești era receptată ca un mare eveniment. Presa califică expoziția ca fiind „o descoperire majoră a secolului XX”, la finele căruia se restituia, iată, îndeosebi ceea ce s-a numit vârsta de aur (secolele XIV-XVIII) a artei iconografice rusești și, implicit, a întregii spiritualități creștin-ortodoxe, marcată, până în veacul al XIII-lea, de influența marilor maestri greci, pentru ca apoi să-și găsească (și să etaleze) un stil propriu și o personalitate unică în istoria artei. / **pagina 18**

Vă dorim Crăciun fericit!





CULTURA ANTROPOLOGICĂ
VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU
Arhipelagul muzeelor // Muzeele
și patrimoniul cultural imaterial / 26

COPERTA ȘI ILUSTRAȚIA DE NUMĂR

ANDREI RUBLIOV // 1360 sau 1370-1427 sau 1428 sau 1430 / Pictor moscovit din perioada țarului Ivan cel Groaznic, călugăr, canonizat de biserica rusă în 1998. A realizat picturi cu caracter religios – fresce și icoane –, dezvoltând un stil personal de interpretare a artei bizantine, stabilind astfel canoanele viitoarei arte iconografice ale ortodoxiei nordice. O singură operă a sa s-a păstrat nealterată, „Sfânta Treime” de la Galeria Tretiakov. Toate celelalte opere care îi sunt atribuite se consideră a fi opere lucrate în atelierul său sau realizate de către imitatori sau reproduceri mai recente după originalele pierdute ale lui Rubliov. Valoarea picturii sale este dată de sublinierea liniilor hieratice ale canonului paleobizantin prin rafinarea lor până la aspectul unor volute line, păstrând totuși raporturile trigonometrice complexe ale originalului grecesc. Pe copertă: „Nașterea lui Iisus”, 1405, lucrare din iconostasul Catedralei Buna Vestire din Moscova.

CULTURA
Fundatia Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de
Fundatia Culturală Română

Președinte:
AUGUSTIN BUZURA

Redacția

Redactor-șef:
ANGELA MARTIN

Secretar general de redacție:
CARMEN CORBU

Echipa redacțională:
ȘTEFAN BAGHIU
COSMIN BORZA
NICU ILIE

Redactori asociați:
ALEX GOLDIȘ
HORIA PĂTRAȘCU
VALENTIN PROTOPOPESCU
ION SIMUȚ

Assistant Manager:
VALERIA PAVEL

Layout & Digital Publishing:
SC VIZUAL GRAFICANTE
PUNCT RO

Adresa:
CALEA 13 SEPTEMBRIE NR. 13,
SECTOR 5, BUCUREȘTI

E-mail:
culturaucr@gmail.com

ISSN 2285 – 5629
ISSN-L 1584 – 2894

Revista CULTURA
promovează diversitatea de opinii,
iar responsabilitatea afirmațiilor
făcute în cuprinsul ei
apartine autorilor articolelor.

PARTENER

 **Radio
România
Cultural**

EDITORIAL

ANGELA MARTIN

Despre mecanica emoției
și gândirea duioasă / 3

CULTURA POLITICĂ

GEORGE APOSTOIU

Cronica diplomatică //
Marea neîncredere / 4

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ

Identificarea riscurilor
și mijloacele de a le
contracara / 5

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

MONICA SĂVULESCU

VOUDOURI

România din diaspora //
Copiii (sin)ucigași / 6

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP

Despre educația prin
limbă și istorie / 7

CULTURA IDEILOR

Pr. WILHELM DANCĂ

Crăciun cu filosofi / 8-9

VALENTIN

PROTOPOPESCU

Prin oglindă //
O înrudire genetică:
teatrul și arhitectura / 10

CULTURA LITERARĂ

DOSAR // „Plumb” – 100

Coordonator:
COSMIN BORZA
Participă:

ANDREI DOBOȘ, ION
SIMUȚ, BOGDAN CREȚU
/ 11-14

ȘTEFAN BAGHIU

Zile și munci / 15

COSMIN BORZA

Contra lui Antoine
Compagnon / 16

DAN BURCEA

Medalion parizian //
Guillaume de Fonclare / 17

CONSTANTIN COROIU

Texte și contexte //
Antichități din secolul XX
/ 18



CULTURA PEDAGOGICĂ

CRISTINA SĂRĂCUȚ

Școli de profesori / 19

CULTURA SUNETELOR

OTILIA CONSTANTINIU

Sinteza național-universal,
o idee recurentă în
definirea stilului muzical
românesc / 20-21

COSTIN POPA

Reverberații //
„Puritanii”, premieră
la Opera Română din
Cluj-Napoca / 22

CULTURA CINEMA

DANIEL IFTENE

Demistificări feministe
/ 23

DORIS MIRONESCU

„Inimi cicatrizate” de
Radu Jude și problema
biografiei / 24-25

CULTURA VIZUALĂ

NICU ILIE

Superlative și
retrospective în arta
internațională / 27

CARMEN CORBU

Evenimente în
arte&media / 28



ANGELA MARTIN

Despre mecanica emoției și gândirea duioasă

În „Metamorfozele cercului”, o carte fascinantă la care mereu mă întorc, cea mai poetică – de critică, vreau să zic – din câte am citit vreodată, în capitolul „Rousseau”, dedicat de autor prietenului său, Jean Starobinski, există mai multe comentarii referitoare la diverse pasaje din „Visările unui hoinar singuratic”. Sunt, bunăoară, pasaje în care marele filosof observă bucuria „duioasă”, „starea de bine” pe care o trezește ziua de sărbătoare în sânul unei comunități, fie ea rurală sau urbană. „Starea de bine”, scrie acesta, „fraternitatea, înțelegerea dispun inimile la înflorire”, la deschidere generoasă, la frumusețe. Iar asta se întâmplă în timpul oricărei sărbători, religioasă ori laică deopotrivă.

După Georges Poulet, autorul „Metamorfozelor...”, „Simultaneitatea și omogenitatea sunt, la Rousseau, cele două atribute ale gândirii afective”. Pe câtă vreme „miracolul simpatiei”, acesta încălzește atmosfera prin intensitatea trăirii și prin puterea de iradiere a binelui. O extensie a ființei – ca și a sărbătorii, e de părere criticul, se petrece în astfel de împrejurări în ubicuitate și extratemporalitate.

Cât despre semnificația sărbătorii înseși, un adevărat regal de reflecție concentrată asupra unei teme socio-culturale foarte vaste, și de discurs critic pe două voci, le oferă Jean Starobinski și Georges Poulet cititorilor. Dacă primul definește sărbătoarea drept „mediul optic al transparenței”, în care „conștiințele sunt în stare pură”, fiindu-și „prezente unele celorlalte”, cel de-al doilea îl completează cu ideea spațiului „liber, deschis spre intercomunicarea instantanee a tuturor sau, mai bine spus, spre difuzarea simultană a sentimentelor fiecăruia în toți și a sentimentelor tuturor în fiecare”.

Dar sunt, în realitate, sărbătorile noastre asemenea celor atât de pitorești și de animate din literatură? Ori din pictură? Suntem noi capabili de atâta deschidere și generozitate, încât să ajungem la aceeași memorabilă stare de bine pe care un creator o insufflă personajelor sale? Fără doar și poate că majoritatea dintre noi, da.

Căci suntem ființe educate să fie sensibile. Avem, cu alte cuvinte, și noi propria doză de predispoziție bine cultivată, care, în astfel de ocazii, ne dilată simțirea, dincolo de darul nostru, al fiecăruia, natural, de a ne deschide bucuriei. Predispoziție pe care o dobândim prin exercițiu – familial, religios, social – și prin contagiune, împărtășire, moștenire. Până-ntr-atât, încât parcă un soi de mecanică a emoției ne aprinde în sărbători inimile, tot așa cum o simplă pală de vânt iscă vâlvătaia din bulgării adormiți de jăratec. Această înflăcărare care a fost și va fi, așadar, și de-aici înainte îndelung și cu teme repetată, are darul să ne îmbuneze și să ne unească nu doar în simțire și gândire, ci și în amintire. Iar amintirea comună este încă mai intensă. Este durabilă și vie pentru că este o amintire solidară: indestructibilă, acumulată de la unul la altul, și transmisibilă din tată în fiu. Ne regăsim în ea împreună cu bunicii, cu părinții și copiii noștri, în dureros de fericita noastră înduioșare. O redescoperim în căminele noastre improspătate, îndestulate și gătit de sărbătoare, cu orgoliul stabilității familiei, stăpâni pe întreaga istorie a împlinirilor familiale și personale, istorie, care, dintr-odată, ne dă măsura propriei demnități. Gândul ne este absorbit de ea, pe câtă vreme simțirea ne-o aleargă spre ceilalți elanul comuniunii. A-i râde cuiva inima, a nu mai putea de bucurie, a vibra, a tresălta de emoție, toate la un loc sunt expresia unei plenitudini. Împărtășirea simțirii, a bucuriei fiecăruia, pornește negreșit dintr-un preaplin. Astfel, marile sărbători sunt, totodată, sobre și ceremonioase, gălăgioase și populare. Petrecerea le întetește și le încununează pe toate. Iar atunci parcă uităm de noi, suntem calzi, exuberanți și prietenoși, fie, adesea, și împotriva firii noastre rezervate.

Dar despre care sărbători vorbim acum? Ale bogaților, ale săracilor? Oare nu se simte dăruiat de soartă până și ultimul sărman, măcar pentru că în sărbători își trăiește timpul mai îngăduitor și mai senin? Vorbim despre sărbătorile copilăriei noastre? Despre cele ale părinților din albumele cu fotografii? Despre cele din trecut ori din viitorul la care aproape că nu mai îndrăznim să visăm?

Începând, să zicem, din 1866, când regele Carol I de Hohenzollern a inaugurat la Palatul Regal tradiția pomului de Crăciun, și până în zilele noastre, Nașterea

► Evenimentele și ceremoniile se repetă, ca oriunde în lume, dar mai ales se confundă cu diversitatea scenariilor comerciale care le înglobează, ne iau cu asalt în forfota lor bezmetică și ne înghit cu tot cu poleială. Am ajuns să nu mai fim decât prizonierii necăjiți ai târgurilor de Crăciun...

Domnului a fost sărbătorită la noi – iar după 1989 cu atât mai mult, ca pentru a răzbuca interdicția din perioada comunistă –, cu tot mai mare fast și cheltuială. De altfel, ca mai toate celelalte sărbători tradiționale, care, între timp, au devenit din ce în ce mai puțin ale noastre. Evenimentele și ceremoniile se repetă, ca oriunde în lume, dar mai ales se confundă cu diversitatea scenariilor comerciale care le înglobează, ne iau cu asalt în forfota lor bezmetică și ne înghit cu tot cu poleială. Căci, la drept vorbind, noi am ajuns să nu mai fim decât prizonierii necăjiți ai târgurilor de Crăciun, ai ofertelor și creditelor bancare, ai destinațiilor exotice și ai avalanșei de spectacole puse în scenă și oficiate în hipermarketuri în rânduiala liturghiilor lăcomiei de iscusiți regizori și comercianți. În plină butaforie cineva sau ceva, însă, dincolo de aceștia, parcă are grijă mereu să ne deterneze de la sărbătorile noastre, iar pe ele să le golească de noi încărcându-le cu umbrele proaspete ale altor ființe.

Poate să fie, totuși, timpul... Care, „în toți anii, negreșit”, ne face să ne reîntâlnim cu noi înșine, altfel cum ne-am putea despărți? Însăși curgerea acestor despărțiri, netulburată, ne dă un sentiment puternic de siguranță și continuitate. Înșelător, firește, pentru că, de la o sărbătoare la alta, fiecare ne recunoaștem tot mai puțin – și cu oarece silință și uimire – în cel ce a fost, devenit pe neștiute altul. Acest altul, însă, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat, se va deschide în continuare spre ceilalți – de-acum, și ei, alții –, la fel de înduioșat.

Dar aici am intrat deja fără să vreau în celebrul „Labirint...” al lui Octavio Paz, în care poetul mexican descoperă în fecunda petrecere a ființei noastre o „dialectică a singurătății”. Faptul de a trăi, în viziunea sa înseamnă „a te despărți de cel ce ai fost, pentru a te cufunda în cel ce ai să fii: un veșnic viitor străin”. În fapt, singurătatea, crede poetul, „este însăși condiția vieții”. Iar pentru noi, „osândă”, cât și „ispășire”. Ca urmare, elanul spre celălalt, întâlnirea cu el și împlinirea comuniunii sunt, în cele din urmă, o „împlinire de sine”. Pe care o prilejuiesc și o exaltă zilele de sărbătoare din plin, până la fericire. Dar asta, firește, în vremuri normale, de pace, nu ca acum, când știm și ne doare că Berlinul le întâmpină, în plină tragedie, cu morți și răniți sub pomul de Crăciun. ■



Marea neîncredere

GEORGE APOSTOIU

O adevărată spaimă s-a declanșat în lumea analiștilor noștri de politică externă după ce au constatat, la sfârșitul lui 2016, că România s-a trezit înconjurată de state ostile, adunate într-un cerc roșu obedient Moscovei: Ungaria, Serbia, Republica Moldova, Bulgaria, Republica Cehă, Slovacia și Dumnezeu mai știe cine. Suntem izolați, auzim tot mai frecvent de le cei care ieri ne spuneau că securitatea noastră este asigurată de NATO. De la o vreme, aceștia nu mai sunt siguri de siguranța lor de ieri. Sunt, oare, îndreptățiți? Nimeni nu neagă pericolele ce ne pasc într-o vreme atât de tulburare ca aceea prin care trece lumea astăzi. Mult timp s-a crezut că românii sunt bântuiți pe nedrept de teoria complotului. Ei, bine, ei nu sunt singurii care cred că soarta lor se află sub zodia neputinței.

Să fie, oare, posibil?

Rusia este bănuită că a influențat rezultatele alegerile prezidențiale din Statele Unite. Președintele Obama a cerut CIA să facă investigații și să lămurească modul în care președintele Putin a contribuit la victoria lui Trump. „Washington Post” a dat publicității o parte din acest raport și

puțină lume se îndoiește acum că „interferența rusească” ar fi doar o bazaconie. Echipa lui Trump a respins imediat alegațiile asemuindu-le cu o minciună care a rămas în istorie: „analiștii care au întocmit raportul, spun oamenii lui Trump, sunt aceeași care au afirmat că Saddam Hussein dispunea de arme de distrugere în masă”. Din comentariul publicației „Washington Post” nimic nu este clar. Nici da, nici ba. În esență, nu este nevoie de demonstrat dacă este sau nu adevărat că Rusia lui Putin s-a amestecat în alegerile din SUA. Dar meteahna, veche, nu are neapărat patent rusec. Iată un precedent: în 2012, în campania electorală din Franța, doamna Merkel a mers la Paris și a declarat public: „Votez Sarkozy!”. Rezultatul intervenției a fost dezamăgitor. Morala: depinde pe cine susții și, mai ales, ce cauză susții.

O destăinuire cu sfârșit necunoscut

Fostul președinte al Israelului, înțeleptul Shimon Peres, a dezvăluit o conversație avută cu prietenul lui, Putin. Peres i-a pus întrebarea „Ce vrei?, amintindu-i că Rusia este mare și are tot ce-i trebuie: pământ, bogății, putere etc. Bătrânul politician a încercat să-l convingă pe Putin să renunțe la politica de forță sfătuindu-l: „Investește în prietenie!... Putin mi-a replicat: «Ascultă, ce vrei de la mine? La ce vă trebuie NATO? Uniunea Sovietică nu mai este. Tratatul de la Varșovia s-a destrămat... De ce au nevoie de Georgia în NATO? De ce au nevoie de România în NATO?»... Apoi, continuă Peres, „mi-a spus: «Crezi că n-am știut că Crimeea e rusească și că Hrușciiov a făcut-o cadou Ucrainei? Nu mi-a pasat până când ați avut nevoie de ucraineni în NATO. Pentru ce? Nu m-am atins de ei. Au vrut să meargă în Europa. Am spus:

► Spațiul dintre pace și confruntare se îngustează tot mai mult. Primul semn de îngrijorare ni-l oferă creșterea bugetelor militare.

excelent! Duceți-vă în Europa, dar de ce aveți nevoie de ei în NATO?»” (sursa: „Gândul”, 6 octombrie, 2016). Din convorbirea Peres-Putin înțelegem neîncrederea Kremlinului. Curând vom afla și îngrijorările Casei Albe.

Înarmarea, așa cum o deducem dintr-un raport

Spațiul dintre pace și confruntare se îngustează tot mai mult. Primul semn de îngrijorare ni-l oferă creșterea bugetelor militare. Un raport al societății de studii economice IHS Markit, cu sediul la Londra, arată că, dacă până în 2015 cheltuielile militare erau în scădere, începând din 2015 acestea sunt în creștere. Anul 2016 „a marcat începutul celui mai important deceniu al cheltuielilor militare”. La nivel mondial, însumate, în 2016, bugetele de apărare se ridică la 1.570 de miliarde de dolari. O primă observație: preocupările pentru înarmare din statele mari asiatice sunt mari, ceea ce confirmă că adevărata confruntare a viitorului se va produce în Asia-Pacific. În 2017, de exemplu, cu un buget militar care-l va depăși pe cel al Rusiei, India va deveni una dintre cele mai mari piețe pentru comerțul cu arme din lume. Strategii militare spun că nimeni nu cumpără arme ca să nu le folosească. Până în 2020, bugetul militar al Chinei, de 232 de miliarde de dolari, va depăși pe cel al Uniunii Europene de 230,4 miliarde. Statele Unite rămân în fruntea clasamentului cu un buget de 622 de miliarde, în vreme ce Rusia va fi depășită, până în 2020, de Franța. Conform raportului IHS Markit, situația la nivelul principalelor state membre NATO este următoarea: Marea Britanie – 53,8, Franța – 44,3, Germania – 35,8 miliarde dolari.

Câte ceva și despre noi

Potrivit surselor Ministerului Apărării Naționale, România are un buget de apărare de 9.373 de miliarde de lei și un efectiv de 82.000 de oameni sub arme (în 1989, de 300.000). Dacă ar fi să luăm în serios „cercul roșu care se strânge în jurul României”, cum afirmă analiștii noștri politici, avem motive de îngrijorare. Întrebare: putem socoti că bugetul și armia română sunt suficiente? Peste nedumiririle acestora provocate de declarațiile lui Donald Trump privind NATO putem trece; sau, dacă le au, să le explice. Cei care au câștigat alegerile parlamentare din 11 decembrie 2016 ne-au dat asigurări că România își va respecta obligațiile decurgând din tratatele internaționale. Era firesc. Dar, și în acest caz, mai ales în acest caz, pentru a depăși marile neîncredere, experiența noastră istorică ne obligă să avem o mare politică. ■





Identificarea riscurilor și mijloacele de a le contracara

TEODOR BRATEȘ

Sub impulsul recentelor evenimente politice interne și externe, se înmulțesc exponențial predicțiile referitoare la anul economic 2017. Acum, când alegerile parlamentare din România au rămas în urmă și s-au încheiat ciclurile electorale în alte țări, numeroși analiști consideră că sunt în măsură să se pronunțe „în cunoștință de cauză” asupra a ceea ce ne rezervă anul viitor.

Principala certitudine: incertitudinile

La o recentă manifestare publică – așa, din senin, după ce s-a apreciat unanim că 2016 a fost un an (relativ) bun pentru economia românească – s-au auzit voci care proceau „o iminentă recesiune” venită, e drept, pe cale externă, dar pe o situație internă favorizată de excesele populiste din ultima vreme. Unele opinii sunt ceva mai nuanțate, în sensul că ar fi posibilă evitarea, pentru o anumită perioadă, a recesiunii, prin „ajustări controlate”. Mai pe scurt, ar fi vorba despre antidotul numit „austeritate”. Apare de prisos să subliniez cât de puternic contrastează asemenea aserțiuni cu promisiunile electorale. Încetinirea ritmului creșterii economice este considerată drept certă de unii competitori ai sportului definit prin formula „datul în bobi”.

Nu știm ce influență vor avea curente de gândire evocate asupra Legislativului și Executivului în funcțiune în 2017. Dar, în absența unor argumente solide, nu poate fi vorba despre o politică economică realistă, bazată pe o viziune strategică adecvată condițiilor noastre specifice de timp și spațiu. Deocamdată, România intră în Noul An (așa cum am remarcat într-un articol precedent) fără un buget aprobat de Parlament, ceea ce – dincolo de teorii – induce în economia reală setul cel mai consistent de incertitudini deoarece vizează politicile fiscale supuse în continuare schimbărilor, banul public fiind principala miză a sectorului privat autohton și, în parte, a celui străin în conceperea și derularea planurilor de afaceri.



Noi corelații între mondo-mezo-macro- și microeconomic

În mass-media autohtonă a fost ignorată aproape total Reuniunea Anuală a Fondului Monetar Internațional și Băncii Mondiale. De obicei, asemenea conclavuri trezesc interes în spațiul mioritic. Ediția din 2016 a avut, însă, parte de un alt „tratament”. Păcat, deoarece mesajul consensual al participanților (deci, inclusiv al celor din România) a fost formulat fără urmă de echivoc: principalul risc pentru economia mondială este și va fi populismul.

Din evaluările amintitei reuniuni răzbat îngrijorările legitime legate de accentuarea tendințelor protecționiste (în special în SUA), de creșterea instabilității piețelor bursiere (au apărut semnale puternice și în acest sens), de majorarea dobânzilor (vezi predicțiile unor bănci centrale), precum și de alte procese și fenomene la scară planetară. Viteza cu care se propagă informații de importanță globală pe întregul drum spre entitățile de bază (intermedierele la nivel continental, regional și național) indică nu numai posibilitatea, ci și realitatea intrării în acțiune a modalităților transparente și oculte de influențare a stărilor de fapt și de spirit la nivel micro, într-o manieră necunoscută până acum. Până și deciziile strategice de-a lungul lanțului spațial evocat sunt modificate, „pe ici, pe colo, și anume în părțile esențiale”, de mesaje emise la nivel mondial. Sigur, ar fi o eroare de neiertat să se desconsiderare, să se minimalizeze ceea ce se întâmplă important în lume (nu numai în

BANCA MONDIALĂ
VĂZUTĂ DIN INTERIOR.
Foto: Jaakko H.,
CC Wikimedia

sfera economiei), dar una dintre cele mai severe lecții ale recente crize globale vizează necesitatea adaptării tacticilor la viziunile strategice, și nu invers. Problemele sunt globale, însă soluțiile eficiente nu pot fi decât locale.

Socialul, alungat la periferia gândirii și acțiunii

Tot în categoria riscurilor se înscriu unele prevederi din două documente oficiale autohtone, respectiv „România Competitivă” (text subintitulat „Un proiect pentru creștere economică sustenabilă”) și proiectul de lege privind organizarea și funcționarea Consiliului Economic și Social (CES). O analiză detaliată a ambelor texte nu este posibilă, firește, în însemnările de față. Ceea ce se impune, totuși, a remarca vizează perpetuarea unei anumite viziuni (riscante) legate de conexiunile de pe întregul lanț, de la mondo- până la microeconomic.

Limitarea noțiunii de competitivitate la creșterea economică și nu subordonarea acesteia conceptului mult mai cuprinzător de dezvoltare economică a dus și duce, în întreaga lume, la diminuarea considerabilă a locului și rolului socialului în strategii și, apoi, în măsurile de ordin tactic. Cu toate că primul capitol al „României Competitive” este consacrat oamenilor, respectiv domeniilor educației, sănătății, demografiei și pieței muncii, acțiunile preconizate sunt predominant administrativ-financiare, vide tocmai de strict necesara coerență de natură umanistă. Predomină elementele cuantificabile în defavoarea celor de esență calitativă.

În ceea ce privește proiectul de Lege referitor la CES, constatăm aceeași orientare. Fără să subapreciez, fie și numai o clipă, importanța aspectelor de ordin juridico-instituțional, trebuie să spun tranșant că, în absența unor prevederi care să elimine sau măcar să diminueze semnificativ tot ceea ce împiedică realizarea unui parteneriat real între angajator și angajat, dialogul social (chiar dacă îi va include – iluzoriu, cu statut de „arbitri” – pe exponenții societății civile) va fi, în cazul cel mai bun, formal, pur... declarativ. Nu sesizăm, oare, în asemenea fapte și date, exact tentativele globale de „alungare” a socialului la periferia gândirii și acțiunii decidenților de toate „gradele” și din toate „arme”? ■

► Mesajul consensual al participanților (deci, inclusiv al celor din România) a fost formulat fără urmă de echivoc: principalul risc pentru economia mondială este și va fi populismul.

ROMÂNIA DIN DIASPORA

Copiii (sin)ucigași

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

Amintiți-vă ce făceau copiii dumneavoastră la șapte ani! Uitați-vă ce fac nepoții dumneavoastră la această vârstă! Și comparați.

În Damasc, ni se spune la buletinul de știri, o fetiță de șapte ani a intrat într-o dimineață într-o secție de poliție. A spus că vrea la toaletă, că face pipi. Soldatul de pază a lăsat-o să intre, așa cum ar fi făcut oricare dintre noi. Copilul a intrat la toaletă. Nu și-a dat însă chiloțelii jos. A așteptat cuminte ca, de la distanță, cineva să activeze centura de explozibil cu care îi era încins trupușorul. Care, bineînțeles, i-a sărit în aer. Explozia a mai făcut câțiva morți nevinovați în jur.

Mă întreb cine este mama pentru care acest copil a fost în plus, dacă a acceptat să-i fie luat pentru sacrificiu. După ce l-a înfășat, l-a vegheat noaptea, l-a hrănit, l-a învățat să meargă și să vorbească. Sau dacă această mamă n-a fost ea însăși demult omorâtă, astfel încât, singur pe lume, copilul a devenit pradă ușoară.

Îmi amintesc cum era copilul meu la această vârstă. Îi mai legam șireturile la pantofi dimineața, să nu întârziem la școală, îi lăsam o veioză aprinsă la pat, să nu-i fie frică noaptea, să nu viseze urât. N-o să-mi spună nimeni că fetița sinucigașă era conștientă că e trimisă, făcută bucățele, pe lumea cealaltă, fiindcă, la această vârstă, copiii nu conștientizează fenomenul morții.

Studiile de specialitate spun că sinuciderea este o noțiune care dobândește un oarecare înțeles pentru un copil în adolescență. Până atunci, el nu are imaginație să înțeleagă ce înseamnă sfârșitul, cu atât mai puțin să și-l provoace singur. Deci copilul încins cu explozibil a fost trimis pe lumea cealaltă fără ca el să aibă habar. El era o existență în plus, care a fost sacrificată de dragul unui înțeles care lui i-a fost absolut străin.

Acum mulți ani, am vorbit cu proprietarul unui magazin de covoare în Islamabad. Era tânăr, era gras, era binedispus. Conducea o afacere de familie. Și era mândru de ea. În magazinele lui, îmi spunea, se vând covoare executate de copii până la șapte ani. Nici o lună mai mult. Asta dădea calitatea produsului, asta îi

justifica prețul exagerat. Fiindcă, îmi explica el, până la șapte ani, degetele copiilor au o anume finețe, care, pe urmă, cu vârsta, se pierde. Avea în atelierile lui aproape 300 de asemenea copii, muncitori cu buricul degetelor nebătucit. Producția era garantată și cunosătorii scoteau banul din buzunar fără să clipească.

A fost prima mea întâlnire cu exploatarea copiilor fără urmă de regret, ca o implicare superioară cerută de piață. Și dacă acum, după decenii, mi-o amintesc, înseamnă că a avut asupra mea un impact violent. La fel cum mi s-a întâmplat când am văzut primii copii-soldați. Africani. La vârsta când alții mai joacă șotronul. Încinși cu echipament militar. Cu chipul dulce. Cu zâmbetul larg, nevinovat, așa cum îl au africanii. Capabili, fiindcă ei nu conștientizau ce înseamnă viață și ce înseamnă moarte, să ia, la comandă, viața altora.

► Această lege a surplusului se extinde pe o scară nemăsurată. Că ea acționează nu numai asupra produselor, ci și asupra semenilor noștri. Oameni în plus, copii în plus.

Niciodată nu pot să înțeleg cum adică avem pe piață produse în plus, pe care, dacă nu le distrugem, cresc prețurile, ca atare trebuie să aruncăm pe drumuri cainistre cu lapte, calupuri de unt, cisterne de benzină. Stau înmărmurită să văd cum se aruncă bunuri care altora le sunt vitale, fiindcă unora le sunt în plus și nu vor să le dea sub un anumit preț.

Îmi dau seama, însă, că această lege a surplusului se extinde pe o scară nemăsurată. Că ea acționează nu numai asupra produselor ci și asupra semenilor noștri. Oameni în plus, copii în plus. Aruncați pe marginea drumului. Cu bună știință. În scopuri bine gândite.

Fetița sinucigașă din Damasc a fost un asemenea produs. Și ea nu este un caz izolat. Copilul sinucigaș (?) a devenit un fenomen la modă. Aud că, în aceeași săptămână, un altul s-a jucat cu o bombă în Germania. Că, în urmă cu câteva zile, două fetișcane au sărit în aer într-un atac sinucigaș în...

În timp ce scriu aceste rânduri, mă uit din când în când pe fereastră, în colțul balconului, unde, sub streșină, niște păsări și-au făcut cuibul. O văd pe mamă, an de an, hrănindu-și puii, învățându-i să zboare, ocrotindu-i până la vârsta la care sunt capabili să se descurce singuri. Și mă gândesc că, indiferent a cui va fi fost ideea, oricare o fi fost parcursul, apariția omului – acest pas uriaș al naturii – este totuși, în comparație cu cea a vrăbiei care-și crește puii, un proiect în mare parte nereușit. ■



Andrei Rubliov, Porti împărătești, 1427



Andrei Rubliov, Arhanghelul Mihail, 1414



Andrei Rubliov, Îngeri și apostoli din scena Judecării de apoi, 1408, frescă în Catedrala din Vladimir



Despre educația prin limbă și istorie

IOAN-AUREL POP

(urmare din numărul 10)

Învățarea limbii și literaturii române a îmbrăcat în ultimii ani forme speciale, de la metode până la conținuturi. Accentul nu mai cade pe corectitudinea exprimării scrise și orale, pe studiul aprofundat al gramaticii, pe partea normativă, ci pe cultivarea de timpuriu a „gustului estetic”, a „gândirii autonome”, a „formării de reprezentări culturale”, a „abordării flexibile și tolerante a opiniilor și argumentelor celorlalți” etc. Studiul limbii și literaturii, pus sub genericul „limbă și comunicare”, a fost subsumat aspectelor strict practice, de viață cotidiană materială, pornind de la citirea unui ziar până la accesul pe stadion și de la rețete de bucătărie până jargonul digital. Și mai ales, a dispărut aproape orice dimensiune istorică de studiere a limbii și literaturii. În programele cele mai recente de limba și literatura română se începe cu generația clasicilor – Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale (adesea fără Alecsandri) – și se ajunge la contemporanii (mulți încă în viață) Mircea Cărtărescu, Nina Cassian, Ana Blandiana sau H.R. Patapievici. Literatura se studiază pe teme, cum ar fi „Adolescența”, „Joc și joacă”, „Familia”, „Școala”, „Iubirea”, „Scene din viața de ieri și de azi”, „Aventură, călătorie”, „Lumi fantastice”, „Confruntări etice și civice”, „Personalități, exemple, modele”. În cadrul temei legate de adolescență se începe cu Eminescu și se sfârșește cu Golding, în domeniul jocului se pornește de la Creangă și se ajunge la Italo Calvino, la familie inițiator e tot Creangă, iar încheietor e Steinbeck, iubirea se exemplifică mai întâi cu Gala Galaction și la urmă cu Octavio Paz etc. Nu mai există nicio dimensiune istorică, legată de studierea temeinică a marilor curente culturale românești, de la literatura medievală până astăzi și, mai ales, nu mai există nicio idee clară despre ceea ce înseamnă literatura română. Autorii sunt studiați în funcție de temele mari fixate, fără plasarea lor în timp și spațiu, încât, spre exemplu, studiul prozei despre „Iubire” începe cu Gala Galaction, Garabet Ibrăileanu, Radu Petrescu și sfârșește cu Mircea Cărtărescu; după Cărtărescu este plasat imediat Shakespeare, cu „Romeo

și Julieta”, iar apoi se trece ex abrupto la poezia de dragoste a lui Eminescu, George Coșbuc, Blaga, Arghezi, Minulescu, Nichita Stănescu și se ajunge iar la Mircea Cărtărescu, după care vine „Cântarea cântărilor” și din nou Shakespeare cu... „Romeo și Julieta”. De ce Shakespeare este pus de două ori cu aceeași operă la tema despre iubire, o dată după „Travesti”-ul lui Cărtărescu și înainte de „Dorința” lui Eminescu, a doua oară după „Cântarea cântărilor” și înainte de „Dubla flacăra”, a lui Octavio Paz, ne este imposibil să ghicim! La toate temele de la secțiunea „Ficțiunea literară”, Blaga apare o dată, Arghezi de două ori, iar Mircea Cărtărescu de trei ori! Această grupare tematică insolită, dincolo de spațiu, timpuri și cadre naționale, naște întrebări firești în mintea elevilor. De ce se cheamă manualul de „limbă și literatură română”? De ce scrie Eminescu atât de „naiv” în raport cu Mircea Eliade? Ce are „Poema chiuvetei” (a lui Cărtărescu) așa de evident în comun cu „Cântarea cântărilor” ori cu „Romeo și Julieta”, încât apar împreună, la marea temă despre iubire din manualul de limbă și literatură română? Oare proza despre iubire în literatura română va fi început numai în 1910, cu „De la noi la Cladova”, de Gala Galaction? Singurii reprezentanți marcanți ai temei „Confruntări etice și civice” să fie N. Steinhart, Andrei Pleșu, H.R. Patapievici, Delavrancea, Cicero și Shakespeare, în ordinea indicată de programa clasei a XII-a? Cum se împacă includerea într-un manual de limbă și literatură română a unui autor care a afirmat că „România are o cultură second hand”, că printr-o „educație pur românească nu poți face nimic” ori că „româna este o limbă pe care trebuie să încetăm s-o mai vorbim sau s-o folosim numai pentru înjurături”? Natural, mi se poate spune că acestea sunt „figuri de stil”, „imagini artistice” și chiar „imprecații literare”, cu o valoare estetică înaltă – cum mi s-a mai spus! Ce mult mi-ar plăcea să știu ce-ar fi zis despre această chestiune Tudor Vianu, în lumina căruia s-au format generații de tineri și care s-a aplecat cu atâta folos asupra stilului și artei literare!

Nu vreau să fiu absurd și să continui cu astfel de exagerări. Probabil că pentru această cultură „de mâna a doua”, pentru standardele „educației românești” inutile și, mai ales, pentru limba demnă

doar de înjurături, Patapievici este un prototip, un ideal, o ilustrare fără de care nu se poate!

*

► Mult mai rău se stă la manualele de istorie, care nu mai au nicio conotație de spațiu și timp, ci se cheamă invariabil, la toate clasele, „Istorie”, ca și cum trecutul ar fi unul singur, pentru toți, oricând și oriunde.

Mult mai rău se stă la manualele de istorie, care nu mai au nicio conotație de spațiu și timp, ci se cheamă invariabil, la toate clasele, „Istorie”, ca și cum trecutul ar fi unul singur, pentru toți, oricând și oriunde. Istoria, la toate clasele de liceu, se studiază tot pe teme, ca și literatura, dar mult mai precar, doar într-o oră pe săptămână. De exemplu, la clasa a X-a se începe cu tema „Popoare și spații istorice”, cu lecția „Lumea la cumpăna secolelor XIX-XX”, de unde s-ar putea înțelege că urmează o tratare a trecutului mondial de pe la 1900 încoace. Nimic mai înșelător, fiindcă tema a doua („Oamenii, societatea și lumea ideilor”) debutează cu lecția „Epoca luminilor”, referitoare, natural, la secolul al XVIII-lea. Alte lecții succesive sunt „Anul 1848 în Europa”, „Lumea în perioada interbelică”, „Lumea postbelică” și „Societatea la începutul mileniului III”. După o astfel de „epuizare” a istoriei umanității, se revine însă, printr-o vultură amețitoare, de neînțeles, la „Revoluția glorioasă” din 1688 (desprinsă de Revoluția engleză, începută la 1642), pentru a continua cu Revoluția Franceză (din 1789) și cu Franța napoleoniană, apoi iar cu realitățile interbelice și postbelice! Ce să înțeleagă elevul de 15 ani din acest mozaic, decât că Revoluția de la 1848 din Franța – prototipul revoluțiilor europene de la 1848-1849 – nu are nicio legătură cu Marea Revoluție Franceză și nici cu epoca lui Napoleon, din moment ce ele pot fi studiate aleatoriu, într-o ordine absolut arbitrară, stabilită în funcție de „tematici specifice”? Tema a treia se cheamă „Religia în lumea contemporană”, dar nu se spune nicăieri ce înseamnă această „lume contemporană”, deși, după „problemele de atins” (de ce doar „de atins” și nu de studiat?!), intitulate „creștinismul”, „islamul”, „budismul” sau „alte religii”, se pare că ar trebui pornit din Antichitate, când s-au format marile religii mondiale. Dacă nu este așa, atunci tema nu are niciun fel de conținut istoric, ci este una filosofică, sociologică sau teologică. Ea, astfel formulată, nu ar avea ce să caute într-un manual de istorie! Ultima temă mare, a cincea, se numește „Relații internaționale” și, conform acestui titlu, ar trebui să fie „cea mai universală”. Dar ea începe, surprinzător, cu lecția „Țările Române și problema orientală”, continuând cu numeroase teme românești, cea din urmă fiind „România și integrarea euroatlantică”. ■

Din volumul *Transilvania, starea noastră de veghe*, Editura Școala Ardeleană, 2016



PR. WILHELM DANCĂ

Crăciun cu filosofi

Cuvântul „Crăciun” este echi-voc. Un sens indică realitatea Crăciunului păgâno-consumerist, care se reduce la divertisment religios-folcloric, tradiții culinare și afaceri comerciale. Elementul spiritual creștin este absent. Un alt sens se referă la Crăciunul romantic, care exaltă sentimentul de nevinovăție a copilăriei, relațiile călduroase din familie, nostalgia unei lumi mai bune; acesta nu exclude elementul religios, dar îl reduce la câteva „bune” practici: mersul la liturghia din noaptea de Crăciun, felicitările, gesturile de caritate. În fine, termenul poate desemna Crăciunul creștin care se celebrează în solemnitățile liturgice ale Bisericii.

Se concretizează prin trăirea valorilor evanghelice. În centrul acestor ceremonii liturgice de Crăciun este Pruncul, Fiul lui Dumnezeu și fiul Mariei, născut la Betleem, într-un grajd. Dacă sunt pătrunse de această realitate divino-umană, elementele exterioare ale Crăciunului se însuflețesc, vorbesc, transmit un sens profund, dacă nu, rămân „forme fără fond”. K. Rahner spunea: „Crăciunul înseamnă că El a venit, a luminat noaptea, a transformat noaptea înspăimântătoare a neliniștilor și disperărilor noastre într-o Noapte Sfântă”. Acesta este mesajul Crăciunului. Acest mesaj ar trebui să fie o realitate adevărată, prezentă mereu în inimile noastre. Așadar, dacă Pruncul divin se află în centrul pregătirilor pentru Crăciun, atunci Noaptea Sfântă dă sens și valoare sărbătorii: bucuria este mai consistentă, lumina mai strălucitoare, bradul mai verde, darurile mai frumoase, pentru că toate sunt un simbol al celui mai mare Dar pe care ni l-a făcut Dumnezeu, și anume copilul Isus. Fără această Prezență pe care o inaugurează Isus în lume, fastul Crăciunului este o amăgire, o minciună, dacă nu chiar o ipocrizie¹.

Din păcate, teologii din zilele noastre nu reușesc să propună în mod atrăgător cel de-al treilea sens al Crăciunului. Oare de ce? Sfântul Ioan Paul al II-lea vorbea de unele derapaje antropologice ale teologiei contemporane care au dus la biblicism, moralism, sacramentalism, fideism, deism etc. Dacă vrea să integreze patrimoniul



Andrei Rubliov, Doamna noastră din Vladimir (între 1395 și 1410)

tradiției și să intre în dialog cu alte ramuri ale științei, teologul ar trebui să elaboreze înțelegerea credinței (*intellectus fidei*); lucrul acesta este posibil dacă „se recurge la filosofia ființei”², la dimensiunea sapiențială a filosofiei, și dacă se trece de la fenomen la fundament, adică dacă se recuperează perspectiva metafizică. Cam același lucru îl spunea și Hegel la începutul modernității, acuzându-i pe teologii de profesie că au alunecat în dogmaticism. Pentru Hegel, dacă cineva voia să-l găsească pe Cristos, trebuia să se adreseze filosofilor, pentru că în filosofie „Cristos” s-a păstrat mai bine³. El era convins că „adevărurile fundamentale ale creștinismului au fost menținute și păstrate de filosofie” și, în consecință, oamenii religioși nu-și pot găsi refugiul decât în filosofie.

Ținând cont de observațiile de mai sus, vă propun câteva reflecții despre Crăciun ale unor filosofi din perioada modernă și contemporană. Voi căuta cu ajutorul lor să vă prezint un miniprofil al lui Cristos în lumina filosofiei.

Încep cu Søren Kierkegaard (+1855), unul dintre cei mai mari gânditori creștini

(era de confesiune luterană) de la începutul secolului al XIX-lea. Primul lucru care l-a impresionat pe Kierkegaard în legătură cu Crăciunul a fost kenoza divină, înjosirea sau umilirea Fiului lui Dumnezeu. Iată ce scria la începutul cărții „Școala creștinismului”: „Cristos se naște într-o iesle: ce înjosire! [...] Acesta este semnul divinității”⁴. Al doilea lucru este că prezența istorică a lui Isus Cristos pe pământ nu rămâne un eveniment istoric din trecut: „atâta vreme cât există un credincios, atunci acesta, tocmai pentru a fi devenit credincios, trebuie să fi fost – și ca credincios, trebuie să continue să fie – la fel de contemporan cu prezența Sa pe pământ cum au fost primii săi contemporani⁵. Așadar, prin credință devenim contemporani cu evenimentul nașterii lui Isus la Betleem; Emanuel, care înseamnă „Dumnezeu-cu-noi” se naște în sufletul nostru. În fine, al treilea gând se referă la scandalul unui Dumnezeu Om pentru rațiunea umană. Cum poate fi adevărat așa ceva? Un om să fie în același timp Dumnezeu? Cum se poate intra în legătură cu El? Kierkegaard a explicat că „Dumnezeu Omul este unitatea dintre Dumnezeu și un singur om luat izolat. [...] cu Dumnezeu Omul nu e posibilă niciun fel de relație dacă nu se începe cu situația de contemporaneitate”⁶. Rațiunea umană se oprește în fața acestui paradox absolut, însă poate trece dincolo dacă își îndreaptă privirea spre înălțimi, nu spre adâncuri.

Un alt filosof contemporan care a scris ceva despre Crăciun este Jean-Paul Sartre (+1980). Da, filosoful ateu – care a spus că „ideea de Dumnezeu este contradictorie”, iar „omul este o pasiune inutilă” – a scris o scenetă de Crăciun în timpul detenției sale din Germania, în 1940. Aici a cunoscut mai mulți preoți catolici cu care s-a împrietenit. Le-a rămas recunoscător pentru discuțiile în contradictoriu și deschizătoare de noi orizonturi. Pentru ei a scris piesa intitulată „Joc de Crăciun”, care urma să fie reprezentată în ajunul Crăciunului din acel an. Sartre ne transmite un gând edificator, și anume că gloria Crăciunului constă în armonia și unitatea dintre Creator și creatură în persoana lui Isus. Povestitorul principal din piesă este orb din naștere. Autorul insinuează în felul acesta că, deși ateu, rămâne deschis transcendenței, fiindcă orbii din naștere au nostalgia luminii și iubesc să vorbească despre ea. Chiar dacă nu era credincios, a fost inspirat de Spiritul Sfânt și a scris un text admirabil despre Încarnarea Fiului lui Dumnezeu. Din acest punct de vedere poate fi comparat cu Roman Melodul. A vorbit într-un

► Pentru Hegel, dacă cineva voia să-l găsească pe Cristos, trebuia să se adreseze filosofilor, pentru că în filosofie „Cristos” s-a păstrat mai bine.



mod dialectic și dramatic despre inefabilul și armonia contrariilor din inima Mariei⁷. „Fecioara este palidă: privește copilul. [...] Cristos este copilul său, carne din carne sa și rodul trupului său. L-a purtat nouă luni și îi va da să sugă și laptele ei va deveni sângele lui Dumnezeu. Câteodată este foarte tentată să uite că este Dumnezeu. Îl strânge în brațele sale și îi spune „copilașul meu”. Alteori rămâne blocată și se gândește: Dumnezeu este acolo, și o cuprinde un fel de oroare religioasă față de acest Dumnezeu-mut, față de acest copil terifiant. [...] există și alte momente rapide și alunecoase în care simte că Cristos este fiul său, micuțul său și, în același timp, că este Dumnezeu. Îl privește și se gândește: «acest Dumnezeu este copilul meu. Această carne divină este carnea mea. El este făcut din mine, el are ochii mei și această formă a gurii sale este forma gurii mele, îmi seamănă. El este Dumnezeu și îmi seamănă». Nicio femeie n-a avut în felul acesta pe Dumnezeu său doar pentru ea singură, un Dumnezeu foarte mic care poate fi luat în brațe și acoperit cu sărutări, un Dumnezeu foarte cald care surâde și respiră, un Dumnezeu care poate fi atins și care râde⁸. Deși a putut să scrie niște cuvinte atât de frumoase despre Isus, Maria, Dumnezeu, Sartre nu a reușit să facă saltul credinței. Pentru el, Crăciunul a rămas nu atât un scandal, cât mai ales un prilej de nostalgie după Dumnezeu.

În fine, să vedem ce spune un filosof convertit, Edith Stein (+1942), care a fost asistenta lui Edmund Husserl, părintele fenomenologiei, și admiratoarea lui Max Scheler – filosoful care i-a îndreptat privirea spre credința creștină. Primul adevăr despre Crăciun pe care ni-l transmite Stein într-o culegere de meditații intitulată „Misterul Crăciunului” este grav și serios, și anume că „misterul încarnării și misterul răului sunt strâns legate între ele. Luminii, care a venit din cer, i se opune noaptea atât de adâncă și de tulburătoare a păcatului. Pruncul întinde din iesle mânuțele, iar zâmbetul său pare să spună deja ce vor rosti buzele sale mai târziu, după ce va deveni adult: «Veniți la mine voi toți care sunteți oboșiți și împovărați». Unii au primit invitația sa⁹. Alții, nu au primit-o, de aceea adaugă: „Aceste mâini dau (harul) și cer în același timp: «voi înțelepților lăsați deoparte înțelepciunea voastră și fiți simpli asemenea copiilor»¹⁰. Al doilea lucru se referă la păstrarea legăturii cu Dumnezeu prin ascultarea și practicarea Cuvântului său: „Pruncul divin a devenit Maestrul și ne-a spus ce trebuie să facem. Pentru a umple o întregă viață umană cu viața divină nu este suficient să ingenuchezi o dată pe an în fața ieslei și să te lași prins de farmecul

noptii sfinte. Pentru a atinge acest scop trebuie să stăm zilnic în contact cu Dumnezeu, toată viața, să ascultăm cuvintele pe care le spune și care ne-au fost încredințate și să le punem în practică¹¹. În fine, al treilea adevăr despre Crăciun privește legătura cu Dumnezeu și actualizarea zilnică a Crăciunului prin participarea la Euharistie: „Așa cum corpul pământesc are nevoie de pâinea zilnică, tot la fel și viața divină aspiră în noi să fie alimentată încontinuu. «Aceasta este pâinea cea vie care s-a coborât din cer». Cine face din această pâine pâinea sa zilnică, în acela se împlinește zilnic misterul Crăciunului, încarnarea Cuvântului¹²».

Așadar, cu referire la imaginea lui Cristos din sărbătoarea Crăciunului, filosofi sunt impresionati de trei elemente fundamentale: kenoza divinității, paradoxul unui Dumnezeu Om și unitatea naturilor în persoana lui Isus. Ele constituie sursă de uimire, de poticnire, dar și de bucurie. Ei admit că prin credință putem să devenim contemporani cu Isus și nașterea Lui să aibă loc și în sufletele noastre. Într-adevăr, „poate să se nască Cristos la Betleem de o mie de ori, dacă nu se naște în sufletul tău, totul este în zadar” (Angelus Silesius). Crăciunul este pentru toți, inclusiv pentru filosofi. Rațiunea scandalizată de ființa unui Dumnezeu Om poate să înțeleagă credința, dacă își îndreaptă privirea spre înălțimi. Dacă apelează la inimă și dacă îndrăznește mai mult, atunci descoperă Adevărul și se bucură.

Crăciun fericit! ■

Note:

¹ Cf. Ferdinando Castelli, „Meditare il Natale. Letteratura e spiritualità”, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2013, pp. 109-110.

² Ioan Paul II, „Scrisoarea enciclică *Fides et ratio*”, trad. Wilhelm Dancă, Editura Presa Bună, Iași 1999, nr. 97, p. 71.

³ La Hegel, Cristos este universalul abstract și semnul a ceea ce este în mod real concret. Această calitate a lui Cristos a fost preluată și dezvoltată de teologul Hans Urs von Balthasar și de Mircea Eliade, pentru care sacrul este universalul concret. Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Prelegeri de filozofie a religiei”, trad. D.D. Roșca, Editura Humanitas, București, 1995.

⁴ Sören Kierkegaard, „Diario”, a cura di C. Fabro, Brescia, 1980-1983, vol. VIII, p. 217.

⁵ Idem, „Școala creștinismului”, trad. Mircea Ivănescu, Editura Adonai, Oradea, 1995, p. 17.

⁶ *Ibidem*, pp. 100-101.

⁷ Cf. René Laurentin, „Vie authentique de Marie”, Editions de l'Oeuvre, Paris, 2008, p. 117.

⁸ Jean-Paul Sartre, „Jeu de Noël”, 1940, în: R. Laurentin, „Vie authentique de Marie”, ed. cit., pp. 117-118.

⁹ Edith Stein, „Il Mistero del Natale”, Queriniana, Brescia, 2015, pp. 26-27.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ *Ibidem*, p. 38.

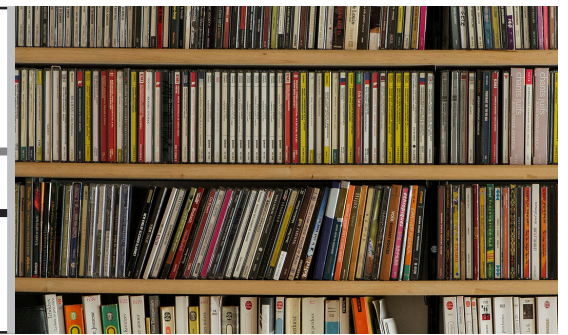
¹² *Ibidem*, p. 39.



Andrei Riubliov, Pantocrator



Andrei Riubliov, Sfânta Treime



O înrudire genetică: teatrul și arhitectura

VALENTIN PROTOPODESCU

În mod inevitabil, ideea unei arhitecturi „sărace” trimite, prin sonoritatea sintagmei, la conceptul de teatru „sărac”, teoretizat și pus în practica tehnicii scenice de artistul polonez Jerzy Grotowski. De fapt, lucrurile sunt ceva mai complicate decât par la prima vedere, deoarece nu simpla sonoritate a termenului e cea care dezvăluie o comunitate de sens și simțire, ci structurala viziune comună, identică, aș îndrăzni să afirm, în multe aspecte esențiale. În definitiv, cum să compari două domenii atât de diferite precum arhitectura și teatrul? Nu forțezi în acest fel logica și bunul-simț, nu violentezi obișnuitul orizont de așteptare? Răspunsul meu sună sec: nu. Arhitectura „săracă” și teatrul „sărac” provin dintr-un trunchi comun al viziunii contemporane despre actul creator și despre comunicarea sensului.

Sigur că, la o primă vedere, nimic nu este – adică nu pare – mai îndepărtat decât teatrul față cu arhitectura; avem, pe de o parte, un artefact marcat esențial de o constructivitate abstractă, matematică, de o rigoare a raporturilor vecină cu perfecțiunea, care este câmpul exercițiului arhitectural; avem, pe de altă parte, gestul actoricesc, antrenamentul corporal al artistului dramatic, zonă teribilă a organicității și a biologicului pur, extrem de îndepărtate de ideea de artefact și de construcție planificată.

Teatrul „sărac” despre care vorbea Jerzy Grotowski este teatrul care se opune teatrului „bogat” al modernității – bogat în slăbiciuni și în falsitate. Creatorul polonez, înscriindu-se în tradiția orientală a gestului dramatic, pune accentul pe organic, nu pe simbolic, pe directitatea comunicării și pe simplitatea prezentării. Totul

se bazează pe corp, pe energiile acestuia, pe valorificarea la maximum a disponibilităților trupesti și faciale. Dimpotrivă, teatrul „bogat” recurge la o întreagă recuzită, tradițională și tiranică deopotrivă: scenă, lumini, scenografie, costume, măști etc. Aceste interpuneri artefacte între actor și public falsifică, înstrăinează și, în cele din urmă,ucid organicitatea actului de comunicare. Oare cuvântul și trupul, cele mai arhaice instrumente ale comunicării omenesti, nu sunt de ajuns pentru a realiza deplinătatea actului teatral? Grotowski este de părere că teatrul, dacă nu dorește să moară, trebuie să își asume extrema simplitate a mijloacelor și să-și cultive nobila lui sărăcie. Esențialitate = simplitate = sărăcie. Din acest punct de vedere, corporalitatea umană este indubitabil catedrala spiritului creator, o arhitectură vie, mobilă și edificatoare. La fel ca într-un dans al dervișilor, când lumea moare și renaște deopotrivă, prin simpla dar epuizantă activare a unor energii fără de vârstă.

Ei bine, dacă trebuie să vorbim despre o arhitectură „săracă”, atunci la conceptul

► Arhitectura devine cumva expresia durabilă și materială a lăuntruului omenesc, proiecția vizibilă și concretă a unui spirit năzuind să umanizeze natura, îmbogățind-o pe aceasta cu măsurile sale culturale.



Monstru din grădinile Bomarzo, foto: Roberto Fogliardi

de teatru „sărac” din viziunea grotowskiană este onest să facem referire. Acest concept inspiră visarea arhitectului, mobilizează energiile organice ale acestuia, astfel încât proiectul ce se va naște va purta neîndoiește pecetea autenticului corporal epurat de leștul complicațiilor inutile. În fond, e banal: nimic nu este mai desăvârșit decât mama natură. Să ne amintim numai de casa-grădină japoneză, de strania coincidență dintre mineral și vegetal de la Bomarzo sau de reveriile organice ale genialului Antonio Gaudi. Creația arhitecturală autentică se pliază pe modelul perfect oferit de studiul sistematic al naturii. De aici, în cazurile reușite, impresia de organicitate, rotunjime și armonie. Artificialitatea pură și dură rămâne dezideratul ratat al unui constructivism tipic celei mai radicale avangarde.

Și, până la urmă, idealul mașinismului generalizat ce să fie altceva decât paradigma răsturnată a unei naturi negate tocmai din neputința de a o realiza, prin mimesis, întocmai – cu mijloace omenesti? De altfel, ideea că spațiul rezultat în urma travaliului arhitectural este un tărâm al artificialului ține, și ea, de cea mai profundă pre-judecată. Știm de la Heidegger și Noica un lucru extrem de simplu, simplu pentru că este esențial: anume, că insul uman nu trăiește într-un loc indiferent, ci locuiește, în-locuind indiferența spațiului natural printr-o adeziune culturală la locul pe care-l amenajează în vederea vieții civilizate. O clădire nu este numai rodul proiectului abstract, ci și umanizarea unui rezultat al travaliului mecanic și edificator. Prin urmare, omul își dezvăluie umanitatea în măsura în care populează locul de incintă în care a ales să-și ducă viața cu tot felul de elemente apte să configureze un cosmos organic, protector și comod. Din acest punct de vedere, arhitectura devine cumva expresia durabilă și materială a lăuntruului omenesc, proiecția vizibilă și concretă a unui spirit năzuind să umanizeze natura, îmbogățind-o pe aceasta cu măsurile sale culturale.

Arhitectura „săracă”, prin urmare, are în comun cu sărăcia esențială a teatrului gestat de Grotowski ideea de simplitate extremă, de funcționalitate maximă și de inspirație din modelele mamei naturi. „Sărăcia” actului arhitectural constă într-o radicală sinceritate și austeritate, purificate de intruzia unor fantasmе ale tiraniei eclecticе. Nimic baroc într-un asemenea proiect. De aici și absența potențialului kitsch-ist, de aici și tăria de a exprima pecetea lui *genius loci*, caracterul ireductibil al spațiului cultural în care se săvârșește construcția. Simplitatea arhitecturii destinate să dea expresie sincerității sufletului omenesc devine astfel semnul unei temeinice sănătăți spirituale. ■

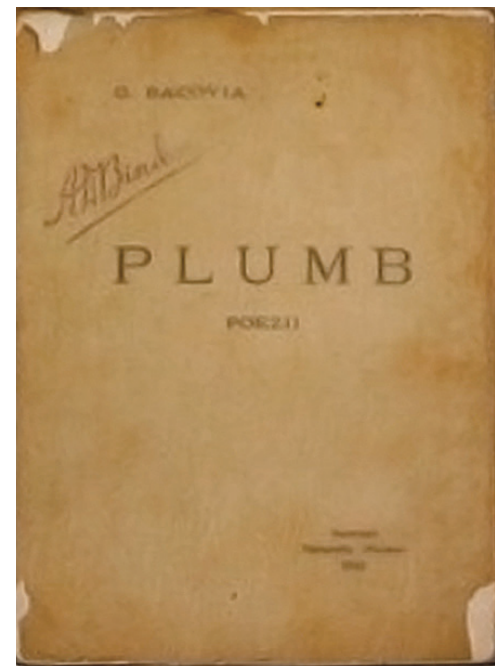


„Plumb” – 100

Dosar coordonat de Cosmin Borza

Aproape 1700 de referințe critice despre scrierile lui George Bacovia (monografii, studii, istorii literare, enciclopedii, dicționare, prefete, postfete, recenzii, cronici, eseuri, articole etc.) inventariază cele două „Biobibliografii” realizate de Liviu Chiscop (pentru intervalul 1900-1970), respectiv de Marilena Donea (pentru perioada cuprinsă între 1971 și 2001). Dacă până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial bibliografia critică este în mod vădit redusă (doar 78 de „poziții” adună volumul lui Liviu Chiscop, publicat în 1972), iar primele două decenii comuniste dezvăluie o resurrecție destul de timidă a receptării (puțin peste 200 de referințe), anii '70, '80 și '90 cuprind o veritabilă dezlănțuire a interesului pentru creația bacoviană, de o intensitate niciodată temperată. Deși ultimul sfert de secol nu a beneficiat de o cartografiere scrupuloasă a teritoriului exegetice despre

Bacovia, nu există probe care să ateste că noul mileniu ar sta sub semnul regresului. Iar împlinirea a 100 de ani de la debutul editorial al poetului – „Plumb” (1916) – oferă revistei „Cultura” prilejul de a chestiona care sunt – din perspectiva cercetătorului de azi – punctele de inflexiune a valurilor de lecturi critice aplicate liricii bacoviene. Acestei provocări îi răspunde un poet, Andrei Doboș, doctorand la Literele clujene cu o teză (coordoanată de prof. univ. dr. Ioana Bican) despre metamorfozele recepției critice a poeziei lui George Bacovia. De asemenea, clasică întrebare „Cât de contemporanul nostru este Bacovia?”, neapărat însoțită de o a doua („Care Bacovia – «reflexivul» redescoperit de șaizeciști, «tranzitivul» optzeciștilor sau chiar «fracturistul» douămiiștilor?”), primește replici intrigante din partea criticilor și istoricilor literari Ion Simuț și Bogdan Crețu. (C.B.)



Între document existențial și artefact cultural Receptarea poeziei lui Bacovia: o scurtă recapitulare

ANDREI DOBOȘ

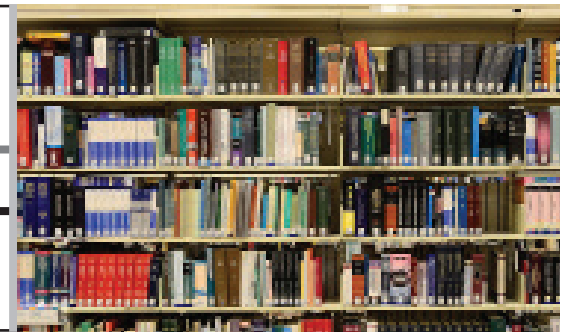
Pentru o operă de mică întindere – cum este a lui Bacovia – frapează mulțimea litigiilor. Aproape nu există temă importantă a dosarului critic asupra căreia să se fi convenit mulțumitor. Dacă vom căuta răspunsuri la critică, aceasta nu ne va putea spune cu certitudine dacă Bacovia a fost sau nu influențat de Eminescu, dacă a fost un poet „natural” sau „artificial”, dacă versul cutare este ironic sau grav, dacă poetul a avut sau nu o conștiință estetică etc. Contrar clișeului curricular, critica nu ne poate asigura nici măcar asupra simbolismului bacovian sau asupra semnificației cunoscutului vers „Dormea întors amorul meu de plumb”. Aceste discontinuități ale interpretării fac din Bacovia poate cel mai puțin „monumentalizat” dintre poeții canonici români. Statut pe seama căruia Lucian Raicu puneă însăși longevitatea acestei poezii, dincolo de „mode și timp”: „Poziția sa în istoria literară, spre deosebire de a altora, n-a fost și nu este nici acum sigură de tot și nici stabilă. Stabilitatea are ceva din rigiditatea

morții. E socotit printre cei mari, dar te aștepti din clipă în clipă să se prăbușească, să fie (nu-i așa) dat de gol. O margine de îndoială e adesea condiția rezistenței unei valori. A supraviețuirii ei dincolo de fatala oscilație a gustului. E ceva *imatur* în admirația ce i se arată lui Bacovia. Din fericire”.

„Poet al poezilor”, cum a fost numit de către Adrian Maniu, Bacovia debutează în anul 1916 cu volumul „Plumb”, fără ecouri notabile la apariție (excepțiile, puține, se pot număra pe degetele de la o mână: Felix Aderca, Cezar Petrescu, B. Fundoianu, N. Davidescu, Adrian Maniu – ultimii doi, alături de Ion Pillat, făcând parte din „comitetul de organizare a volumului și de supraveghere a operațiilor tipografice”, cum îl numește Mihail Petroveanu). Debut întârziat, volumul „Plumb” era deja constituit în liniile sale esențiale în jurul anului 1900 (poetul debutează publicistic la 20 martie 1899, în „Literaturul”, cu poezia „Și toate!”). În această perioadă (aproximativ, între 18 și 22 de ani) își scrie Bacovia poeziile definitorii, care aveau să fie reunite în volumul „Plumb”, dimpreună cu alte piese esențiale sau cu prefigurări din aproape toate celelalte volume pe care avea să le publice poetul, îndreptățind critica să vorbească de un „caz Rimbaud” autohton.

» Aceste discontinuități ale interpretării fac din Bacovia poate cel mai puțin „monumentalizat” dintre poeții canonici români.

Criticii din această primă perioadă pun poezia bacoviană sub semnul anti-literarului, vorbind despre o poezie explicită, lipsită de orice convenție artistică, angajată într-o transcriere directă a percepției. Figurile predilecte ale acestei prime familii de critici sunt cele zoomorfizante, geologizante sau mineralizante, metafore care scot reprezentările poeziei bacoviene din sfera umanului; persuasive, prin recurs la această gamă de imagini, ele fac apel la anti-intelectualism, spontaneitate sau sinceritate absolute. N. Davidescu își transcrie impresia de lectură în termenii unei acustici animaliere spasmodice: „impresionează ca și strigătul enigmatic al pisicilor pe acoperișuri”, iar B. Fundoianu reduce sincoapa și disjunția versului bacovian la o stază organică dezarticulată: „Așa ajung crâmpiele de real în creierul unei păsări inferioare”. Lovinescu însuși, ale cărui „rezonanțe muzicale” aveau să dea nota dominantă a acestui tip de interpretare, vorbește despre „igrasie”, despre „secreția unui organism bolnav”, de elementaritatea regresivă a celor „dintâi licăriri de conștiință a materiei ce se însufleșește”. Altă metaforă, recurentă pentru această grilă, este aceea a „scocii”. Perpessicius o folosește, pentru a sugera un tip, mai degrabă aulic, de resorbție și însingurare: „Ca o scocică



„Plumb” – 100

de mare, retrasă în cochilia ei de sidef, el și-a modulat furtunile propriei sale reclusiuni și ca un sobol neadormit și-a săpat cu statornică înțelepciune galeriile miraculoase ale propriului său labirint”. V. Streinu corectează această imagine în spiritului unui lovinescianism canonic (patologicul fiind unul dintre elementele cheie în interpretarea lui Lovinescu) atunci când vorbește despre poezia de „scoică bolnavă” și îmbogățește portofoliul de figuri ale elementarității: „automatismul unei vieți protozoarice”, „pulsatie protoplasmică”, „geotropism” etc. Din această sumară hartă a figurilor critice reiese un profil al poeziei bacoviene de reverberație pasivă, reflecție a existenței brute, nemediată de filtre culturale sau orientată de intenționalitate estetică, îndeplinind o simplă funcție de document existențial.

În ceea ce privește evaluarea poeziei lui Bacovia, critica acestei perioade a fost precaută. Cele mai mari rezerve le-a manifestat Lovinescu însuși, acuzând absența „oricărei intenții artistice” sau vorbind despre o formă de „simbolism elementar”: „Poezia se reduce, astfel, nu numai la un nihilism intelectual, ci și la unul estetic: cum emoțiunea ei rudimentară nu are nicio legătură cu arta privită ca un artificiu, cultul bacovian pare mai mult o reacțiune împotriva unei literaturi saturate de estetism”. Celelalte voci critice din siajul lui Lovinescu s-au arătat ceva mai nuanțate în privința valorii poetului și a locului său în istoria literară. Perpessicius conde poeziei bacoviene, chiar dacă printre rânduri, statutul de artă majoră: „Simplicitatea cu care Bacovia sugerează un peisaj, o dezolare sufletească, o nevroză, o senzație geologică, misterioasă prin însăși depărtarea ei, ne dă măsura acestui mare artist, la care fuziunea dintre vibrația sufletească și expresie e absolută”. În aceeași direcție se vor situa Șerban Cioculescu („Cântec monocord, care, descompus artistic în notele componente, poate nu rezistă, dar care luat ca atare, cu o consimțită pasivitate, iscă stări sufletești echivalente”) și Pompiliu Constantinescu („Dintr-o minus vitalitate notorie, universul liric bacovian se hrănește cu lăcomie [...] extrăgând una dintre cele mai tari arome poetice din câte cunoaște simbolismul nostru”). În context, Vladimir Streinu pare a avansa judecățile de valoare cele mai îndrăznețe, „eretice” în raport cu cele lovinesciene, propunând și câteva observații extrem de fertile, care, după cum vom vedea, vor fi reluate și nuanțate de către critica postbelică. Streinu afirmă fără ocolișuri originalitatea și forța de impact a poeziei lui Bacovia, avansând chiar ipoteza unicității acestei poezii în cadre internaționale: „el este un poet unic în literatura noastră și, dacă nu ne-ar fi teamă de zeflemeaua anonimă a cititorului român, am afirma că este un poet unic chiar în cadre mai largi decât acelea ale literaturii noastre”. Criticul are meritul de a fi ieșit din cadrele înguste ale poeziei de

► Spre o astfel de „integrare” se îndreaptă și critica generației ’60, când Bacovia este celebrat pentru prima dată ca poet de prim raft al literaturii române moderne, alături de Arghezi, Blaga și Barbu.

atmosferă și de a lărgi interpretarea înspre alte potențialități, până atunci neexplorate. Astfel, pentru Streinu originalitatea, capacitatea de reprezentare (a unei epoci) sau de influență vin tocmai din valențele tranzitive ale poeziei, din tehnica observației și a notației prozastice, pe care criticul le numește „procedee secundare”: „d. Bacovia nu premerge atât pe confrății de azi prin poezia de atmosferă, cât prin anumite procedee secundare. Găsim în «Plumb» și «Scânței galbene» o poezie lipită pământului, poezie de observație, prozastică și informativă. Influența d-lui Bacovia s-a manifestat cu deosebire pe această latură a procedeelelor secundare [...]. Socotit în timp, d-l Bacovia rezumă anticipativ epoca noastră, prin influența unor mijloace artistice secundare; iar universul său poetic rămâne, tipologic, ca un obsedant și neliniștitor document moral”.

Momentul de cotitură în receptarea poeziei bacoviene îl constituie intervenția lui G. Călinescu din „Istoria literaturii române...”, intervenție ce reorientează lectura dinspre cadrele documentului existențial spre formalismul unei elaborări lucide, „artificiale”, pe coordonate strict istorice, de poezie cultivată, construită din prefabricatele simbolismului: „Poezia lui G.-V. Bacovia a fost socotită, în chip curios, ca lipsită de orice artificiu poetic, ca o poezie simplă, fără meșteșug (E. Lovinescu, A. Maniu). Și tocmai artificul te izbește și-i formează în definitiv valoarea. De altfel, luată în total, ea este o transplantare, uneori până la pastişă, a simbolismului francez, însă pe temperamentul unui Traian Demetrescu”. Pentru Călinescu, rezerva vine, în revers față de aceea lovinesciană, din „manierismul insuportabil” al poeziei bacoviene, din pregnanța artizanală și din hipertrofierea naivă a codului cultural. Chiar dacă menține verdictul de minorat, Călinescu are meritul – prin negarea calității de „document existențial” și exaltarea celei de „artefact cultural” – de a fi revelat ambiguitatea irepresibilă a acestei poezii. Acesta este conflictul „originar” al receptării bacoviene, fondator prin ordine cronologică, dar și prin vitalitatea cu care a rămas în conștiința și preocupările criticii postbelice. Problema este semnificativă, din moment ce critica este pusă în fața a două ipoteze de lectură opuse, perfect valide, fiecare dintre ele modificând decisiv „sensul” poemului. Întrebarea pe care critica de după acest moment și-o pune în mod constant este „Cum citim poezia lui Bacovia?”, iar ea are implicații mai generale decât s-ar putea rezuma între limitele operei bacoviene.

Reacțiile, după momentul Călinescu, n-au întârziat să apară, o serie de critici revizundu-și pozițiile înspre o integrare a ipotezei „artificialului”. Astfel, Tudor Vianu vorbește de „mijloacele deliberate” ale poeziei lui Bacovia, „care nu sunt deloc absente, chiar dacă accentele rezultate ne angajează într-un chip atât de direct și pătrunzător”; Pompiliu

Constantinescu punctează, la rândul-i, prezența conștiinței estetice: „Oricâtă simplitate și stângăcie verbală dovedește lirica bacoviană, acestea sunt și semnele neîndoioase ale lucidității lui artistice”; în sfârșit, Vladimir Streinu, în ultima sa carte („Versificația modernă”, 1966), își revizuieste semnificativ primele impresii: „Sunt totuși semne că aceste zvâcniri ale unei biologii primare provin dintr-un anume rafinament. Plăcerea de artificialitate, poza fatală, mirosul morții și toate atitudinile lui excentrice alcătuiesc un complex de civilizată care își organizează dezorganizarea [...] Bacovia e un tehnician al iluziei de elementaritate”.

Spre o astfel de „integrare” se îndreaptă și critica generației ’60, când Bacovia este celebrat pentru prima dată ca poet de prim raft al literaturii române moderne, alături de Arghezi, Blaga și Barbu (deși primele semne ale acestei canonizări le dăduseră „poetii revistei Steaua”: A.E. Baconsky, George Munteanu sau Aurel Rău, care dedicaseră poeziei lui Bacovia, la sfârșitul anilor ’50, o serie de studii importante). De niciuna dintre cele două ipoteze deja constituite istoric nu se mai putea face rabat, astfel critica se îndreaptă spre descrierea unei tensiuni între cele două, având o predominantă sau alta, în funcție de momentul istoric sau de „familia” critică (lovinescieni sau călinescieni) a autorilor. Odată cu Nicolae Manolescu ne aflăm deja în plină anxietate a celor două ipoteze de lectură. În „Lecturi infidele” (1966), Manolescu subsumează dimensiunea documentară a „sincerității” unei puneri în scenă prosopopeice: „Bacovianismul e o haină de teatru, o poză patetică a nebuliei. Poză nu înseamnă nesinceritate: nu e vorba de un raport între autor ca persoană reală și poet, pentru că noi avem în vedere numai pe poet. Dar recitind pe Bacovia, nu ascultăm spovedania unui disperat, ci luăm parte la o punere în scenă, poetul desprinzându-se pe fondul universului care i-a dat viață ca personaj”. Doi ani mai târziu, în „Metamorfozele poeziei”, criticul amendează textul inițial înspre o mai pronunțată direcție călinesciană a hipermanierismului: „Primul lucru care ne izbește de altfel la G. Bacovia este tocmai spiritul teatral, manierismul, stilul suferinței”, asta numai pentru a se contrazice câteva rânduri mai încolo: „Bacovia nu face literatură. Suferința și expresia ei există contopite, poate la nici un alt poet poezia nu este trăită într-un asemenea grad”. În 1981, Manolescu avea să revină la problematica poeziei bacoviene, numai spre a îngroșa și mai mult tușele manierismului călinescian. Bacovia devine acum un adevărat *mastermind* al convenției, un „bufon genial” capabil „să joace orice rol”.

La polul opus îl regăsim pe Lucian Raicu (cel din eseul „Învingătorul”), primul care tematizează, pe de o parte, ambiguitatea fundamentală a liricii bacoviene, iar, pe de alta, starea aporetică a criticii, minată de



contradicție și paradox. Strategia adoptată de Raicu va fi aceea de fertilă acceptare a paradoxului, într-un exercițiu de umilință critică: „A scrie despre Bacovia nu *bine*, ci relativ exact, asta pretinde o anumită împuținare a talentului critic, o slăbire voită, dacă altfel nu se poate, a dispoziției vitale [...] o chinuitoare acceptare a contradicției, a contrazicerii. Să spui, de pildă, într-o frază că e o natură șubred-depresivă și în cea imediat următoare, sau ceva mai încolo, că e o natură puternică, dominatoare. Că are geniu, dar mult talent, nu. Sau că e nefericit și își resimte cu voluptate nefericirea, nevoind în ruptul capului să fie altfel”. Pentru Raicu, problema „artefactului cultural”, a convenției, se pune în termeni genetici și, într-o oarecare măsură, în termeni de critică biografică (pe care o consideră, în acest caz, legitimă). Originalitatea bacoviană este înțeleasă ca fiind o consecință directă a eșecului de a adopta o manieră, lirica bacoviană dezvoltându-se apoi în direcția unei autenticității documentare netrucate, pe care criticul o aseamănă cu „o agenție de știri [...] un ziar tipărit pe hârtie proastă, cu greșeli de tipar și multe rânduri sărite”. Avem aici de-a face cu o reluare nuanțată a acelor „procedee secundare” despre care vorbise Vladimir Streinu, ridicate acum la rang de trăsătură fundamentală a evoluției lirice bacoviene. Pornind de aici, Raicu contestă teoria „talentului declinant” enunțată de același Streinu, afirmând că poezia lui Bacovia devine tot mai originală pe măsură ce se îndepărtează de momentul „Plumb” (în care convenția simbolistă este încă pregnantă și pe care criticul o resimte, într-o anumită măsură, ca fiind datată).

Pe această cale, deschisă de Lucian Raicu, va merge și critica optzecistă. Mircea Scarlat adâncește explicația genetică schițată de Raicu, punând diferitele convenții poetice practicate de Bacovia pe seama unor faze de creație perfect delimitabile istoric. Modernitatea lui Bacovia este, pentru Scarlat, involuntară și neprogramatică, prefigurând, alături de Urmuz, avangardele, dar devansându-le tocmai prin această natură „accidentală”. Peste imaginea de „copist cosmic” configurată de Raicu, Scarlat o suprapune pe aceea a „cronicarului”, trecând-o prin diferitele etape ale poeziei bacoviene și descoperind o diminuare progresivă, nesistematică, a teritoriilor (dinspre stenografierea imaginărilor spre aceea a cotidianului), până la depoetizarea totală din ultima perioadă de creație: „Bacovia s-a dovedit un cronicar ce refuză să înfrumusețeze percepția, nimic mai mult”. Pentru I.B.

Lefter („Bacovia – un model al tranziției”, 1987), Bacovia devine unul dintre principalii precursori ai poeziei optzeciste (alături de Arghezi), la fel cum Blaga și Barbu fuseseră modele definitorii pentru șaizeciști. Este valorizat acum un „al doilea Bacovia”, cel din „Stanțe burgheze” și din postume, perioadă de creație care a fost cvasiunanim marcată ca fiind fără interes de critica de până atunci. Lefter va pune asta pe seama faptului că felul cum era văzut Bacovia în anii ’60-’70 se plia pe un mod eminent modernist-metaforic de a înțelege poezia. Lefter propune un Bacovia care depășește rând pe rând formulele poeticii moderniste „ale alienării” – estetica urâtului, abolită prin neinvestirea cu calități a urâtului de către un eu impersonal (de nu de-a dreptul absent); realitatea nu este urâtă ori frumoasă; descompunerea și des-formarea devin la Bacovia nu modificări ale unui stadiu inițial, ci date ontologice – pur și simplu transcrise ca atare.

Acest al doilea Bacovia îi va atrage atenția și lui Gh. Crăciun în „Aisbergul poeziei moderne”. Ceea ce acuză în primul rând Crăciun la critica românească este graba de a eticheta ultimele volume ale poetului (pornind de la „Stanțe burgheze” încolo, dar cu o bună reprezentare și în zona de trecere – cea de după „Scânteii galbene” – și chiar mai înainte, în „Plumb”, pe urmele lui Tudor Vianu, exegetul găsește urme ale acestei poetici) drept lipsite de orice valoare. Poziția lui Crăciun este aceea că există în chiar miezul creației bacoviene o coerență a traseului greu de trecut cu vederea, iar fundamentul acestei coerențe este tocmai subminarea, practică de Bacovia cu consecvență, la început în limitele specifice ale unei poetici muzicale simboliste și pe un fond de dinamizare a sinelui, apoi din ce în ce mai vizibil – printr-o dezarticulare constantă a înșeși formelor care l-au consacrat –, sfârșind prin a practica o poetică oarecum transparentă a eului civil, asintactică și complet tranzitivă. Acest traseu de creație și această formă de coerență (în același timp disonanță) a creației bacoviene, crede Crăciun, se suprapune perfect peste traseul poeziei moderne înșeși (o evoluție înspre o ruptură de poeticele metafizice). Odată cu aceste revizuri ale poeticii bacoviene dinspre optzecism (dar având în vedere și unele ecouri dinspre douămiism – de remarcat că, în „Manifestul fracturist”, Ionuț Chiva îl vede pe Bacovia drept „primul fracturist”!) intrăm în actualitate cu o curioasă reemergență – *updatată*, ce-i drept – a primei perioade de receptare, aceea a documentului existențial. ■

Un simbolist suspect

ION SIMUȚ

Volumul de debut al lui Bacovia apare într-un moment neprielnic. 1916 nu era un an în care să faci literatură și să ai șansa de a fi remarcat pentru asta. Războiul și criza europeană erau prea acute. Dar cartea trebuie să fi fost tocmai expresia acestei stări de exasperare, pentru a cărei exprimare limbajul simbolist nu era suficient. Decadentismul era, într-o anumită măsură, prea salonard, cel puțin în formula macedonskiană. Volumul de debut al lui Bacovia trebuie citit ca simptom al stării de criză atât a lumii începutului de secol XX, cât și a limbajului simbolist, considerat de către poet (din câte presupunem) insuficient, limitat și incomod prin încorsetările convențiilor sale. La începutul secolului XX acest fapt estetic nu era evident. Dimpotrivă: Bacovia putea părea un simbolist oarecare, unul printre alții. Citit între simboțiști, Bacovia nu sărea neapărat în evidență. E. Lovinescu îl vedea foarte bine și foarte potrivit situat acolo, printre nevroticii toamnei și ai târgurilor de provincie. Valorizarea ulterioară a volumului a crescut progresiv, lent și cu extrem de interesante distorsioni. Nici G. Călinescu nu l-a văzut ca pe un mare poet.

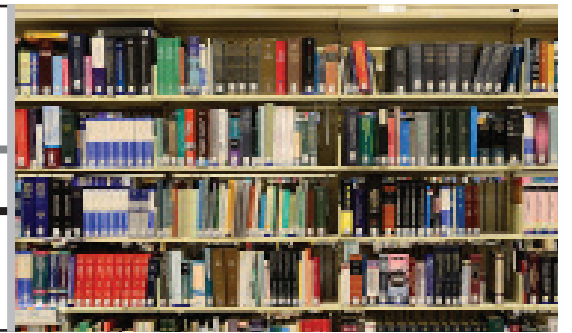
Lecturile postbelice, multe eronate, l-au scos din inerțiile receptării anterioare. Prima lectură salvatoare a lui Bacovia (în sensul de a nu-l lăsa în umbră, ca un poet uitat sau neglijabil în epoca nouă) i-o datorăm lui A.E. Baconsky, printr-o judecată ingenioasă: dacă poezia lui Bacovia e decadentă, faptul se datorează vremii și lumii burgheze pe care le-a trăit și le-a transcris pentru a le denunța. Prin urmare, decadentismul său e aparent, pentru că poetul e un revoltat împotriva decadentei, pe care o denunță din interior. Modernismul său e o formă de revoltă antiburgheză. Sofismul a prins și Bacovia a fost perceput ca un reprezentant al literaturii proletare – antiburgheză și antidecadentă în mod natural. Lectura era perversă și falsificatoare, prin accentul ei politic prea apăsător. Pentru că pasul următor al deducției venea de la sine: Bacovia e un poet social, chiar socialist, în amintirea socialismului pe care, de fapt, l-a

părăsit în tinerețe, dezamăgit. Urmele vechiului militanțism nu sunt pioase, ci ironice și autoironice, dar acest aspect nu a stat nimeni să-l analizeze, căci consecințele s-ar fi întors împotriva scriitorului. Un socialist ironic și autoironic era de neimaginat în anii 1950. Dar asta era, în fond, Bacovia, după cum am putut arăta numai după 1990.

După o lectură politică distorsionată, dar utilă conjunctural, de felul celei a lui A.E. Baconsky, a urmat, când s-a putut, după 1965, lectura existențialistă a lui Mihail Petroveanu. Poetul nu reprezenta o colectivitate revoltată, cum i-ar fi plăcut regimului politic stalinist, ci, mai subtil, se reprezenta pe sine ca învins. Existența lui e un eșec, de la un capăt la altul, acesta e adevăratul mesaj al falsului socialist, care își amintește lupta de clasă ca pe o comedie în care s-a distribuit singur și din care a ieșit singur. Evident că aceste deducții sau speculații nu le-a făcut Mihail Petroveanu. Ele nu au fost posibile decât mult mai târziu. Deschiderea era însă evidentă. Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ileana Mălăncioiu, Angela Marinescu, Ovidiu Genaru și mulți alți poeți șaizeciști au făcut pactul cu primul Bacovia, reflexivul (cel din volumul „Plumb”), pe această coordonată existențialistă. Optzecistii se trag din ultimul Bacovia, tranzitivul, dezarticulat, postmodernul.

Poezia lui Bacovia suportă o investigație de sens mai mult decât s-ar părea că spune ea însăși. Laconică și lacunară în discurs, fragmentară în retorică, juxtapunând disparități, poezia bacoviană nu se străduiește să fie profundă sau mitologică, nici să facă filosofie, pentru care are mai degrabă dispreț decât prețuire. Existențialismul lui Petroveanu îl făcuse pe Bacovia prea filosof. Deși simplitatea sa aparentă are resurse nebănuite. Directă, enunțativă și neprotocolară, de o sinceritate prefăcută, nu investește prea mult efort în direcția sugestivității și reverberațiilor simboliste. Nici muzicalitatea nu o preocupă prea mult când dorește să prezinte tern secvențe dintr-o existență prozaică, inundată de banalități agresive. Decorul simbolist (parcul, toamna, ploaia, amurgul, salonul, pianul) e confecționat cu o artificialitate suspectă. Convențiile sunt îngroșate până aproape de parodic.

DOSARELE REVISTEI CULTURA



„Plumb” – 100

Sunt folosite pentru a le submina. Citit atent, Bacovia poate fi observat, în detaliile discursului său poetic, cum își sabotează sau subminează propriul simbolism, adoptat formal. „Pustiul adânc”, „râsul hidos”, ninsoarea grozavă de la abator, „albul aprins de sânge-nchegat”, „noianul de negru”, muzica frântă din „Monosilab de toamnă” („Să mă las pe pat, ochii să-i închid/ Pot./ În curând, încet va cădea în vid/ Tot./ O, va fi cândva altfel natural./ Bis./ Toamna sună-n geam frunze de

metal./ Vis.”) și celelalte elemente expresioniste ale peisajului nu sunt deloc în ton cu poetica simbolistă. De altfel, acesta e marele poet Bacovia: nu simbolistul, ci expresionistul, inventat printr-o retroproiecție. Dacă amprenta socialistă sau capitalistă (perfect echivalente) e peste tot ironică la Bacovia („Vor fi acum de toate cum este orișicând” în „Nervi de primăvară” sau mai târziu: „Ce trist e pe lume/ Un cântec./ Un cântec ce-l tot aud:/ – La muncă...” – „Un cântec” din „Comedii în fond”),

retorica și recuzita simboliste sunt, aproape peste tot, haine de împrumut, dacă nu pentru o parodie propriu-zisă, atunci pentru o farsă.

Socialismul, capitalismul, decadentismul și simbolismul său sunt... „comedii în fond”. Comedii politice sau comedii estetice. De ce credeți că în poemul „Finis” (un fel de rescriere a poemului inaugural „Plumb”), într-o sală lugubră, cu un „cadavru impozant pe catafalcul falnic”, „pufneau în răs sarcastic/ Și Poe, și Baudelaire, și

Rollinat”? În poezia lui Bacovia se râde hidos sau sarcastic, se râde nevrotic și confuz, derutant, încât adesea nu știi dacă hohotele înăbușite ale retoricii sale ascunse, chinuite, sunt convulsii de răs sau de plâns. Ca în „Amurg de toamnă”: „Pustiul adânc... și-ncepe a-noaptea./ Și-aud gemând amorul meu defunct./ Ascult atent privind un singur punct/ Și gem și plâng și râd în hâ, în ha...” Simbolismul său, produsul unui artist saltimbanc, nu trebuie luat niciodată în serios. ■

BOGDAN CREȚU

„Clișeele” lui Bacovia

„În poeme de «Plumb», acolo sunt de neîntrecut...”, scrie Bacovia în „Divagări utile”.

Este extrem de interesantă postumitatea acestui poet, pe care marii critici ai vremii nu l-au așezat pe lista scurtă a certitudinilor. Era nevoie, se pare, de o nouă sensibilitate, de o doză considerabilă de familiarizare cu experimentalismul, de o avansare a poeticității pentru ca Bacovia să devină cu adevărat Bacovia. La 100 de ani de la debutul cu „Plumb”, el este cel mai „actual” dintre poeții interbelici, autorul frecventat cu asiduitate, a cărui influență vie se simte cel mai acut în poezia de după 1970. În mai mare măsură decât Blaga, Arghezi, Barbu, Pillat, Bacovia este, astăzi, perceput drept etel-reper al modernității noastre.

Ce mă incită este modul în care, citite prin prisma „Plumbului” și a „Scânțelilor galbene”, au fost valorificate ultimele texte ale scriitorului, poezia sa „afazică”, după cum o numea Al. Paleologu și apoi, cum procedeele antipoetice de aici au influențat, la rândul lor, interpretarea primelor cărți. Încerc să-l citesc pe Bacovia din „Plumb”, „Scânțelii galbene”, „Cu voi”, „Comedii în fond” prin prisma celui din „Stanțe burgheze”, „Poezii” ori din textele postume. Cum e acest Bacovia? În primul rând, total plictisit să mai „poetizeze”. Scrie cuprins parcă de o stare de „spleen”, pe care nu mai crede însă că e necesar să o îmbrace poetic. Bacovia pare a avea conștiința că totul a fost scris, că nimic nou nu mai e posibil. Resimte, oricum, acut criza limbajului poetic; pe de o parte, a reveni la formula poetică pe care a brevetat-o nu mai reprezintă o soluție viabilă; pe de alta, a începe să scrie altfel i se pare inutil și imposibil. Și totuși o face. De aceea, textele scrise începând cu volumul „Stanțe burgheze” sunt

orice, doar „poezie”, în înțelesul clasic al termenului, nu. Putem să spunem „antipoetrie”, dar nu cred că în acest mod le definim în vreun fel. Bacovia este printre primii din literatura română care descoperă „literalitatea”, care resimte obligativitatea renunțării la orice efort periferic de a poetiza. A poetiza înseamnă pentru el a falsifica. A trăda ceva care, în plan existențial, este acut, dar, mutat într-o ordine artificială, cea a textului, își pierde vitalitatea. Astfel devine stringentă nevoia de a descoperi o cale de a insufla viață în materia aparent rigidă a textului și de a face din el un spațiu al marilor experiențe de ordin existențiale. Principala obsesie a acestor texte este chiar propriul lor statut, de nu chiar propria lor justificare. În poemele primelor volume, astfel de obsesii nu dădeau tonul. Acolo autorul avea nu doar predispoziția, ci și o anumită voluptate de a-și declama, în versuri muzicale, nevroza, crizele modulate livresc. Tot acuzându-le și denunțându-le sub forma unei poezii care se slujea de o retorică impecabilă, ajunsese să se împace cu ele. Acum, această retorică nu mai are forța de a tempera sau de a face suportabilă nevroza. Bacovia cunoaște abia acum adevărata criză: cea a limbajului poetic. Nu e nimic decorativ în acest nou impas, gravitatea, adevărata gravitate abia acum începe, când poezia nu mai este capabilă să îi ofere un paliativ. Această criză a limbajului poetic este totodată o criză existențială, de o intensitate care se trădează doar în efortul poetului de a cultiva simplitatea. O simplitate voită, construită, dar cu nimic falsă. Premeditată, dar nu trucată. Pusă, inevitabil, în scenă, dar nu fariseică. Dincolo de aparența ei, nervii sunt întinși la maximum. Dar ar fi fost toate acestea vizibile, mă întreb, dacă Bacovia nu era autorul „Plumbului”?

Bacovia este, dacă recitim fără inerției și cu mare atenție întreaga sa poezie, un ludic grav, un histrion care se ia în serios. Această teză nu este nouă, dar ea nu a prins încă rădăcini. Ne este greu să ne debarasăm de imaginea poetului fizic, palid, frecventând iubite în agonie, într-un cadru urban în dezintegrare, într-un decor ce amintește mai degrabă de expresionismul lui Munch decât de pânzele simoliștilor Gustave Moreau, Odilon Redon ori Arnold Böcklin. În poeme precum „Amurg violet”, „Cuptor”, „Moină”, „Nocturnă”, în toate „Amurgurile”, el figurează nu un peisaj, ci un tablou. Deci o reprezentare, nu o realitate concretă. Perspectiva este una livrescă. Bacovia se inspiră, ca toți marii poeți, din poezie, nu din realitate. De aceea nu încetează să-și numească modelele: Edgar Poe, Rollinat, Baudelaire, Verlaine. „Corbii” nu sunt cei care fac rotoacele deasupra parcului municipal, ci cei descinși din poezia poetului Tradem. Imaginile poetice se succed conform unei logici care este a construcției textului, nu a reprezentării unei realități concrete. În atât de cunoscuta poezie „Decor”, bunăoară, ceea ce se observă înainte de toate este o anumită retorică, atent controlată. Principala grijă a poetului nu este fidelitatea față de peisaj, ci aceea pentru o dublă simetrie: pe de o parte, cea a imaginilor plastice, pe de alta, cea muzicală. „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri.../ În parc, regretele plâng iar.../ Cu pene albe, pene negre/ O pasăre cu glas amar/ Străbate parcul secular.../ Cu pene albe, pene negre.../ În parc fantomele apar.../ Și frunze albe, frunze negre/ Copacii albi, copacii negri/ Și pene albe, pene negre./ Decor de doliu, funerar.../ În parc ninsoarea cade rar...”. Virtuozitatea se manifestă

în primul rând la nivel prozodic; luată în sine, imagistica este banală, ea ține de stereotipie, dar este astfel dispusă încât să alcătuiască o armonie „geometrică” a întregului. Aceasta este logica textului: el se construiește pe criterii muzicale, prozodice și imagistice, nu de adecvare la realitate.

Este de mirare câte inerții, câte crase locuri comune cultivă poezia lui Bacovia din aceste prime volume. Și atunci, în ce constă originalitatea poetului? Tocmai în forța de a resemantiza clișeu montându-l într-o structură muzicală inedită. Sigur că da, poetul este deplin conștient că reciclează un limbaj datat și nu ezită, uneori, să indice acest lucru. Ca în prima strofă din „Scânțelii galbene”: „Vom spune că toamna a venit... foarte trist –/ La o fereastră melancolică, mi s-a părut ceva./ Însă m-a trezit un glas pozitivist.../ Vânt umed, și frunza zboară, undeva”. Primul lucru care se observă este că poemul debutează cu denunțarea convenției: „Vom spune că...” Se fixează, deci, o situație-tip, recognoscibilă, care cere automat un anumit tip de atitudine. Care? Tristețea, firește. De ce? Pentru că așa dictează clișeu romantic și nu numai. Pentru că acesta este automatismul, pentru că asta dictează așteptările, ticurile de lectură. Ceea ce urmează reprezintă o aglomerație de banalități, de amănunte fără sens. Totul plutește în vag. Poetului i se pare „ceva”, este brusc trezit la realitate, smuls din melancolie de un glas „pozitivist”, frunza zboară (total neașteptat, ce să spun?)... „undeva”. Și atunci? Ce anume conferă sens unei astfel de înșirui de inerții? Muzicalitatea? Redundanța lor? Și una și alta. Bacovia reușește marea performanță de a folosi clișeu, de a-l denunța, dar, în același timp, reușește să-l revitalizeze, să-i infuzeze sânge prin venele uscate fără a-l plasa în contexte noi. Ceea ce face el nu este o parodie (chiar dacă în textele din ultima parte a vieții se și autoparodiază copios). Dar nici o reluare cuminte, tacită a convenției. ■



ȘTEFAN BAGHIU

Zile și munci

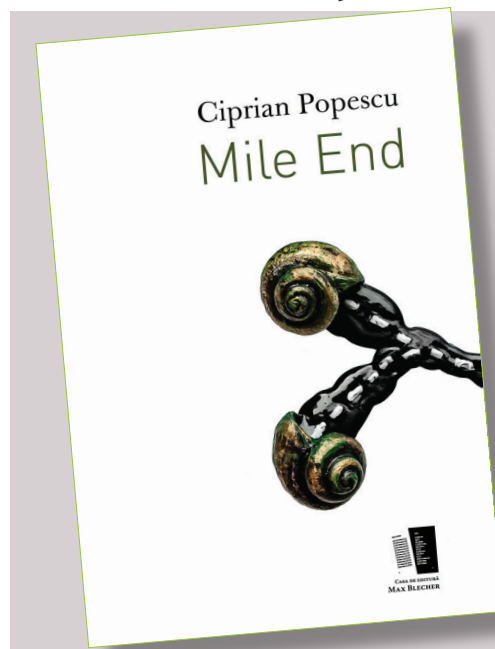
Foarte rar debutanții în poezie lucrează cu aglomerarea imaginărilor: în general, indiferent de vârsta biologică, la debut preferă să demonstreze în interiorul unei formule unice, nu să epuizeze prin pluralism poetic. Anul acestei situații este, cred, George State, care alege să lucreze exclusiv demonstrativ, în doze poetice cât mai concise. La polul opus, debutul recent al lui Ciprian Popescu, un nume necunoscut până acum lumii culturale românești.

Surprinzător de versatil stilistic, poetul lucrează în mai toate zonele testate de poezia tânără a ultimelor două decenii. Devine cu atât mai legitimă ipoteza conform căreia „se cere” deja ca la debut vocile să fie multiple în interiorul aceluiași volum, cu cât analizăm politica unei edituri reprezentative: la Casa de Editură „Max Blecher”, debuturile ultimilor ani lucrau unitar, pe proiect tematic (Anatol Grosu, 2012, Victor Tvetov, 2015), sau profesionist pe fiecare din multiplele registre asumate (Florentin Popa, 2013, Ștefan Ivas, 2014 sau Ciprian Popescu în 2016). În cazul ultimului debutant în poezie, cele două categorii coabitează din plin: tematic – ipostaza emigrantului; stilistic – de la poem în proză la incantație, de la descriere la angajare vizionară.

Poezele emigrantului

„Încă mai faci schimbul în lei, chiar și la sume mici”, va spune naratorul din primele poeme în proză ale volumului de debut al lui Ciprian Popescu, „Mile End”. Situația e atipică pentru poezia românească: cu toate că există adevărate tururi de forță ca „Occidentul”, poemul lui Mircea Cărtărescu, sau ca volumul „American Experience” din 2013 al lui Andrei Dosa, în poezia autohtonă foarte rar se joacă bine cartea emigrantului. Poezia a întârziat să recupereze această dimensiune și au apărut, invers, voci ale unui autohtonism puternic: „noul ruralism” sau „noile sincerități” sunt direcții poetice care vor, tocmai, să vorbească despre spații românești prin filtre poetice străine. Invers, Ciprian Popescu trimite un douămiist tipic să fie *town crier* în Canada, amintindu-și însă mereu de locurile marginale de unde a plecat.

Volumul începe cu o reactualizare eliotiană, unde peisajul comunică la nivel



Ciprian Popescu

Mile End

Casa de Editură
„Max Blecher”
Bistrița

2016

senzorial cu stările de blazare corporatistă; zăpada se scurge, realitatea e deformată conform stărilor interioare, tehnici moderniste alături de puțină autoreferențialitate: „Începutul unei primăveri oribile în Mile End. Aici e casa ta. Scoți capul pe balcon. O verighetă se cațără pe pereții de cărămidă. O fotografiezi, o postezi pe facebook”; „Afară e un vânt necruțător, un frig pe care ulcerările unui soare sfâșietor nu reușesc să-l îmblânzească. Auzi, «ulcerările unui soare sfâșietor...»”. Faptul că toate aceste metode sunt utilizate fără a spori cumva senzația de clausturare sau diluviu, care se vor dezvolta ulterior într-o adevărată critică socială, ci sunt pur și simplu bifate, dă următoarea impresie: poetul marchează căsuțe (Eliot, autoreferențialitate, Joyce etc.) într-un fel de joc de anunțuri; joacă intertextul Eliot pentru a-și deconstrui propriile apucături înalt moderniste; intertextul Joyce îi permite să se caricaturizeze, ca absolvent de jurnalism care a citit doar câteva pagini (își oferă singur titlatura de „mediocru”), pentru ca apoi să se poată desfășura în voie, fără să fie judecat. Astfel, intertextul e alibi, urmându-i un creuzet de idei și ideologii puse pe seama unui fel de anarhism dur al „omului sincer”, fără pretenții.

Apatie vs. revoltă

Însă, când apare critica socială (cu atât mai importantă în cazul unui volum care descrie distanțe între culturi/ civilizații), gesturile sunt de snobism „de stânga”, prin judecarea celor din jur după un fel de purism adolescentin: „Incredibil cum unii oameni mai au grijă de haine sau de lucruri, le poartă căutând o semnificație”. Dacă nu deranjează critica în sine, măcar tonul sfâșios/ revoltat pe lucruri banale mai taie din aventura ideologică. Când nu supără tonul, sunt stridente fie metaforele-clîșeu

► Poezia a întârziat să recupereze această dimensiune și au apărut, invers, voci ale unui autohtonism puternic: „noul ruralism” sau „noile sincerități” sunt direcții poetice care vor, tocmai, să vorbească despre spații românești prin filtre poetice străine.

(„plătești cu carnea de credit”), fie redundanțele („ești totuși în Canada, *man*”).

Nimic însă credibil – de la un capăt la altul al volumului – din aceste atitudini: revolta socială e vagă și risipită (ba hainele oamenilor, ba băncile, ba „pentru fabrici limuzine”, ba partide din Canada, ba facebookul sunt de vină). Iată cum, după câteva versuri bune – de la Cărtărescu la Manasia, din foburgul cu mitologii aparte – pot fi anulate în finalul poemului de exagerări de moment: „strălucea periferia/ prin ferestrele epocii pre-termopane/ în cartierul Pipirig în zona Cambogia/ rula noua revoluție culturală noaptea/ viu ardeau imaginile foiletonului porno suedez/ importat de patronii televiziunii locale/ noii stăpâni ai orașului/ cablat în anii '90 la satelit/ după modelul socialist nordic/ versiunea umană a modelului specialist” versus „iată încă o idee imbecilă/ circulând fără lesă/ fără stăpân”.

Altfel însă lucrează poetul când lamentația e doar un fundal, când problematizează relația cu copiii în „Ziua 42” sau o eutanasiie în Elveția francofonă în „Ziua 54”. Dar neamplificată, „pe rece”, atitudinea e golită prin autocontemplare: îi ajung poetului imagini ca „după o noapte în care ai băut singur două sticle de vin prost, te trezești mahmur. Te detești”. În verva justițiară, discursul cere deseori prea mult și sunt învinuite lucruri normale: „Viața e un spectacol de rețele de socializare și cam atât”, „ne ducem toți în Infern”, „consumă facebook”.

Ceea ce putea fi un volum tematic bun rămâne în urma unui discurs al emigrantului prea puțin coerent față de lumea din jur. Căci i-a pecetluit soarta un poet pentru care alienarea e un stindard, iar revolta e mai explicită decât în piesele lui Mihnea Blidariu. ■

SEMNAL EDITORIAL

Rodica Grigore

Călătorii în bibliotecă

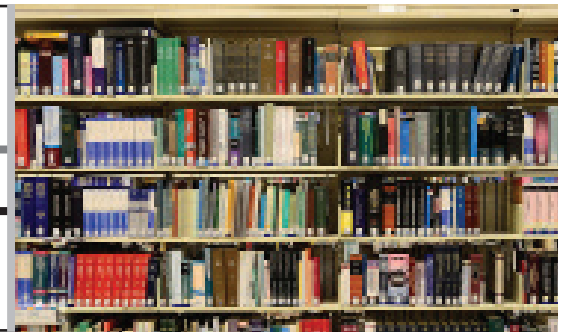
Editura

Casa Cărții de Știință

Cluj-Napoca

2016





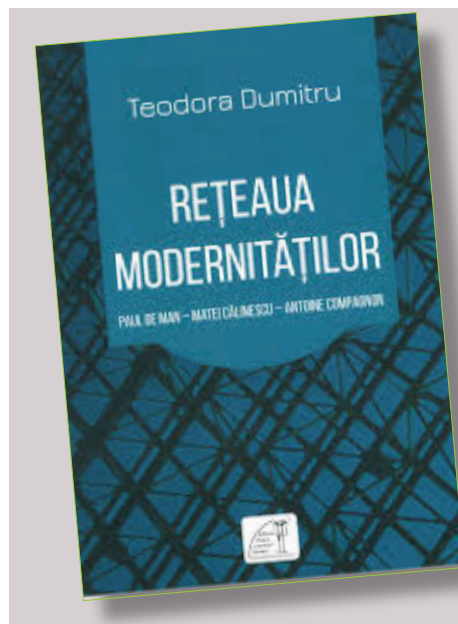
Contra lui Antoine Compagnon

COSMIN BORZA

Dacă – așa cum am încercat să susțin în recenzia din nr. 9 al revistei „Cultura” – „Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu” implică mize „reformiste”, provocând o revizuire de substanță a receptării modernismului (românesc), a doua carte din 2016 a Teodora Dumitru, „Rețeaua modernităților”, pledează pentru o „contrareformă” în perceperea modernității artistice. Apărute sunt aici abordările canonice, polemica îndreptându-se împotriva perspectivelor mai atrăgătoare conceptual, dar de o valoare epistemologică în mod cert inferioară.

Aparent, protagonistul acestui studiu este Antoine Compagnon, capitolul dedicat teoriilor sale critice („De la paradoxurile modernității la antimodernitate”) ocupând jumătate din paginile volumului. În fapt, profesorul și criticul francez poate fi – la fel de bine – catalogat drept „antagonistul” cărții. Într-un loc, Teodora Dumitru subliniază că noutatea promisă de autorul „Antimodernilor” este doar mimată, altundeva, anunță că argumentele sale „slăbesc, în loc să consolideze” conceptele, iar, în „Concluzii”, notează fără echivoc: „Paradoxul» teoriilor lui Antoine Compagnon este, în sumă, acela că, atunci când sunt originale, teoriile lui nu sunt funcționale și, invers, acolo unde sunt funcționale, le lipsește originalitatea”. Deși par ireverențioase, asemenea evaluări critice nu sunt decât rezultatul unei analize comparative – conduse minuțios, dar nu miop sau tendențios – între principalele teoretizări retrospective (după cel de-al Doilea Război Mondial) ale modernității culturale, aparținându-le lui Paul de Man, Matei Călinescu, Antoine Compagnon, fără a le neglija, totuși, nici pe cele semnate de Hugo Friedrich ori de Harold Bloom.

Coroborând reflecțiile din două eseuri demaniene („Istorie literară și modernitate literară”, respectiv „Lirică și modernitate”) publicate în volumul „Blindness and Insight” / „Orbire și introspecție” (1971), Teodora Dumitru atestă originea celei mai influente definiții a modernității în relația sa de conviețuire/ interdependență paradoxală cu timpul/ istoria. „Pendularea anxioasă” între „disociere și coabitare” îi servește lui Paul de Man ca probă esențială a invalidării relevanței atât a pozitivismului istorist, cât și a celui formalist sau structuralist. În schimb,



Teodora Dumitru

Rețeaua modernităților.
Paul de Man –
Matei Călinescu –
Antoine Compagnon

Editura
Muzeul
Literaturii Române
București
2016

► Demersul
polemic din
„Rețeaua
modernităților”
nu are o
finalitate
negatoare, ci,
dimpotrivă,
afirmativ-
recuperatoare.

raportarea ambivalentă a literaturii la istoria contingentă devine argument central în cărțile lui Matei Călinescu: „Fețele modernității” (1977) și „Cinci fețe ale modernității” (1987). Dezvoltând o lectură „infidelă” a ideilor lui Paul de Man (de neratat sunt paginile ce abordează modul în care teoreticianul de origine română îl contestă confirmându-l și îl atestă infirmându-l pe deconstructivistul belgiano-american!), Matei Călinescu revalorifică istorismul și sociologia literaturii pentru a formula deja clasică definiție a modernității dialectice: „în cursul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, a apărut o sciziune ireversibilă între modernitate în sens de etapă în istoria civilizației occidentale – rod al progresului științific și tehnologic, al revoluției industriale, al valului de schimbări economice și sociale produse de capitalism – și modernitate în sens de concept estetic. De atunci, relațiile dintre cele două modernități au fost în mod ireductibil ostile, permițând însă și chiar stimulând o diversitate de influențe reciproce, cu toată furia lor de a se distruge una pe cealaltă”. Forța explicativă a acestei perspective teoretice este atât de amplă, încât – demonstrează Teodora Dumitru – ea ajunge „genul proxim” care transformă „fețele” (modernismul, avangarda, decadența, kitschul, postmodernismul) în simple „specii” cu trăsături distinctive adeveri interșanjabile.

Ba mai mult, studiul lui Matei Călinescu devine curând un reper canonic al interpretării modernismului/ modernității literare, Antoine Compagnon urmându-l întocmai (nu doar în spirit, ci, uneori, în stil și chiar în literă) prin „Cinci paradoxuri ale modernității”. Această carte, considerată de autorul

francez însuși „o scriere de tip manual, bazată pe compilație”, n-ar fi scăpat – într-un studiu condus de un cercetător mai caustic – de acuza de plagiat. Precaută, Teodora Dumitru nu riscă să-și deturneze analiza înspre o astfel de sentință, fiindcă întreg său efortul argumentativ se va concentra pe informarea minuțioasă a unei dezvoltări poate mai „scandaloase”: schimbarea de viziune de la „Cele cinci paradoxuri ale modernității” (1990) la „Antimodernii” (2005) e „importantă, însă nu și complexă, în sensul că teoria modernității din prima lucrare e convertită brut, fără reglaje suplimentare într-o teorie a antimodernității”. Promovând o perspectivă „etic-psihologizantă” și ideologică, aplicată, deci, la biografia intelectuală a autorilor abordați, dar ignorantă în raport cu opera lor literară, Compagnon impune o „reformă nominală, formală”, adică doar califică diferit (prin apelativul „antimodernii”) aporiile/ dialectica creatorilor moderniști descriși (într-un mod similar până la identitate cu Paul de Man și Matei Călinescu) în „Cele cinci paradoxuri...”. Iar atunci când – din rațiuni explicative și delimitative – teoreticianul francez încearcă să precizeze termenul rezultă o echivalare tacită (chiar dacă respinsă declarativ) a „antimodernului” cu „paseistul”, „retrogradul”, „tradiționalistul”, „conservatorul”, „reacționarul”, „antiprogresistul”, ca și cum Baudelaire, Proust, Flaubert, Balzac ș.a. nu ar fi fost marii „inovatori” și „învingători” ai modernității estetice. „Inconsecvențele terminologice și falsele distincții” (cum se intitulează un subcapitol) care afectează conceptualizarea celor șase însușiri prin care Compagnon identifică „antimodernii” („contrarevoluționarismul”, „anti-Iluminismul”, „pesimismul”, „doctrina păcatului originar”, „sublimul” și „vituperăția”) sunt devoalate de Teodora Dumitru cu o acuitate critică lipsită de orice inhibiții, de care nicio altă „vedetă” a lumii literare occidentale nu știu să fi avut parte în cultura autohtonă contemporană.

Totuși, cum anticipam, demersul polemic din „Rețeaua modernităților” nu are o finalitate negatoare, ci, dimpotrivă, afirmativ-recuperatoare: lectura non-ideologică, aproape tradițională metodologic, din studiul lui Matei Călinescu este reabilitată. O adeziune interpretativă cu atât mai semnificativă, cu cât noua generație de critici – în a cărei primă linie valorică se plasează, fără îndoială, Teodora Dumitru – a fost acuzată nu o dată de prezenteism și de idiosincrazii ideologice ■



DAN BURCEA

Guillaume de Fonclare

Guillaume de Fonclare, mesaj în exclusivitate pentru cititorii revistei „Cultura”:

„În 2010, am avut plăcerea să merg la București și la Brașov pentru lansarea primei mele cărți. Păstrez o amintire plină de emoție și de admirație. Știam că poporul român este un mare popor, dar am descoperit cu această ocazie întreaga dimensiune a culturii și amabilității sale. Am o profundă afecțiune pentru locuitorii României, care sunt frații mei de sânge, frații mei europeni și care ocupă un loc cu totul special în sufletul meu. În această perioadă de Crăciun, adresez fiecăruia toate urările mele de fericire și de reușită personală.”

punct, în căutarea unor sentimente care ar fi în dizarmonie cu condiția aspră a acestui bărbat excepțional”, cum îmi va mărturisi el într-un interviu acordat în 2013 (http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/interviews/content/1852315_guillaume-de-fonclare-lorsqu-on-possede-un-petit-talent-pour-ecrire-il-ne-faut-pas-hesiter-a-faire-l). În 1993, obține un master în istorie, iar în 2006 este numit director al Memorialului de la Péronne, în regiunea La Somme, rămasă în istorie prin sângeroasele lupte din Primul Război Mondial. Este nevoit să părăsească acest post în anul 2010, fiind diagnosticat cu „sindromul lui Ehlers-Danlos

Îmi este imposibil să vorbesc aici despre scriitorul Guillaume de Fonclare fără să nu evoc prietenia, prețuirea și căldura umană care ne leagă și admirația pe care o am pentru omul și opera sa. Debutul lui cu volumul „Dans ma peau” (Ed. Stock, 2010) a constituit o adevărată surpriză nu numai prin natura tematicii sale, dar și prin maniera cu totul impresionantă în care ea era tratată. El a atras imediat atenția criticii, care l-a recompensat, în același an, cu mai multe premii, printre care Prix Essai France Télévisions 2010, Prix Jacques de Fouchier 2010, decernat de Academia Franceză, Prix Jean Bernard 2010, decernat de Academia de Medicină, Prix Paroles de patients 2010, decernat de Les Entreprises du médicament. Cartea a fost tradusă în limba română la editura Spandugino cu titlul „Prizonier în propriul corp”.

Născut în 1968, la Pau, Guillaume de Fonclare își petrece copilăria la Combovin și la Lambesac, nu departe de Aix-en-Provence. În 1978, își pierde tatăl, pilot de încercări la Societatea aerospațială, într-un accident de elicopter. Este un traumatism care îl va marca definitiv și îl va face să dezvolte „un sistem de introspecție foarte bine pus la

► Debutul lui cu volumul „Dans ma peau” (Ed. Stock, 2010) a constituit o adevărată surpriză nu numai prin natura tematicii sale, dar și prin maniera cu totul impresionantă în care ea era tratată.

de tip clasic”, care îl obligă de acum încolo să se deplaseze în fotoliu rulant. De-abia împlinise 36 de ani...

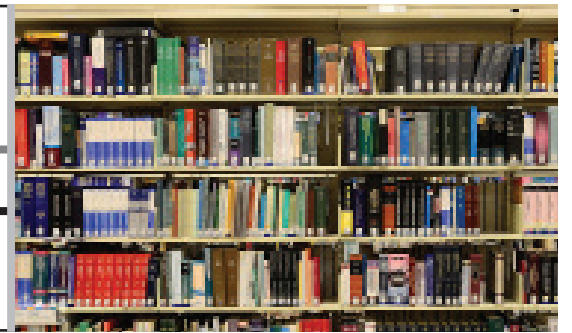
Cartea „Prizonier în propriul corp” se naște în acest moment de cumpănă pentru autor. Ea impresionează mai ales prin modul cu totul neașteptat în care autorul știe să grefeze dureroasa lui istorie personală pe trunchiul destinului comun al soldaților care odihnesc în cimitirul memorial de la Péronne. Retorica reținută și plină de pudoare este calificată de criticul Marc Riglet în „L'Express”, drept o discreție traversată de „politețea disperării”. Departe de autolamentație și de compasiune autoficțională, autorul își privește soarta fără fatuitate, propunând o uniune în absolut între prezentul personal și memoria istorică a miilor de vieți sacrificate pe câmpul de luptă. El re poziționează în felul acesta demnitatea ființei umane și propria ei fragilitate în raport cu necesitatea aproape transcendentă a sacrificiului, singurul gest capabil să dea sens suferinței. Acest discurs narativ se bazează pe ceea ce autorul numește „un drum paralel”, în care suferința personală o însoțește pe a celorlalți fără a pretinde vreodată întâietate sau exclusivitate. Suferința, spune el, nu este o chestiune de cantitate, ea se măsoară după forța necesară vieții de a învinge sau de a se lăsa învinsă.

În 2013, publică „Dans tes pas” [Pe urmele tale] (Ed. Stock), roman dureros – inchizitorial la adresa celui mai bun prieten care s-a sinucis fără să lase niciun mesaj celor apropiați. Aceleași cuvinte cu valoare de leitmotiv revin și aici: curaj, speranță, dragoste de viață, suferință, îndoială, încredere. Toate construiesc o pledoarie pentru viață. Convocându-și prietenul la bara responsabilității de tată de familie, Guillaume de Fonclare reafirmă atașamentul său profund la valorile vitale, inclusiv ale efortului de a îndura greutățile și de a-i învinge adversitățile.

Cel de-al treilea roman, „Joë” (Ed. Stock, 2014), este inspirat din viața poetului francez Joë Bousquet, rănit în 1918, în timpul bătăliei de la Vailly, la vârsta de 21 de ani și rămas paralizat pentru tot restul vieții. Este o biografie în care autorul se recunoaște și cu care se identifică. Această vecinătate cotidiană cu boala nu este pentru el o „speculație intelectuală”, „o convingere facilă” sau „o idee generală lipsită de orice declinare reală, fără nicio realitate”, dimpotrivă ea declanșează în sufletul său nevoia de a împărtăși cu autorul preferat un destin comun și tragic.

În ianuarie 2017, scriitorul va publica un nou roman pe care îl așteptăm cu mare interes. ■





Antichități din secolul XX

CONSTANTIN COROIU

În ultima săptămână a anului 2000, când Casandrele de serviciu de pe toate canalele de comunicare existente atunci țineau cu orice preț să ne sperie cu apocalipsa, precum și în primele zile ale mileniului în care tocmai intraserăm cât de cât teferi, în pofida tuturor previziunilor negre, aveam prilejul și privilegiul să călătoresc pentru prima dată în Elveția. Străbăteam trasee de vis și vizitam orașele Geneva, Lucerna, Berna, Lausanne, Lucarno, Zürich, Vevey sau Montreux.

În apropiere de Montreux, la Martigny – care, precum toate orașele și stațiunile elvețiene, oferă, mai ales în zilele de Crăciun și de Anul Nou, un variat și atractiv spectacol de lumină și culoare, se deschisese o mare expoziție de icoane ortodoxe rusești, evocând o intensă și inconfundabilă spiritualitate creștină de-a lungul a șapte secole (XII-XVIII). Vizitând-o, am avut sentimentul învecinării cu Dumnezeu. „Veniți să vedeți arta iconografică a unui popor ales” – titra un prestigios cotidian. În majoritatea lor prezentate publicului în premieră absolută, după ce trecuseră printr-un etapizat, migălos și complex proces de restaurare, icoanele proveneau din inestimabilul fond al celebrelor Galerii Tretyakov din Moscova. Expoziția era organizată de o renumită fundație, care a construit la Martigny un impunător pavilion destinat unor asemenea evenimente, unde vizitatorii sunt atrași și de o expoziție permanentă (colecție unică) de automobile (cel mai vechi fiind din anul 1897, evident Mercedes, iar cel mai nou din 1940), un adevărat muzeu al automobilului din perioada amintită.

Expoziția de icoane rusești era receptată ca un mare eveniment. Presa califica expoziția ca fiind „o descoperire majoră a secolului XX”, la finele căruia se restituia, iată, îndeosebi ceea ce s-a numit vârsta de aur (secolele XIV-XVIII) a artei iconografice rusești și, implicit, a întregii spiritualități creștin-ortodoxe, marcată, până în veacul al XIII-lea, de influența marilor maestri greci, pentru ca apoi să-și găsească (și să etaleze) un stil propriu și o personalitate unică în istoria artei. Spre deplina convingere era suficient să privești celebra „Sfânta Treime din Vechiul Testament” semnată de Andrei Rubliov.

► „Antichități din secolul XX” îmi suna ca un epitaf. Încât am avut sentimentul că, pentru mine, secolul în care îmi petrecusem cea mai mare parte a existenței era „înmormântat” acolo, pe o stradă veche de sute de ani a unui oraș cu vocație universală, dar și că a devenit atât de îndepărtat precum Antichitatea greacă sau romană.

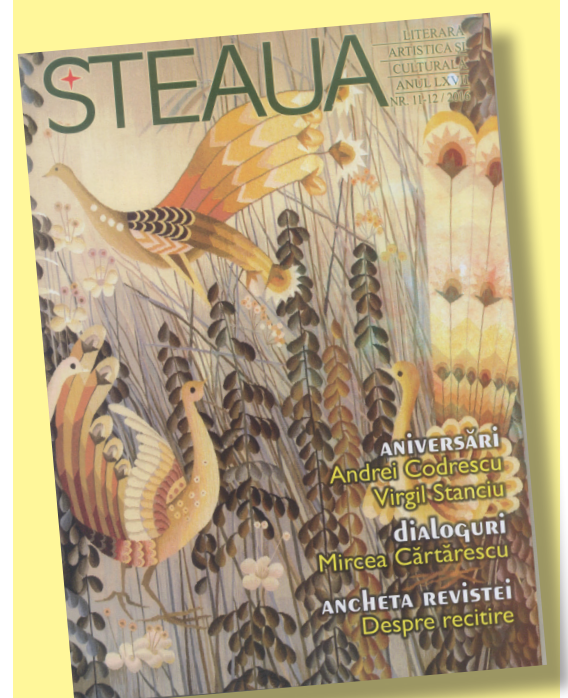
Firește, celelalte icoane înfățișate publicului pentru prima oară sunt anonime. „Vedetele” asupra cărora și comentatorii atrăgeau atenția, considerate capodopere între capodopere, erau „Bătălia apărătorilor Novgorodului contra Souzdalienilor”, datând din 1170, și o imensă frescă din secolul al XII-lea care reia, la dimensiuni epice impresionante, același episod. Dar vizitatorul avea șansa să parcurgă un lung traseu, ilustrând stiluri, tehnici picturale și școli faimoase începând cu cele din Pskov, Novgorod, Iaroslav, până la cele din Tver sau Moscova. O adevărată „O mie și una de nopți” repovestind o spiritualitate îndelungată și intensă ce deschide perspectiva unei mai bune înțelegeri a Rusiei profunde, a istoriei și culturii ei, cu ale sale legende, mituri, eroi și martiri. Expresivitatea scenelor și a portretelor personajelor – nu doar biblice –, dramatismul și metafizica narațiunilor te duc cu gândul la marile romane ale lui Tolstoi și Dostoievski, cum ar fi, de pildă, „Învieirea” sau „Frații Karamazov”. Pe scurt, expoziția, care urma să rămână deschisă până în primăvara anului 2001, se constituia într-o magnifică demonstrație a geniului rusec. Vizitând-o, mi-am amintit cuvintele unui Părinte al Bisericii Ortodoxe: „Dumnezeu s-a făcut om pentru ca omul să poată deveni Dumnezeu”.

Nu numai un român, dar cred că orice alt european ar putea fi fascinat de modelul civilizației elvețiene. O liniște ce coboară parcă de pe piscurile înzăpezite ale Alpilor, plutind împreună cu imperialele lebede pe oglinda lacurilor, un invidiabil *savoir vivre*, un simț rafinat al utilului și al frumosului, peisaje naturale și urbane de o impresionantă cromatică, o infrastructură de o funcționalitate aspirând la perfecțiunea faimoaselor ceasuri elvețiene, un aer de prosperitate autentică. În Elveția, căldura și imaginația latine intră într-o fecundă armonie cu austeritatea și precizia specific germanice, limbile se vorbesc și se respectă reciproc, mândria de a fi elvețian este autentică și cât se poate de discretă. Pare că nicio stridentă nu e posibilă. Un reputat medic al locului îmi spunea că trebuia să existe într-o Europă și într-o lume atât de frământate, multă vreme despărțite de ziduri, însângerate de două conflagrații mondiale, oaza de securitate și confort care este Elveția.

La Geneva, ambianța clădirii Societății Națiunilor te transportă într-o epocă în care diplomația purta fracul lui Nicolae Titulescu, al cărui portret semnat de Dan Hatmanu îți atrage irezistibil atenția după ce i-ai trecut pragul. Flanând pe străduțele înguste dintr-o zonă veche a orașului cu Moși Crăciuni urcând tiptil pe zidurile cufundate în tihna

sărbătorii, zăbovesc mai multe minute în fața unui mic magazin surprins de inscripția aproape oximoronică de pe firmă: „Antiquités du XX-ème siècle”. Era proaspăt pusă, urme greu de descifrat ale celei anterioare încă se mai puteau distinge. Nu am aflat ce „antichități” se vindeau în magazinul cu insolita firmă, deoarece acesta, fiind prima zi de Crăciun, era închis. În vitrină stăteau expuse doar două scaune mai degrabă banale. Important mi s-a părut faptul că „Antichități din secolul XX” îmi suna ca un epitaf. Încât am avut sentimentul că, pentru mine, secolul în care îmi petrecusem cea mai mare parte a existenței era „înmormântat” acolo, pe o stradă veche de sute de ani a unui oraș cu vocație universală, dar și că a devenit atât de îndepărtat precum Antichitatea greacă sau romană. Nici nu era prea greu, de vreme ce nu o dată Cetatea lui Homer și țărmlul lui Ulise le-am simțit mult mai aproape de sufletul meu decât o metropolă ca o metastază. Ce ar fi trebuit să mi se întâmple mai potrivit stării în care mă aruncasem „epitaful” ce mi-a trezit atâtea nostalgii decât un popas la Vevey, pe malul Léman-lui, „coasta de azur” a Elveției, unde, de pe un soclu ce duce cu gândul la „măiastra carte”, Eminescu scrutează Alpii înzăpeziți. Pe aceeași linie, în partea stângă a bustului poetului, operă a sculptoriței Andreia Bove, inaugurat în 2009, „Anul Eminescu”, se lansează în spațiu, nimeni altul decât Charlie Chaplin, cu pălăria și magicul său baston, venind parcă de sub orizont și ilustrând parcă o imagine a genialului vagabond dintr-un splendid poem al lui Adrian Păunescu. În apropiere scrutează mirificarea și Anna de Noailles. Companie românească selectă pentru creatorul „Luminilor orașului” și al altor capodopere. ■

SEMNAL EDITORIAL





CRISTINA SĂRĂCUȚ

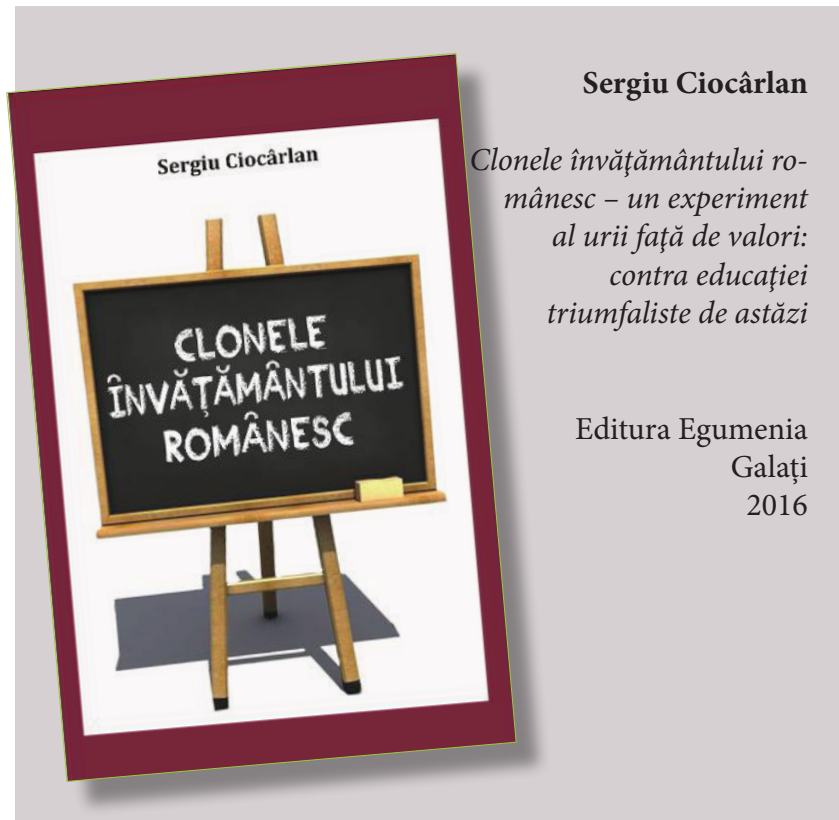
Școli de profesori

Să mai vrei (și vrei!) să scrii despre criza educației într-un spațiu geografic și cultural în care nu puține sunt exemplele când granițele dintre o lucrare originală și una plagiată se negociază îndelung este, fără dubii, o dovadă a unei predispoziții funciar idealiste. Eticheta aceasta se poate atribui și autorului (și) cărții „Clonele învățământului românesc – un experiment al urii față de valori: contra educației triumfaliste de astăzi”. Volumul are ambiția de a chestiona problema crizelor din învățământul românesc, punând în lumină tipologia profesorilor implicați în predare. Sergiu Ciocârlan oferă o hartă cinică, dar autentică, a tipurilor de profesori care (se) predau azi în școlile autohtone. Autorul construiește un model pedagogic puternic infuzat de ideologia biblică, dar sfârșește, din fericire, prin a depăși capcana tezisului pe care tocmai îl incriminează.

Ceea ce face volumul creditabil este reușita analizei mentalităților din sistemul școlar preuniversitar românesc. Cauza majoră a crizei, crede autorul cărții, constă în mecanismul caragialian al reformelor care au unicul merit de a nu aduce nimic nou. Experimentul pedagogic rulat în ultimele decenii în spațiul școlii are drept finalitate nota și nu lecția. Învățarea devine astfel un show la finele căruia aflăm – copii, părinți, profesori – cine e bun și cine e rău: „Copiii trebuie să meargă la școală pentru că un catalog trebuie umput cu note, ca apoi să se știe cine sunt cei buni și cei răi”.

În distribuția acestui spectacol se află, în principal, două grupe de participanți, clasificate după abilitatea de a răspunde fragilei întrebări „De ce e frig în frigider?”. În răspunsul lor unii profesori creditează sigurața șabloanelor, alții incertitudinea creativității: „Fiecare om este și adult, și copil. E foarte greu ca adultul să piardă în fața copilului. Domeniul luptei este inima mea. Sau inima ta. În aceeași inimă încap doi: cel confiscat de seriozitate și de toate convențiile acestei lumi, dar și cel ingenuu, creativ, nerăbdător să întrebe, să primească și să dea răspunsuri dintre cele mai curajoase, chiar dacă uneori greșite”.

Funcționarii din prima categorie sunt și adepții rețetei succesului. Profesorii funcționari caută biruința cu orice preț: „Profesorul urăște să se vadă pe sine însuși. De aceea el este un sârguincios «salahor» pe aceste șantiere de imagine ale Școlii. Ca să nu se întâlnească pe sine, el muncește încordat, asudat, dezvelit pînă la brâu, stărnind admirația protocolară a vizitatorilor



Sergiu Ciocârlan

Clonele învățământului românesc – un experiment al urii față de valori: contra educației triumfaliste de astăzi

Editura Egumenia
Galați
2016

învățământului românesc. Rolul său este acela de a «produce» imaginea Școlii și a profesorului-model, ceea ce îl onorează, mai mult, îi conferă o aură de «biruitor». Acest tip de funcționar al sistemului public de educație este în primul rând un om al hârtiei: „Pe profesorul-funcționar îl interesează să aibă portofoliul cu toate documentele aranjate așa cum este precizat în opis, să întocmească procese-verbale, să participe la consilii profesionale și cercuri pedagogice, să obțină rezultate la concursuri și evaluări naționale. Dispoziția de a fi profesor nu are nimic a face cu toate acestea”. Principiile activității lui se reduc, de multe ori, la ceea ce am putea numi o „predare cuminte”, care respectă întru totul programa: „Profesorul-funcționar se așază la catedră și dictează lecția, uneori scrie la tablă, este în general aspru la note, amenință, nu apreciază deloc nivelul clasei, nu încurajează schimburile de idei, dialogul cu elevii”. Finalitatea muncii sale este producția serializată, robotizarea unor generații și perpetuarea unui model de comunicare păguboasă prin distanța pe care o impune între profesor și elev. Cum poate ajunge cineva un profesor-funcționar? Răspunsul lui Sergiu Ciocârlan este cu atât mai credibil, cu cât vine din partea unui autor, el însuși profesor: funcționarul este, deci, acel profesor care și-a pierdut „dispoziția de a fi profesor” și care devine

► Aceste două categorii de profesori individualizate cu acribie de către Sergiu Ciocârlan ar putea popula cu succes cele două universități evocate în celebrul roman-eseu al lui Robert Pirsig, „Zen and The Art of Motorcycle Maintenance” („Zen și arta reparării motocicletei”).

intempestiv adeptul vieții mediocre, când „orice îi depășește limita înțelegerii educației îl tulbură într-un mod neconstructiv”.

De cealaltă parte se află profesorul, susținătorul răspunsurilor creative obținute cu prețul nesiguranței rețetei. Ca să-l definească, Sergiu Ciocârlan recitește povestea lui Oscar Wilde, „Prințul fericit”. Să fii profesor înseamnă să ai „dispoziția de a fi profesor și de a te coborî la neputințele elevilor” și, nu în ultimul rând, din cauza acestei dispoziții, „să fii aruncat la gunoi de către un sistem în care nu contează decât însemnele exterioare: rubinul, safirele, foițele de aur”. Un astfel de profesor construiește în afara programei, dar nu împotriva ei, așa cum o face chiar autorul cărții atunci când descrie două soluții didactice pentru orele de literatură – jurnalul iubitorului de literatură și atelierul de poezie. Mai mult, acest profesor are dispoziția de a trăi școala „ca pe aventura vieții lui”. El renunță la a considera elevul un sclav căruia să-i ceară să fie obedient: „Suntem profesori atunci când ne împlănzim și nu mai pretindem supunere”.

Aceste două categorii de profesori individualizate cu acribie de către Sergiu Ciocârlan ar putea popula cu succes cele două universități evocate în celebrul roman-eseu al lui Robert Pirsig, „Zen and The Art of Motorcycle Maintenance” („Zen și arta reparării motocicletei”): prima universitate (universitatea adevărată) este o stare a minții, întruchipată de o dispoziție a corpului de profesori, constituit în timp, spre reflecție, în timp ce a doua universitate înseamnă doar un sistem administrativ care nu poate preda și nu poate genera cunoaștere. Suprapunerea rămâne facil de urmărit. Profesorul își găsește locul în prima universitate, așa cum funcționarul deservește salutar mecanismul celei de-a doua.

Nu știm dacă destinul cărții „Clonele învățământului românesc” va semăna cu cel al volumului publicat în 1974 de filosoful american, volum care a schimbat mentalitatea unor generații (George Steiner îl compară cu „Moby Dick”, Robert Redford îi cere lui Robert Pirsig să-i cedeze drepturile pentru un scenariu de film și este refuzat, iar, azi, textul este recomandat de către revista „Forbes” pentru educația tinerilor antreprenori). Un lucru este însă previzibil: cartea lui Sergiu Ciocârlan are șansa de a crea o breșă în vitrina unei Școli de (prea) mult timp umplute cu manechine și de a lansa dezbaterea despre adevărata datorie a vieților noastre de profesori. ■



Sinteza național-universal

o idee recurentă în definirea stilului muzical românesc

OTILIA CONSTANTINIU

În istoriografia românească recentă, identitatea națională a fost considerată adesea un dat, un sentiment distinct pe care românii l-au avut încă din Evul Mediu (sau chiar de la daci, dacă ar fi să luăm în considerare exagerările propagandistice). Însă, ideea unei conștiințe naționale nu putea să apară înaintea construcției politico-administrative care a fost statul-națiune, el însuși un produs al epocii moderne. Modelul german de națiune, în care apartenența la națiune era dată de criteriul etnic, de o descendență și o cultură comune, a avut un ecou puternic în periferia Europei. Asta a însemnat, din partea elitelor, o investire conștientă a muzicii cu puterea de reprezentare identitară națională, muzica devenindu-se un instrument eficient în cadrul acestui demers.

Prima etapă: școala muzicală națională

Ideea afirmării unei școli muzicale naționale a fost resimțită de către români ca un imperativ, procesul de creație a muzicii românești moderne dezvoltându-se în jurul clarificării conceptuale a termenului de „muzică națională”. Această sintagmă a acționat atât ca un ideal spre atingerea căruia trebuia lucrat, cât și ca un etalon în funcție de care erau judecate produsele muzicale ale epocii. Definirea muzicii naționale a surprins compozitorii într-o tensiune desprinsă din raportul național-universal, analog celui dintre identitate-alteritate, unde alteritatea are atât valențe pozitive (muzica țărilor „civilizate” ca model), cât și negative, declanșând reacții defensive sau chiar anti-europene, muzica națională fiind excesiv ocrotită până la eliminarea modelului originar.

Astfel, compozitorii români romantici înțelegeau prin „muzică națională” delimitarea de canonul austro-german (muzica „wagneriană”, „absolută”, „pură”), canon

► Tendința națională, ca artă bazată pe folclor, nu e întreruptă, ci se integrează într-o zonă a mișcărilor est și central-europene unde Stravinsky, Bartók sau Janáček demonstraseră cu vigurozitate că materialul folcloric devenise materia primă a unei arte fundamentale moderne.

la care, de altfel, s-au raportat toate școlile muzicale naționale în configurarea specificului propriu. Prin „specific” național, romanticii români înțelegeau acea „fire” sau „natură” a poporului care era imprimată muzicii populare, și pe care trebuiau să o surprindă și să o dezvolte în genurile și formele existente în tradiția occidentală; de aici și tensiunea în rezolvarea sintezei național-universal. Acest „specific” s-a obținut, la început, prin citarea sau imitarea așa numitelor „arii naționale” (piese populare facile, selectate după criteriul compatibilității cu armonia de tip occidental).

Folclorul însemna muzica poporului, fie ea urbană sau rurală, abia mai târziu făcându-se distincția între cele două, în contextul problematizării autenticității folclorului. Acest lucru împărțea compozitorii de la acea vreme în cei care acceptau diversitatea elementelor orientale, rusești sau ungare (majoritatea bucureșteni de școală franceză) și cei care nu le recunoșteau ca aparținând de specificul cultural autohton (în special transilvănenii de școală germană). Confuzia asupra specificului muzicii țărănești era cauzată de rezumarea polemicilor la argumente de ordin emoțional, acel „caracter” românesc neputând fi definit în detalii tehnice de analiză (etno)muzicologică.

Interbelic: motivele folclorice și modernitatea

Problema specificului național avea să se prelungească, revenind în 1920 sub forma unei anchete inițiată de revista „Muzica” din București („Muzica românească”, în „Muzica”, an II, nr. 3, ianuarie 1920, pp. 97-118.), alăturând păreri mai multor compozitori români invitați să clarifice problema muzicii românești și dezvoltarea ei pe baza muzicii populare. Inițiativa acestei anchete era determinată și de noua configurație politică pe care România o câștigase în 1918. Ancheta din „Muzica” a relevat o diversitate de opinii, de la cei care propuneau soluții utile pentru realizarea acelei arte naționale, la cei care au exclus posibilitățile de întrebuițare a folclorului pentru formele și genurile ample, negând valoarea elementului autohton. Alfred Alessandrescu susținea că prelucrările și armonizările de melodii populare nu pot fi ținta supremă, adică muzica simfonică, deoarece dezvoltarea simfonică presupune

transformări ale temei, atât ritmice, cât și melodice, catalogând drept iluzorie încercarea de a adapta tema folclorică la cerințele simfonice. Nici Ion Nonna Otescu nu era convins de valorificarea folclorului în toate genurile și formele muzicii apusene: „fragmentele românești nu prezintă destulă maleabilitate și sunt purtate mai mult spre repetare decât spre dezvoltare”. Enescu îndemna compozitorii să abordeze genul rapsodic pentru că se pretează cel mai bine la redarea specificului național. Mihai Jora adăuga în lista formelor libere tabloul muzical și poemul simfonic sau baletul cu subiect din mitologia românească. Mai fermi în răspunsuri au fost Brăiloiu, care contrazicea existența genurilor superioare și inferioare, în timp ce Sabin Drăgoi sau Dimitrie Cuclin se arătau încrezători în valorificarea folclorului prin abordarea tuturor formelor „mari”. Pe de altă parte, existau și păreri, precum cea a lui Emanuel Cerbu, care atenționau asupra pericolului uniformizării prin cultivarea exclusivă a folclorului.

Muzicologul George Breazu distingea, în 1931, două concepții dominante în gândirea muzicală românească la acea vreme: una a caracteristicului românesc, care afirmă categoric caracterul românesc sub influența forțelor mediului cultural, etnic și social românesc și una abstract universalistă, care derivă din aspirații muzicale universale, abstracte, independente de voința sau năzuințele unui mediu specific, de imperativele temperamentului și rasei (George Breazu, „Conceptiile dominante în muzică”, în „Gândirea”, nr. 1, 1931, p. 30). Într-un climat tot mai tensionat al anilor '30, teoria atingerii universalității prin național aducea argumentul folcloric în scopul conturării unui profil psihologic al națiunii.

Însă modernitatea seduce o bună parte a compozitorilor români odată cu vizita lui Béla Bartók la București (1934), sub influența concepțiilor acestuia redefinindu-se optica asupra potențialului modernist al melodiilor țărănești. Astfel, tendința națională, ca artă bazată pe folclor, nu e întreruptă, ci se integrează într-o zonă a mișcărilor est și central-europene unde Stravinsky, Bartók sau Janáček demonstraseră cu vigurozitate că materialul folcloric devenise materia primă a unei arte fundamentale moderne (Clemansa Liliana



Firca, „Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolelor XX: 1900-1940”, teză de doctorat, Cluj-Napoca, 1998, p. 164).

Perioada internaționalistă

Odată cu instaurarea regimului comunist (1944), problema stilului național intră sub dominația ideologică a realismului socialist, traversând o fază anti-națională, așa-zis internaționalistă (1948-1949) și mai apoi trecerea la o fază naționalistă (1971, care nu și-a spus niciodată așa fiindcă termenul era prohibit, conform lui Lucian Boia, în interviul „A schimbat comunismul noțiunea de naționalism?”). Metamorfoza României dintr-o periferie capitalistă într-un satelit socialist a modificat cadrul activităților intelectuale, ideologia oficială manifestându-se în plan cultural-artistic mai ostentativ decât în celelalte țări din spatele Cortinei de Fier. Prin noul sistem cultural impus de Moscova, arta devine instrument al politicii de stat, iar autonomia și formalismul în artă devin concepte eretice.

Sub conducerea lui Matei Socor (1949-1954), Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor Români a trasat liniile ideologice ale muzicii românești din acei ani, promovând agresiv muzica progresistă, adică o muzică pentru popor, accesibilă, diatonică, tonală și de inspirație folclorică, cu scopul de a servi creării „omului nou”. De formalism au fost acuzate multe lucrări ale compozitorilor până atunci apreciați pentru interesul lor în folclor, unii fiind chiar marginalizați, precum Mihail Jora (Valentina Sandu Dediu, „Muzica românească între 1944-2000”, Ed. Muzicală, București, 2002). La nivel estetic, anii '50 ai regimului comunist au tradus experiența unei foarte fine linii existente între conținutul realismului socialist și naționalismul de inspirație folclorică (Joel Crotty, „A Preliminary Investigation of Music, Socialist Realism, and the Romanian Experience, 1948–1959: (Re)reading, (Re)listening, and (Re)writing Music History for a Different Audience”, în „Journal of Musicological Research”, Routledge, 2007). Astfel, mulți compozitori au reușit să camufleze puritatea doctrinară prin continuarea unei căi folclorice (de exemplu, Capoianu și Negrea nu au urmărit să redea poleiala sovietică a propagandei realismului, dar au fost tolerați de autorități pentru că îndeplineau idealul adresării către mase).

Resincronizarea

Discuțiile compozitorilor din anii '60 au prezentat chestiunea stilului muzical românesc mai concentrat spre finalul decadei, atunci când s-a resimțit o scurtă perioadă de libertate de mișcare și comunicare cu Occidentul, marcată și prin interesul

pentru cromatism, interes ce produce mutații estetice în lucrările unor compozitori, mai precis o trecere de la folclorismul neoclasic la dodecafonism și avangardă. Această tendință poate fi observată în discuția antrenată iarăși de revista „Muzica”, în 1966, referitoare la sinteza naționalului cu universalul. De această dată, reies păreri care vorbesc de eliberarea de obsesia „specificului” (Bentoiu) sau de cea a desprinderii de un naționalism exclusivist etnografic (Gh. Dumitrescu) ori de necondiționarea caracterului național prin uzanța unui limbaj alimentat din elementele muzicii populare (Zeno Vancea și Ștefan Niculescu, „Raportul între național și universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii”, în „Muzica”, nr. 3, 1966). S-a căutat argumentarea ideologică a însușirii mijloacelor de expresie ale muzicii universale contemporane ca pe un fenomen firesc, istoric determinat, care constituie un criteriu de stil și nu unul de valoare, sublinindu-se că „izolarea provincială, cultivarea unilaterală a unui etnografism limitat sunt la fel de dăunătoare adevăratului progres, ca și imitarea fidelă a unor modele străine” (Zeno Vancea, „Legătura dintre tradiție și inovație văzută în lumina dezvoltării creației muzicale românești” în „Național și universal în muzică”, 10-12 mai 1967, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu”, București).

Însă, pentru definirea specificului național se constată același recurs la criteriul emoțional, afirmându-se atingerea universalității prin național, fapt ce demonstrează o anumită continuitate cu ideile din interbelic. Refuzul formalismului (cosmopolitismul asociat burgheziei) se făcea în baza teoriei că „muzica trebuie să păstreze caracter de mesaj uman, acela de limbaj al sentimentelor, al suferințelor și bucuriilor omenești, să aibă o certă rezonanță socială”.

Naționalizarea comunismului de către regimul Ceaușescu prin tezele din iulie 1971, așa-numita „revoluție culturală”, a însemnat exagerarea importanței unor valori din trecut pentru a compensa orgoliile rănite și nereușitele unui prezent auster și deprimant. Datorită izolaționismului promovat de regimul Ceaușescu se revine la criteriul etnic în definirea specificului muzical național, accentuându-se elementul folcloric la care i se adaugă un interes în sfera arhaicului de tip ritualic și magic al tradițiilor populare și regionale.

Privită în lungă durată, înțelegerea muzicii românești se relevă ca un proces al afirmării și definirii identitare naționale, aflat în permanență în tensiunea desprinsă de raportul dintre național și universal. Muzica a fost utilizată conștient în politicile culturale ale românilor, atât în perioada antebelică (pentru trezirea conștiinței naționale),

► Muzica a fost utilizată conștient în politicile culturale ale românilor...

dar mai ales în cea interbelică (pentru a consolida noul stat român), și mai apăsător în cea comunistă (datorită naționalismului ceaușist). În definirea specificului național în muzică a predominat criteriul etnic, cu excepția fazei internaționaliste, când i s-a substituit cel de clasă. Perspectiva naționalistă reiese din nuanțele cu care compozitorii au definit și redefinit muzica românească și specificul ei, de cele mai multe ori discursul naționalist fiind arbitru final care a decis caracterului național al unei compoziții sau al stilului muzical. ■

Obiceiuri de Anul Nou Patru mărci poștale emise de Romfilatelia

Emisiunea este disponibilă începând de miercuri, 21 decembrie, în toate magazinele Romfilatelia din București, Bacău, Brașov, Cluj-Napoca, Iași și Timișoara, precum și pe <http://romfilatelia.ro/store/>



Obiceiuri de Anul Nou

New Year Customs



Obiceiuri de Anul Nou

New Year Customs



„Puritanii”, premieră la Opera Română din Cluj-Napoca

COSTIN POPA

Dinamismul și ambiția managementului scenei lirice din municipiul de pe malurile Someșului și ale directorului general Florin Estefan atrag atenția în mod constant, prin politica premierelor, regularitatea și structura diversă a afișului, alcătuirea distribuțiilor. Recent, a avut loc prima reprezentare scenică națională a operei „Puritanii” de Vincenzo Bellini. Un titlu exigent, precum toate partiturile belcantiste, îndeosebi, ce reclamă voci și pregătiri adecvate stilistic, alături de lecturi pe măsură în primul rând din partea șefului de orchestră, conducător muzical al spectacolului, inspirator total al întregului demers. Sunt cerințe generale, desigur, dar belcanto-ul îmi pare și mai pretențios.

Cheia noii premiere a fost invitarea în fosă a italianului Giuseppe Sabbatini, renumit tenor, cu reputele prezențe pe toate marile scene ale lumii, care, la retragerea din activitatea scenică, a preluat cu succes bagheta în repertoriul de operă și simfonic, alături de activitatea didactică. Cultura de belcanto, atât de potrivit înfățișată de tenorul Sabbatini în rolurile interpretate în importanta sa carieră solistică, a fost comunicată acum eficient și relevant ansamblurilor clujene și vocaliștilor. O lecție. Faptul s-a văzut la tot pasul prin tempourile abordate, prin construcția frazelor muzicale, prin „politica” redării nuanțelor, a preceptelor tipice ale cântului în spiritul de primă jumătate a secolului XIX, prin drumul indicat instrumentiștilor către transparență.

Orchestra și Corul pregătit de Corneliu Felecan l-au înțeles și l-au urmat cu atenție pe dirijor, într-un crescendo al prestației, după un decolaj mai greu. Nu înseamnă că mici accidente, punctual imputabile doar executanților, nu s-au mai strecurat. Mă refer la partida de alămuri. Prezența lui Sabbatini la pupitru a fost însă marele câștig al realizării muzicale a spectacolului.

Soprana Diana Țugui (Elvira) a demonstrat o dată în plus că se află într-un bun moment al carierei, pe linia rolurilor de coloratură lirică, servite cu glasul său rotund, plăcut timbrat. Conducerea frazei muzicale a fost plină de inflexiuni bine cumpănite în expresii adecvate, cu rezultantă înaripată, diafană, delicată în portativele ornamentate perlat, remarcabile ca agilitate. Trăirea



Dirijorul Giuseppe Sabbatini - foto Nicu Cherciu



Cosmin Ifrim și Diana Țugui - foto Nicu Cherciu

►► Un titlu exigent, precum toate partiturile belcantiste, îndeosebi, ce reclamă voci și pregătiri adecvate stilistic, alături de lecturi pe măsură în primul rând din partea șefului de orchestră.

s-a arătat intensă, zugrăvind o eroină sensibilă, greu încercată. În cânt, Diana Țugui a afișat cultul legato-ului, atacurile în pianissimo au impresionat, culorile au fost diverse, impregnate de moliciuni. Poate că i-aș reproșa tendințele de stridentă ale supra-acutelor tradițional încheietoare de arii, care afectează și lungimea dorită pentru acele note.

În dificilul rol al Lordului Arturo Talbo, Cosmin Ifrim, prinț al cvintei înalte, și-a expus cu prisosință înzestrările, deși oboseala s-a mai strecurat către finalul operei, opacizându-i câte un sunet, plasându-l „în spate” ca poziție. Pentru scurtă vreme însă, tenorul revenind spectaculos la atacurile acute spinte, strălucitoare. La darurile native, Ifrim a adăugat o bună știință a derulării frazei belliniene, precursora a celei romantice, plină de eleganță, accente pasionale și abordări impetuoase, asociate unor dese și apreciable încercări de nuanțare expresivă, înspre poetizare.

Cu fluiditate a cântat desenele melodice lirice abundente în partitură basul Petru Burcă (Sir Giorgio), dar și cu avânt în paginile de maiestruitate sonoră. Artistul posedă un glas de timbratitate caldă, la care concentrarea proiecției sonore ar fi un câștig.

Baritonul Geani Brad (Sir Riccardo Forth) a fost, poate, veriga spectacolului de la care se aștepta mai mult. Vocea sa deține un ambitus complet, dar sunetul este îngolat, vibrant și notele acute frizează culoarea tenorală. Amploarea adresării suferă. Dar artistul, ca și colegii săi, a intuit fraza belliniană și i-a redat specificul.

În alte roluri, de mai mică întindere, au fost distribuiți mezzosoprana Iulia Merca,

un glas de lux pentru personajul Enrichetta di Francia, tenorul Eusebiu Huțan, cu voce sonor impostată pentru Sir Bruno Robertson și basul Simonfi Sandor pentru Lordul Gualtiero Valton. Alegeri echilibrate, ceea ce denotă valoarea trupei.

Văzusem acum câțiva ani la Iași o montare cu „Aida”, semnată de regizorul maghiar András Kürthy. În producția cu „Puritanii” i-am recunoscut maniera conceptuală, cu care a respectat epoca acțiunii, a propus decoruri masive, stilizate, deloc ancombrante, întrucât spațiul scenic a fost lăsat liber, dominat de o mare scară centrală și coloane carteziene pe fundal. Sunt convins că scenograful Valentin Codoiu i-a împărtășit părerile și a colaborat eficient, mișcând volumetric decorurile pentru diversificarea scenelor. Șlaiere idilic înflorate au coborât în actul al III-lea, sugestie a pădurii de lângă fortăreața din Plymouth, loc al acțiunii. Frumos.

Kürthy s-a aflat în fața unui opus static, în care personajele se exprimă în primul rând prin intenții vocale. Nu a activat prea intensiv platoul, dar i-a adăugat mișcări coregrafice (Anca Opreș Popdan), mai mult sau mai puțin adecvate. Gândesc la stereotipiile încrucișărilor de săbii din primul act, mecanic reproducătoare de ritmuri.

Costumele au fost agreabile coloristic, grafia lor mergând de la simplitate la încărcare, îndeosebi pentru coristele îmbrăcate cu rochii dotate cu „șorțuri-bascuri” destul de uniforme ca design, deși în cromatică diversă.

Dominanta producției cu „Puritanii” de la Opera Națională Română Cluj-Napoca a fost cea muzicală, prin filonul belcantist indus în interpretare de șeful de orchestră. ■



DANIEL IFTENE

Demistificări feministe

Ce fac niște bărbați greci când sunt lăsați singuri? Pleacă pe mare și întârzie să se întoarcă acasă. Așa arată și odiseea cu note feministe a Athinei Rachel Tsangari, „Chevalier”, contrapunctul comic la tulburătorul și bizarul său „Attenberg” (2010). Spre deosebire de drama cu accente suprarealiste care plasat-o și mai bine în interiorul miraculoasei triade de regizori greci contemporani (alături de Yorgos Lanthimos și Panos H. Koutras), acum Tsangari caută un comic simplu, nelipsit de surprize și de enunțuri concluzive, evitând însă stridența militantă.

Premisa, așa cum o anunțăm și în gluma de deschidere, e una simplă și cu trimiteri fățișe spre poemele epice cavalierești și spre legendarii argonauți sau odisei. Șase bărbați, de vârste diferite, încep un concurs pentru a stabili care e cel mai bun dintre ei, o olimpiadă răsturnată, pentru a cântări răsunătoarele talente ale patriarhului contemporan. Iahtul deținut de Doctor, cel mai în vârstă dintre cei șase, devine arena în care se desfășoară probele care frizează absurdul: eleganța poziției în somn, înălțimea taliei pantalonilor, preferințele culinare și strictetea dietelor, viteza de reacție în situații neprevăzute, aruncatul pietrelor în apă, măsurători adolescentine ale virilității. Nici urmă de atleți, discoboli sau luptători. Laurii – sau inelul de cavaler, în acest caz – pot fi câștigați doar prin măsurarea fiecărui gest cotidian, banal. Astfel, presiunea crește de la un minut la altul, iar virusul conflictului și al rivalității cuprinde, treptat, tot universul din jurul protagoniștilor.

Totuși, Tsangari nu-și face un titlu de glorie nici din premisă, nici din concluzii, ci din tensiunea constantă pe care o dozează sub ridicolul evenimentelor. S-a spus, în repetate rânduri, că cinemaul grec contemporan este unul al crizei (culturale, politice, religioase, economice, sexuale, sociale), iar regizoarea le-a atins pe toate în „Attenberg”, punându-le sub umbrela cuprinzătoare a isteriilor mic-burgheze. Și de data aceasta, criza devine miezul construcției dramaturgice, tulburările personale atacând, fie direct, fie pieziș, morfologia și fiziologia organismului social contemporan. Fiecare personaj se confruntă cu un moment de slăbiciune, de la iminenta pierdere a autorității la incapacitatea de



▲ „Chevalier”
(2015)
Regia: Athina Rachel Tsangari;
Scenariul: Efthymis Filippou, Athina Rachel Tsangari;
Imagine: Christos Karamanis
Distribuția:
Yiorgos Kendros,
Panos Koronis,
Vangelis Mourikis,
Makis Papadimitriou,
Yorgos Pirpassopoulos,
Sakis Rouvas;

asumare a identității sexuale, iar întregul peisaj masculin al acestei comedii feministe fără femei este unul în colaps... sau care, de fapt, prin anvergura universală și recurența istorică pe care le oferă regizoarea, a fost tot timpul astfel.

La prima vedere, Tsangari pare să se concentreze mai puțin pe teme-nucleu ale dezbaterilor feministe – drepturile și reprezentarea femeii, formele de agresiune împotriva ei, inegalitățile sociale, presiunile mediatică și familiale etc. – cât pe diagnosticarea lumii masculine printr-o simptomatologie cu efecte comice. Mereu în competiție, incapabili să creeze altceva decât colectivități artificiale, bazate pe ierarhiile date de rezultatele acesteia, bărbații și-au creat întotdeauna societăți invalidate de propriul infantilism. Sau cel puțin așa le prezintă cineasta, care însă nu se înarmează cu tășurile grotescului pentru a le sancționa, ci își arogă poziția unui documentarist detașat, pus în fața unei lumi mici și autocaptive.

De aici vin și notele dramatice ale filmului, dintr-o lume a bărbaților care și-au creat propriile capcane. Ca să le amplifice, regizoarea stimulează o serie de schimburi de mască pe axa masculin-feminin: protagoniștilor le sunt surprinse atenția cu care își îngrijesc corpul, felul în care îl afișează pentru plăcerile femeilor care îi privesc, incertitudinile sexuale care decurg de aici,

presiunea paternității ca datorie masculină sau anxietățile îmbătrânirii. De partea cealaltă, femeile cu care suntem puși în contact sunt independente, capabile să-și satisfacă propriile dorințe, libere să aleagă în ciuda presiunilor din jur. Un joc de subtil de măști, manipulate pentru substratul post-feminist al filmului și pentru marea atac la miturile masculine fundamentale.

Unul dintre jocurile cele mai atractive ale filmului vine din marea tensiune homoerotică, declanșatoare mai degrabă de scurtcircuite comice decât de anxietățile unei sexualități confuze, ca în cazul lui Lanthimos, sau de asumarea cinemaului *queer*, ca în cazul lui Koutras. Marea frăție masculină devine doar un joc de seducție și o formă de competiție cu accente homosexuale. Prin intermediul personajelor și al camerei impecabile a lui Christos Karamanis, care caută un echilibru constant, Tsangari își atrage spectatorul tocmai în capcana în care își lasă personajele.

Poate că „Chevalier” nu mai are elementele șocante care au atras acestei generații de regizori greci epitete precum „ciudat” sau „bizar”, însă înlocuiește cinematografierea absurdului cu o formă extrem de calculată și plină tonuri subtile în spatele unui gen cinematografic aparent ușor, iar Athina Rachel Tsangari își consolidează poziția printre tinerii regizori europeni de urmărit în anii următori. ■



„Inimi cicatrizate” de Radu Jude și problema biografiei

DORIS MIRONESCU

Filmul lui Radu Jude „Inimi cicatrizate” urmează romanul omonim al lui M. Blecher din 1937, dar nu e o ecranizare a lui. Nu cred nici că e o revizitare polemică a interbelicului românesc, focalizând pe eșecul lui politic, în linia metaistorică a anteriorului film, „Aferim!”, sau nu în mod esențial. Este, poate, o biografie ficțională a scriitorului, dar o biografie inteligentă, complexă, care problematizează și se problematizează. Și acesta mi se pare punctul cel mai important: Radu Jude face un film nu numai despre viața lui Blecher sau despre o viață posibilă a lui Blecher între altele, ci se întreabă cum poate fi reprezentată viața unui om, a unui scriitor despre care, de vreme ce l-ai citit, ai impresia că știi totul. Este o întrebare fundamentală a cititorului modern de literatură. Citești opera unui autor nu doar pentru că știe să spună povești, ci pentru că ți se pare că toate scrierile lui îi aparțin „organic” și îl definesc într-un mod inefabil, astfel că rostul esențial al lecturii lor este să te conducă la a-l cunoaște mai bine. Într-o anumită tradiție modernă a criticii literare, care începe cel puțin de la Friedrich Gundolf, rostul oricărei lecturi este să te conducă la biografia autorului.

Dar Jude nu e un creator modernist, preocupat de inefabilul sufletesc al lui Blecher, deși e un cunoscător profesionist al întregii opere a lui MB, cu tot cu paraliteratura ei. Viziunea sa aparține unei epoci târzii, postmoderne, una în care obsesia legăturii sufletești prin lectură între autorul și cititorul unui text este



►► Pentru Jude, problema nu este aceea de a da o „viață” plauzibilă a scriitorului, ci de a se întreba în ce măsură, punând pe ecran acest personaj, îi poate face vizibilă interioritatea.

înlocuită de problema epistemologică a posibilității cunoașterii unui mesaj evaziv prin semne textuale înscrise într-un cod mereu variabil, care e literatura, și într-o tradiție canonică locală care face semnele lizibile și, simultan, le îngreșează referențialitatea. Așa încât, pentru Jude, problema nu este aceea de a da o „viață” plauzibilă a scriitorului, ci de a se întreba în ce măsură, punând pe ecran acest personaj, îi poate face vizibilă interioritatea.

Primele imagini din film dau, într-adevăr, impresia că vor vorbi despre intimitatea scriitorului. Ele cuprind pagini din manuscrisul „Țesut cicatrizat”, cu binecunoscutul motto din Shelley, fotografii ale scriitorului filmate de aproape, desene ale lui Blecher și apoi detalii din aceste desene, toate „blown-up”, ca în Antonioni. Acumularea de detalii semnalează, după părerea mea, efortul de apropiere de scriitor, încercarea de a-l „înțelege”, pe care cu toții, critici și cititori, o avem în minte atunci când ne apucăm să-l citim sau recitim. Ne apropiem de pagina cărții, privim, miopi,

semnele și desenele, sperând că astfel o să vedem mai mult, mai bine. Încercăm să suplinim limitările lecturii abandonându-ne magiei manuscrisului, care poate fi atins, mirosit, privit în contralumină și așa mai departe.

Dar Jude se delimitează imediat de această perspectivă. El nu vrea să vorbească în numele și în locul lui Blecher, în numele unei intimități sporite cu manuscrisele, așa că își semnalează decis prezența regizorală. Radu Jude încadrează convențional imaginea într-o ramă neagră, ovală, ca de televizor din anii '60. E un semnal că filmul lui este un discurs despre realitate, și nu realitatea însăși. Poate părea un truism, dar pentru spectatorul de filme contemporan e mai degrabă un paradox. Rama, „nefirească” din perspectiva cinematografului din secolul XXI, arată că peripețiile din film ale lui Manu sunt înrămate de regizor, iar nu asumate de personaj. Nenumăratele încadrări estetizante, filmarea camerelor de dincolo de prag, unghiurile care închid imaginea, includerea de referințe vizuale cunoscute, toate subliniază că punctul de vedere nu este inocent și că filmul reprezintă punctul de vedere al cuiva, iar nu o biografie „adevărată”.

Preocuparea lui Jude pentru a semnala înrămarea poveștii, a imaginilor, a biografiei lui Blecher nu e o simplă precauție de



autor care se vrea postmodern. De fapt, povestea lui Manu nu este înrămată într-un singur fel, vizual, ci ea însăși cuprinde numeroase alte „rame”. Este vorba de citate, a căror prezență în film nu a fost îndeajuns semnalată, cred. Desigur, tot filmul este, într-un fel, compus din citate, de vreme ce este bazat pe un roman și face cu ochiul către o sumedenie de alte surse, de la Mihail Sebastian la Maria Ghiolu. Dar menirea citatului este să distoneze față de contextul în care apare, să funcționeze ca un insert care intră în contrast și în dialog cu textul pe care îl parazitează.

Așa că tot ceea ce am de spus în continuare este legat de tipurile de citat folosite de Radu Jude în „Inimi cicatrizate”. Ar fi trei tipuri: citarea de fraze goale, de obicei reclame, cu funcție de perturbare a discursului celorlalți; citatul literar, care creează un regim aparte al enunțării, cu funcție, de obicei, afectivă; și citatul din texte blecheriene folosit în film ca un mod de a opune discursul literar celui vizual, cinematografic.

Primul tip de citat este cel mai frapant, mai ușor de observat. Jude îl cultivă insistent, mizând probabil pe micul scandal de a vedea un scriitor admirat care citează fraze banale din ziare sau de la radio. Tânărul Manu recită abundant jingle-uri, reclame, melodii, în general fraze din discursul anonim și acefal al publicității. Le cântă, le rostește pițigăiat, le șuieră cavernos, le declamă teatral. E clar că citatul se opune vorbirii obișnuite, că o parodiază. Citând, Manu își semnaleză disidența față de lumea în care trăiește, în fața bolii de care suferă și a limbii încărcate de automatisme de care se folosește. Manu e un scriitor care citează, așa că citatele sale intră într-un sistem de deturnare a limbii vorbite din inerția ei obișnuită. De pildă, pe Manu îl fascinează sloganul sonor al unei mărci de șampanie: „Un cuvânt ce spune tot: Mott!”. Pe de o parte, pentru că asta îl ajută să-și bată joc de propria boală, distanțându-se de ea (și tuberculoza osoasă poate fi rezumată printr-„un cuvânt ce spune tot: Pott”). Pe de altă parte, pentru că reclama a fost compusă de Arghezi, unul dintre eroii literari ai lui Blecher. Iar dacă Arghezi compune reclame, e un semnal că scriitorii au, grație deprinderii lor verbale, un raport special cu lumea în care trăiesc. Ei o acceptă în chip ludic, știu să se joace cu ea, să o potrivească, așa cum Arghezi potrivea cuvintele. Poate că acesta e destinul scriitorului: să trăiască în lume și în afara ei simultan, să navigheze printre simulacrele acesteia fără a le lua prea mult în serios.

Altfel stau lucrurile cu citatele propriu-zis literare. Ele aparțin zonei intimității, a afectivității. Chiar dacă jucate, citatele acestea sunt grave, pentru că



implică o mărturisire, chiar dacă numai aluzivă. De pildă, e semnificativ citatul din Mateiu Caragiale oferit în chip de bun rămas tatălui său, la despărțire, într-o scenă de la începutul filmului: „La mai mare, solzoșia-ta! Până pe iarnă să te văz crap îmblănit!”. Chiar dacă ipoteza că Blecher ar fi citit „Craii de Curtea-Veche” este mai degrabă improbabilă (voga „mateină” datează de după războiul mondial), scena este sugestivă și excelent gândită. Manu din film nu-și poate declara în public afecțiunea față de tatăl său decât prin perifriza metaforică a unui citat fastuos, frumos și obscur, oferit tatălui – care nu-l înțelege – ca o floare stranie. Literatura e pentru Manu un limbaj secret, folosit pentru a comunica lucruri personale, ce nu trebuie decodificate de ceilalți. Un spațiu al intimității, un refugiu în care cei dragi sunt invitați să-l viziteze.

Și mai sunt, apoi, alte citate, cu un regim special. Fragmente din Blecher apar din când în când pe ecranul negru, fără sunet, întrerupând scenele cinematografice și comentându-le succint și metaforic. Ele conțin mesajul nemijlocit al eroului, neasumat de către regizor, de vreme ce nu face parte din narațiune. Cel mai adesea e vorba de descrierea unor senzații, sentimente, spaime foarte confuze sau foarte abstracte, incomunicabile altfel decât prin

► Citatele pe fond negru reprezintă un altfel de discurs, literar, pe care Jude îl integrează discursului său filmic marcându-i diferența, ca pe un fel de limită a cinematografiei.

cuvinte. Vizual, în scenele pe care le însoțesc, acest senzații nu se lasă transmise decât aproximativ. Un zâmbet, un rictus, chiar un urlat de durere al personajului nu pot transmite noțiunea de „sentimente care nu sunt decât porcele de vid și care nu există decât în spațiul nostru imaterial interior”, cum apare la un moment dat scris pe ecran. Citatele pe fond negru reprezintă un altfel de discurs, literar, pe care Jude îl integrează discursului său filmic marcându-i diferența, ca pe un fel de limită a cinematografiei. Sunt pasaje ale maximei interiorități, accesibile doar conștiinței personajului și făcute vizibile spectatorului doar printr-o convenție cinematografică fanată și nostalgic-parodică, cea a filmului mut. În „Întâmplări...”, cinematograful mut era un spațiu care parodia existența, imitând-o în chip ridicol. (În roman, contrabasistul bătrân din miniorchestra de acompaniament bate cu arcușul în instrument ca să imite trăsnetele. Dacă mai adăugăm că muzicantul este evreu și trăsnetele sunt cele care însoțesc moartea lui Isus pe cruce într-un film despre Patimi, înțelegem cât de spectaculoasă este ironia lui Blecher.) Vrând să reprezinte o interioritate imposibil de vizualizat, Radu Jude coboară în istoria cinematografului până în momentul în care vizualul trebuia să suplinească invizibilul suprem – sunetul. Intertitlurile sunt un fel de negativ al narațiunii filmice, punând în tensiune textul literar cu limbajul cinematografic într-o manieră extrem de sugestivă. Este poate și o urmă de nostalgie modernistă textocentrică la Jude, de școală veche: în intertitluri, interioritatea personajului se exprimă prin literatură, în formă scrisă. Dar rolul lor esențial este de a opune două limbaje diferite: literatura e text alb pe fond negru, filmul este narațiune completată de mai multe coduri vizuale. Niciunul dintre ele nu este limbajul „fresc”; fiecare este interpolat de celălalt. Regizorul împrumută precauțiile scriitorului față de falsitatea lumii și neajunsurile reprezentării.

Aș putea conchide spunând că „Inimi cicatrizate” de Radu Jude e cea mai subtilă interpretare a lui Blecher din ultimul deceniu și nu aș greși. Cărți despre Blecher mai iscusite decât acest film în a decela unele dintre temele majore ale romancierului interbelic nu au apărut de mult. Meritul major al interpretării cinematografice este însă că pune în chestiune însuși actul de a interpreta, de a ecraniza un roman, de a reconstitui o biografie. Mai mulți scriitori au făcut asta în ultimii ani, de la Florina Ilis cu „Viețile paralele”, la Bogdan Suceavă cu „Republica”. Jude nu e decât primul dintre regizorii noului val care acroșează această problematică ce ține de metatext și de intermedialitate. Rezultatul este spectaculos. Aferim! ■

ARHIPELAGUL MUZEELOR



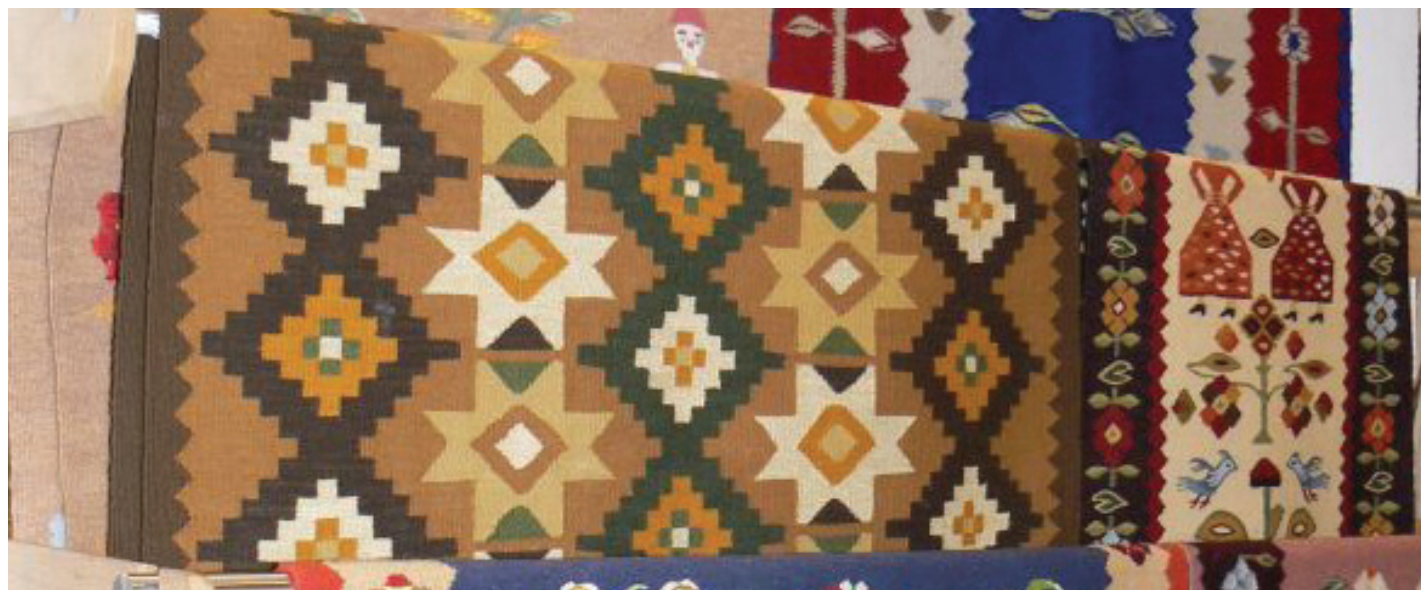
VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Muzeele și patrimoniul cultural imaterial

M-am simțit, întotdeauna, la Sofia, exact ca acasă, la București. Nu doar arhitectura, oamenii, obiceiurile, ci și istoria ne apropie. Recent, am participat, în capitala bulgară, la o reuniune sud-est europeană privind modul în care muzeele din regiune protejează și pun în valoare patrimoniul cultural imaterial. Conferința a fost găzduită în sediul Muzeului Național de Etnografie care, alături de Galeria Națională, funcționează în fostul palat regal din Sofia.

Problemele dezbătute au arătat că suntem, cu toții, confrunțați cu aceleași dileme: cum putem să protejăm un patrimoniu atât de fragil cum este cel imaterial, cum putem să alocăm mai multe resurse pentru documentare și cum putem să determinăm conștientizarea, la nivel de public, cu privire la schimbarea paradigmatică ce se petrece sub ochii noștri, în Europa, prin care patrimoniul imaterial este ridicat de la stadiul de „cenușăreasă” la un statut egal cu patrimoniul material, înțeles drept „adevăratul patrimoniu”, de majoritatea vizitatorilor?

În mod cert, Bulgaria, față de toate celelalte țări din regiune, beneficiază de un avantaj demn de luat în seamă. Prezența Irinei Bokova la conducerea UNESCO a impulsionat cheltuielile pentru cultură în statul vecin și a dus la crearea unui centru regional UNESCO pentru patrimoniul imaterial, coordonat (acum, doar moral) de Mila Santova, fost secretar de stat în Ministerul Culturii, persoană de încredere a directorului general al UNESCO și cercetător stimat în comunitatea specialiștilor europeni. Datorită Milei Santova, Bulgaria, alături de Turcia și Macedonia, s-a situat în fruntea statelor din zonă în ceea ce privește grija pentru patrimoniul imaterial. România pornise bine, fiind apreciată pentru contribuția ei la nivel internațional, vreme de un deceniu (2003-2012). Apoi, interesul pentru patrimoniul imaterial a început, treptat, să scadă la nivelul administrației centrale. Din cele cinci volume ale Repertoriului patrimoniului cultural imaterial, proiectate a fi publicate până în 2015, nu au fost tipărite decât două. Comisia Națională pentru Salvagardarea Patrimoniului Cultural Imaterial, care a funcționat neîntrerupt în perioada 2007-2016,



în coordonarea Ministerului Culturii, nu a mai fost investită pentru un nou termen de doi ani, din luna februarie a acestui an, fără nicio justificare. România nu a mai fost interesată de obținerea unui nou mandat în Comitetul Interguvernamental pentru Salvagardarea Patrimoniului Cultural Imaterial și a fost slab reprezentată în Adunarea Generală a statelor membre ale Convenției UNESCO de profil.

În pofida acestui dezinteres, muzeele au început să facă eforturi pe cont propriu, pentru a înțelege ceea ce teaurizau deja și pentru a-și extinde cercetările, astfel încât să documenteze și să protejeze acest patrimoniu. Oarecum, natural, primele muzee care au făcut aceste eforturi au fost cele de antropologie culturală. Aici, pionier a fost Complexul Național Muzeal „Astra”, încă de la începutul deceniului trecut. Apoi, Muzeul Național al Țăranului Român, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Muzeul de Etnografie Brașov, Muzeul Național al Satului și multe altele au început să proiecteze programe privind promovarea patrimoniului imaterial administrat chiar de ele. În fine, în ultimii câțiva ani, și câteva muzee de istorie au înțeles că patrimoniul imaterial nu se referă doar la tradiții și obiceiuri; istoria orală, de exemplu, este parte a acestuia, ceea ce este de mare interes, mai ales, pentru muzeele preocupate de istoria contemporană și recentă.

Totuși, suntem încă destul de departe de ceea ce ar trebui să ne propunem. Muzeele suferă, în continuare, de o acută lipsă de resurse umane în domeniul cercetării, iar fondurile pentru acest capitol

» România pornise bine, fiind apreciată pentru contribuția ei la nivel internațional, vreme de un deceniu (2003- 2012). Apoi, interesul pentru patrimoniul imaterial a început, treptat, să scadă la nivelul administrației centrale.

sunt cu totul insuficiente. Pe de altă parte, odată strânse informațiile de pe teren, ele trebuie conservate. Din nou, lipsa de personal își spune cuvântul. Există diverse încercări de a salva acest tezaur imaterial pe suport electronic. Evident, ele sunt mai mult decât binevenite, dar trebuie remarcat că muzeele se bazează, de regulă, mai mult pe programele de finanțare europene sau din Spațiul Economic European, ori pe cele finanțate de A.F.C.N., decât pe subvenția de la buget, cu totul insuficientă pentru derularea acestor proiecte. Or, programele finanțate din resurse extrabugetare nu sunt durabile, astfel încât este foarte greu de previzionat un orizont de timp în care muzeele să fie capabile să salveze patrimoniul imaterial prin digitizare, în pofida angajamentelor asumate de România, încă de la aderarea la Uniunea Europeană. Singurul sprijin instituțional real în această privință vine de la Institutul Național al Patrimoniului, care a preluat eforturile unor instituții desființate în anii din urmă (Institutul de Memorie Culturală și Centrul Național pentru Cercetarea și Promovarea Culturii Tradiționale).

Am avut ocazia, la Sofia, să vorbesc colegilor din regiune despre toate aceste chestiuni. Într-un fel sau altul, până la urmă, am aflat că, păstrând proporțiile, problemele lor sunt similare cu ale noastre. Tocmai de aceea, consider că schimbul de experiență purtat în statele sud-est europene este, în acest moment, o prioritate pentru muzeele românești, pentru că împărtășim, adeseori, istorii similare și putem căuta soluții comune. ■



NICU ILIE

Superlative și retrospective în arta internațională

Apariția unui nou mediu artistic, distrugerea unor vechi situri din patrimoniul mondial, un poet condamnat la moarte pentru versurile sale, temperarea celor mai mari prețuri din licitații, liste împrăștiate cu artiști promițători, curatori influenți și colecționari notorii, dar și dezvăluiri masive privind spălarea de bani prin intermediul artei – acestea sunt dominantele retrospectivelor 2016 pe piața internațională de artă.

Cel mai bine vândut tablou din 2016 s-ar fi clasat în 2015 doar pe locul 6, este ideea care rezultă din analiza Artprice dedicată pieței de top. Tabloul vândut cu cel mai mare preț în acest an a fost semnat de Claude Monet, face parte din seria căpițelor cu fân și a atins un preț de 81,5 milioane de dolari. Celelalte opere din serie sunt în colecția unor muzee importante, precum d'Orsay, The Met, Institutul de artă din Chicago sau Galeria Scoției. Pictura a fost prezentată la superlativ de casa de licitații Christie's, căreia i-a fost încredințată vânzarea: „Un subiect iconic al unuia dintre cei mai populari artiști din lume, această lucrare este punctul culminant al unei serii de 25 de opere, fiind, totodată, perfect conservată”, a spus șeful departamentului de artă modernă al casei de licitații. Opera mai fusese vândută, în 1999, la casa rivală, Sotheby's, iar prețul de adjudecare fusese 12 milioane de dolari. Însă de atunci piața de artă a avut creșteri explozive, ceea ce justifica un preț de pornire de 45 de milioane. Licitația a durat 15 minute, au fost cinci persoane care și-au disputat lucrarea, iar prețul final, 81,5 milioane, a devenit noul record al lui Monet.

Cu toată drama, top market-ul, care include lucrările cu prețuri de minimum opt cifre, a înregistrat scăderi față de anul precedent, cel mai bun din istoria pieței de artă: 179,3 milioane de dolari pentru un Picasso, 170 de milioane pentru un nud de Modigliani, 141 de milioane pentru o sculptură de Giacometti – toate acestea fiind prețuri la vedere, în licitații. În plus, neconfirmate, s-a mai vorbit, tot în 2015, de alte patru vânzări extraordinare, în privat, două dintre ele la 300 de milioane (un de Kooning și un Gauguin), una la 200 de milioane (un Pollock) și una la 180 de milioane (un Rembrandt). Un asemenea avânt al prețurilor nu avea cum să se mențină, iar piața a revenit la nivelul lui 2014, când recordul fusese de 82 de milioane pentru un „Triplu Elvis” al lui Warhol.

Un nou mediu artistic

Marea noutate a anului, conform publicației „Artsy”, este apariția unui nou mediu artistic: realitatea virtuală/realitatea augmentată. Beneficiind de noile

dispozitive lansate pe piață, în primul rând ochelarii RV Oculus, o tehnologie experimentală până acum tinde să devină tehnologie de masă. Se caută acum artiști capabili să se exprime în noul mediu pentru care Google a creat și un soft de pictură în 3D. Primele demonstrații de artă RV au avut deja loc la Bienala din Berlin.

Crime și accidente

Orientul Apropiat a continuat perioada neagră a noului fundamentalism. Un poet, Ashraf Fayadh, a fost condamnat la moarte pentru versurile sale în Arabia Saudită – un stat arab care, de regulă, încearcă să nu-i șocheze pe americani –, iar în Siria – alt stat arab, care, dimpotrivă, încearcă să-i șocheze pe americani – teroriștii din ISIS au recapturat Palmira, continuând distrugerea a ce a rămas din situl antic. Asta în timp ce comunitatea internațională a reușit să clasifice distrugerea deliberată a operelor de artă printre crimele de război, iar un membru al al-Qaeda a fost condamnat la Haga la 9 ani de închisoare pentru distrugerea unor clădiri de patrimoniu din Timbuktu. Însă nu doar în lumea a treia sunt vandalizate operele de artă, ci și în Occident. La Versailles, o sculptură a lui Anish Kapoor a fost scrisă cu graffiti cu inscripții antisemite. Autorul a decis să nu o curețe, tocmai pentru a demonstra că antisemitismul nu este doar o boală a trecutului. În fine, arta este agresată și de copii, ghinionistii anului fiind un puști de 12 ani, care a găurit o pictură a lui Paolo Porpora evaluată la 1,5 milioane de dolari, și o fetiță care a spart un vas vechi de 2000 de ani aflat într-un muzeu din Ierusalim. La capitolul crime împotriva artei trebuie notate și implicațiile „dosarelor Panama” care au arătat că în paradisurile fiscale sunt ascunse unele opere de artă furate de naziști și neretrocedate, un exemplu fiind un tablou de Modigliani, evaluat la 22 de milioane de dolari, care se afla în proprietatea unor colecționari newyorkezi, dar era înregistrat pe numele unei companii offshore pe care ei o dețineau în Panama.

Liste de nume

În clasamentele de vânzări de artă contemporană, vârfurile rămân neschimbate: Basquiat, Wool, Koons, Prince, Doig. Mai jos sunt unele ascensiuni notabile: Cattelán s-a apropiat de top 10, iar românul Adrian Ghenie a urcat pe 15, imediat după



Top 10 cele mai scumpe opere de artă în 2016

- Claude Monet (1840-1926), „Căpiță” – 82 mil. USD
- Willem de Kooning (1904-1997), „Fără titlu XXV” – 66 mil. USD
- Pablo Picasso (1881-1973), „Femeie așezată” – 63 mil. USD
- Peter Paul Rubens (1577-1640), „Lot și ficele sale” – 58 mil. USD
- Jean-Michel Basquiat (1960-1988), „Fără titlu” – 57 mil. USD
- Amedeo Modigliani (1884-1920), „Jeanne Hébuterne (cu fular)” – 56 mil. USD
- Edvard Munch (1863-1944), „Fete pe pod” – 54 mil. USD
- Cui Ruzhuo (n. 1944), „Marele munte înzăpezit” – 39 mil. USD
- Cy Twombly (1928-2011), „Fără titlu (Orașul New York)” – 37 mil. USD
- Francis Bacon (1909-1992), „Două studii pentru un autoportret” – 35 mil. USD

► Top market-ul, care include lucrările cu prețuri de minimum opt cifre, a înregistrat scăderi față de anul precedent.

Damien Hirst. Alte semnături care au performat sunt Jenny Saville, Wade Guyton și Anish Kapoor. Un alt clasament important a fost cel al colecționarilor de artă, cu Philip și Shelley Fox Aarons pe primul loc și Roman Abramovici pe 2. Paul Allen, de la Microsoft, și Leonardo DiCaprio sunt alte nume sonore din capul listei, chiar dacă actorul a vândut o mare parte din colecția sa. Pe lângă artiști și colecționari, consilierii au un rol tot mai important în dezvoltarea artelor, astfel încât, în 2016, a apărut un nou top mondial: cel al curatorilor. Pe primele trei poziții s-au aflat Catherine Morris (curatorul colecției familiei Suckler), Jochen Volz (Bienala São Paulo) și Hamza Walker (Laxart Los Angeles). ■



Drumeț în calea artei



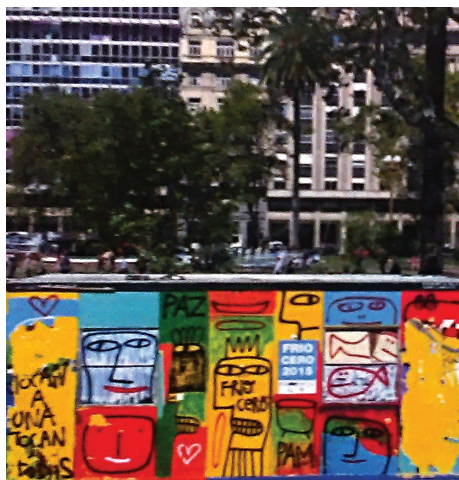
Sursa imaginii: arcub.ro

„Daniel Ștefănică este colecționarul-oglină al dinamicii scenei artistice bucureștene din ultimii 20 de ani. Compulsiv, curios și avid, ca orice colecționar, a riscat mereu, a adus în colecția sa nume noi, proaspete, artiști foarte tineri, încă din perioada în care aceștia își căutau drumul, calea, personalitatea. Intuitiv, Daniel Ștefănică a știut adesea să distingă autenticitatea și substanța, acolo unde acestea erau încă invizibile pentru ochii celorlalți amatori de artă. Înzestrat cu spirit iscoditor și cu un intens atașament față de artiști, Daniel Ștefănică este un explorator pe o cale nebătută, care duce spre polul mereu schimbător – și iluzoriu, pentru mulți – al valorii artistice care poate să tranșească

timpul și locul, tocmai pentru că întruchipează cu acuitate un anumit timp și un anumit loc.” – Erwin Kessler, curatorul expoziției.

Una dintre cele mai importante colecții private de artă contemporană românească, sub titlul „Drumeț în calea artei: Daniel Ștefănică, colecționar”, va putea fi vizitată la ARCUB – Centrul Cultural al Municipiului București, Primăria Municipiului București, în perioada 8 decembrie 2016 – 5 februarie 2017. Expoziția include lucrări semnate de Nicolae Comănescu, Dumitru Gorzo, Gili Mocanu, Anca Mureșan, Tara von Neudorf, Ecaterina Vrana, Florin Ciulache, Suzana Dan, Roman Tolici și Bogdan Vlăduță, Simona Vilău, Mihail Coșulețu.

Strada



Cristian Preda, sub amprenta estetică, transmite un discurs politic și o opțiune filozofică. Proiectul cărții este astfel atât artistic, cât și politic. Mesajul e simplu: afirmativ – toți oamenii sunt egali și manifestă aceeași matrice generică oriunde și oricând – și polemic, politica și discursul diferenței sunt de evitat. (...) Fotografii din România sunt egale cu cele din Madagascar sau din New York. România nu este adusă în volum sub forma naționalist complexată a «fascinantei și eternei României», ci este integrată în concertul națiunilor de pretutindeni. Oamenii și străzile din România nu sunt nici mai mult, nici mai puțin umane sau surprinzătoare decât în alte părți. Civilitatea este un dar universal iar ceea ce poartă eticheta României este un item cu statut egal față de altele ce se înscriu în serie.” – Mircea Deaca, „Arta lui Cristian Preda și minima moralia”.

„Radu Afrim. The Fabric of Fragility”

„Primul clișeu care îți vine în minte este că Afrim e genul de artist în locul căruia vorbesc spectacolele. [...] În primă instanță, impresia că nu ai aflat nimic, că tot ce era mai important a rămas bine camuflat poate fi dezamăgitoare pentru interlocutor. Cheia e să nu aștepti aserțiuni cu morgă, ci să te mulțumești cu ceea ce tipul acesta de retorică te lasă să presimți. De altfel, în interviuri, regizorul însuși a insistat pe faptul că la «show-urile» lui publicul nu trebuie să gândească. Doar să simtă! Aici, probabil, se și găsește secretul succesului la toate categoriile de audiență. Căci, atât vulnerabilitatea extremă, cât și jemanfișismul din dialog se transmit «ad litteram» în spectacole.” – Cristina Rusiecki, „Radu Afrim. The Fabric of Fragility”

Conferința susținută de criticul de teatru Cristina Rusiecki a adus în discuție mecanismele creației care l-au făcut pe Radu Afrim un regizor pe cât de controversat la debut, pe atât de apreciat ulterior. Invitații săi la Muzeul Suțu au fost atât regizorul, cât și actori care au jucat în spectacolele montate de acesta. Evenimentul a fost prilejuit de apariția în limba engleză a volumului „Radu Afrim. The



Fabric of Fragility”, în traducerea lui Samuel W. Onn și Eugen Wohl, cu o prefață semnată de Dieter Topp, președintele Fundației germane KulturForum Europa și o postfață semnată de Cristiana Gavrila. Autoare a volumului, Cristina Rusiecki este critic de teatru și jurnalist cultural. A scris cronică de teatru în „Adevărul literar și artistic”, „Cultura”, „Observator cultural”, „Cuvântul”, „Time Out”, „Artact-magazine.ro”. În 2012, a publicat volumul „Radu Afrim. Țesuturile fragilității”, (Editura Tracus Arte, București), iar în 2013, volumul „Despre dictatori și alți demoni. Iulius Caesar. Jurnal de repetiții” (Editura ATENT, Teatrul Național Timișoara). ■



Foto: „Boala familiei M”, Teatrul Național „Mihai Eminescu” Timișoara

(Pagină realizată de Carmen Corbu)