

Anul X
Seria a III-a
Nr. 10 (554)
joi
15 decembrie
2016

CULTURA

Fundația Culturală Română



ePaper
28 de pagini
Apare săptămânal
Se distribuie
gratuit

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

GEORGE APOSTOIU Populismul nu este o fatalitate

Marii beneficiari ai populismului sunt „necunoscuții”, cei care cer obsedant „schimbarea”. Baricadele de altădată ale revoluționarilor sunt înlocuite cu mișcările de stradă rapid convocate prin rețelele de socializare. / **pagina 3**

MIRCEA MARTIN „Ca o pată de alb pe alb”. Reflecții despre poezia lui Gheorghe Grigurcu

Dacă, în exercițiu său critic, Gheorghe Grigurcu se situează, de regulă, contra curentului dominant, contra modelelor fluctuante de la o perioadă la alta, în poezia sa, această tendință se radicalizează, în ciuda aparențelor de modestie și discreție. / **paginile 14-15**

MIRCEA VAIDA-VOEVOD Anotimpuri paralele

Prozator de îngândurată meditație, pentru care aventura de a fi e o experiență apăsătoare, Constantin Cubleşan stăpânește cu abilitate și aplomb arta narațiunii. „Anotimpuri paralele” este romanul avatarurilor prin care un lucid „peregrin transilvan” investighează cu anume reținut surâs, realitatea, mereu cu senzația că toate încercările pot fi un destin pierzător. / **paginile 18-19**

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU Pledoarie pentru Muzeul Căilor Ferate Române

Sediul de pe Calea Griviței a ajuns să fie, în mod clar, insuficient pentru nevoile instituției. Din păcate, toate încercările de a transforma fosta Gară Filaret într-un al doilea sediu al Muzeului s-au lovit de niște interese financiare private, dovedite a avea înalte relații prin birourile ministeriale. / **pagina 27**



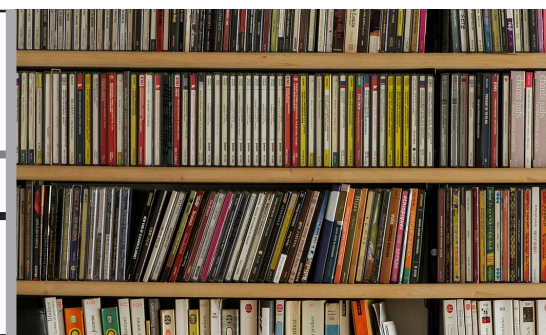
Dosar / Artistul și publicul secolului XXI

Exercițiu de compoziție pentru artele vizuale / **paginile 9-12**



Arte vizuale / NICU ILIE

**Artiști români în colecția
MoMA / pagina 28**



CULTURA SUNETELOR

COSTIN POPA

Reverberații // Evenimente lirice bucureștene / 23

COPERTA ȘI ILUSTRAȚIA DE NUMĂR

ODILON REDON // 1864-1916 / Pictor francez postimpresionist a cărui operă exprimă principiile onirismului. Cel mai adesea, pictorul este încadrat la simbolism. Tablourile sale, prin alegerile cromatice în primul rând, dar și prin compoziție și desen, sunt influențate de pictura orientală – la fel ca și impresionismul original – și de preraphaeliți, dar cu alte alegeri în ceea ce privește elementele preluate și modul de instrumentare a acestora. Ca atare, pictura și gravura sa au un mare grad de originalitate, iar componenta decisivă a artei lui Redon este lirismul. Prin paleta cromatică, prin contrapunct și prin utilizarea contrastelor armonice a influențat pictori precum Klimt, iar prin desen și compoziție ecouri ale artei sale pot fi identificate în toate curentele cu o componentă poetică în arta secolului XX: suprarealism, brutalism, pop-art, neoexpresionism. (N.I.) / Pe copertă: *Vela galbenă* (1905).

Revista presei culturale românești // / 22

CULTURA SPECTACOLULUI

ALEXANDRA DIMA

„Electra” sau beția de metafore / 24

CULTURA PSI

ADRIAN ROȘAN

Scurte reflecții psihologice asupra fericirii... / 25

CULTURA SPORTULUI

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

In corpore sano // Trișorii / 26



CULTURA ANTROPOLOGICĂ

VIRGIL ȘTEFAN

NIȚULESCU

Arhipelagul muzeelor // Pledoarie pentru Muzeul Căilor Ferate Române / 27

CULTURA VIZUALĂ

NICU ILIE

Artiști români în colecția MoMA / 28

EDITORIAL

GEORGE APOSTOIU

Populismul nu este o fatalitate / 3

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ

De la teorie la practică și... viceversa / 4



CULTURĂ ȘI SOCIETATE

MONICA

SĂVULESCU-VOUDOURI

România din diaspora // Despre sacrificiul uman / 5

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP

Despre educația prin limbă și istorie / 6

CULTURA IDEILOR

HORIA PĂTRAȘCU

Pustiul binelui / 7

VALENTIN

PROTOPOPESCU

Prin oglindă // Niponism arhitectural / 8

CULTURA DEZBATERII

DOSAR // Artistul și publicul secolului XXI. Exercițiu de compoziție pentru artele vizuale

Coordonator:

CARMEN CORBU

Participă:

GABRIELA CULIC,
ANDREEA GRECU,
COSMIN NĂSUI / 9-12

CULTURA LITERARĂ

ADRIAN G. MATUS

Problema scriitorilor bilingvi / 13

MIRCEA MARTIN

„Ca o pată de alb pe alb”. Reflecții despre poezia lui Gheorghe Grigurcu / 14-15

ȘTEFAN BAGHIU

De la blog la proză / 16

ANDREI MOLDOVAN

Un cânt al elementelor / 17-18

MIRCEA VAIDA-VOEVOD

Anotimpuri paralele / 18-19

OVIO OLARU

Disco 2000, Mahala '90 / 20

ROBERT CINCU

Postumanismul postantropocentric / 21

CULTURA
Fundația Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de
Fundația 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**



Populismul nu este o fatalitate

GEORGE APOSTOIU

Populismul năvălește în viața noastră cu o energie pe care puține curente ideologice sau politice au avut-o. Nu este sigur că ar putea deveni o construcție articulată pentru că este cârpit din prea multe petice. Este o sumă de atitudini contestatate, transformată în mișcări politice. Un catehism în numele căruia, ni se spune, Măria Sa Poporul este îndreptățit să ne judece și, dacă nu-l ascultăm, să ne condamne, chiar să ne pună capul sub ghilotină. Ținta principală a populiștilor este „sistemul”, în bună măsură asimilat ordinii în stat și proastei guvernări. Noțiunea de populism este folosită pentru prima dată de Grigori Alesinski în cartea „Rusia modernă” (1912). Arma dintotdeauna a populiștilor a fost acuzarea, sloganul „Jos!” al mișcărilor de stradă se vrea un „J'accuse!” de odinioară al lui Emile Zola. Atâta doar că adevărul nu are același chip ca în cazul nefericitului Dreyfus condamnat pe nedrept la moarte. În vremurile noastre, scopul „forțelor a-politice”, cum se definesc cruciații idealului populist, nu este salvarea vieții, ci preluarea puterii politice.

Obsesia schimbării

Marii beneficiari ai populismului sunt „necunoscuții”, cei care cer obsedant „schimbarea”. Baricadele de altădată ale revoluționarilor sunt înlocuite cu mișcările de stradă rapid convocate prin rețelele de socializare. Un discurs sau o chemare postate pe facebook ajung într-o clipă la milioane de nemulțumiți și are o forță uluitoare de mobilizare. Cauza nu contează, victoriile nu sunt puține.

De câteva luni, tânărul premier italian Matteo Renzi a pornit o campanie de schimbare a Constituției Italiei și a legii electorale. Pentru asta a cerut „consultarea poporului”, convins că tocmai ceea ce dorește el așteaptă și italienii; adversarii au văzut în inițiativă o tentativă de a-și consolida puterea. Și l-au taxat. Beneficiind de sprijinul opoziției, mișcarea populistă MoVimento 5 Stelle a actorului Beppe Grillo a contribuit serios la eșecul referendumului. Beppe Grillo, un blogger de dată recentă, a manipulat electoratul pe rețelele de socializare folosind sloganul „V Day”, tras din injurătura frecventă a italienilor „vaffanculo”. Nu o traduc, doar spun că acest „V Day” a avut efectul sticlei de șampanie aruncată în mulțimea adunată în Piața Universității de unul dintre foștii noștri președinți. Adică: sunt de-al vostru, golanilor simpatici! Rezultatul referendumului, în care își pusese atâta speranță premierul Renzi, va mai ține o vreme în Italia „un sistem” de care se folosesc liniștiți maeștrii combinațiilor politice. Noroc că italienii au învățat să se guverneze fără guvern.

Dacă populiștii italieni au smuls victoria, cei din Austria au fost siguri că li se cuvine. Liderul Partidului Libertății – FPÖ, Norbert Hofer, avea mari șanse să ajungă președintele micului stat din Centrul Europei. Își construise campania pe tema, recurentă la austrieci, a „pericolului adus de străini” în curata și civilizata lor țară. A pierdut, chiar spre surpriza multora dintre austriecii care ar fi dorit ca frontierele statului lor să fie ceva mai sigure. În fond, ei nici nu pot fi condamnați pentru asta. Rămâne de discutat, totuși, chestiunea solidarității unui popor cu perspectiva europeană. La austrieci, ca și la olandezi, suedezi, danezi, norvegieni, cauza comunitară are un preț ceva mai mic decât confortul individual sau colectiv. Este meritul lor că au ajuns să aibă o bunăstare de invidiat, dar, mâine, acest merit trebuie apărut și s-ar putea ca propriile lor forțe să nu fie suficiente.

► Înainte de a se instala la Casa Albă, Trump este deja un altfel de președinte, iar populiștii din toate țările sunt chemați să se unească (Marx și Engels, „Manifestul Partidului Comunist”! n.n.) pentru a-i aduce osanale.

O altă cultură politică

Revista „Time” l-a numit pe Donald Trump „Personalitatea anului 2016”. Laurii vin imediat după un prim incident diplomatic cu China. Acesta a fost provocat de o convorbire telefonică pe care președintele ales a avut-o cu președinta Taiwanului, doamna Tsai Ing-wen. Gestul are valoare unei sfidări, deocamdată simbolică, a politicii oficiale americane în relațiile cu China. Trump nu se dezmente: de la Casa Albă va trata marile puteri de pe poziții de forță. Chinezii au socotit că li se aduce un afront și au reacționat în dulcele stil chinezesc: „Am protestat în mod solemn pe lângă partea consemnată (echipa lui Trump, n.n.). Nu există decât o singură Chină, iar Taiwanul este parte inalienabilă a teritoriului chinez”. Aș spune, nimic nou: Beijingul protestează, Trump se ține de cuvântul dat în campania electorală. La urma-urmei, nicio echipă guvernamentală de la Casa Albă nu s-a împăcat cu performanțele economice, militare și financiare ale Chinei. Și, mai ales, nu a acceptat faptul că Beijingul, prin tezaurizarea dolarului, a ajuns a doua bancă americană din lume. Trump este mai „direct” în relațiile cu partenerii, telefonul lui dat doamnei Tsai Ing-wen ține să atragă atenția că pretențiile Beijingului în Marea Chinei vor fi subiect de discuție în viitor. Înainte de a se instala la Casa Albă, el este deja un altfel de președinte, iar populiștii din toate țările sunt chemați să se unească (Marx și Engels, „Manifestul Partidului Comunist”! n.n.) pentru a-i aduce osanale. La decernarea titlului de „Personalitatea anului 2016”, redactorul-șef al revistei „Time”, Nancy Gibbs, a afirmat: „În campania electorală Trump a fost tratat cu dispreț de liderii de opinie și de intelectuali, socotindu-l vulgar, un om de spectacol violent în culori și sărac în substanță. Detractorii lui nu au înțeles că disprețul lor l-a făcut și mai puternic”.

Și, totuși, populismul nu este o fatalitate! ■



De la teorie la practică și... viceversa

TEODOR BRATEȘ

În materie de dezbateri pe teme economice, majoritatea concetățenilor noștri „beneficiază” doar de pălăvrăgeala televizionistică. Persoane (mereu aceleași) care se prezintă de sorginte enciclopedică recunosc uneori că „nu se pricep la economie”, dar imediat se pronunță, cu aplomb, asupra domeniului despre care își autoproclamă ignoranța. Și atunci, ce mai rămâne din demersul atât de necesar de a se promova cultura economică la nivel de masă?

Adevărul în spațiul public

Am redat titlul disertației susținute de profesorul Marin Dinu la ceremonia unde i s-a înmănat Diploma „Virgil Madgearu” cu Medalie de Aur acordată de Academia de Studii Economice din București unor membri ai corpului didactic propriu (un echivalent al titlului științific Doctor Honoris Causa). În disertație și în Laudatio, în alte luări de cuvânt, a revenit des tema percepției publice a ceea ce se întâmplă în economie, aici, la noi în țară, și în lumea întreagă. Guvernatorul BNR, Mugur Isărescu, a exprimat îngrijorarea majoră față de proliferarea practicilor mediatice menite să polueze atmosfera din societate, să susțină tendințe reprobabile în mersul economiei. La rândul său, autorul disertației a semnalat excesul de opinii neargumentate, de pseudoanalize, prin ocuparea unor zone semnificative din spațiul mediativ.

Asupra asistenței formate din academicieni, profesori universitari, conducători de instituții publice, de companii, inclusiv multinaționale, veghea, în Aula Magna de la ASE, bustul lui Virgil Madgearu, cu o privire severă, dar profund înțelegătoare față de zbateri intelectuale care au marcat și existența sa, sfârșită tragic tocmai pentru că a spus, de la tribuna publică, adevărul, pentru că și-a pus știința și conștiința, talentul oratoric în slujba marilor



Foto: Maria Molinero, via unsplash.com

» Guvernarea „prin numere” se cere completată cu guvernarea „pentru ființe vii” – cele care sunt „sălcii gânditoare”, cum bine s-a mai afirmat, cele cu nevoi, sentimente, aspirații.

valori umaniste, ceea ce a implicat combaterea necruțătoare a extremismului (să-i spun doar așa) și promovarea autenticului interes național. Această racordare la trecut – și nu oricum, ci în continuitatea unui demers istoric remarcabil – a oferit și suportul unor clarificări de esență în sfera culturii economice.

Atitudini și altitudini

Numeroase studii au confirmat și reconfirmat că, în ansamblul ideilor eronate care circulă în societate, ponderea cea mai mare o au cele care privesc economia. Pornind de la ipoteza autorului disertației potrivit căreia situația de pe piața comunicățională relevă inconsistența viziunii analitice și/ sau absența ei, constatăm că avem de-a face aici cu un „joc” între suficiență și deficiență în mesajele transmise populației. Îți trebuie discernământ (nu glumă) pentru a opera o selecție adecvată.

Dacă – într-un demers metodologic – ne limităm la individ, respectiv la microeconomie, zonele de interes comunicățional sunt reprezentate mai ales de situația firmei, cu accent pe forța de muncă, de contabilitate și marketing, de dimensiunile cercetării și inovării în condițiile erei digitale. Dar, pe măsură ce trecem de la micro- la macroeconomie, inevitabil totul se complică, iar gradul de abstractizare impune nu recursul la concepte tot mai sofisticate, ci revenirea pe pământ.

Ne este dat deseori să constatăm că specialiști de înaltă clasă în domeniul

economiei consideră că le sunt afectate „galoanele” atunci când se confruntă cu necesitatea de a se exprima pe înțelesul „celor mulți”. Simplu nu înseamnă, desigur, simplist, iar explicarea proceselor și fenomenelor din economie (ca, de altfel, din oricare alt domeniu) încât să priceapă și „muritorii de rând” nu înseamnă vulgarizare. Ceea ce s-a întâmplat cu științele economice în ultima vreme, orientarea spre tehnicizare, sub impulsul modelării matematice, al calculului probabilistic și, în special, al informaticii, a dus la o îndepărtare de limbajul comun, cândva un apanaj al marilor economiști ai lumii, ai națiunii române în rândurile cărora a strălucit și Virgil Madgearu.

Telescopul precedat de microscop

Când combinăm privirea microscopică, potrivită pentru detaliile vieții cotidiene, cu privirea telescopică, menită să cuprindă ansamblul, există o șansă reală de a „desfunda” canalele comunicării, „obturate” de reziduuri de toate felurile. Este suficient să facem trimitere la temele cele mai acute ale prezentului – de la salarii și pensii până la politicile fiscal-bugetare, de la excluderea și incluziunea socială până la gestionarea spațiilor comunitare – pentru a înțelege mai bine că economia nu poate explica totul și, mai ales, nu poate rezolva totul.

În această ordine de idei, apare util de amintit că, în prezent, se desfășoară, în special în țările occidentale, o mare dezbateră referitoare la așa-numitul „individualism neo-clasic”. Adică, talibanii în materie de economie consideră că totul se reduce la cursa pentru maximizarea profitului. La noi, deocamdată, nu se desfășoară o asemenea dezbateră, însă, indirect, manifestări științifice de amploarea și consistența celei evocate în acest articol permit să se limpezească exact locul și rolul omului în economie, în corelarea strânsă cu tot ceea ce este, cu adevărat, uman.

Guvernarea „prin numere” se cere completată cu guvernarea „pentru ființe vii” – cele care sunt „sălcii gânditoare”, cum bine s-a mai afirmat, cele cu nevoi, sentimente, aspirații. Există o logică a solidarității, a reciprocității, menită să echilibreze drepturile cu obligațiile, să atenueze inegalitățile, să producă încrederea ca valoare adăugată, să genereze respectabilitate și să pună în matca ei firească, originară (de ce nu?), onoarea.

Cu toate că formulele metaforice nu izbutesc totdeauna să surprindă esența, cred că un bun comunicator este, deopotrivă, paznic și creator de valoare. Firește, nu numai economică. Asta o spun, cum s-a văzut, până și unii economiști. ■



MONICA
SĂVULESCU VOUDOURI

Despre sacrificiul uman

În zilele în care am participat ca invitată la Târgul Internațional de Carte de la Trujillo (Peru), alături de noi, la lucrări – ideea organizatorilor – a fost o frumoasă localnică, îmbrăcată în costumația Magdalenei de Cao (La Señora de Cao, așa cum este ea numită în studiile arheologice).

Semnificația acestei inițiative am deslușit-o vorbind cu participanții peruani. Și legând-o oarecum și de deviza sub care s-a desfășurat întâlnirea: Mai multe cărți, mai puțină violență.

Señora de Cao este considerată, prin înalta funcție pe care a avut-o în comunitate, un simbol al emancipării femeii. Or, la ora actuală în Peru, emanciparea și mai ales combaterea violenței împotriva femeilor fac parte din politicile statale.

Nordul țării a devenit în ultimele decenii un miracol științific. Dacă sudul, cu celebrul lui Machu Picchu și cu cultura Nazca sunt de mult timp situri de anvergură, în provincia La Libertad, a cărei capitală este Trujillo, se descoperă în ultimele decenii, an de an, celebrele „huacas” (piramide), ale culturilor precolumbiene. Brusc am conștientizat faptul că educația noastră europeană este deficitară, că despre Lima, capitala Imperiului Inca (cel considerat ca începând cu anul 1370 și sfârșind brutal sub cucerirea spaniolă), știam doar datorită conchistadorilor. Despre ceea ce a existat în zonă, înainte de imperiul de milioane de locuitori ai acestei civilizații, nu știam mare lucru, așa că mi-am folosit timpul liber alergând zeci de kilometri cu mașina și alte zeci de kilometri pe jos, prin situri arheologice, pentru a vedea marile descoperiri din zonă. Ele ne aduc sub ochi civilizații existente cu mii de ani înainte de Cristos sau, mai „recente”, din ultimele secole a.C. și primele secole d.C. De unde mi se părea că incașii sunt tot ce a avut acea parte de lume până la Conchistadori, aflu acum despre civilizația Moche, despre cultura Chimu, despre mărețele piramide El Sol și La Luna, despre cultura Paijan, despre huaca Viru și tot așa.

La cca. 100 de kilometru la nord de Trujillo (înainte de a ajunge în Piura, oraș pe care îl știam, așa cum ni se întâmplă să „știm” lumea, din cărțile lui Vargas Llosa), în nordul Perului, deci, în deșert, am ajuns la relativ nou descoperitul sit numit „huaca El Brujo”. Construcția piramidei, desenele de pe pereți, păstrate datorită calității



BASORELIEFUL
PRIZONIERILOR, HUACA
EL BRUJO. Foto: Tyler Bell,
CC Wikimedia

protectoare a nisipului, vorbesc despre civilizația Moche. Ceea ce face însă acest sit celebru este descoperirea, într-una din încăperile piramidei, într-un mormânt, a mumiei perfect conservate a Magdalenei de Cao. Minunate bijuterii și veșminte o însoțesc pe lumea cealaltă. Dar și arme, de unde se trage concluzia că mumia aparține unui șef de stat, unui conducător războinic, persoană, oricum, cu o înaltă funcție socială. Iată deci, aflăm astfel cum, în timpuri îndepărtate, o femeie putea să se bucure de o considerație pentru care astăzi, în multe pătri sociale, trebuie să se facă o campanie.

Señora de Cao a murit tânără, cercetătorii stabilindu-i vârsta în jur de 25 de ani. O femeie frumoasă, cu trupul subțire, cu dantura perfectă, cu mâinile și picioarele grațioase. Pe pielea ei, tatuajele se mențin perfecte. Tot cercetătorii au stabilit și cauza morții: o infecție post puberală. Fata-oștean-șef de stat născuse. Și trupul ei tânăr nu putuse să facă față solicitării.

Am căinat-o pe Magdalena de Cao, până când, în raclă, alături de ea, am observat oasele unui schelet. Nu erau ale unui nou-născut. Vârsta putea fi cea a unui adolescent. Oasele unei fete de vreo 13 ani. O sclavă probabil, care fusese sacrificată și îngropată alături de Señora, potrivit obiceiului vremii.

Sacrificiul uman, așa cum am văzut mai apoi și la celelalte situri din zonă, la Chanchan (civilizația Chimu), la huaca El Sol (civilizația Moche), era la ordinea zilei. Se sacrificau oameni pentru a-i îmbuna pe zei, pentru a spori rodul pământului, pentru a aduce ploaia. Ritualul sacrificării era grandios. Omorârea se făcea pe o esplanadă uriașă, în fața a mii de spectatori. Ea se realiza cu unelte speciale, ori prin decapitare, ori prin tăierea

carotidei și scurgerea sângelui până la ultima picătură. Cald, sângele era adunat în vase speciale, păstrate intacte până în ziua de azi. Jumătate din vas era aruncat asupra asistenței, jumătate trebuia băut de preotul care îndeplinea sacrificiul. Înainte de a fi omorâți, mi s-a explicat, ei, sacrificării, erau drogați cu sucuri speciale de plante. Trei zile la rând erau prelucrați de sacerdoți, inducându-li-se sentimentul mândriei de a fi persoana sacrificată în folosul obștii.

Acest sentiment, al mândriei că ești ales pentru a ți se lua viața, mă derutează constant, ori de câte ori mi se întâmplă să-l întâlnesc. Înțeleg că vine din adâncurile istoriei. Dar, oare, chiar nu se poate face nimic împotriva spălării de creier care face ca acela care de bună voie acceptă sacrificiul să fie considerat mai presus?

Niciodată nu mi-a plăcut balada Meșterului Manole. Cum adică să-ți sacrifici femeia și copilul, pentru o construcție care peste vremi se va dovedi lucru de nimic, în comparație cu zgârie-norii? Cine se poate încărca astfel, cu un păcat de moarte, din pură vanitate? Dar, oare, despre vanitate să fie vorba?

Înainte de plecarea în Peru, am citit pe nerăsuflă cartea Svetlanei Aleksievici (Premiul Nobel pentru Literatură) despre femeile care au luat parte în fosta Uniune Sovietică la cel de-al Doilea Război Mondial. Fete care fugeau de acasă pe front, mame de copii care omorau fără să clipească, tinere care comiteau orori, sacrificându-se și sacrificându-și copiii pentru patrie. Sacrificiu uman, deci, pe parcursul a sute și mii de ani, de fiecare dată prezentat într-un alt înveliș. Dar de fiecare dată același ca al fetei de 13 ani, mândră probabil, ea și părinții ei, de faptul că a fost cea aleasă să-și dea viața pentru Señora de Cao.

Greu de înțeles. Dar, mai ales, greu de acceptat. ■

► Sacrificiu
uman, deci,
pe parcursul
a sute și mii
de ani,
de fiecare dată
prezentat
într-un alt
înveliș.



SEMNAL EDITORIAL

**MONICA
SĂVULESCU VOUDOURI**

Las Nikas

Traducerea:

Doina Făgădaru și
Suzana Vásquez Alvear
Editura Aerolineas
Editoriales S.A.C.
Estruendomudo, Lima



Despre educația prin limbă și istorie

IOAN-AUREL POP

Scriem aceste rânduri cu gândul, realist, la Europa Unită. Sunt încă mulți care cred că această Europă nu reușește fiindcă e prea variată, fiindcă păstrează prea multe valori vechi, perimate, fiindcă se mai cramponează de identități naționale. Ca soluție, se caută formule de educație globalizată, de creare a „conștiinței europene”, omogenizate, lipsite de nuanțe, obediente. Forțarea notei în acest sens a generat reacții disproporționate, fie de respingere de plano a integrării, fie de revigorare a unor formule naționaliste înguste și egoiste, scoase uneori din arsenalul extremei drepte de odinioară.

Agândi Europa înseamnă și a proiecta Europa, iar o astfel de proiecție, de plonjare în viitor, este de neimaginat fără învățământul organizat și fără educație în general. Firește, rămâne întrebarea de neevitat în ultimii ani – inclusiv datorită unei mode încă actuale – dacă Europa s-a născut ori s-a făcut, dacă Europa s-a făurit ori a fost făurită sau, mai clar, dacă ea s-a construit organic, prin acumulări succesive în timp, independent de voința cuiva, ori dacă a fost inventată de către anumiți indivizi și grupuri, așa cum se spune, în chip teribilist, despre tradiție, națiune, călătorie, masonerie etc. Puse de-a valma una lângă alta, aceste realități și concepte „inventate” ne lasă, pe mulți dintre noi, deconcertați, dezorientați și dezamăgiți. În disputa, adesea neluială, dintre perenialism (sau primordialism) și modernism, dintre adepții unei viziuni organiciste, istorice, adică diacronice, și cei care cred în generațiile spontanee, în invenția lumilor și a componentelor lor, în sincronism, pare că nu este loc de cale de mijloc, deși „calea de mijloc este cea de aur” (*aurea mediocritas*)...

Indiferent cum răspundem la întrebarea de mai sus, școala are un rol fundamental în Europa, fiindcă ea înseamnă și conduce

► O întrebare este ce fel de Europă vrem să percepem sau să cunoaștem, iar alta ne duce cu gândul la ce fel de Europă dorim să lăsăm în urma noastră.

la cunoaștere, iar societatea fără cunoaștere și fără cunoștințe intră în recul, se abrutizează, se autodistruge. Se spune adesea, uneori retoric, că școala trebuie să ofere metode, nu cunoștințe, ceea ce este absurd, fiindcă metodele singure nu există în afara cunoștințelor, în afara materialului de sistematizat, ordonat, integrat, interpretat. Ca să gândim Europa avem nevoie, prin urmare, de cunoștințe despre ea. O întrebare este ce fel de Europă vrem să percepem sau să cunoaștem, iar alta ne duce cu gândul la ce fel de Europă dorim să lăsăm în urma noastră.

Referirea la Europa celor 28 elimină din dileme, fiindcă această Europă a fost cu-adevărat „inventată”, adică făurită în chip conștient, într-un timp determinat, de către promotori cunoscuți, animați de anumite idei și idealuri. Această Europă este una limitată și precisă – în relativitatea ei –, cu reguli de funcționare, cu proiecte relativ unitare despre viitor, cu dorința de a construi acest viitor într-un anumit fel. Toate acestea se fac, ca și odinioară, prin intermediul unei ideologii care îmbracă forma propagandei.

Spre a ieși din teoretizare, am să dau un exemplu. În urmă cu aproape două decenii eram într-un mare oraș european, la o conferință științifică cu participare internațională. În afara lucrărilor propriu-zise, câțiva dintre istorici am avut o întâlnire cu un important om politic local, dar de anvergură europeană, care ne-a consultat în legătură cu oportunitatea unui text comemorativ, legat de sacrificiile de odinioară ale locuitorilor aceluia oraș în fața asalturilor oștilor inamice, dornice să-l cucerească și să-și deschidă drum spre occidentul Europei. Locuitorii asediați, ajutați de o armată redutabilă din exterior, au rezistat, i-au respins pe atacatori și au trăit – inclusiv datorită propagandei vremii – un moment de apoteoză, convinși că au salvat civilizația europeană sau „Republica creștină” (pe-atunci, cele două noțiuni erau sinonime). Textul destinat să fie scris pe placa de marmură și elaborat de unul dintre colegi – distins și erudit istoric – conținea acest adevăr, al respingerii acelor inamici (indicați cu numele lor), cu scopul apărării civilizației creștine europene. Omul nostru politic, de educație europeană și doritor de construcție europeană, a clătinat din cap sceptic și a respins politico formularea: inamicii din urmă cu secole erau acum amicii Europei, în care

trăiau în număr mare ori voiau să intre, și nu era „politic corect” să spunem că ei periclitaseră civilizația europeană sau Europa; pe de altă parte, chiar și cuvântul „creștin” putea fi ofensator pentru făuritorii Europei fără bariere și frontiere, pentru Europa tuturor locuitorilor ei. Așa că textul cu pricina nu s-a mai pus în forma lui istorică adecvată, deși oamenii de-atunci, din vremea asediului invocat, au avut convingerea că au fost scutul Europei (creștine, cum era ea atunci). S-a pus însă un text vag, aproape de neînțeles pentru cunoscători, dar cu valențe educative largi, specific nu numai drepturilor omului și ale cetățeanului, dar adecvat și ultimelor documente legate de educația europeană, adoptate la Bruxelles și la Strasbourg.

De-aici am înțeles că se pregăteau pentru cei 15 membri, câți avea atunci Uniunea Europeană, directive de urmat, sub forma propagandei, pentru făurirea noii Europe și pentru fortificarea ei. Aceste idei au trebuit să pătrundă, natural, și în sistemul educației organizate, cea mai generală și mai eficientă formă de construire a noilor europeni, a adevăraților europeni, fără prejudecăți, capabili să fie vectorii unei lumi mai bune. Numai că multe dintre aceste modalități – de la conținut și până la unele formulări de detaliu – semănau izbitor cu altele, pe care noi, cei din fosta lume comunistă, le trăiserăm, le condamnaserăm, doriserăm să scăpăm de ele.

Ca istoric, sunt absolut convins de relativitatea cunoașterii trecutului, de imposibilitatea aflării adevărului absolut, de greutatea reconstituirii lumii de-odinioară „așa cum a fost” (după formula celebră a lui Leopold von Ranke), dar sunt la fel de convins că trebuie să tindem spre adevăr, să-l căutăm, să corectăm clișeele și, pe cât posibil, să nu transpunem mentalitățile noastre și ale lumii noastre în trecutul pe care-l studiem. Or astăzi, în lumea digitală pe care o trăim, vedem că ideile în lumina cărora ne-am format sunt complet depășite. Vedem că se încearcă făurirea identității europene viitoare (a celor 28 de state), inclusiv prin instrumentalizarea trecutului, a identităților locale, regionale și naționale.

Mai întâi, discursul identitar este orientat în direcții preconcepute, ori foarte generale, ori foarte particulare, iar dimensiunea istorică este aproape complet ignorată sau deviată. Spre concretizare, voi lua exemple legate de învățământul din România, dar multe dintre aceste date se potrivesc și pentru mulți alți membri ai Uniunii Europene. ■

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



Pustiul binelui

HORIA PĂTRAȘCU

Există în limba română o formulă paradoxală: „a face un pustiu de bine”. Paradoxală pentru că în limba română – pustiul sau pustia – are o conotație negativă. „Bată-l pustia”, „ducă-se pe pustii”, „a fluiera a pustiu”, „casă pustie” – sunt doar câteva dintre expresiile ce trimit la o asemenea semnificație negativă, ale cărei origini se pierd în negura timpurilor.

Pustiul/ deșertul este domeniul răului și, într-o simbolistică cunoscută – inclusiv veterotestamentară și patristică, patria diavolului. Este tărâmul demonilor și al spiritelor malefice – căci spațiul nelocuit de om este lipsit de protecție divină, fiind „neconsacrat” sau, cum ar spune Eliade, „necosmicizat”. Este destinația „țapului ispășitor”, cel încărcat cu toate păcatele lui Israel, groapa de gunoi a relelor oamenilor. Este locul unde Iisus este ispitit, fără succes, de către Diavol. O explicație mai „profană” a înțelesului malefic al deșertului/ pustiei este de la sine înțeleasă: în deșert poți lesne pieri – lipsit fiind de repere, de ajutor, de apă și de hrană. Verbul „a pustii” înseamnă, de asemenea, „a distruge, a nimici, a devasta”. Sufletul pustiit este sufletul abandonat, lăsat pradă propriei disperări.

De unde atunci această asociere a pustiului (tărâm și simbol al răului și maleficului) cu binele, ba încă cu acțiunea benefică, căci e vorba despre „a face” un pustiu de bine. Suntem oare îndreptățiți să credem că expresia trimite, metonimic, la un atribut al pustiului – imensitatea sa de necuprins? A face un pustiu de bine ar însemna atunci a face un bine mare, enorm, imens. Totuși rămâne surprinzător că oamenii au ales tocmai pustia – în ciuda semnificației ei – pentru a reda magnanimitatea – și nu o altă „formă de relief” – mai neutră din acest punct de vedere: muntele, dealul, câmpia. Nu ar fi fost astfel mult mai firesc să cerem să ni se facă „un munte de bine” și nu un pustiu de bine? Intenția (auto)ironică și minimalizatoare este subliniată de Rodica Zafiu într-un comentariu pe marginea acestei expresii în „Pustiu

de bine” („Dilema veche”, nr. 516, din 31 decembrie 2013).

O posibilitate de interpretare este aceea că expresia vizează și ironizează desele derapaje ale binelui la care trimit multe alte zicale sau maxime: ceva începe bine și sfârșește rău, „drumul către iad e pavat cu bune intenții”, „nicio faptă bună nu rămâne nepedepsită”. Există un „rău” al binelui și, de asemenea, o „prostie” a omului bun – identificată fie sub forma unei blânde „sărăcii a duhului” (la altul), fie – la noi – sub forma unei pagube rezultate în urma unei carități debordante. De asemenea, de multe ori se întâmplă ca „binele” (mai ales în versiunea sa „impusă”, tiranică) să facă gol în jurul lui, să pustiască vieți, orașe, țări.

O sugestie hermeneutică neașteptată ne-o dă un cuvânt din aceeași familie, singurul cu o conotație pozitivă – pustnicul. Pustnicul (cel retras în pustie) este anahoretul ce duce o viață plină de sfințenie, într-o permanentă năzuință spre desăvârșire lăuntrică. Pustnicul dovedește un eroism aparte întrucât intră pe teritoriul răului pentru a se lupta – corp la corp și suflet la suflet cu Diavolul. Scopul declarat al primelor incursiuni anahoretice nu este „retragerea”, ci „cucerirea”, nu este pacea, ci lupta, este campania ofensivă asupra unor teritorii ale răului (deșertul, pustiul) populat de spirite malefice, de Diavolul însuși. Pustnicul merge să-l învingă pe Diavol „la el acasă”, în inima pustiei, nu pentru a se relaxa și reculege meditativ într-un cadru feeric. Pustnicul știe ce-l așteaptă în urma „provocării” adresate direct Răului – o „legiune” de ispite, de „gânduri”, de suferințe. Terminologia folosită de „părinții deșertului” are un puternic accent „militar”. Finalitatea lor este de a trece pustiul din proprietatea diavolului în proprietatea lui Dumnezeu, de a-l scoate de sub jurisdicția Răului și de a-l pune sub cea a Binelui. Într-un cuvânt: de a face un pustiu de bine.

Stai și te întrebi dacă nu cuprinde formula de față – „a face un pustiu de bine” – sensul cel mai adânc al acțiunii morale. Aceasta este „transformativă”, transsubstanțiază „pustiul răului” în „pustiu” al binelui. Dintre cele două sensuri ale conduitei morale: a nu face răul și a face binele – abia ultimul este sensul pozitiv, activ, creativ. Binele este ceea ce se „face” în lupta – neîncetată – cu deșertul și deșertificarea Răului.

„Fă-mi un pustiu de bine!” „Fă din pustiul răului în care mă aflu un pustiu



Odilon Redon, *Moartea Ofeliei*



Odilon Redon, *Pegas negru*

► O sugestie hermeneutică neașteptată ne-o dă un cuvânt din aceeași familie, singurul cu o conotație pozitivă – pustnicul.

de bine!” A auzi această chemare, de cele mai multe ori mută, a celor ce ne imploră, cu sufletul pustiit – este „maxima morală” pe care românii au descoperit-o, îmbrăcând-o ca pe mai toate vorbele lor de spirit importante, într-o notă de umor și de ironie. A nu lăsa această chemare să rămână doar un „strigăt în pustiu” ține nu doar de o teoretică îndatorire morală, ci de cel mai înalt sens al practicii – acela al transsubstanțierii și transmutației. Adică de ceea ce stă ca însăși definiție a omului. Omul nu există și nu poate exista – nici în sens fizic, nici în sens spiritual – decât transmutând elementele: prin cultivare și prin foc își obține hrana (pâinea cea de toate zilele) – dintr-o cu totul altă substanță, complet necomestibilă în stare brută; prin rațiunea sa – obține transmutarea datelor senzoriale – haotice, nelegate – într-o „lume”, organizată și structurată. Tot astfel, urmând îndeaproape anahoretului ce-l urmărește pe Diavol la el acasă, înfigându-și crucea în deșertul fără Dumnezeu, omul moral transmută „plumbul” răului în „aurul” binelui, face din pustiul răului un „pustiu” de bine.

Un pustiu imens – care începe din noi înșine și al cărui capăt nu se întrezărește nicăieri... ■

PRIN OGLINDĂ

Niponism arhitectural

VALENTIN PROTOPOPESCU

Simpla utilizare a sintagmei „regionalism”, deja uzată și abuzată în contexte cu un înalt grad de tehnicitate semantică, a încetat să mai surprindă pe aceia care se deplasează dezinvolt în varii spații ale discursului arhitectural. Inițial știu despre ce anume este vorba și manevrează cu abilitate tâlcurile unui cod lingvistic apt să traducă într-un vocabular deloc uzual imaginile interioare ale unui anumit tip de viziune/ fantasmă despre actul arhitectural.

Să luăm, de pildă, regionalismul japonez. Adaptat cerințelor unei configurații ambientale date și ireductibile – seismicitate prodigioasă, umiditate extinsă, vegetație luxuriantă și predominanța lemnului ca principal material de construcție –, arhitectura tradițională niponă s-a bizuit în primul rând pe un foarte dens imaginar simbiotic, potrivit căruia a clădi locuințe este un act ce trebuie să se supună unui metabolism de tip special: structura constructivă. În insulele străvechiului Cipangu, habitatul arhitectonic obișnuit presupune dezvoltări în temeiul unui parter autonom în raport cu solul, care sunt apoi absorbite în straturile de vegetație ce țin de armonia grădinii înconjurătoare. Lipsa contravântuirilor și forma de colivie a structurii din lemn conferă o eleganță deosebită „clădirii”, iar suspendarea ei pe stâlpi fixați pe sol asigură buna ventilație a încăperilor. Așa-zisele camere comportă o regularitate variabilă, modulată pe alternanța dintre fixitate și mobilitate.

Spațiile sunt astfel reglate în funcție de persistența gândirii ritualice, dar și de noile necesități impuse de viața modernă. Tradiția spune că ferestrele și ușile nu sunt necesare, pereții despărțitori fiind mai curând o formă volatilă de energie metaforică decât realități punctuale. Compartimentarea se întemeiază pe panourile detașabile și reglabile, acoperite cu pergament sau hârtie cerată. Numite „tasuma”, panourile delimitează vag, interior și exterior, un spațiu a cărui esență este libertatea și a cărui funcție este elasticitatea.

Natura și ambianța intermediară sunt decisive în cazul locuinței nipone tradiționale. Sintagma ce desemnează noțiunea de locuință, „katei”, este reprezentată prin recursul la o dublă ideogramă, care înseamnă – cum altfel? – „casă” și „grădină”. Pentru japonezi, „a locui” are semnificația unei integrări netensionate în ordinea aparentă a naturii, care reflectă ordinea fundamentală a cosmosului. Pătrunderea în grădină și intrarea în casă au, pentru japonezul obișnuit, tâlcul unei raportări simbiotice la ceea ce-l înconjoară, protejându-l. Dintr-un asemenea unghi, este evident că dominantă e ideea de naturalitate, de spațiu familiar aparent necontrafăcut.

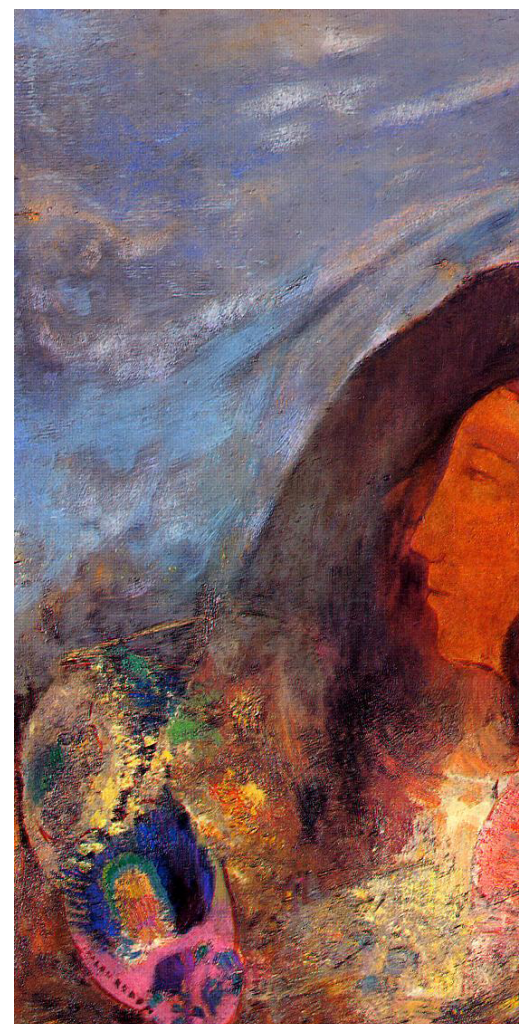
De aceea, grădina din jurul casei trebuie să realizeze, fie și miniatural, registrul unui autentic parc. Aceasta presupune existența unor riguroase elemente de decor vegetal și mineral, a căror relație e mediată de binefăcătoarea prezență a apei. Într-un asemenea parc-grădină, discrete pâraiașe, muzicale microcascade, tihnite bazine, languroase lacuri și melodioase fântâni despart, împart și solidarizează stânci, ziduri, copaci, insule, pontoane, poduri, portaluri, poteci, lampioane, felinare și mai cu seamă o varietate aproape infinită de flori. Predomină senzația de neglijență, de șlefuire după legile și poftele materiei a tuturor formelor posibile; geometria unghiulară e repudiată întru profitul marginilor neregulate și a spontaneității micii naturi. Rezultă un decupaj neverosimil, ritmat în cadențe de haiku.

» Arhitectura tradițională niponă s-a bizuit în primul rând pe un foarte dens imaginar simbiotic, potrivit căruia a clădi locuințe este un act ce trebuie să se supună unui metabolism de tip special: structura constructivă.

Sigur că regionalismul arhitectonic nipon reprezintă o fericită medie între o viziune filosofico-teologică de tip sapiențial – budismul zen, ca variantă autohtonă a budismului chinez t'chan – și cerințele unei integrări funcționale într-un ambient geologic, climatic și natural destul de puțin generos cu încorporarea comunităților umane. Persistența acestui gen de gândire arhitecturală, foarte prezentă și astăzi, în ciuda radicalității vârstei post-tehnologice, în configurațiile urbanistice din Japonia, se explică prin conservatorismul unei *forma mentis* irepetabile altundeva.

Ceva din *Weltanschauung*-ul nipon se vadește mai rezistent decât orice tentativă a insolitului experimental. Orice noutate tehnică sau de viziune este integrată într-o formulă acceptabilă canonului tradițional. Etic și estetic, tehnologie și ecologie par a se îndestula din armonia unei înțelegeri sortite pururi reușitei. Religiozitatea pragmatică și esențializată a omului japonez se regăsește și ea în tipologia unei arhitecturi cu nebănuite resurse de plasticitate. La limită însă, polimorfismul cadrelor arhitecturii nipone ține nu atât de realitatea unei diversități asumate, ci, mai curând, de tiranica marcă a unei reflexivități conservatoare. Într-o lume în care stăpânește totalitar iluzia, singurul sens este depășirea avatarurilor pe care aceasta le îmbracă. Un asemenea avatar este și regionalismul arhitectonic din insulele japoneze.

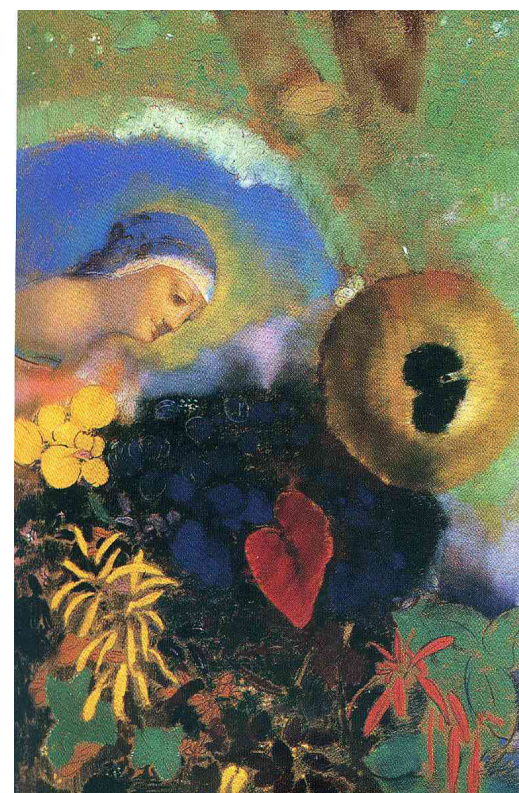
Paradigma regionalistă în arhitectură configurează nu o vanitoasă retragere în coduri tari, prilejuită de teama disipării identității de sine, ci, pe fundalul simbioticelor raporturi interculturale, o adaptare a normelor estetice ale postmodernității la specificul arhitectural inspirat de *genius loci*. Clădirile din cartierele rezidențiale ce subîmpart orașele nipone, deși înălțate din beton și sticlă, fac casă bună cu nostalgia față de sănătatea lemnului și cu amenajarea cultică a grădinii-parc. Stridențele nu au ce căuta în acele locuri binecuvântate de inteligența regionalismului aplicat. ■



Odilon Redon, Visul poetului



Odilon Redon, Vitralliu



Odilon Redon, Omăgiu lui Leonardo Da Vinci



Artistul și publicul secolului XXI Exercițiu de compoziție pentru artele vizuale

Dosar coordonat de Carmen Corbu

Se vorbește din ce în ce mai mult despre industrii creative, despre regenerarea comunităților prin cultură, despre rolul creativității în dezvoltarea economică și socială. Se operează din ce în ce mai des cu termenul de „societate a cunoașterii”, ca societate specifică celei de-a patra revoluții industriale, cea care repune omul în centrul activității economice, de unde fusese detronat, anterior, de către mașină. Acestui om i se recunosc acum și i se pretind chiar, ca abilități de primă importanță, creativitatea, inovarea permanentă, flexibilitatea în gândire, inteligența emoțională, gândirea critică. Odată înțeles faptul că aceste abilități îi asigură unui corpus social un avantaj competitiv, se schimbă paradigma culturii ca fortăreață cu porțile întredeschise doar pentru câțiva aleși, iar lumea artelor și a culturii se plasează în centrul societății. Provocarea acum nu este doar distribuirea resurselor materiale pentru atingerea unui astfel de obiectiv, ci și armonizarea mentalităților.



CARMEN CORBU

In timp ce avantajul competitiv impune ca deziderat social dezvoltarea de noi categorii de public, arta, ca formă a culturii, încă păstrează o aură de intangibilitate, iar publicul deprinde greu îndrăzneala de a o aborda. Poli de putere și de influență încă își dispută spațiul de acțiune asupra acestui public. O viziune elitistă stă de pază la hotarul democratizării – vulgarizării – produsului artistic. O alta, consumeristă, bombardează cu divertisment ieftin. Mai mult sau mai puțin actuale și active în mentalul colectiv, viziunile asupra culturii ca act trecut și conservat, ca patrimoniu sacrosant înscris în foaia de zestre a neamului, acționează prin inhibarea în mare parte a curiozității firești, înscrisă genetic, în comportamentul individului. Și, totuși, arta este făcută pentru doi: pentru emițătorul mesajului și pentru receptorul lui. Dincolo de orice teorie estetică, aici se instituie și cel mai profan, mai onest și mai util troc. Publicul are nevoie de artă pentru dezvoltarea propriilor abilități, iar arta are nevoie de un

public cunoscător, a cărui soliditate culturală face posibilă încărcarea cu valoare a operei artistice.

O acțiune cu valoare de manifest

În vara acestui an, Asociația Națională pentru Arte Vizuale Contemporane a invitat artiștii la un exercițiu de estetică socială intitulat „Suntem oi sau ne prefacem?”. Pe un fond al discuției publice despre inserția socială a artei, în care dialogul pare să aibă loc între invincibili care au succesul la degetul mic, organizatorii evenimentului au precizat net termenii: „o dezbatere legată de faptul că lumea artei pare decuplată de lumea socială și politică”. Iar temele de reflecție au fost rezumate astfel: „Suntem cu adevărat oi? Am renunțat cu adevărat să propunem atitudini critice față de valorile impuse de societatea contemporană – uniformitate, conformism și consumerism? Funcția socială a artistului și-a pierdut în mod gradual din conținut, rolul lui reducându-se adeseori la ocuparea unui loc în tabelul ocupațiilor socio-profesionale. Sau tocmai «acest rol de oaie», această tendință spre reclusiune socială, de aparent non-combat, de a privi arta ca domeniu izolat, autonom în raport cu normele colective, ca un câmp închis care își elaborează el

▲ Afișul evenimentului organizat de ANAVC

» Organizatorii evenimentului au precizat net termenii: „o dezbatere legată de faptul că lumea artei pare decuplată de lumea socială și politică”.

însuși normele de acceptare, înseamnă până la urmă o formă de împotrivire. Un protest mut. Este elitismul sau «turnul de fildeș» una dintre strategiile defensive?”

Argument și puncte de interes

Ultimul barometru de consum cultural a analizat gradul de familiarizare a publicului cu artele vizuale. În concluziile cercetării se menționează: „Rugați să identifice un artist vizual contemporan din România, doar 11,1% dintre respondenții la nivel național au oferit un răspuns pozitiv. O majoritate covârșitoare (78,7%) nu au știut sau nu au răspuns la această întrebare, iar restul au oferit nume de interpreți de muzică (5,1%), actori de cinema (2,4%) sau alții/ altele (2,7%).”

Prin intervențiile câtorva actori sociali implicați, am încercat să conturăm o imagine circumscrisă următoarelor puncte de interes: În interiorul discuției despre artă, are un loc bine determinat și discuția despre public? Are arta statut de parte a dezbaterei de idei în societate și de suport pentru dezvoltarea acestei societăți? Pentru ca acestui statut să îi corespundă și un rol este nevoie de inserție, de ceea ce se numește „audiență”? Cum se împart responsabilitățile și cum poate fi descris momentul actual? ▶



Artistul și publicul secolului XXI

ANDREEA GRECU

Anii '90 aduceau în România experimentele artistice necenzurate, piese de teatru, filme, cărți, într-un ritm accelerat. Aduceau și seriale de soap opera, precum faimoasa *Țigăncuța*, am putea spune, câte ceva pentru gusturile tuturor. Dar cum s-au conturat gusturile acestea – cele despre care se și afirmă adeseori *De gustibus non disputandum?*

Pentru generația născută în anii '70, accesul la informație culturală era codat în piesele de teatru montate – în pofida cenzurii – în cheie: publicul înțelegea pe deplin, în completă complicitate cu actorii din distribuție și cu regizorul, că subiectul piesei depășea intenția autorului și acoperea și realitatea românească a momentului, în care vedeai spectacolul îmbrăcat fiind în sală și cu haina de stradă. Iar cărțile la care se putea ajunge (îmi amintesc că biblioteca liceului cumpăra traduceri noi apărute după 1990 la care se forma lista cu ordinea împrumutării volumelor de la profesori spre elevi) erau în ultimii ani ai regimului comunist vândute la pachet cu 3 sau 4 titluri pe care nu le puteai folosi la altceva decât la aprins focul în sobă.

Dar cum ajungeai să discerne, chiar și la o vârstă atât de fragedă sau tocmai la vârsta potrivită, ce este citibil și ce este material de foc? Este drept că după ce am citit „451 grade Fahrenheit” și după ce am înțeles de la mama că bunicul de bună voie își incendiasse în '48 cărțile potențial periculoase, alături de portretul regelui Mihai și al reginei mamă Elena, nu mi-am mai pus vreodată problema incendiului. La mine a fost mai simplu, a fost calea autorității paterne, în fapt, a autorității figurii paterne la modul extins. Bunicul matern a fost învățător, veteran de război întors de pe frontul de Est. În biblioteca citită și răscită în fiecare vacanță se găsea un manual de Istorie de clasa a V-a, pe care îl tot răsfoiam, nedumerită. Și am citit într-o zi o afirmație din el: „Dacă poporul rus eliberator nu ar fi câștigat al Doilea Război Mondial, România și în fapt tot continentul european ar fi fost colonizat, iar noi cu toții am fi vorbit numai limba germană”. Să fi fost anul de grație 1985. De față cu cei mici nu se discutau niciodată „mărețele realizări” ale regimului socialist și cu atât mai puțin „progresul” adus de incontestabilul popor eliberator, dar cititul meu cu voce tare la 11 ani a fost mult prea mult. Și în acel moment de revoltă, bunicul meu a spus: „Ei da, și acum vorbim cu toții rusa”.

Cam astfel stau lucrurile și cu modul în care se construiesc sau nu punțile de legătură cu publicul: dacă ne dorim să vorbim germana, engleza, rusa (avem din ce în ce

» Am convingerea că puntea cu publicul depășește simpla prezentare a operelor artistice, are un rol modelator, educativ și formator de relații sociale.

Cine are nevoie de public?

mai multe șanse) sau, mai pe scurt, să înțelegem un limbaj artistic, atunci ar fi necesar să discernem între discurs și formă, aparență și esență. Iar a discerne presupune și ruperea de norme și canoane, pășirea peste pragul de confort („îmi place”, „nu îmi place” un tip de eveniment cultural). De regulă, nu ne plac lucrurile pe care nu le înțelegem. Și nu le înțelegem pentru că nu am avut acces, de fapt, la cheia explicării acestora: fie artistul nu a inclus în preocupările sale o latură dedicată întâlnirii și discuției cu publicul (deși acest lucru se întâmplă tot mai rar în zilele noastre), fie organizatorul a presupus că audiența deține datele necesare descifrării discursului artistic, fie spectatorul a fost circumspect din varii motive și această reținere a sa l-a ținut departe de un anumit tip de expresie artistică. Sau tânărul ucenic în forme culturale și artistice nu a fost inițiat, într-un limbaj apropiat bagajului său de cunoștințe, în înțelegerea mesajului artistic, a modului în care o școală a negat o altă, un curent artistic a protestat împotriva unor realități strâmbe ale unei epoci. Rolul esențial în apropierea de public – sunt tot mai convinsă că pluralul este mai potrivit atunci când discutăm despre acest concept – aparține astăzi tuturor celor implicați în actul de cultură: de la creator la organizator, de la intermediar (galerie, impresar, agent) la administrator. În lipsa unui public viitor, operele create nu își ating momentul maxim de glorie: acela de a ilumina existența agitată și permanent aflată la răscrucea unor decizii, de a oferi o alternativă informată la gesturi, acțiuni și reacții cotidiene altfel riscate.

Pentru că, în fapt, toate lucrurile pe care le înțelegem și pe care ajungem să le îndrăgim, tocmai pentru că le-am descifrat conținutul, ne îmbogățesc dincolo de simpla

remunerație a unui efort: ne dau argumente atunci când încercăm să explicăm de ce este util, frumos și simbol al dărniciiei să conduci copii la muzeu, de ce este bine să ajuți la organizarea de festivaluri de popularizare a unei arte, oricare ar fi aceea, de ce este preferabil să fim pregătiți pentru acceptarea unor forme artistice pe care nu le agreăm pe deplin, dar pe care le vedem ca pe un pas înainte spre formule noi de exprimare a creatorilor.

Am convingerea că puntea cu publicul depășește simpla prezentare a operelor artistice, are un rol modelator, educativ și formator de relații sociale. Nu întâmplător, formele de teatru politic sau cu puternic mesaj social îmbină, pe lângă modalitățile specifice acestei arte, alegerile personale ale echipei de proiect cu transmiterea unor mesaje educaționale, pozitive. Nu de fiecare dată mesajele au și impactul scontat, dar la întrebarea „Cine are nevoie de public?”, în oglindă cu titlul unei piese emblematice jucate pe scena Naționalului bucureștean „Cine are nevoie de teatru?”, răspunsul este toată lumea, întotdeauna, mult timp de acum înainte. Poate că nu vom fi cucerți în egală măsură de un mesaj (artistic), dar întrebarea pe care el o aduce în arenă este mai puternică decât reacția noastră. Fie și pentru simplul fapt că „nu luăm drept literă de lege” ceea ce este scris într-un manual, ceea ce s-a format ca o cutumă, ci interogăm, cercetăm, analizăm. Și reinventăm alături de creator, de fiecare dată, opera. ■

Despre autor: Andreea Grecu este lector universitar, manager cultural și trainer în formare culturală. A fost director al Administrației Fondului Cultural Național și, în prezent, lucrează în sectorul nonguvernamental, pentru asociații culturale. Este membru fondator al Asociației Operatorilor Culturali din România, auditor și expert evaluator pentru diverse proiecte culturale. Publică frecvent materiale în revista „Arta”.





DOSARELE REVISTEI CULTURA

Artistul și publicul secolului XXI

GABRIELA CULIC

In opinia mea, arta, pentru a trăi, are nevoie de doi. Pe de o parte, de autorul ei, pe de altă parte de privitor, o ființă multiplă cu nenumărate fațete, oglinzi ce reflectă arta în lumini diferite. Oglinzi îndreptate spre sine, spre propriul eu, dar și spre exterior, alter ego. Astfel apare eterna întrebare a privitorului: ceea ce vad eu este expresia celui ce a creat lucrarea, sau este propria mea proiecție, prelungirea a ceea ce gândesc și a ceea ce simt? Singura barieră în artă este impusă de imaginație. Artă se află la confluența celor doi, este punctul de întâlnire dintre emițător și receptor, trăiește și crește prin amândoi inseparabil și, asemeni lor, este un organism viu. Se dezvoltă ca o rezultantă a întâlnirii celor doi și, în mod paradoxal, ține și nu ține de timp și de spațiu. Creația artistică se naște într-o anume clipă ce captează prezentul, iar receptarea ei este atemporală. Ea unește oameni, locuri, istorii care, în alt fel, nu s-ar putea atinge. Parafrazând pe Platon, „timpul este imaginea mobilă a eternității imobile”. „Artă nu este nimic fără cunoaștere”, „Ars sine scientia nihil est”!, spune Jean Mignot. Artă se naște din cunoașterea vieții, dar și din setea, din dorul de cunoaștere. De aceea creativitatea copiilor este de neegalat, pentru că acolo nu lucrează mintea conștientă, ci mai degrabă căutarea, în cea mai pură formă. Iar cei mai mari artiști sunt cei care caută, indiferent de vârstă.

Rolul profesioniștilor

Până când nu se va promova meritocrația ca principiu de bază în plan profesional și civic, nu cred că repartizarea „omul potrivit la loc potrivit” se va putea produce. Meritocrația este singura valoare care poate discerne lucrurile. Pionii unei piețe de artă reale, începând de la artist, curator, galerist, până la casa de licitație, muzeu, etc. au – fiecare în parte – un rol de neînlocuit. Ocuparea unui loc de către un neprofesionist atrage urmări negative. În țările cu o piață de artă mai așezată, aceste legături între pionii de bază ai scenei – artiști, curatori, galeriști, colecționari etc. – sunt profesioniste, apetitul pentru cultură este încurajat, formarea culturală e susținută în timp prin interes macroeconomic și pârgii financiare. Curatorul, care joacă un rol esențial în selecția și formarea pieței, are specializare de profil, cu studii superioare de management cultural. Directorii de muzee, la rândul lor, au studii manageriale economice avansate, ei nu provin din mediul artistic. Sunt profesioniști în domeniul analizei și eficientizării economice a instituțiilor muzeale conduse, promovează rentabilizarea prin pârgii specifice unei

economii de piață competitive, cu tradiție. Au un aport major în creșterea veniturilor turismului cultural al țării respective, prin urmare un aport considerabil economic. În ceea ce privește cotele comerciale ale lucrărilor de artă, cred că valoarea artistică și cota comercială la care circulă lucrările de artă pe piața liberă au legătura numai până la un anumit punct. Peste acel punct, vorbim de inițiative ale industriei de promovare, de politici de marketing, de finanțări care susțin fenomenul, de inițiative particulare care încurajează investițiile. La noi încă nu este dezvoltată piața artei. Ea, fiind parte integrantă a unui întreg angrenaj economic, nu se poate sustrage întregului. Piața de artă ar presupune atât roluri bine definite în structura sa, dar și „infrastructură”, căi de comunicare cu publicul, de educare și formare. Această latură are multe lacune, întreruperi, deficiențe.

Generația „tehnologizată”

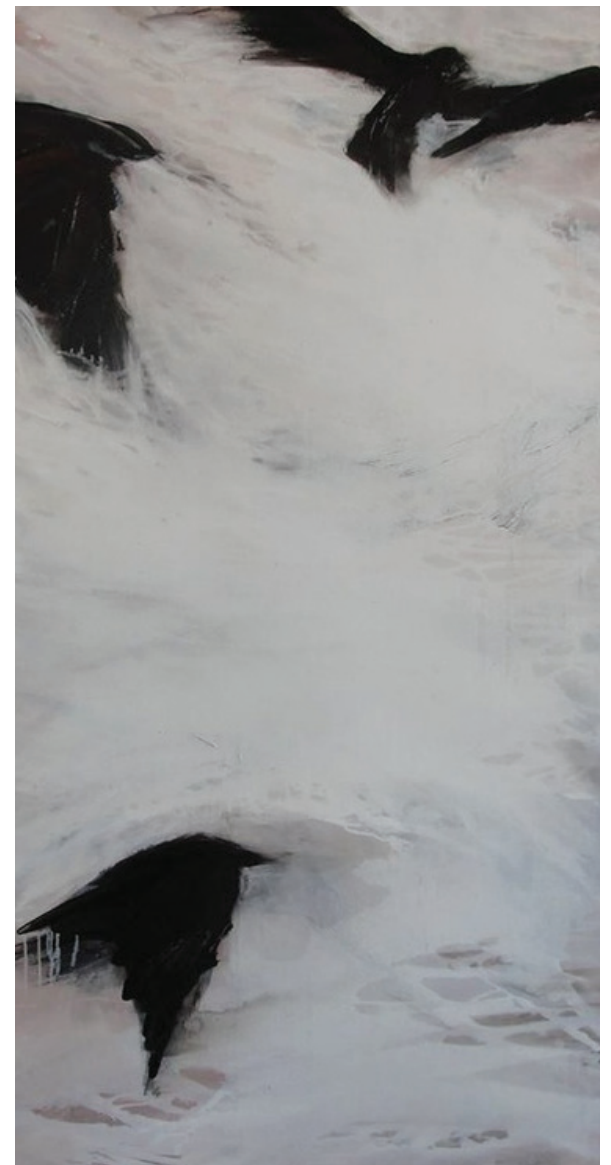
În această eră digitală, când tehnologia are o influență copleșitoare și există o

inflație de imagini care se succed aproape instantaneu, mintea oamenilor se educă în același mod. Pentru a afla informații nu se depune nici un efort, iar satisfacția căutării este pe măsura efortului depus. În schimb, cunoașterea presupune un proces de căutare și înțelegere evolutiv, coerent în timp.

Disponibilitatea omului de a căuta sensuri în fața unei lucrări de artă este alta într-un secol aflat într-o nouă paradigmă. Imaginea lucrărilor de pictură se găsește ușor pe internet. Dar oamenii care preferă săli de expoziție, de concerte, de teatru, în locul unei tablete accesibile oricând și oriunde, știu diferența. Informația nu este cunoaștere. Iar oamenii cu o educație bună sunt oameni mai fericiți, mai liberi în a-și face alegerile. ■

Gabriela Culic
Breath II (dreapta),
Breath III (stanga)

Despre autor: Gabriela Culic este artist vizual. Trăiește și lucrează la București și Berlin. În ultimii 15 ani a avut expoziții la București, Bruxelles, Haga, Paris, New York. În 2016 a avut două expoziții personale desfășurate la Berlin și Viena. Expoziția din capitala Austriei a fost curatoriată de Ana-Maria Altmann, istoric de artă și curator care a lucrat la Muzeul Belvedere și Muzeul Albertina din Viena.



DOSARELE REVISTEI CULTURA

Artistul și publicul secolului XXI

COSMIN NĂSUI

Arta secolului XXI este în căutarea unei noi paradigme artistice și de refacere a sistemului de valorizare estetică și comercială.

Îată cum explică valoarea artei Pierre Bourdieu: „Producătorul valorii operei de artă nu este artistul, ci câmpul de producție, în calitate de univers al credinței, care produce valoarea operei de artă ca fetiș, determinând credința în puterea creatoare a artistului. Dat fiind faptul că opera de artă nu există ca univers simbolic dotat cu valoare decât dacă este cunoscută și recunoscută, adică social instituită ca operă de artă de către spectatorii dotați cu dispoziția și competența estetică necesare pentru a o cunoaște și recunoaște, știința operelor are ca obiect nu numai producerea materială a operei, ci și producerea valorii operei sau, ceea ce este același lucru, a credinței în valoarea operei. Prin urmare, ea trebuie să țină cont nu numai de producătorii direcți ai operei în materialitatea ei (artist, scriitor etc.), ci și de toți agenții și instituțiile care participă la producerea valorii operei prin producerea credinței în valoarea artei în general și în valoarea distinctivă a unei anumite opere de artă (adică istorici de artă, critici, editori, directori de galerii, vânzatori, conservatori de muzeu, mecena, colecționari, membri ai instanțelor de consacrare – academii, saloane, jurii etc.) și de toate instanțele politice și administrative care dețin o competență în materie de artă (diverse ministere – în funcție de epocă – Direcția Muzeelor Naționale, Direcția Artelor Frumoase etc.), care pot interveni în piața de artă, fie prin verdicte de consacrare însoțite sau nu de avantaje economice (achiziții, subvenții, premii, burse etc.), fie prin măsuri de reglementare (avantaje fiscale oferite diverșilor mecena sau colecționari etc.). Nu trebuie uitați nici membrii instituțiilor care participă la producerea producătorilor (școli de arte frumoase etc.) și la producerea consumatorilor capabili să recunoască opera de artă ca atare, deci, ca valoare, începând cu profesorii și părinții, răspunzători de inculcarea inițială a dispozițiilor artistice.” (Pierre Bourdieu, „Regulile artei”, traducere de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu, Editura Art, 2012, pp. 295-296).

Instituțiile artei ca agenți

Publicul. Publicul secolului al XXI-lea este privit ca o țintă care trebuie atinsă. Atunci când o campanie de expoziție este

Valoarea artei după secolul XX



activată, principala țintă de raportare este, ca în oricare altă ramură a industriei, cea financiară. La aceasta se adaugă atingerea și altor tipuri de indicatori: culturali, educaționali, mediatici etc. În cuantificarea unui public marketizat contează mai mult cantitatea (în defavoarea calității) participării la consumul artistic. Consumul artei este stimulat prin evenimente la scară largă, precum bienale, proiecte de artă în spațiul public, producții muzeale mamut etc. Spectacolul vizual total, în parametri testați ai modelului hollywoodian, primește declinări artistice pe măsura bugetelor. Practic, coordonata de divertisment este cea care reușește să atingă ținte ambițioase de zeci de mii de spectatori-consumatori ai evenimentelor artistice.

▲ Radu Pande, artist plastic în Proiectul „Tineri și neînfricați”

Proiectul „Tineri și neînfricați”

▼ Modernism.ro

Artistul. Succesul unui artist contemporan înseamnă munca, concentrată, a câmpului de producție din jurul său, pentru a-l transforma într-un brand înregistrat și controlat pe piața de consum. Acest succes presupune o echipă specializată pe toate ramurile activității principale și ale celor conexe: producție de opere, control al operei, organizare de expoziții și evenimente cu logistică și organizare internă și externă, PR și Comunicare, monitorizare, legislație privind contracte și drepturi de autor, acțiuni de cotare națională și internațională, prezentare în spații cu circuit închis și circuit deschis, lobby pentru premii și burse, advertising, lobby în media, folosirea instrumentelor de vânzare publică, fundraising, atragerea de capital, comunicarea permanentă cu colecționarii și investitorii, realizarea de producții pentru industria de carte, cărți, albume, cataloage și, pentru industria secundară de tip divertisment, gadget-uri. ■

(Textul reprezintă un fragment din studiul „The Soft Power of the Art Market & The Contemporary Global Art as the New Folklore”, studiu inclus în volumul „Noii industrii, creativii”, PostModernism Museum, 2016)

Despre autor: Cosmin Năsui este manager cultural, istoric de artă, curator și galerist. Este fondatorul galeriei Năsui Private Collection & Gallery și al platformei Modernism.ro. Are o îndelungată experiență în activitatea de reprezentare a artiștilor (de-a lungul timpului: Francisc Chiariu, Dragoș Burlacu, Bogdan Rață, Flavia Pitiș, Radu Belcin). În prezent manageriază proiectul „Tineri și neînfricați: artiști și producători culturali români contemporani sub 30 de ani”



ADRIAN G. MATUS

istoria literară a fost dintotdeauna mar-toră la scriitori care au fost crescuți în mai multe limbi. Problema, atât teoretică, cât și practică, se complică tot mai mult astăzi, când asistăm la o dispersie și un melanj tot mai mare al culturilor. E evident faptul că diverse direcții, de la literatura comparată (de pildă, cea a lui Paul van Tieghem) până la postcolonialism, au încercat să lămurească această temă, dar nu de puține ori s-au lovit de varii neajunsuri. Această problemă a fost deseori menționată, dar o conceptualizare temeinică este foarte dificil de realizat, după cum vom vedea printr-o sumară parcurgere a câtorva teorii. În plus, „instabilitatea teoretică” a scriitorului poate fi demonstrată și de cazul lui Elif Şafak.

Scurt istoric

Martin Heidegger, pornind de la ideea lui Hölderlin referitoare la locuire (faimoasa interpretare a „dichterisch wohnt/ der Mensch auf dieser Erde”) consideră că locul cel mai intim pentru *Dasein*, pentru identitatea umană este însuși limbajul (Martin Heidegger, „Vorträge und Aufsätze”, 1936-1953, ed. F.-W. von Herrmann, 2000). O chestiune a rămas, pe de altă parte, nelămurită în acest sistem teoretic: ce ne facem cu scriitorii care scriu într-o limbă și vorbesc alta? Unde îl includem, în acest sistem, pe Nabokov, de pildă? Oare Kero-uac, care până la vârsta de șapte ani nu a vorbit decât limba franceză, este diferit, din punct de vedere lingvistic, de confrății lui din generația *Beat*, precum Burroughs, care vorbeau doar engleza? Acest argument a fost deseori utilizat pentru a explica modalitatea prin care un act artist se naște și care îi sunt fundamentele ontologice. Ulterior, dintr-o total altă direcție, lingvistica lămurește și nuanțează această problemă, prin ipoteza Sapir-Wharf. Un moment de referință este și cartea lui Deleuze și Félix Guattari (Gilles Deleuze, Félix Guattari, „Kafka. Pour une littérature mineure”, Les éditions de Minuit, 1975), dar dincolo de teoreticienii parizieni, și alții și-au manifestat interesul, oarecum independent de ei (cazul lui Wolfgang Iser, de pildă). Trebuie să precizăm că nu doar filologii sau comparatiștii au fost curioși de această temă. Din contră, antropologi precum Franz Boas sau Clifford Geertz și-au oferit, venind din propria zonă de expertiză, opinia referitoare la acest fenomen.

Încet, începe să se contureze o altă argumentație, puțin mai tehnică de această dată. Venind din zona neuroștiințelor, cercetători sau clustere științifice încep să explice cum creierul funcționează diferit în procesarea lingvistică a oamenilor bilingvi. Un exemplu ce merită menționat este volumul colectiv coordonat de John W. Schwieter, în care se explică cum structura creierului poate fi (desigur, într-un mod foarte fin) influențată de cultura și limba

Problema scriitorilor bilingvi

în care poetul sau prozatorul scriu (John W. Schwieter, „The Cambridge Handbook of Bilingual Processing”, Cambridge University Press, 2015). Apare totuși o problemă și de această parte. Dat fiind faptul că neuroștiințele încearcă, de cele mai multe ori, să includă o sferă cât mai mare de subiecți, există puține studii efective asupra scriitorilor bilingvi, care să explice punctual care este diferența între aceștia și un scriitor care vorbește o limbă și scrie în alta.

„Paritatea egală” și noul metisaj

Totuși, ne este utilă o distincție destul de larg răspândită în cadrul științelor cognitive. În momentul în care se vorbește despre problema bilingvismului, există o ierarhie în funcție de momentul de învățare al celor două limbi. În primul rând, există bilingvismul compus (sau mixt), al celor care învață de mici acele două limbi în același timp și context sau bilingvismul coordonat, prezent la cei care învață limbile în medii separate. Marea majoritate practică bilingvismul subordonat, în care cei care învață a doua, a treia limbă doar după ce au bazele de reprezentare (sau conceptual) deja formate în prima limbă.

Astfel, pe baza acestei ierarhii, lucrurile se lămuresc puțin mai mult. Există puțini scriitori care stăpânesc de mici și învață două limbi în același timp și context, la o „paritate egală”. Conrad învață engleza după mult timp, Kerouac pare mai degrabă un bilingv subordonat decât un bilingv compus. Astăzi în schimb, lumea devine mult mai conectată și circulă cu mult mai multă ușurință. Apar familii mixte, clivaje și ciocniri între civilizații, nu doar precum în trecut, în câteva zone de contact ca Alsacia, Transilvania, Ucraina, Pakistan (în termenii lui Huntington), ci și în marile capitale, în orașele mari. Din august 2015, criza siriană a stârnit din nou poziții pe această temă. Dezbaterea referitoare la imigranți a readus pe masă această chestiune pe care mai toate capitalele o au: metisajul dintre culturi. Un interesant caz ce mizează pe această temă este Elif Şafak. Pe lângă un feminism temperat și bine argumentat, ea își explică deseori în scrierile sale poziția sa lingvistică aparte. Ea se naște în Strasbourg, în 1971, într-o familie kurdă ce scrie în limba turcă. Biografia ei trădează un lucru: față de alți scriitori din marea diasporă kurdă, ea face parte dintr-o familie de diplomați. Astfel, ea călătorește de multe ori în Spania, Franța și apoi revine în Turcia.

Limba în mediul privat și limba de protocol

De ce e important detaliul biografic? Față de alți scriitori turci bilingvi, ea nu trăiește într-o singură țară pentru mult timp, iar raportul ei cu/împotriva Statului este mult mai difuz. Este cunoscut faptul că scriitorii unei

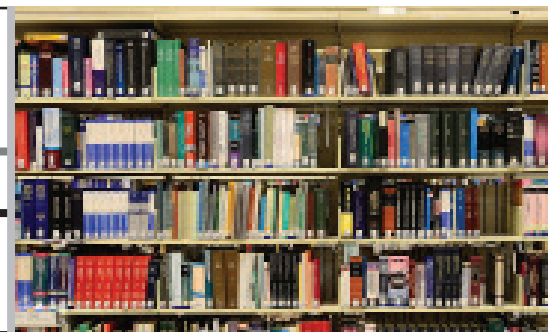
» Vedem cum scriitorii bilingvi sunt o rară specie pe care cu greu o putem include într-o anume categorisire. Literatura comparată îi menționează în mai toate congresele („ACLA Reports”), dar ezită să traseze clare distincții.

„literaturi minore” au deseori o poziție foarte explicită împotriva Statului. Rațiunile sunt multiple: adaptarea greoaie și dificultatea de a comunica în noua limbă. Pe de altă parte, datorită contactului recurent cu Turcia, ea nu idealizează într-atât de mult spațiul de origine. Țara de întoarcere nu este neapărat Heimatland, deoarece și acolo este considerată a fi oarecum o minoritară, aparținând etniei kurde. Astfel, Elif Şafak își construiește poetica în jurul metaforei compasului, după cum declară într-un interviu: cu un capăt al acestuia înfipt în cultura turcă, de care nu se dezice și pe care o cunoaște formidabil, iar cu partea mobilă, descrie diferite cercuri în tot felul de zone în care călătorește: Franța, Anglia sau Statele Unite ale Americii. Primele ei cărți au fost scrise în limba turcă („Kem Gözler Anadolu”, 1994; „Bit Palas”, 2002), iar recunoașterea internațională a primit-o în momentul în care a început să-și scrie romanele în limba engleză.

În romanul „Onoare”, de pildă, vorbește despre clivajul Est-Vest într-unul dintre cele mai controversate puncte: răzbumarea pentru onoare, crima pentru adulter. Șocul cultural este puternic, este descris cu multă minuțiozitate și se oprește foarte mult asupra detaliilor psihologice pentru a explica de ce un băiat născut în Londra ajunge să ucidă în numele unei credințe pe care o cunoaște în mod difuz. În contextul atentatelor recente, o astfel de explicație este mult mai complexă față de stigmatizarea mediatică a Islamului ca fiind „religie a războiului” (a se vedea de pildă Alain Finkielkraut). În acest roman, limba turcă și kurdă sunt deseori utilizate pentru a comunica secrete. Limba engleză este destinată vieții publice, iar limba turcă și kurdă, pentru cea privată: „Jamila și Yunus, încântați unul de compania celuilalt. Ea a încercat să-i vorbească în kurdă și a fost dezamăgită ă nu pricepea nimic. Cum amândoi abia rupeau câteva boabe de turcă, au vorbit foarte puțin și s-au ținut doar bucuroși de mână” (Elif Şafak, „Onoare”, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 351).

Fragmentul ne devoalează și ce se întâmplă în absența acestuia: doar limbajul corporal mai poate, greoi, să susțină comunicarea.

Vedem cum scriitorii bilingvi sunt o rară specie pe care cu greu o putem include într-o anume categorisire. Literatura comparată îi menționează în mai toate congresele („ACLA Reports”), dar ezită să traseze clare distincții. Un posibil punct de pornire transnațional ar putea fi momentul de învățare a limbii, deși și în acest caz există numeroase limite. Cu alte cuvinte, pentru moment, această „metodă” nu poate fi decât un instrument adiacent în hermeneutica textului. Totuși, este de ținut cont de limba de origine a textului pentru că apar referințe stilistice, construcții textuale care sunt străine de limba scrierii și apar doar în limba maternă. ■



„Ca o pată de alb pe alb”

Reflecții despre poezia lui Gheorghe Grigurcu

MIRCEA MARTIN

Primirea Premiului Național „Mihai Eminescu” va schimba, oare, raportul între poezia și critica lui Gheorghe Grigurcu în favoarea celei dintâi? Am în vedere nu importanța pe care o acordă fiecare autorul însuși, ci opinia celorlalți, colegi de breaslă sau cititori. Autorului îi place să se considere cu precădere poet, situează poezia „în prim-planul ființei” sale, crede, cu o convingere mereu fortificată, că „experiența întru vers” îl reprezintă deplin. Nu doar debutul, dar începuturile sale se coagulează în ordine poetică: primul volum de critică a apărut abia în 1972, după ce alte patru volume de versuri i-au impus numele în conștiința publică.

De atunci, Grigurcu pare să fi ținut cumpăna dreaptă între cele două activități care-i marchează destinul, cărțile de poezie și cele de critică succedându-se într-un paralelism elocvent. Este însă neîndoiește faptul că rezonanța cronicilor literare a fost mai mare decât aceea a poemelor, că acțiunea sa critică a fost mai puternică decât prezența sa poetică. Așa încât, în ciuda propriei păreri și în ciuda consacrării poetice supreme, nu cred că poezii, criticii și, în genere, cititorii români îl vor considera pe Gheorghe Grigurcu mai mult poet decât critic.

Ceea ce nu-i diminuează meritele poetice, le încarcă doar cu valențe suplimentare, le acordă o portanță specifică. Planul receptării nu trebuie, desigur, confundat cu acela al creației și nici reputația ori succesul cu valoarea.

Grigurcu poetul n-a profitat în vreun fel de autoritatea criticului cu același nume. Dimpotrivă, a ținut să impună

» Dacă, în exercițiul său critic, Gheorghe Grigurcu se situează, de regulă, contra curentului dominant, contra modelor fluctuante de la o perioadă la alta, în poezia sa, această tendință se radicalizează, în ciuda aparențelor de modestie și discreție. Deși evită instinctiv ostentația, poetul caută cu obstinație neasemănarea.

o separate netă între cele două ipostaze. Privindu-le în simultaneitatea lor am fi tentați să bănuim o simbioză, dar ipoteza nu se susține. Mai mult, avem impresia că, evitând aproape programatic interferențele, critica și poezia lui Grigurcu se alcătuiesc opozitiv: pe de o parte, un spirit ofensiv, impetuos chiar, agresiv nu o dată, sarcastic uneori și în afara polemicii, iar, pe de altă parte, un impuls mai degrabă defensiv, retractil, mizând pe discreție și finețe extremă. Mai ales atunci când pun în joc sentimente, poemele degajă delicatețe, pu- doare, suavitate.

Asociațiile de imagini și de idei din textele critice, fără a fi cătuși de puțin comune, sunt, totuși, călăuzite într-o albie de cultură previzibilă, luând adeseori persoana – nu numai opera – autorului analizat drept reper. Vocația asociativă a lui Grigurcu se manifestă, firește, mult mai liber în poezie, ocupând aici o zonă situată între eterat și domestic, între o idealitate fulgurantă și o corporalitate sublimată, cultivând paradoxul și arbitrarul cu o dexteritate inventivă, neocolind pleonasmul, ba chiar apelând uneori la el spre a-l exploata din punct de vedere estetic.

Dacă, în exercițiul său critic, Gheorghe Grigurcu se situează, de regulă, contra curentului dominant, contra modelor fluctuante de la o perioadă la alta, în poezia sa, această tendință se radicalizează, în ciuda aparențelor de modestie și discreție. Deși evită instinctiv ostentația, poetul caută cu obstinație neasemănarea. Nici măcar cele dintâi volume de versuri nu sunt ușor de situat din această cauză: e greu să descoperi în cuprinsul lor urme certe, aderențe, influențe. Și dificultatea crește pe parcurs, pentru că formula, oricum greu de aproximat, se diversifică, accentele se multiplică. Când ți se pare că ai recunoscut un anumit tipar, se ivește o notă discordantă, o deviere care tulbură conturul întrezărit. Cu aceste rezerve, modelul Bacovia și modelul Blaga se lasă bănuite în fundal, dincolo de unele vagi reminiscențe.

Deși rămâne constantă în notele ei esențiale, deși anumite motive sunt reluate aproape obsesiv în ultimele volume, poezia lui Grigurcu e mai puțin omogenă în structura ei intimă decât pare. De la o pagină la alta uneori, dispozitivul de producere a textului se schimbă pentru că miza autorului e alta: de la un autoportret ideal compus din aforisme trece impasibil la secvențe de suprarealism pur. Sintagme de aceeași inspirație suprarealistă („lacrimi metalice”, „crengi scolastice”) alternează cu oximoronuri ironice precum „sfiosul cinic”, „răcoarea solară” sau „nepăsătorul orgasm”; ipoteze poetice voit imposibile („o roză a mâncat muntele”) sunt urmate de analogii surprinzătoare (drumurile toamnei „se micșorează ca niște pupile în bătaia soarelui”, pupilele fiind, aflăm în continuare, „ale unei pisici ce nu și-a întors măcar capul”).

De multe ori, comparațiile autorului nu mizează pe asemănare, ci, mai degrabă, o sfidează, efectul poetic rezultând, precum în exemplul de mai jos, din chiar impasul logic: „Șterge soarele de praf ca pe o mobilă/ lustruiește-l cu gândul dus în altă parte// apoi deretice-n continuare fă ordine-n/ restul odăii năpădit de umbrele ude/ ale unei ploii care n-a căzut niciodată”.

Poezia lui Gheorghe Grigurcu excelează în arta decupajului, în jocul subtil cu formele timpului, în memorări și anticipări subite ce se răsfâng în neașteptate raporturi între suprafață și adâncime. Oglinda și oglindirea – atât de frecvent invocate și evocate – participă intens la aceste raporturi în care, paradoxal, adâncimea se umple nu numai de memorie, dar și de lumină. Așa se iscă diferența între lucruri și stări asemenea, așa ceea ce pare repetitiv se arată a fi dintr-o dată revelator.

Un punct de maximă originalitate atinge în căutarea sa poetică autorul nostru focalizându-și privirea și reflecția asupra unei situații ce se compune și se recompune în numeroase variante, situație pe care o numesc „quasi-repetiție”. Repetiție, totuși, nu falsă repetiție,



redundanță aparentă, pleonasm provocator. La un moment dat, de-a lungul unui comentariu critic – nu-mi amintesc unde și când – Grigurcu apelează la următoarea formulă cu intenție comparativă: „ca o pată de alb pe alb”. Văd în ea o figură definitorie atât pentru arta sa critică, cât și pentru arta sa poetică.

Câteva exemple: „...lasă-mă să ghi-cesc chipul în care/ te-ai ascuns ca să te poți ascunde” și „aplecăta floare de crin/ de o boare de vânt// de-ai zice că-i însăși boarea de vânt.” Și încă: „Cercul cel iubitor n-are brațe/ Cum te-ar putea îmbrățișa fiind/ îmbrățișarea însăși?” Sau, iată un poem întreg: „Aproape fără viață e moartea/ așa cum îi stă bine să fie// aproape fără moarte e viața/ așa cum îi stă bine să fie// dar memoria le face/ să se-apropie/ până la indistincție.”

Ce se întâmplă în splendidul poem despre adâncime și despre strălucire, despre adâncimea strălucirii, este încă mai semnificativ: „Mai adâncă decât o strălucire/ e repetare sa îndărătnică// mai adâncă decât o strălucire/ e orbita sa fermă// de dinaintea strălucirii”.

Grigurcu știe să crească emoția pornind de foarte jos sau de foarte departe, atingând un *apex* care – fără să fie spectaculos, fiind, dimpotrivă, simplu și firesc – ne produce o revelație ca o cutremurare internă, precum în finalul unui poem dedicat „scriitorilor dispăruți în catastrofa din 4 martie 1977”: „Un ochi în care a fost uitată/ lumina aprinsă ca-ntr-o odaie”.

Să ne oprim însă și asupra unei arte poetice nedecarate ca atare: „Când ești limpede-limpede cum un poem compromis e/ scris adică și poate transcris// cu buzele cu ochii cu sprâncenele/ trase la indigo/ cu amprente digitale cu brațele-ntregi/ vârâte-n text cum într-un aluat// cu totul și cu totul aiurit rătăcit/ în oglindă ca-ntr-o limbă străină// și totuși mai limpede nici că se poate.”

Așadar, poemul scris este „compromis” dar nu în sensul unei defecțiuni de ordin moral sau artistic, ci în acela al unei implicări totale, spirituale și corporale. Ființa întreagă a autorului e „trasă” în text, textualizată și „rătăcită”, „aiurită”, astfel, alienată. În oglinda textului apare un chip străin, greu de recunoscut. Poemul vorbește o limbă străină, căci orice limbă e străină pentru poezie. Și abia în acest mod este atinsă limpezimea supremă, limpezimea pe care poemul o com-promite, adică o atinge și o promite în continuare, așa cum stă bine unui poem adevărat.

Gheorghe Grigurcu e un poet al fugitivului, al difuzului, al interstițiului, clipa pe care o „vânează” el este „incapabilă de a se fixa în tropi”, așa cum recunoaște el însuși în trecere. Opera sa poetică se caracterizează printr-o economie de mijloace, printr-o austeritate a figurilor, explicabile nu prin deficit imaginativ, ci printr-o conștiință edificată în cultura poeziei și, prin urmare, susceptibilă, conștiință care ponderează accentele și limitează dezlănțuirile imagistice. O surdină e pusă de îndată și dinadins pe emoția produsă la un moment dat pentru ca nu cumva ea, emoția, să aibă efecte deviate, să atingă vibrațiile îndoielnice ale sentimentalismului. Grigurcu e un antisentimental, ca și Bacovia pe care îl definește în acest fel.

În ciuda marginalității sale – nevoite și asumate – Gheorghe Grigurcu, în dubla sa ipostază de critic și de poet, este o figură de primă mărime a literaturii române contemporane.

Poezia lui, neomogenă și inegală calitativ, este singulară în peisajul contemporan. Poeții mai tineri ar avea destule de învățat dacă ar citi-o cu atenția pe care o merită. Ar putea afla, printre altele, că exercițiul textualist din anii '80 a fost practicat de Grigurcu cu un deceniu mai înainte; ar fi apoi surprinși să descopere că – prin înseși datele talentului său și prin alegerea estetică proprie – același autor poate fi considerat și un pionier al minimalismului poetic douămiist. ■



Odilon Redon - The Buddha

SEMNAL EDITORIAL

VIRGIL TĂNASE

Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim

Editura

Muzeul Literaturii Române



VIRGIL TĂNASE

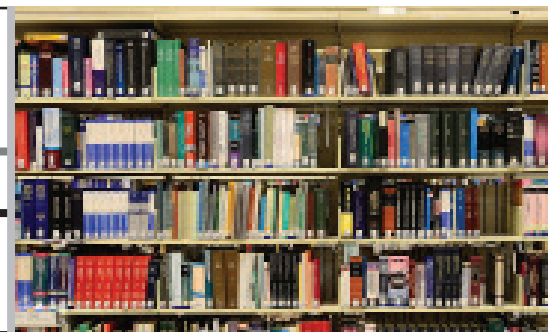
Balurile.

Balul de la Castelul Bântuit

Editura

Muzeul Literaturii Române





De la blog la proză

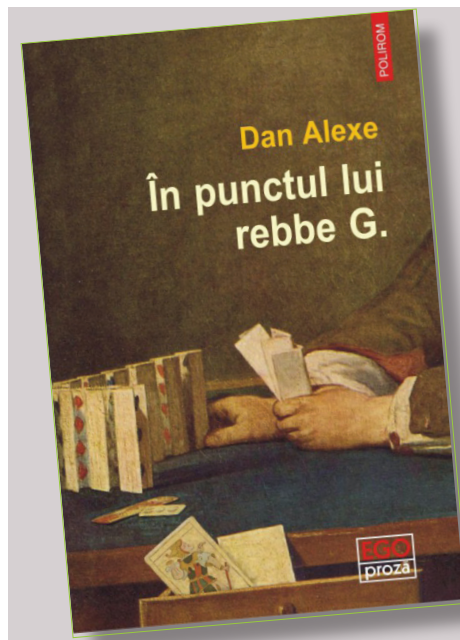
ȘTEFAN BAGHIU

Analizând cartea „How to live” („Cum să trăiești”) a lui Sarah Bakewell, Adam Thorpe vorbea acum câțiva ani în „The Guardian” despre Montaigne (preluând logica autoarei recenzate) ca părinte al bloggerilor și de cartea acestuia, „Eseuri”, ca „mamă a tuturor blogurilor”. E cunoscută, de altfel, paternitatea lui Montaigne asupra eseului ca posibil suport atât pentru explicații academice, cât și pentru anecdote sau subiecte extrem personale, iar deviza „eu sunt tema cărții mele” a devenit, de-a lungul timpului, motor pentru scrieri autobiografice, autoficționale sau spontan autoreferențiale.

Revendicată în nume personal, această deviză stă foarte bine în scrierile lui Dan Alexe: în sensul în care ceea ce ultragiază pe blog ca fiind virulent, violent sau incorect politic găsește echilibru în scrierile extrem de documentate și organizate din studiile etnologice. Ceea ce se vede ca subiectivism ieșit din țâțâni pe blogul acestuia, la fel, găsește compensație în empatia și capacitatea de abstragere din documentarele „Iubiții domnului” (1998) sau „Cabală în Kabul” (2007). În fine, analize ale versurilor pieselor Oasis pot fi găsite alături de interpretări ale „Waste-land”-ului lui Eliot.

Decadentism de secol XXI

După toate datele, Dan Alexe e un blogger nonconformist: afișându-se erudit, el își joacă tușa intelectualistă dublând-o cu nonșalanța și jemanfișismul unui veritabil insurgent, postură atât de celebrată în sine în proza ultimului deceniu. Însă foarte rar în proza scurtă și romanele ultimilor ani cineva a topit violența de limbaj și vulgaritatea într-un soi de creuzet referențial. La fel cum nu prea cunosc proze care să recupereze atmosfera și misterul specifice unor scrieri românești deja ieșite din orice discuții literare: „Thalassa”, romanul experimental al lui Macedonski, unde apar Erebus al lui Hesiod sau Priap, „Casa cu



Dan Alexe

În punctul lui rebbe G.

Iași
Polirom
2016

► Dan Alexe propune un volum de proză biografistă polivalentă. Dincolo de violența și virulența „care să prindă” există subterane referențiale foarte bine poziționate...

geamuri portocalii” (mai ales „Spovedania unui înstrăinat”) a lui Minulescu. Aproape că se poate spune că există ceva din decadentismul *fin de siècle* francez în autenticismul lui Dan Alexe, unde cunoașterea ocultă (tarot) conviețuiește cu decadentismul (trecut aici prin filtrul unui biografism autenticist frust, fără rețineri) și cu simbolistica înaltă (de la Schopenhauer la „După-amiaza unui faun” – Debussy, Mallarmé, încă din prima proză).

În ce cheie poate fi citită, atunci, cartea? În primul rând, în cea impusă cumva de autor: cele 22 de proze scurte echivalează simbolic cele 22 de cărți din tarot: Le Bateleur (Magul), La Papesse, L'Imperatrice (Regina) etc. (nu mă pricep absolut deloc la tarot, dar pot fi urmărite semnificațiile cărților de tarot de Marsilia și pot fi legate de scenariile *pulp* ale volumului). Adică, mergând pe tipologii simbolice, Dan Alexe reconstruiește semnificațiile personajelor de tarot convertindu-le la cotidian și, implicit, actualizându-le. Prietena unor heroinomani din Bruxelles (iată cum decadentismul devine *junky*) apare într-o proză inaugurată de cartea L'Empereur (echivalentul domesticului), personajul narator fiind aproape subjugat de puterile unei femei fatale. În proza care stă sub semnul cărții La Maison Dieu (sugerând schimbarea bruscă) o turnură neașteptată are loc la Comisia Europeană din Bruxelles – o jurnalistă descoperă câteva secrete și se sinucide lăsând mister în jur. În fine, fiecare întâmplare poate fi legată de această simbolistică a tarotului de Marsilia (despre care chiar personajul rebbe G. va spune în a treia proză că e singurul autentic).

Machismul

Însă pentru o lectură directă, cum cere poate această proză deseori senzaționalistă, există creșteri și scăderi. Nu de stil sau scriitură în sine, ci mai ales condiționate de formula aleasă (povestirile pot părea neterminate de câteva ori sau rezolvate „pe fugă”, majoritatea fiind postate pe blog înainte, impunând cumva o lectură rapidă și urmărirea unui singur fir principal). Dintre momentele foarte bune ale volumului aș alege câteva imagini/ situații memorabile: în a zecea proză din volum un personaj feminin, Carla, înregistrează tot ce se întâmplă în casă (defect sau avantaj profesional, din moment ce lucrează ca sunetist pentru filme documentare are nevoie de secvențe în negativ – zgomote uzuale – și înregistrează totul, de la uși trântite la voci și partide de amor). În a douăsprezecea proză se creează un fel de mitologie preadolescentă între băieții din sat față de o vădană care șchiopătează. Chemat într-o zi în casa femeii, copilul nu este atât de șocat când aceasta își ridică fustele cât e atunci când vrea să îi arate călcâiul intens mitologizat între prietenii lui. Descrierile de mediu, locurile exotice și timpul fluctuant al subiectului (de la Odessa la Bruxelles, de la comisari europeni la legionari plecați la Războiul Civil din Spania) dau, alături de aceste scene în sine bine montate, singularitatea scriiturii lui Alexe.

Există un alt aspect, totuși, aproape imposibil de ignorat: machismul personajului-narator, care face și desface, seduce și deseori iese prost în cadrul relațiilor. Mai ales pentru că, în mod normal, această ipostază ar putea intra – nu doar din perspectiva unei critici feministe sau *gender oriented* – strident în conștiința cititorilor. Însă – surpriză –, acest personaj care se vrea deseori dominator se lasă sau este dominat, iar profilurile feminine ies în evidență tocmai datorită acestui machism. Puterea caracterologică este definită tocmai prin reacțiile la diferitele abordări (prea) directe sau la abordările pasionale ale personajului narator. Tartina Lol și Pupuțe îl subminează total, Flavia îl refuză permanent, soția rebbeului G. îi decide seara.

Dan Alexe propune un volum de proză biografistă polivalentă. Dincolo de violența și virulența „care să prindă” există subterane referențiale foarte bine poziționate, transformând proza senzaționalistă și autenticistă într-un set de aluzii multiculturale. Nu în ultimul rând, volumul deschide o discuție despre necesitatea unui tip de proză alertă și atractivă care va momi – probabil – cititorul grăbit de bloguri în librării. ■



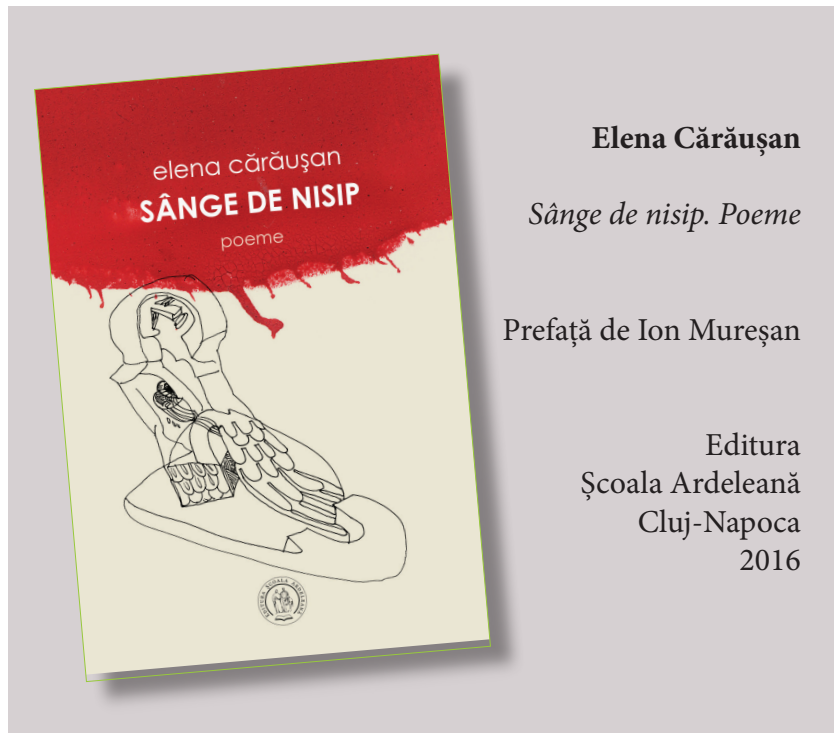
Un cânt al elementelor

ANDREI MOLDOVAN

De curând a apărut al treilea volum de versuri al poetei băimărene Elena Cărauşan, „Sânge de nisip. Poeme”, la doi ani de la placheta „Oră de alchimie” (2014) şi la mai bine de 15 ani de la debutul său în poezie prin „În spatele pendulei” (2000). Evoluţia autoarei este una cel puţin interesantă. Debutul aduce în atenţie câteva trăsături lirice mai puţin comune începătorilor. Elena Cărauşan se dovedeşte un autor care nu aleargă după forme ce au făcut carieră, nu „poetizează” cu orice preţ, ci construieşte o lume a poeziei cu propriile forţe, adoptând cu naturaleţe modalităţile care îi convin mai mult. Totul este dublat de o dezarmantă sinceritate a poetei, în primul rând faţă de sine. Poezia porneşte de la trăiri lăuntrice autentice şi din nevoia de a le comunica fără prea multă toaletare. Deschiderea spre suferinţă, a sa şi a semenilor, o trimite vag spre un neoexpresionism resimţit pe alocuri.

Apropierea autoarei de nuanţe produse în „lirica mare” a lumii nu poate fi pusă sub semnul livrescului, ci mai degrabă am interpreta-o ca o consecinţă a unor fericite întâlniri. Aşa putem considera, spre exemplu, transferul esenian al suferinţei umane în lumea animalelor: „Biet miel crescut/ cu lapte de sacrificiu/ ciobanul te-nvaţă/ să fii tăcut/ şi să suportă biciul./ Când mamea şi-o duc/ c-un brânci te reţin/ spre cer şi spre turmă/ cu privirea rămâi năuc” („Înviere”). La fel de surprinzătoare pare apropierea de gândirea camusiană („Neînţelegerea”), în versuri ca acestea: „Îmi doresc cu ardoare/ să-mi implantaţi temporal/ în trup/ cu un truc/ în locul inimii care doare,/ un rece, neutru, suflet artificial” („Implant temporal”).

Elena Cărauşan transferă cu naturaleţe durerea fiinţei în universul locuit



Elena Cărauşan

Sânge de nisip. Poeme

Prefaţă de Ion Mureşan

Editura
Şcoala Ardeleană
Cluj-Napoca
2016

sau imaginat. Totul se face din nevoia de cunoaştere şi autocunoaştere, de definire, de identificare a poetului cu propria esenţă.

Sunt inerente în volumul de debut unele stângăcii, mai ales că autoarea nu a frecventat o lume a confruntărilor literare. Remarcăm cu plăcere faptul că astfel de cadenţe aritmice sunt bine asimilate în întreg, că ele nu stânenesc, ci mai degrabă pigmentează poemele cu o graţioasă inocenţă a scriiturii. De pe coperta a IV-a, Marian Ilea salută cu entuziasm debutul Elenei Cărauşan.

Abia după 14 ani, în 2014, poeta dă la iveală al doilea volum de poeme, volum care marchează o etapă nouă în devenirea sa scriitoricească („Oră de alchimie”). Se lasă uşor observate câteva lucruri noi, atât în privinţa scriiturii, cât şi în aceea a aprofundării unor teme care încep să o caracterizeze. Suferinţa, durerea, aprofundate şi amplificate, duc spre o temă a morţii, a clipei, a eternei preocupări pentru trecerea ireversibilă a timpului, iar de aici până la un neoromantism lamartinian („Negociere imposibilă”) nu este prea mult. Inevitabil, toate acestea se asociază unei retorici resimţită şi în lungimea, uneori nejustificată, a poemelor, ceea ce ne determină să afirmăm că poeta parcurge încă un drum spre esenţializarea comunicării lirice.

Există şi lucruri remarcabile în „Oră de alchimie”, precum capacitatea de a

trece cu lejeritate dintr-un registru stilistic în altul, de la maniera ludică în maniera lui Jacques Prévert („Oră de alchimie”), la un ton melodramatic accentuat. Cu aceeaşi uşurinţă conturează planuri diferite ale existenţei, care se întrepătrund pentru a crea un univers nou. Un limbaj venit dinspre domeniul ştiinţelor se asimilează în mod fericit în poezie, îi conferă viaţă, o scoate din tiparele uzate ale unor exponate împăiate. Căutările identitare îşi găsesc forme noi, fie şi retorice sau sentenţioase. Neliniştea se redimensionează şi devine o parte dinamică a universului poetic.

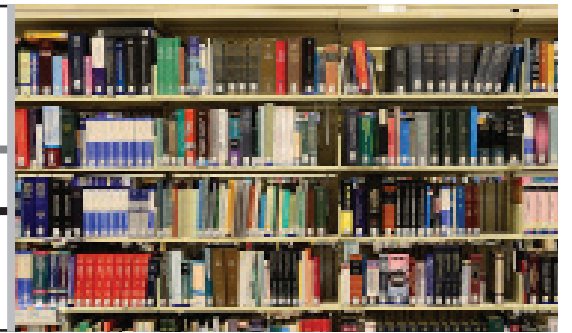
Poeta recurge deseori la invocarea formelor/ forţelor naturii („Toamnă”), iar poemul dobândeşte profunzimi într-o curgere limpede, naturală a imaginilor („Gheaţă şi foc”). De o sensibilitate aparte sunt tablourile dramatice („Ploaie şi câini”) şi introducerea unor perspective stranii, capabile să coloreze lumea ce şi-o edifică prin poeme („Ploaie în ianuarie”). Nu lipsită de vibraţii mai puţin fireşti este şi poezia „Scriitorule”, o inedită artă poetică realizată printr-un dialog interior cu scriitorul în chip de dedublare.

Nu se cuvine să trecem cu vederea poezia de iubire în forme suple, cu o undă de romantism („Oare”), chiar şi atunci când, printr-o cunoaştere profundă, iubirea tinde să se identifice cu moartea: „Iar când vei şti, că tot zbuciumul m-a trimis/ în negura îndoielii de-a mai fi trează,/ mă vei lăsa să dorm, precum am decis,/ o moarte temporară,/ în plină amiază,/ că tot zbuciumul m-a trimis” („Moarte temporară”).

„Oră de alchimie” este prefăţată de Nicolae Iuga, cel care remarcă, pe bună dreptate, „lipsa afectărilor manieriste” şi „onestitatea trăirii”. Entuziast este şi poetul Nicolae Scheianu, care semnează o postfaţă („Când oboseşte clepsidra”), iar prozatorul Ioan Groşan, precum un veritabil poet, afirmă pe coperta a IV-a că Elena Cărauşan „a ştiut prin talentul său alchimic să transforme toate metalele ignobile pe care i le-a oferit existenţa în nobil aur liric”.

Recent apărutul volum de versuri de la Editura Şcoala Ardeleană este o etapă superioară în scrisul Elenei Cărauşan. Poemele sunt esenţializate, mult mai condensate, comunicarea poetică se face prin imagini fără cusur, încât aproape că te prinde dorul unor inocente şi fermecătoare stângăcii. Poeta dobândeşte

► Atrage
atenţia un
cântec al
materiei, al
elementelor,
pornind de
la concepţii
lucreţiene şi
filtrat prin
neliniştile
omului
modern.



detașare și seninătate („Sângele meu”). Volumul are trei segmente: „Sânge de nisip”, „Pe strada mea”, „Oglindă în cer”. Prima parte este cea mai unitară, mai izbutită ca mesaj poetic, dar și ca formă. Fie că vorbim de o anumită seninătate, și în același timp neliniște, de factură blagiană („Sânge de nisip”), fie că avem de-a face cu tentative de reevaluare a relației cu sacrul („Timpul meu”), se resimt în poem cadențe personale, inconfundabile.

Atrage atenția un cântec al materiei, al elementelor, pornind de la concepții lucretiene și filtrat prin neliniștile omului modern. Este un univers al elementelor în care ființa poetică se detașează și devine un spectator contemplativ în fața unui joc în care viața este în rol de miză („Celule roșii, celule albe”). În același timp, omenescul nu poate fi omis dintr-o asemenea reprezentare, de la competiția din interiorul materiei, ceea ce dă senzația unei trăiri „peste tot”. Un astfel de dialog nedecarat, care nu intră în sfera livrescului, pentru că suntem convinși că nu se întâmplă deliberat, cu gândirea poetului latin, duce la un alt tip de identificare în timp și în locuirea lumii a poetei („Clipa mea”).

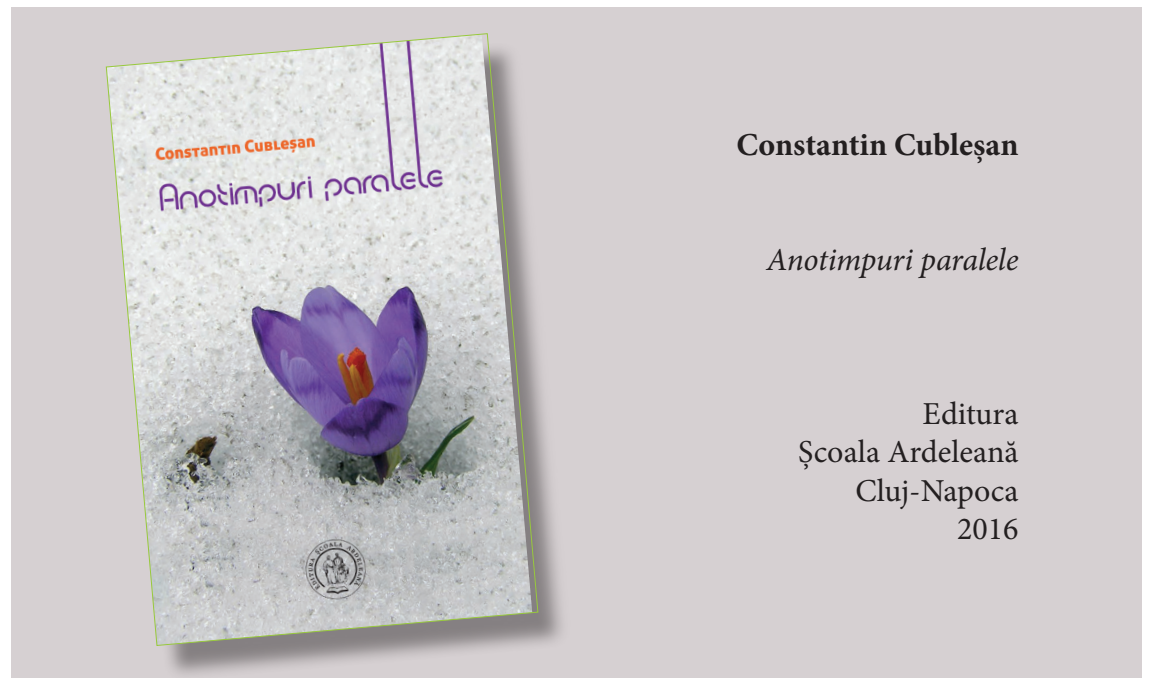
De aici și o gândire diferită despre iubire, una care dobândește profunzimi noi („M-ai chemat”) și care pare uneori să se constituie în ecouri dintr-un univers paralel („Culcată pe pietre”). Ea rămâne totuși o esență pură, un strigăt din adâncurile lumii și o permanență senină peste lume: „Când mă știam secătuită de dor,/ moartea era răz bunare nesăbuită/ și alint al disperării,/ în piept mă ardea iubirea netrăită/ doar de ochi nedormiți știută.// Nisip în cristale foșnite discret,/ e timpul în care te strig/ iubire,/ în haine vineții și chip de ascet” („Ce-aș putea să spun?”). Topirea ființei în elemente face și ea parte din vi-ziunea poetei despre iubire („Voi fi doar gânduri”), despre singurul sentiment capabil să se ridice și să dureze deasupra formelor materiei, percepute ca fiind trecătoare.

Grupajul de poeme sub titlul „Pe strada mea” nu este la fel de omogen, Elena Cărașan ținând să își afirme și o voce civică, o pătrundere într-o psihologie a mulțimii („Tricolorul”, „1989”) căreia îi împrumută mult. Cu toate că poeziile cu tentă patriotică sunt mai puțin izbutite, ele dau uneori la iveală imagini admirabile („Pe strada mea”). Până la urmă, cu astfel de relaționări se conturează totuși imaginea unei ființe „altfel” („Nu știu să privesc”), supusă trecerii („Culorile soarelui IV”), pentru care suferința este o izbăvire, o cale spre înțelegerea adâncă a lumii („Am visat”).

În sfârșit, cel de al treilea grupaj al volumului, cu un titlu ușor mistic („Colină în cer”), este o revenire în metafizic spre spații asumate spiritual, cu o pronunțată cultivare a sentimentului singurătății, în tentativa de a se identifica în „Marele Gol” („Oglindă în cer”). Tot mai frecvente sunt imaginile de mare transparență, decisive, precum cea în care apa mării spală curgerea timpului, o anulează: „Între flux și reflux, apa mării/ în cântec foșnit, cu mărgelile de șuier/ spală țărâmul de clipe/ și câte îmbrățișări pe vecie/ ori vorbe de amăgire/ și câte abandonări de sine/ și câte trupuri în picioare/ ori ingenuncheate în destine/ a înghițit țărâmul de clipe/ între flux și reflux...” („Flux și reflux”).

Poetul Ion Mureșan scrie o prefață care ea însăși se constituie într-un veritabil poem („Un caz de poezie cu personaj”), în care sângele, în diferitele lui ipostaze, este nucleul în jurul căruia gravitează întreaga problematice a volumului, dându-i astfel coerență, elogiind în acest chip poemele Elenei Cărașan și îndemnând la lectură, ceea ce facem și noi. ■

Anotimpuri paralele



MIRCEA VAIDA-VOEVOD

Scriitor cu multiple posibilități de creație, Constantin Cubleşan a găsit în scrierea romanului „Anotimpuri paralele” un popas de confesiune, în care el vorbește, cu mai multe voci, despre propriile experiențe sau întâmplări împrumutate, devenite ale sale, în parte sau în totul.

Debutul se întâmplă curând după schimbarea din 1989, când pe terasa vilei scriitorilor de la mare, la Neptun, un ins predispus să audă glasuri, s-ar părea că poate auzi și vedea umbre venind dinspre capătul falezei, în seri- le mângâiate de înfiorarea brizei, unde, din meditație și coborâre în sine, se poate aduna, din capitole disperate, un întreg carusel epic, care, iată, stătea ascuns în sinea romancierului. Asistăm la scrierea romanului – ritmuri ale aducerii aminte, paralele șiruri ale talazurilor, o tehnică oarecum muzicală, sugerând repetiția de „punct-contrapunct”. Totul se petrece pe un prag de toamnă, la Pontul Euxin, într-o singurătate evident căutată, nostalgică, prielnică pentru ceea ce scriitorului îi pare a fi „o descindere în epoci revoluate, alături de eroi a căror prezență fusese cândva aievea și pe care-i știam deocamdată numai eu”. Așadar, ceea ce ar putea fi miracolul narării, e în totală dependență

de misterul inventiv al povestitorului, în care, prima frază e o piatră de hotar pe un ecran imaculat, cel ce scrie fiind indubitabil – El, Constantin Cubleşan, care știe fără nici un dubiu că va da curs epic cărții cu titlul „Anotimpuri paralele”, printr-un demers creator firesc prin care acesta se arată pe sine. Niciodată biografia unui om nu rămâne zăvorâtă în solitarul turn de fildeș, ea interferează cu alte biografii, cu alte țărâmuri.

Clujul anului 1939, o primăvară minată de neliniști; familia dascălului Cristoreanu, abia pornită pe drumul căsniciei, undeva în „bazinul carbonifer al Șerecanilor”; o întâmplare dintr-o lume mărunță și chinuită în care Cio-pi-nana o muștră aspru pe Iolăncuța, suferindă în chinurile facerii, pronunțându-se în maniera ardelenească din nuvelistica lui Slavici: „Vezi? Dumnezeu nu bate cu bota! Te-a pedepsit că n-ai ascultat de mama ta. Așa-ți trebuie. N-ai decât să rabzi!” De fapt este vorba de un întreg alai de oameni cumsecade: un învățător, un meșter vulcanizator, niște mineri, un „șovagău la ocnele de sare din Uioara”.

Stările se prezintă aidoma, chiar dacă acțiunea se mută în preajma Primului Război Mondial, în locuința unui „maistru turnător în metale fine”, care ucenicise la Cugir, angajându-se, în fine, la uzina Csepel din capitala ungară. Astfel aflăm despre existența tânărului social-democrat Arnold Zavarovski, „un slovac din părțile Bratislavei”, care se însoțește cu uioareanca Leontina. Evenimentele se mișcă sub vârtejul schimbării de lume,



undeva în cenușa vechiului Imperiu, pe o hartă destul de precisă geografic, unde personajele se pot muta din Uioara la Budapesta sau la Cluj. Apoi, undeva în răstimpul anilor '30, temerarul și idealistul Zavarovski este găsit „în marginea pădurii Hoia, de lângă oraș, atârnat de creanga unui copac”. Înțelegem că astfel sfârșesc revoluționarii, cei care se împotrivesc tăvălugului unei lumi nebune. E un final trist, dezolant, al unuia dintre personajele pe care scriitorul le extrage din adâncul memoriei. El privește în jur, privește în sine, nu uită.

Reîntors în actualitate, romancierul dezvăluie răni bandajate sumar, aparent furișate în uitare, care însă riscă a reveni la suprafață cu exasperare. Așa se reîntoarce în lumea diurnă, Stela, cea de odinioară: „o femeie în toată puterea cuvântului. Uzată însă înainte de vreme (...) Și totuși, feminitatea ei delicată părea să fi rămas aceeași”. Aflăm că golul iscat între personajele acestei mai vechi povești „era distanța pe care o impuneau cei cincisprezece ani de înstrăinare (...) Ea însăși era parcă o boare venită de undeva din depărtările mării”. Orizontul acela indefinit, cutreierat de talazuri, e izvorul prielnic memorării, visului.

Romanul lui Constantin Cubleșan evoluează pe mai multe părți paralele. E, mai întâi, biografia povestitorului, a romancierului însuși. Întâmplările sale au loc într-o lume întunecată, a temerilor, a suspiciunilor, a fricii, pentru că – „Niciodată nu putem ști cine ne aude, cine ne ascultă, cine ne urmărește...” Stela, regăsită după două decenii, îl avertizează: „În ce mă privește sunt sigură că îmi sunt interceptate toate convorbirile”. Brusc, din tainele memoriei izbucnește trecutul, opreliștea pusă în calea destinului de o așa-zisă „relație habotnică de familie”, amintire dureroasă care dăinuie. Se confruntă într-o derulare fantomatică – timpul de cândva (la rândul-i segmentat în etape), cu prezentul, cu destinul altora, devenit implicit, în mod inerent și al autorului.

De la inginerul Mihai, ardelean, doar prin adopțiune constănțean, bumerangul rememorării îl poartă în incinta și chiar pe scena Naționalului clujean, unde un personaj pozitiv duce o luptă încrâncenată, marcată de abilități care par azi desuete și inutile, scopul fiind salvarea premierei uneia dintre cunoscutele titluri ale dramaturgiei blagiene: „Tulburarea apelor”.

Metafora apelor tulburi se înfățișează expresiv acolo, la Pontul Euxin, cu marea în față și rememorând... Întoarcerile în timp sunt zbuciumate, căci spiritul

» În numeroasele ipostaze ale relatării se simte ritmul unei bine chibzuite lentori transilvane. Aceasta rimează cu autentică savoare a trăirilor sufletești dominate de un anume scepticism, cel care istorisește fiind un povestitor elegiac, predispus tristeții existențiale diurne.

se împotrivesc mutilării conștiinței, senzației permanente cu fior vrăjmaș de umori, când naratorul mărturisește cu încruntare scrâșnită: „mi-am simțit trupul îmbâcsit de jeg”. Fenomenul cenzurii, cenzura gândirii, ideilor, a sentimentelor, devine aproape perpetuă, ea bântuie ca o vâlvă prin timpuri, biografii, strecurată subversiv în minte, în gesturi și fapte. În toate aceste „anotimpuri paralele”, ea se face simțită ca o stare, ca o minare subtil-abilă a conștiinței.

„De la prânz a început să răbufnească în rafale un vând rece dinspre mare” – orizontul se înnegurează, în line meandre insinuante, adiere și talaz, coborând într-o realitate directă, undeva pe Valea Drăganului în așa-zisul Castel al pictorului Vlad Ionescu. Din nou, dintr-o firiță a vremurilor de odinioară, prezența Dorei, un soi de iluzie, revine cu ostentație în atelierul de creație al maestrului Ionescu, refugiat în inima Apusenilor.

Din textul romanului răzbat diverse experiențe și trăiri autobiografice ale scriitorului, rediate printr-o exprimare directă, frustă, supusă însă cu rigoare și acribie unui dicteu îngrijit al naratorului meticolos, observator lucid al împrejurărilor. În numeroasele ipostaze ale relatării se simte ritmul unei bine chibzuite lentori transilvane. Aceasta rimează cu autentică savoare a trăirilor sufletești dominate de un anume scepticism, cel care istorisește fiind un povestitor elegiac, predispus tristeții existențiale diurne. Anotimpurile paralele, de acum și de odinioară, sunt de fapt pierdute și perisabile. Scriitorul, încercând să înnoade căile trecutului sau chiar ale prezentului, a scăpat din mâini hățurile amintirii.

Prozator de îngândurată meditație, pentru care aventura de a fi e o experiență apăsătoare, Constantin Cubleșan stăpânește cu abilitate și aplomb arta narațiunii. „Anotimpuri paralele” este romanul avatarurilor prin care un lucid „peregrin transilvan” investighează cu anume reținut surăs, realitatea, mereu cu senzația că toate încercările pot fi un destin pierzător. Nuanțele cenușului existenței, examinate fără exuberanță, un anume echilibru interior cu accente critice, vădesc posibilitățile de a analiza viața, fără a da reci diagnostice, fără a prescrie rețete infailibile. O anume dibăcie a stilistului narator, împlânzind sau întunecând după voie meandrele evoluției personajelor, ne înfățișează o scenă cuprinzătoare de tipologii surprinse prin lentila uni ochean care poate apropia sau depărta șirurile imaginilor. Romanul anotimpurilor, fiecare anotimp în parte, are în final explicația unui eșec. Se întoarce de unde plecase. ■

PREMIILE MUZEULUI NAȚIONAL AL LITERATURII PENTRU APARIȚIILE EDITORIALE DIN 2015

► **Premiul „Perpessicius” – ediții critice:** Alexandru Ruja – pentru îngrijirea ediției din opera lui Ioan Alexandru: Volumele I – II,

► **Premiul „Șerban Cioculescu” – memorialistică și istorie literară:** Ioana Diaconescu pentru volumul Marin Preda. Un portret în arhivele Securității și Dora Mezdrea pentru volumul Nae Ionescu și discipolii săi în arhiva Securității. Vol. VI: Petru Manoliu,

► **Premiul „Petru Creția” – filologie clasică:** Constantin Georgescu, Simona Georgescu, Theodor Georgescu, pentru Dicționar grec-român. Volumul I, „A”,

► **Premiul „Tudor Vianu” – pentru teoria literaturii și a culturii:** prof. univ. dr. Mircea Martin, membru corespondent al Academiei Române,

► **Premiul „Alexandru Piru” – pentru încurajarea tinerilor cercetători:** Oana Soare, pentru volumul Stéphane Lupasco – Infinitul și experiența (corespondență primită / articole / interviuri),

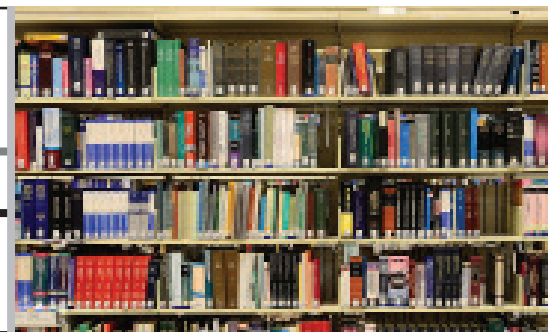
► **Premiul „George Călinescu” – pentru întreaga activitate:** prof. univ. dr. Marin Diaconu și prof. univ. dr. Mircea Muthu,

► **Premiul „Eugen Lovinescu” – pentru promovarea limbii și literaturii române în străinătate:** Virgil Tănase și Jean-Louis Curriol,

► **Premiul pentru sprijinirea culturii române:** Eugen Patraș, vicepreședinte al Centrului Cultural Român Eudoxiu Hurmuzachi din Cernăuți,

► **Diplomă de Excelență – pentru susținerea și promovarea culturii naționale:** acad. Ioan Aurel Pop

► **Diplomă de Excelență:** acad. Alexandru Zub, pentru susținerea și promovarea culturii naționale.



Disco 2000, Mahala '90

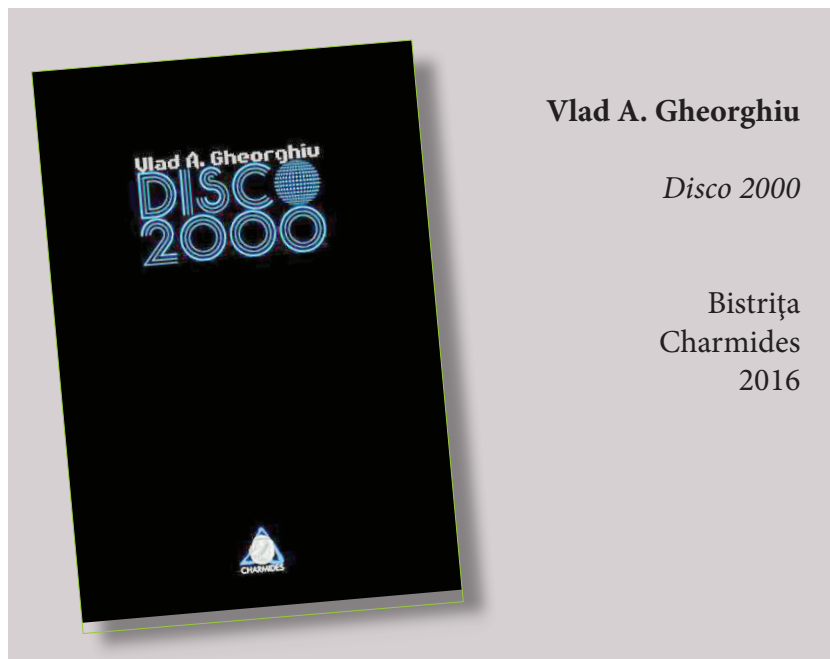
OVIO OLARU

Într-o cronică la „Disco 2000”, Emanuel Modoc remarcă transparența influenței douămiiste asupra noilor apariții editoriale în poezie, aducând, pe deasupra, o critică la ceea ce tot el descria ca fiind un epigonism gratuit. De acord. Poeții tineri, spre deosebire de predecesorii lor douămiiști, adesea dau din cap pe muzica altora, începând s-o compună pe a lor abia de la al doilea volum. Însă rezerva mea cu privire la afirmația lui Modoc este aceea că atitudinea imitativă nu trebuie înțeleasă ca fiind una strict literară, precum lasă el să se înțeleagă, ci mai degrabă generaționistă.

Contemporani cu poezii ultimei generații, cei aflați acum în jurul vârstei de 20+ au crescut, atât literar, cât și biografic, în umbra lor, preluând nu atât un stil, cât o atitudine și-un mod de-a vedea poezia. Iar acest lucru nu a fost rezultatul unui efort programatic, ci mai degrabă o consecință firească. Cu timpul, gena pedagogică s-a activat în poeți precum Dan Coman, Claudiu Komartin sau Radu Vancu, care au polarizat, parțial, câmpul poeziei tinere, folosindu-și capitalul de imagine pentru a o promova. Nu e de ignorat nici faptul că, dintre cei menționați, Dan Coman și Claudiu Komartin coordonează două dintre cele mai influente edituri de poezie din țară, Charmides și Casa de editură Max Blecher. Motiv pentru care e firesc ca ei să publice autorii cu care rezonază și cu care au interacționat în afara literaturii.

Ipostaza autoreferențială

Nu doresc să polemizez, fiindcă mecanismul prin care influența transpare mi se pare foarte clar. Nu ca efort de a provoca intensități inexistente trebuie înțelese, din partea mai tinerilor poeți, paralelele care pot fi trase între ei și



Vlad A. Gheorghiu

Disco 2000

Bistrița
Charmides
2016

► Dacă Vlad A. Gheorghiu ar fi preluat cadrele acestea de la douămiiști încercând să le ridiculizeze, demersul lui ar fi putut fi unul valid.

douămiiști, ci ca mimesis naiv de atitudine. Iar această imitare reverențioasă devine cel mai vizibilă în pozele atent selectate pe care ei și le asumă, care, în absența contextului, ar putea da impresia unui demers intenționat, prin care se urmărește, prin supralicitare, tocmai deconstrucția elementelor care au bântuit poezia românească a ultimului deceniu. Dar e clar că Vlad A. Gheorghiu nu se apropie de proiectul lui Vlad Drăgoi, care rezolva dintr-un foc în „Metode” tocmai această problemă.

Aducând discuția și spre cartea de față, „Disco 2000”, există o naivitate înduioșătoare, care frizează autoironia, în mizanscena ipostazelor teribiliste: „am scos cartela din telefon și/ din el a curs sânge”, „urc scările de la/ universitate încă puțin mahmur de/ aseară când am băut în fața/ blocului tău și am ascultat/ blood sugar sex magik/ așteptând să ieși ca-n fiecare seară”. Nonșalant în erotism („ne vom da jos de lângă supermodelele/ noastre cu pantalonii încă trași peste genunchi”) și de-un kitsch fabulos în cadrele amoroase („dragostea mea, asta este fericirea/ un copil cu picioarele prea scurte care aleargă/ maratonul an de an”, „eu nu pot să mor în noaptea asta/ în somn cum a făcut-o Keith Moon pentru că/ dimineată am de scris despre tine”), Vlad A. Gheorghiu pozează enorm, cu franchețe și fără niciun dram de autocenzură. Însă când urmărește cu seriozitate boema cool („toată noaptea ai stat și ai scris”, „își curăța machiajul/ cu gin tonic”), motive ca frustrările

Poetului – intens, ratat, chinuit, elitist etc. – se tocesc într-o atitudine ostentativ revanșardă (poemul „O lovitură puternică”: „am crescut printre ei și ei/ îi umileau pe cei ca mine/ îi strigau pe cei mai slabi fetița sau doar îi înjurau de mame și morți ne călcau pe șireturi etc.”), pur și simplu neconvingătoare. O aroganță stridentă e de găsit în toată această autoreferențialitate, dublată de-un comic involuntar, în poeme întâmplătoare, anecdotice și fără miză: „când vine/ împinge ușa casei cu ambele mâini pentru/ că doar așa o poate deschide țipă la intrare/ când își uită cheile și știu că-i ea/ și știu că după mine țipă și vin și-o ajut/ nu stau singur în bucătărie/ ca în prima zi petrecută împreună/ când”.

Scenarii

Poemele volumului pornesc, în marea lor majoritate, de la secvențe cotidiane, însoțite de name-dropping generos și la îndemână: „inimă redbull”, „plămâni pall mall”, „disco 80s to 90s”, wave-ul de la winamp pe psychosocial, high & dry, spider-man etc. – referințele tendențios căutate ale tineretului. E un joc dublu aici, în care rolul decisiv îl poartă subtilitățile tonale: trebuie determinat dacă poetul își ia sau nu micronarațiunile în serios. De aici se dezvoltă două posibilități: dacă Vlad A. Gheorghiu se tratează cu seriozitate, poemele lui se opresc la stadiul de povestioare anodine, în care doar sintaxa, ruptă și dinamică, amintește vag de poezie. Tentativele metaforice sunt chinuite și posedă o calitate vizibil neoexpresionistă: carne, sânge, dormit în aceeași piele, piept despiciat etc. Al doilea scenariu e ceva mai fericit, dar nu se confirmă. Dacă Vlad A. Gheorghiu ar fi preluat cadrele acestea de la douămiiști încercând să le ridiculizeze, demersul lui ar fi putut fi unul valid. Nu găsim, însă, niciun contrapunct autoironic, nicio distanțare, niciun metacomentariu care să plaseze poezia lui într-o schemă mai largă. De aceea, e deplasat să-l bănuim pe autor de pastişă. Dacă unele din volumele poezilor tineri au un fel anume de-a instrumentaliza sensibilitatea kitsch și de-a putea fi, alternativ, sentimentaloid („Eschiva” lui Drăgoi, Ștefan Baghiu, „Instalația” lui Văsieș), alte volume, plasând ștafeta mai jos, rămân în convențiile poeziei pop atmosferice („Oana Văsieș”), în estetica frumoasă și tristă de „mahala '90”.

Volumul lui Vlad A. Gheorghiu încearcă să fie câte puțin din ambele și eșuează în fiecare dintre ele. ■



Postumanismul postantropocentric

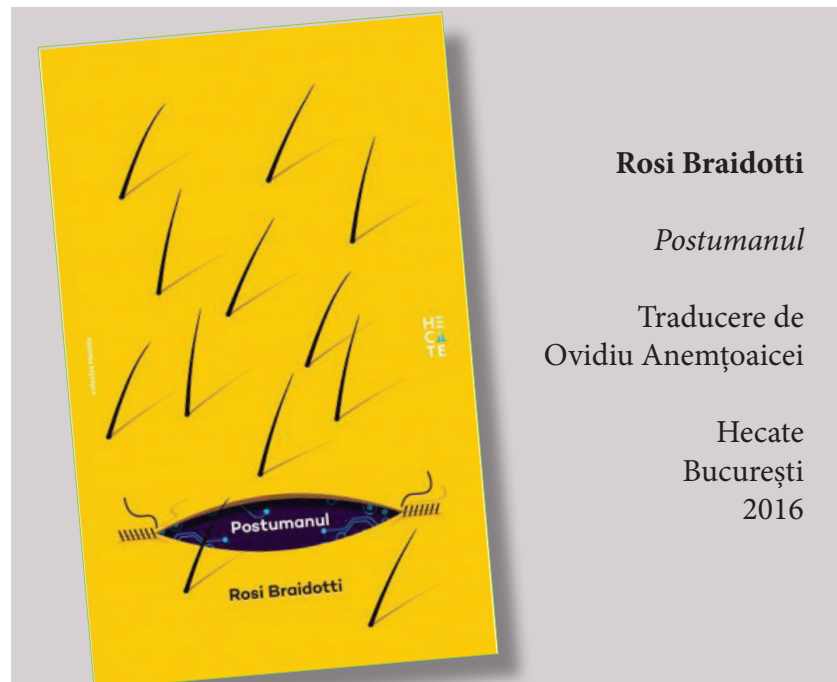
ROBERT CINCU

„Postumanul” a devenit în ultimii ani unul dintre conceptele centrale în dezbaterile teoretice occidentale, astfel încât volumul lui Rosi Braidotti (intitulat chiar așa – „Postumanul”) constituie o apariție cel puțin interesantă în momentul de față. Publicat în 2016, textul reprezintă o analiză multifățetată a fenomenului care a contaminat majoritatea sectoarelor din viața omului contemporan.

In descrierea autoarei, aceasta apare catalogată drept teoretician feminist și, într-adevăr, urmărind volumul de față, chiar dacă se orientează în primul rând către conceptul de „postuman”, observăm că foarte multe dintre ideile promovate vin dintr-o zonă a criticii feministe, a criticii anti-imperialiste, anti-conservatoare ș.a.m.d. Tot dintre preocupările anterioare ale lui Rosi Braidotti putem identifica în carte și propunerea unui concept inedit care va fi problematizat pe larg și adesea pus în legătură cu mutația postumană care s-a produs recent la nivel global.

Obiectul postuman

E vorba despre subiectul nomad sau, mai exact, despre subiectivitatea nomadă. Pe scurt, autoarea observă faptul că în era antropocenului, respectiv în plin postumanism, modul în care individul își percepe propriul sine s-a modificat. De la o construcție de sine statică, fixă, bazată pe o tradiție culturală moștenită, individul face pasul către o percepție a sinelui instabilă, aflată într-o permanentă adaptare la context. Din acest motiv autoarea vorbește despre subiectivitate nomadă, o subiectivitate care se mută frecvent de la o imagine despre sine la alta, în funcție de un context care, la rândul său, e în permanentă schimbare. Evident, consecințele unei astfel de schimbări majore în planul subiectivității fac ca individul să capete o



Rosi Braidotti

Postumanul

Traducere de
Ovidiu Anemțoaicea

Hecate
București
2016

mai mare deschidere spre celălalt, autoarea precizând în mai multe rânduri faptul că acest celălalt poate fi acum (nu doar un alt individ, ci și) non-umanul (animalele, pământul sau viața, în general, înțelegând aici ca entitate independentă de subiect, care continuă să existe și după moartea acestuia).

Astfel, într-un subcapitol cu un titlu extrem de provocator („Obiectul «adevat» de cercetare al disciplinelor umaniste nu este «Bărbatul»”) Rosi Braidotti afirmă: „viziunea nomadică a subiectului cunoscător postuman, ca un continuum temporal și un asamblaj colectiv, presupune o dublă dăruire, pe de o parte proceselor schimbării și, pe de altă parte, unei etici puternice de sentiment comunitar eco-sofic. Co-prezența, adică simultaneitatea de a fi în lume împreună, definește etica interacțiunii atât cu ceilalți umani, cât și ceilalți nonumani”.

Depășirea antropocentrismului

Un detaliu important de remarcat e faptul că autoarea, în cele mai multe dintre cazuri, nu discută strict despre „postuman(ism)”, ci, apelând la o construcție (aparent) pleonastică, analizează „postumanismul postantropocentric”. De fapt, nuanța teoretică pe care o presupune acest „epitet” – postantropocentric – e una foarte importantă în economia generală a cărții de față, inclusiv datorită originii vizibil poststructuraliste a termenului. Cu alte cuvinte, în linii mari, autoarea vede postumanismul ca

► Din acest motiv autoarea vorbește despre subiectivitate nomadă, o subiectivitate care se mută frecvent de la o imagine despre sine la alta, în funcție de un context care, la rândul său, e în permanentă schimbare.

pe o epocă în care centralitatea antropologică e depășită, iar acest salt cognitiv e, din nou, legat de reinventarea subiectivității (care, fără pilonul solid antropocentric în jurul căruia să se configureze, se vede obligată să recurgă la soluții ce țin, mai degrabă, de un registru virtual): „este nevoie de un salt calitativ înainte dacă vrem ca subiectivitatea să scape de regimul comodificării, ce reprezintă caracteristica epocii noastre istorice, și să experimentăm cu posibilități virtuale. Trebuie să devenim genul de subiecți care doresc în mod activ să reinventeze subiectivitatea ca set de valori mutante și să derivăm plăcere din asta, și nu din perpetuarea regimurilor familiare”.

Analiza lui Rosi Braidotti continuă cu un capitol tulburător, dar foarte interesant, în care postumanismul postantropocentric este discutat în raport cu fenomenul morții. Aici titlurile subcapitolelor sunt mai mult decât edificatoare: „Viața dincolo de moarte”, „Modalități de a muri”, „Despre necropolitica contemporană” etc. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o excelentă analiză a „morții postumane”.

În ultima parte a cărții abordările teoretice ale autoarei se mută către o zonă mai aplicată, fiind aici discutat statutul științelor umaniste în epoca postumană. Sunt problematizate deopotrivă științele umaniste în general, dar și sistemul universitar american sau cel european, iar concluziile lui Rosi Braidotti sunt clare din acest punct de vedere: „pentru vremuri postumane este nevoie de studii umaniste postumane”.

În rândurile de mai sus am semnalat mai ales câteva aspecte teoretice/tematice legate de cartea lui Rosi Braidotti. Trebuie însă menționat, de asemenea, faptul că volumul e unul foarte generos în materie de exemple concrete, studii de caz, contextualizări ale anumitor idei ce stau la baza postumanului și, nu în ultimul rând, observații personale ale autoarei care, în mai multe rânduri, nu ezită să explicitizeze câteva dintre convingerile sau „entuziasmele” sale, în afara unui context strict teoretic. În mod cert, dată fiind notorietatea pe care o câștigă conceptul de „postuman(ism)”, respectiv dat fiind numărul încă redus de titluri care problematizează conceptul, apariția acestei cărți în spațiul cultural românesc constituie un foarte important reper la ora actuală. ■

REVISTA PRESEI CULTURALE

VATRA / REVIZITĂRI
POSTMODERNE

Că postmodernismul românesc s-a „clasicizat”, dar nu și „istoricizat”, o dovedesc atât articolele despre „Caiete critice” 1986 – treizeci de ani de la dezbateră majoră a postmodernismului românesc” (din cele mai recente două numere ale revistei „Cultura”), cât și amplul dosar coordonat de Gheorghe Perian, „Istoria postmodernismului prin antologii” (în „Vatra”, nr. 9-10), care conține 12 microstudii grupate în funcție de „patru categorii inegale sub raport cantitativ”: „Din prima [...] fac parte antologiile de grup apărute una după alta, în ritm ac-

celerat, la începutul anilor 1980. «Aer cu diamante» a deschis seria, fiind urmată la scurt timp de «Cinci» și «Desant '83». [...] antologiile care au urmat și care erau de cu-

totul altă factură decât cele tipărite cu un deceniu în urmă erau niște antologii de generație, cum nu apăruseră de mult în literatura română. [...] Reprezentative pentru acest proces unificator [...] au fost «Antologia poeziei generației '80» de Alexandru Mușina, «Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice» de Gheorghe Crăciun și «Generația '80 în proza scurtă» de Gheorghe Crăciun și Viorel Marineasa. [...] Anii 1990 au avut încă o particularitate. Au fost anii când în jurul generației «optzeciste» și în legătură cu ea s-au ivit grupuri noi de scriitori, mai tineri cu un deceniu, care și-au propus să reediteze o practică editorială patentată de predecesorii lor. [...] Principalele roade ale experienței lor repetitive au fost antologiile «Pauză de respirație», «Ficțiuni», «Tablou de familie», «Ferestre '98», «Ozone friendly» și altele.” [...] În prezent, locul vechilor antologii exclusiviste a fost luat de antologiile mari, cu caracter totalizator, vrând să dea seama de amploarea unui fenomen literar pentru a cărui denumire noțiunile de «grup» și de «generație» au devenit prea strâmte. [...] Cea mai cunoscută, dacă nu și singura, este «Noua poezie nouă» a lui Dumitru Chioaru”. ■

POESIS INTERNATIONAL /
REDUTELE TRADUCERII

Fără „Poesis international” și „Zona Nouă” am sta cu adevărat rău, atât la capitolul poezie contemporană tradusă în limba română, cât și la expunerea anumitor clasici/ poeți importanți însă necunoscuți în spațiul românesc. Cele două numere din 2016 ale revistei coordonate de Claudiu Komartin, „Poesis international” (nr. 17, nr. 18 – nr.1, 2/ 2016) găzduiesc traduceri din poeți ca Sam Riviere (n. 1981, poate cel mai bine cotate tânăr poet al momentului din spațiul

britanic, în traducerea lui Vlad Pojoga, nr. 17), Edward Hirsch (n. 1950, un excelent critic și poet american, în traducerea lui Bogdan Alexandru Stănescu, nr. 17), Gheorghe Gospodinov (n. 1968, scriitor bulgar deja foarte cunos-

Poesis
international

cut la nivel internațional, în traducerea lui Claudiu Komartin, nr. 18), Robinson Jeffers (1887-1962, poetul-critic al antropocentrismelor, eco și brutal, în traducerea lui Andrei

Doboș, nr. 18) și mulți alții. Mai mult, ambele numere conțin traduceri de proză, dosare tematice (spre exemplu, despre Angela Marinescu, în nr. 17) și cronici literare semnate de câțiva dintre cei mai aplicați critici tineri: Alex Ciorogar, Rita Chirian, Marius Conkan, Emanuel Modoc, Laurențiu Malomfălean etc. De asemenea, în ultimul număr al revistei „Poesis international” e tradus un scurt articol despre situația internațională a traducerii de literatură scris de Sean Cotter, traducător și teoretician al traducerii prezent în – poate – cele mai importante antologii recente despre traducerea literaturii în Europa de Est și Rusia (cea coordonată de Brian Nelson, „Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception” [„Perspective asupra literaturii și traducerii: creație, circulație, receptare”] sau cea a lui Brian James Baer, „Contexts, Subtexts, and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia” [„Contexte, subtexte și pretexte: traducerea literaturii în Europa de Est și în Rusia”]): „Într-o țară de 323 de milioane de locuitori, eu mă declar mulțumit când o traducere e publicată într-o mie de exemplare. Câțiva autori traduși au

devenit cunoscuți (Márquez, Kundera, Herbert sau mai recent Knausgaard și Ferrante), dar asta nu ar trebui să ne distorsioneze imaginea asupra peisajului editorial contemporan. Din cauza numărului mic de cititori, cele mai multe traduceri literare sunt făcute la lumina lunii, după ce traducătorul s-a întors de la slujbă – cel mai des una în mediul universitar. E posibil să-ți faci un trai ca traducător de afaceri sau legal, dar traducerea literară nu-ți va oferi destui bani nici pentru a-ți cumpăra biletul la filarmonică”. ■

ROMÂNIA LITERARĂ /
„IMOBILE NU SUNT”

În „Averea criticului” (din „România literară”, nr. 50), Răzvan Voncu transcrie câteva date din „certificatul de moștenitor emis în urma decesului lui G. Călinescu”: „un autoturism Volga, două copii după Botticelli, trei tablouri de Ciucurencu, unul de Mirea și unul de Ressu (toate, de mici dimensiuni), două

fotolii Biedermayer (actul precizează: «cu stofă de mătase uzată, decolorată»), două scaune-fotoliu, un covor de lână oltenesc și unul basarabean, o carpetă și două covoare



persane și o bibliotecă. [...] Actul mai precizează în final: «Imobile nu sunt». Adică G. Călinescu nu avusese nicio locuință în proprietatea sa.”. Istoricul literar al RL extrapolează aceste informații, folosindu-le artificial la continuarea unei polemici de actualitate. ■

ȘTEFAN BAGHIU și COSMIN BORZA

TRIBUNA / DE LA KANT, LA ORWELL (VIA REFORMĂ)

Deratată sunt reflecțiile Oanei Pughineanu („Analfabeții funcționali și creativi nefuncționali”, în „Tribuna”, nr. 341) despre noua filosofie educațională care fundamentează noua (încă o nouă!) reformă a învățământului românesc: „Creativul din ziua de azi nu mai are nimic de-a face cu creativul modernilor, strâns legat de o muncă asiduă, de exercițiu, atenție susținută. Este vorba doar de «a lăsa mintea liberă», dar din timp, adică înainte de a o umple cu ceva. Pentru că din momentul în care mintea e obligată să reproducă, să se concentreze, să înțeleagă, ea devine înregimentată. [...] De la învățământul rigid, care nu lasă libertate școlarului, se trece la libertatea care nu lasă loc învățământului”. Cât de pertinent deconstruiesc aceste note critice inclusiv orwellianul Ordin al Ministrului Educației Naționale și Cercetării Științifice, nr. 5893/28.11.2016, care „reglementează rolul temei pentru acasă, precum și raționalizarea (sic!) timpului necesar efectuării acesteia de către elevi”. Când te gândești că, în urmă cu doar două luni, Caius Dobrescu îi dedica lui Mircea Dumitru encomionul „Un moment istoric” (în „Observator cultural”, nr. 844): „Un ministru care îl invocă pe Immanuel Kant! Situație mai mult decât insolită, într-o lume obișnuită cu târguiala politică mărunță. Pare greu, extrem de greu, practic imposibil, să treci de la noțiuni autohtone puternic interiorizate precum «oploșeala», «procopseala», «arăneala», spre valori precum respectul de sine întemeiat pe rațiune”. ■





Evenimente lirice bucureștene

COSTIN POPA

Tradiționalul Concert Extraordinar de Crăciun al Primăriei Capitalei a programat recent la Ateneul Român întâlnirea cu două tinere vedete ale artei lirice, doi cântăreți care repurtează succese remarcabile pe marile scene ale lumii, soprana Anita Hartig și tenorul Teodor Ilincăi. Acompaniamentul a revenit Orchestrei Române de Tineret, aflată sub cunoscuta baghetă a lui Tiberiu Soare, iar solistica a mai fost susținută de violoncelistul Valentin Răduțiu. O seară a excelenței într-un afiș accesibil, să-l numesc, popular, potrivit Sărbătorilor.

Instrument măiestrit, vocea Anitei Hartig a învăluit auditoriul într-o jerbă de culori și expresii, pornită dintr-o sonoritate lirică și limpede, în care cuvântul a căpătat forța unei iradiieri seducătoare către minte și suflet. Așa s-a simțit în aria bijuteriilor din „Faust” de Gounod, monument de rafinament, de minuțiozitate a plămădirii ideaticii cu sunetul, așa s-a simțit în aria din „La Wally” de Catalani și în duetele din „Traviata” de Verdi (actul al III-lea) sau „Boema” de Puccini (actul prim), alături de Teodor Ilincăi. Transparența, inflexiunile, extazul pianissimelor, dezvoltările către registrul înalt al glasului, acutele glorioase, frazarea plină de sensuri și simțul detaliilor au fost atributele prin care cântul Anitei Hartig a impresionat.

Teodor Ilincăi este tenorul liric cu glas robust și accente spinte, eroice, metalice, care, prin abordările din concert, a arătat direcționări spre repertoriul „tare”, ilustrat de ariile „Celeste Aida” (Verdi) sau „Nessun dorma” (Puccini – „Turandot”). Strălucirea vocii este admirabilă pe tot ambitusul, acutele sunt sigure și pentru a deveni cu totul dominatoare, în special cele finale, urmează să fie mai prelungi, ca adevărate încoronări. După cum, rodajul și studiul vor încărca frazele muzicale cu mai multă pasiune, alături de lecturile ce vor spori în sensibilitate.

Energetic debordant, Tiberiu Soare a condus cu fermitate și gestică impetuoasă, tăioasă, cu pronunțat spirit al valsării vieneze sau al accentului iberic, deseori melancolic, un remarcabil ansamblu de calitate.

Notez paginile orchestrale: uvertura „Liliacul” (Johann Strauss-fiul), Preludiu și Aragoneză (Bizet – „Carmen”), Farandola (Bizet – Suita „Arlesiana”), Vals (Șostakovici), „Plimbare cu sania” (Leroy Anderson), precum și polci, valsuri de Johann și Josef Strauss, parte oferite ca bis, ca și nelipsitul Marș al lui Radetzky (Johann Strauss).



Teodor Ilincăi și Anita Hartig

» În
numerosul
public, am re-
cunoscut mari
artiști care au
contribuit la
făurirea
renumelui
teatrului.
Prezența lor
a adus
nostalgie
și amintiri
ale creațiilor
dăruite
instituției și
melomanilor
împătimiți.

Coronițe de reni purtate de câțiva violonceliști din orchestră și o minge de fotbal au pigmentat atmosfera de Sărbători.

Valentin Răduțiu a cântat cu sunet frumos și implicare „Variațiunile pe o temă rosiniană” de Paganini.

Opera Națională București – 95, în focuri de artificii

Prima scenă lirică a țării a împlinit nouă decenii și jumătate de la instituționalizare și de la inaugurarea prin legendarul spectacol cu „Lohengrin” de Wagner, dirijat de George Enescu, startul pentru ani de glorie nepieritoare întru înălțarea culturii românești. Actualul management condus de regizoarea Beatrice Rancea, director general interimar, a sărbătorit evenimentul, chiar în ziua aniversării, 8 decembrie, printr-o Gală a excelenței la care și-au dat concursul forțe artistice actuale, cărora li s-a adăugat, ca invitată specială, Anita Hartig, într-un apreciat gest de respect, admirație și colegialitate. În numerosul public, am recunoscut mari artiști care au contribuit la făurirea renumelui teatrului. Prezența lor a adus nostalgie și amintiri ale creațiilor dăruite instituției și melomanilor împătimiți. În cuvântul introductiv, Beatrice Rancea le-a oferit o adâncă reverență. Secretarul de Stat Erwin Șimșensohn a rostit mesajul Ministerul Culturii în care, surprinzător, a... englezit pronunția prenumelui lui Wagner, stârnind rumoare.

Momente din istoria veche a teatrului au putut fi admirate pe panouri în foaier.

Sub conducerea tânărului dirijor Ciprian Teodorașcu, Orchestra și Corul Operei Naționale București au oferit pagini cunoscute

din repertoriul curent sau trecut. Instrumentiștii s-au situat la un nivel meritoriu în Poloneza din „Evgheni Oneghin” (Ceaikovski), dar și în acompaniamentul soliștilor sau al minunatului ansamblu coral. Micile „bemoluri” au venit prin ușoare decalaje (aria lui Don Basilio din „Bărbierul din Sevilla” de Rossini, solist basul Horia Sandu sau duetul din actul final la „Traviatei” verdiene, soliști tenorul Andrei Lazăr, ușor instabil în registrul acut, și soprana Veronica Anușca) sau alămuri rebele (Corul soldaților, Marșul nupțial).

Corul făurit de marele maestru Stelian Olariu cel puțin în ultimele cinci decenii, s-a demonstrat o dată în plus excepțional prin calitatea cu care a cântat „O Fortuna” („Carmina Burana” – Orff), Corul țiganelor („Trubadurul” – Verdi), Marșul nupțial („Lohengrin” – Wagner), Corul soldaților și intervențiile din Rondo-ul lui Mefisto („Faust” – Gounod), ca și din aria „Mein Herr Marquis” („Liliacul” – Johann Strauss) sau Brindisi din „Traviata”.

Anita Hartig a repetat performanțele de la Ateneu prin aria din „Faust”, duetul din „Boema” (partener, tânărul Alin Soica) și a adăugat, șarmant, „Les filles de Cadix” de Delibes. Alături de înaripate tălmăciri de operetă, duetul din „Văduva veselă” (în compania tenorului Tiberius Simu) sau aria eroinei principale din „Giuditta” de Lehár.

Din „Carmen”, mezzosoprana Maria Jinga a cântat cu glas frumos rezonant și aplomb în creștere „Cântecul gitan”, iar mezzosoprana Mihaela Ișpan – „Seguidilla”, cu replică din partea promițătorului Alin Stoica, speranță a partiturilor lirice-spinte tenorale.

Experimentatelor soprane Mihaela Stanciu (voce strălucitoare în Valsul Julietei din opera lui Gounod), Madeleine Pascu (cu bun echilibru între liric și dramatic în aria „Un bel di, vedremo” din „M-me Butterfly” de Puccini) și Crina Zancu (expansivă în „Muzica” din „Valurile Dunării” de George Grigoriu), li s-a alăturat tână Ramona Păun, glas lejer, proaspăt și cu ușurință acută în „Liliacul”.

Îndrăgit de auditoriu, Tiberiu Simu a re-luat buna prestație din recente spectacole bucureștene cu „Văduva veselă” (aria lui Danilo), iar baritonul Vicențiu Țăranu a fost un Figaro dezinvolt în aria „Non piu andrai” din „Nunta lui Figaro” de Mozart.

Nu-i uit pe baritonul Lucian Petrean, a cărui voce masivă, întrucâtva monocromă, a dăruit publicului Prologul din „Paiațe” de Leoncavallo și pe basul Marius Boloș, Mefisto.

În entuziasmul general, „O, ce veste minunată”, prețiosul nostru colind, cântat de toți soliștii, a încheiat însuflețitor serata de gală, prefăcând ploaia de confetti aurii din sală și focurile de artificii de afară. La Mulți Ani! ■



„Electra” sau beția de metafore

ALEXANDRA DIMA

Recent încheiatul Festival Internațional de Teatru „Interferențe”, organizat pentru a cincea oară de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, constituie, fără îndoială, o realizare lăudabilă și benefică pentru acest spațiu cultural-geografic. Este, de altfel, singurul eveniment teatral de o asemenea anvergură din oraș (dacă nu luăm în calcul inițiativele independente, care, în lipsa unui buget similar, trebuie încadrate într-o cu totul altă categorie). Nimeni nu poate nega, deci, ingeniozitatea și diversitatea stilistică a producțiilor incluse în program. Nu știu în ce măsură ele își propun să fie reprezentative pentru peisajul teatrului contemporan, dar cred că reușesc, în orice caz, să deschidă perspective estetice noi și să îmbogățească întrucâtva universul spectacologic al publicului local.

Totuși, dintre toate montările selectate pentru ediția din 2016, unele mai ușor, altele mai greu de înghesuit sub umbrela tematică a „Odiseei Străinului”, cea mai interesantă mi se pare a fi „Electra” ucraineanului Andriy Zholdak, pentru simplul motiv că reprezintă, după mine, un rateu regizoral atât de complex, încât angrenajul spectacular, cu toate disfuncționalitățile sale inerente, merită analizat și decorticat.

Jurnalul de Festival de pe site-ul „Interferențelor” relevă caracterul deliberat al acestui eșafodaj artistic (care, de la un moment dat, nu-și mai poate susține propria greutate), subliniind, vag arogant, că intenția lui Zholdak a fost de „a-și pune spectatorii pe fugă”, astfel încât să rămână doar cei meritu-oși, cei care suportă incomoditatea montării. Prin urmare, fără a-mi dori să mă poziționez polemic față de aserțiunile din descrierea spectacolului, cred că este necesar, din motive atât personale, cât și profesionale, să-mi lămuresc în ce măsură disconfortul meu spectral a fost produsul unei slăbiciuni/insuficiențe receptoare, sau, pur și simplu, al incapacității regizorului de a mă convinge să intru în jocul lui estetic. Pentru că, la urma urmelor, n-am plecat de la teatru simțindu-mă extenuată sau pradă unei tensiuni interioare de nesuportat, cum înțeleg că ar fi fost firesc, ci plictisită și ușor agasată.

Producția începe într-o notă, trebuie să recunosc, entuziasmantă și explicit anticanonică. Prima scenă stabilește o convenție brutală, ce presupune transmutarea acțiunii într-o contemporaneitate recognoscibilă. Astfel, spațiul de joc este dominat de o construcție



▲ „Electra”
(după Eschil,
Euripide și
Sofocle)
Regia:
Andriy Zholdak
Distribuția:
Darja Rizova;
Mishel Mitrevska;
Kamka Tocinovski;
Slavisha Kajeovski;
Nicola Aceski;
Slavisha Kajeovski;
Zvezdana
Angelovska;
Aleksandar
Mihajlovski;
Kalina Tripkovska;
Mihaela Nikoloska;
Arna Shijak
Asistent de regie:
Nikola Kimovski;
Decorul:
Andriy Zholdak,
Lukas Noll;
Costumele:
Lukas Noll,
Daniel Zholdak;
Ilustrația mu-
zicală: Sergey
Patramanskiy;
Asistent decor:
Daniel Zholdak

modulară, pe roți, ce pare să reconstituie o locuință modernă, formată, de la stânga la dreapta, dintr-o bucătărie, o baie și o cameră/birou. Atmosfera este una profund domestică, inițial tulburată doar de culorile stridente în care sunt scăldate încăperile și de o muzică bubuitoare, de rău augur. Partea de sus a scenei este încadrată de două ecrane mari pe care sunt proiectate filmări *live* cu personajele: pe cel dintâi niște prim-planuri de genul celor pe care le vedem în *reality-show*-uri, când trebuie să simpatizăm cu vorbitorul, iar pe cel de-al doilea imagini parcă surprinse cu camerele de supraveghere.

Un El și o Ea, deocamdată generici, săvârșesc o serie de acțiuni banale: bărbatul bate la mașina de scris, femeia încearcă în zadar să-l seducă, după care micționează în grădina. Apoi, un grup de răufăcători asaltează această bulă de fericire conjugală, executându-i într-un ritm maniacal pe cei doi soți. Este momentul în care se conturează dimensiunea profund simbolică a spectacolului, deoarece victimele sunt, de fapt, Euripide și soția lui, iar atacatorii, putem presupune, niște personaje revoltate de tirania auctorială. Ni se dă de înțeles, cu alte cuvinte, că tot ceea ce vom vedea în continuare ne va zdruncina așteptările și va călca în picioare (cu ghete de grădinar), textele în care își are obârșia spectacolul (adicătelea, tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide); ceea ce, pentru un spectator ca mine, amator de adaptări radicale, nu poate însemna decât o veste bună.

Intrarea în povestea propriu-zisă a Electrei și a lui Oreste se face printr-un heblu (primul dintr-o lungă serie), care marchează o schimbare complicată a decorurilor. Și, într-adevăr, când scena se luminează din nou, devine clar faptul că arhitecturarea pe mai multe niveluri a spațiului va obliga publicul la o receptare pluridimensională a tramei și la urmărirea concomitentă a unor varii metafore performative și vizuale. Din nou,

faptul în sine nu este de natură să descurajeze, din prima, receptorul.

În partea din mijloc a construcției scenografice, cea mai vastă, de altfel, palatul lui Agamemnon și al Clitemnestrei este marcat printr-un salon înalt, cu pereți formați din plăci OSB, în care sunt decupate o ușă și un soi de balcon în partea din spate, mai degrabă un spațiu de trecere care va fi, ulterior, resemantizat, și niște geamuri în lateral. În stânga există o grădină, marcată printr-o cușcă de câine, supradimensionată, și printr-un un șezlong din plastic. Cu excepția momentului în care Electra, dintr-un puseu de agresivitate canină, intră în cușcă, această parte a decorului este inutilă în economia spectacolului. În partea dreaptă a scenei, pe de altă parte, este amenajată o cameră plină cu frigidere, în mijloc tronând o ladă frigorifică; sus, la etaj, o cameră de copii reprezintă puntea dintre copilăria fericită a protagonistei și prezentul traumatic.

Cum sugeram și mai sus, cred că spectacolul lui Zholdak eșuează, în primul rând, din cauză că nu-și poate susține bagajul de metafore. Gesturile actorilor, succesiunea de imagini spectaculoase și spațiul sonor anulează nevoia de cuvinte (acestea sunt, de altfel, reduse la un minimum necesar) și preiau aproape integral încărcătura simbolică a textului. Totuși, evitând tentația locvacității, regizorul suprasaturează prin tot soiul de trimiteri culturale, de construcții intertextuale și de imagini-metaforă care, puse laolaltă, se uzează și se diluează într-o masă amorfă.

De pildă, în camera copiilor își fac apariția două fete angelice, îmbrăcate în alb, despre care, inițial, presupusesem că sunt Electra și Ifigenia, înainte ca mecanismele tragediei să fie puse în funcțiune prin sacrificarea celei din urmă. E clar, de fapt, că una dintre copile reprezintă reflexia inocentă a Electrei. Cealaltă însă devine, la un moment dat, dublul lui Oreste, căruia propria lui soră îi reproșează lașitatea femeiască. Aceste două întruchipări ale inocenței sunt, spre final, otrăvite de Clitemnestra. Aceași mamă denaturată ucisese, în prealabil, și personajul christic la care se ruga fiica ei. Astfel, o vedem distrugând, simbolic, și speranța/credința Electrei, și inocența ei copilărească. Din păcate, succedându-se, cele două metafore se împing reciproc în ridicol.

Întreaga producție mizează pe agasarea prin repetitivitate sau prin lungirea tensionantă a fiecărei acțiuni. Ceea ce nu cred că își propune este totuși alunecarea într-un patetism pe alocuri caraghios. Deși se vrea de o gravitate impresionantă, spectacolul regizorului ucrainean Andriy Zholdak stârnește, pe alocuri, hohote înăbușite de râs. ■



ADRIAN ROȘAN

Scurte reflecții psihologice asupra fericirii...

Toți oamenii speră să li se întâmple doar lucruri bune, să trăiască emoții pozitive și funcționale și să fie fericiți. Emoțiile negative disfuncționale produc oamenilor suferință cuantificabilă mai mult sau mai puțin eronat. În general, orice manual de autoformare te învață comportamente adaptative și modele pozitive de interpretare a realității.

In ciuda atâtor soluții, rămâne întrebarea „Ce este fericirea?”. Unii psihologi spun că fericirea este „un fel de a te simți bine, de a te bucura de viață și de a spera că senzația asta o să dureze”, cu alte cuvinte fericirea este o stare de bine subiectivă. În aceste condiții, cum se poate explica faptul că, în timp ce cărțile de dezvoltare personală înregistrează vânzări anuale de un miliard de dolari, piața globală a antidepresivelor este evaluată la incredibila sumă de 17 miliarde de dolari? Au oamenii o apetență spre nefericire în loc să își conserve o stare de bine subiectivă? Mulți oameni își doresc ca viața lor să fie fericită, dreptatea să nască dreptate, iar binele în interacțiunea cu celălalt să fie răsplătit cu bine. De multe ori, speranța este înlocuită cu furie, tristețe, resemnare, deși oamenii se feresc, în general, să trăiască emoții negative. Să luăm exemplul furiei, pe care majoritatea oamenilor, declarativ o dezaproabă, deși adesea o trăiesc și de multe ori nu înțeleg valoarea pozitivă a acesteia în viața lor. Este uneori imposibil ca omul să înțeleagă că „adeseori, în spatele furiei se ascunde propria forță”. Într-adevăr, furia înseamnă și respect de sine, înseamnă capacitatea de a exprima că tot ceea ce se întâmplă în jurul tău este inacceptabil, chiar în condițiile în care nu ai dreptate. Furia poate fi, în anumite condiții, și un exercițiu autentic de sinceritate, de exprimare a valorilor în acțiune, curajul de a exprima modul în care te simți, cu riscul de a părea vulnerabil în fața celorlalți. Furia are la bază o motivație puternică, activarea și valența ei se corelează direct cu motivația. Furia este o emoție negativă, însă, de multe ori, motivația

acesteia are o valoare pozitivă. Furia învinge frica. Faptul că te antrenezi să îți diminuezi furia sau frica cu scopuri sanogene (reducere a riscului de afecțiuni cardiovasculare sau reducere a riscului unor consecințe grave – agresivitatea reactivă care, cuplată cu anxietatea, poate duce chiar și la crimă) nu îți garantează fericirea.

Paradoxul fericirii poate fi definit cam așa: pentru a fi fericit, renunță să mai cauți fericirea și, cu puțin noroc, aceasta o să apară ca efect al urmăririi unor activități și relații care să ofere sens. Acest paradox conține un număr de alte paradoxuri diferite, precum cele care țin de scopuri, succes, libertate și atitudini, care sporesc felul în care înțelegem complexitatea noțiunii de fericire și interacțiunea acesteia cu alte valori ale vieții bune, precum moralitatea, sensul, împlinirea. Fericirea, înțeleasă ca starea de bine subiectivă, implică evaluarea pozitivă a vieții. Suntem fericiți în măsura în care suntem mulțumiți de viața noastră prin prisma expectanțelor conform valorilor și aspirațiilor, a trăirii subiective a noțiunii de bine, precum și a mulțumirii cu propria viață prin trăirea autentică a plăcerii cu sens și evitarea suferinței fără sens.

Martin Seligman spunea că sunt lucruri pe care le putem schimba și lucruri pe care nu le putem schimba, însă, dincolo de acest fapt, ceea ce putem experimenta de fiecare dată când alegem să facem asta este experiența recunoștinței. Oamenii pot alege să fie recunoscători, empatici, buni, cooperanți cu ceilalți, însă orice om bun, în anumite situații, cum spunea un alt celebru psiholog, Philip Zimbardo, se poate comporta ca un om rău sau poate alege să îi pedepsească pe ceilalți. Este dificil să răspunzi la întrebarea de ce unii oameni aleg umanismul și au capacitatea de a-i iubi pe ceilalți și de a se lăsa iubiți, simțindu-se fericiți, în timp ce alții aleg să se comporte egoist și să provoace suferință și par și aceștia că se simt fericiți. Cândva, poate, răspunsul la această dilemă va fi elucidat de neuroștiințe. Un reputat expert în neuroștiințe persifla psihoterapia, spunând: „Mereu am făcut glume pe seama terapeuților. Le

► Cum se poate explica faptul că, în timp ce cărțile de dezvoltare personală înregistrează vânzări anuale de un miliard de dolari, piața globală a antidepresivelor este evaluată la incredibila sumă de 17 miliarde de dolari?

spuneam că neuroștiințele nu au găsit toate cauzele depresiei după zeci de ani de studii cu tot arsenalul lor tehnologic, iar un terapeut îți spune de ce ești depresiv după jumate de oră de discuție cu tine. Chestia este că el nu trebuie să știe care sunt cauzele reale ale depresiei tale. El învață niște scheme explicative care trebuie să ți se pară cât mai plauzibile și să vorbească pe limba ta. Ce spune trebuie să facă sens pentru tine, conform experienței tale de viață. În felul acesta se repornește motorul de găsit patternuri”.

Neuroștiințele ne vor oferi multe adevăruri valide într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat, dar, până atunci, nu pot decât să mă înclin în fața terapeutului care repornește „motorul de găsit patternuri”, vorbind pe limba clientului său și având Sens împreună cu el. Iar a obține Sens în timp util înseamnă a ști că suprapunerea timpului personal cu cel universal nu este veșnică, ci se încadrează strict între niște limite umane. Acest fapt l-am înțeles când o tânără cu o boală incurabilă mi-a spus: „a ști să găsești fericirea înseamnă să ai răbdare să aștepti, în cazul meu, însă, principala problemă e Timpul”. Și atunci nu este o binecuvântare să „repornești” cât mai degrabă „motorul de găsit patternuri”, înainte ca Timpul „să nu mai aibă răbdare”?

Martin Seligman spunea: „Consider că evoluția a favorizat atât dezvoltarea trăsăturilor pozitive, cât și a celor negative și că unii au preferat să includă în comportamentul lor adaptiv doar moralitatea, cooperarea, altruismul și bunătatea, în timp ce alții au optat și pentru crimă, hoție, egoism și terorism”.

Este de necontestat faptul că un nivel matur al emoțiilor atrage după sine și un nivel de dezvoltare morală care se bazează pe acceptare și respect de sine. În acest context, Steven Pinker vorbea despre „The Better Angels of Our Nature” („Îngerii mai buni ai firii noastre”). Aceștia sunt empatia, autocontrolul, simțul moral, care au diverse grade de libertate și funcționează în contextul diverselor constrângeri, însă constituie garanția umanității noastre și implică a trăirii unor clipe autentice de fericire. ■



MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Cu mărturisirea că a visat din totdeauna să devină nu cea mai bună tenismenă din lume, ci cel mai bun jucător (!), Serena Williams toarnă gaz peste focul discuțiilor referitoare la fizicul și performanțele sale greu încadrabile în registrul feminin. Contestatarii o numesc de altfel

Trișorii

„Serenul” și numără cu înfrigurare zilele rămase până la retragerea sa din circuitul WTA, sperând ca, astfel, tenisul feminin să-și recapete caracteristicile ce-l diferențiază de competițiile ATP. E drept că, în zilele noastre, când accentul se pune tot mai mult pe forță și viteză, când mingea e mai mică și mai rapidă, iar rachetele – mai mari și mai performante, și jucătorii, indiferent de sex, sunt mai înalți și mai solizi decât predecesorii lor. „Serena Williams nu are 1,75 m cât zic ăștia, are 1,85 m, e cât mine, sor’sa (Venus) e mai mare ca mine!”, exclama un incontestabil cunoscător, Ion Țiriac, care dezvăluia totodată că „Serena își cârpește mingea cu 200 km la oră, de unde ți-o cârpește nu știu, aaaa, că are și 100 de kile acum și 33 de ani, și nu știe să se deplaseze, da, dar când pune mâna pe ea, o rupe!” Americanca nu e totuși lideră în clasamentul celor mai puternice servicii feminine, recordul ei și al surorii Venus, de 207 km/h, fiind depășit de reușita din 2014 a nemțoaicei Sabine Lisicki: 210.8 km/h, în condițiile în care media de top a băieților este de 225 km/h.

Să fie de vină mingile, diferite în anumite turnee, așa cum sugera Allen St. John în „Forbes”? Să fie antrenamentele și tehnica de joc, mult îmbunătățite, secretul depășirii barierelor de gen? Sau, pur și simplu, ceva e în neregulă cu fetele care și-ar găsi oricând loc în circuitul masculin? Un posibil răspuns a fost dat de hackerii ruși care, spărgând serverele WADA (Agenția Mondială Antidoping), au scos la iveală „scutirile” de care au beneficiat, între alții, și surorile Williams, pentru a-și administra pe termen lung substanțe interzise, în scop (teoretic) terapeutic. Conform fișelor medicale, Serena a folosit oxicodonă, hidromorfonă, prednison și metilprednisolon în 2010, 2014 și 2015, în vreme ce Venus – în aceeași perioadă, în care a cucerit și aurul olimpic – s-a „tratat” cu prednison, prednisolon și triamcinolon. Judecând la rece, singura diferență dintre cele două americance și vicecampioana olimpică din 2012, Maria Șarapova, suspendată 1 an și 2 luni pentru că, din 2005, tot înghițea meldonium, e că rusoaica nu a avut binecuvântarea WADA. De altfel, Tribunalul de Arbitraj Sportiv (TAS), care i-a redus pedeapsa inițială de doi ani, a recunoscut că Șarapova a „încălcătorul codul antidoping”, însă „fără o greșală semnificativă”, acceptând scuza rusoaicei cum că... n-a știut că substanța a intrat pe lista neagră. Cert este că „Masha” va reveni pe terenul de tenis din 26 aprilie 2017 și va

►► Un recent studiu a arătat că majoritatea celor care apelează la înșelăciune pentru o obține ceva nu o fac pentru că au neapărat nevoie de beneficiul respectiv, ci ca să obțină apreciere.

putea participa la al doilea Grand Slam al anului, Roland Garros, turneu pe care l-a câștigat de două ori (ultima dată în 2014, după finala cu Simona Halep). Iar, între timp, se va întoarce în competiții și Serena Williams, retrasă strategic înainte de Turneul Campioanelor, din cauza durerilor de umăr.

Tot durerile de braț l-au scos și pe Rafael Nadal (nr. 9 ATP) din circuit în ultimele luni, însă spaniolul a promis să nu rateze turneul demonstrativ de la Abu Dhabi, programat între 29 și 31 decembrie. Fostul campion olimpic s-a arătat vehement împotriva trișorilor, cerând scoaterea lor în afara sportului, la fel cum, în urmă cu 7 ani, condamna dezvăluirile făcute de Andre Agassi în autobiografia sa, referitoare la consumul recreativ de metamfetamină. „Puștiul din Las Vegas” a scris că, în 1997, ca să scape de suspendarea pentru dopaj, a pretins că a băut din greșală din paharul asistentului său, consumator regulat de droguri. Cumva ca boxerul nostru Bute, scăpat cu o pedeapsă ușoară după ce a convins oficialii că ostarina găsită în organismul său provenea dintr-un supliment nutrițional contaminat, prescris de preparatorul fizic.

Prin urmare, nici dacă spui totul deschis nu e bine, nici dacă te ascunzi nu e. Cel mai nimerit e să faci pe niznaiul, așa cum a procedat și gimnasta Simone Biles, cvadruplă campioană olimpică la Rio. Fișele medicale găsite de hackeri în fișierele WADA arată că „fenomenul Biles” a luat cu sâng amfetamine (metilfenidat), eliberate cu prescripție medicală. În fața evidențelor, gimnasta a invocat o suferință cu rădăcini în copilărie: ADHD, adică un soi de neastâmpăr incontrollabil.

Stai și te întrebi, în fața atâtor cazuri de performeri susținuți medicamentos, dacă sportul nu a ajuns o replică proastă a celebrului tablou „Trișorii” de Caravaggio. Un recent studiu, realizat de cercetătorii de la Universitatea din Washington, London Business School, Universitatea Harvard și de la Universitatea din Pennsylvania, a arătat că majoritatea celor care apelează la înșelăciune pentru o obține ceva nu o fac pentru că au neapărat nevoie de beneficiul respectiv, ci ca să obțină apreciere. Iar cei mai mulți trișori nu au mustrări de conștiință. „Nu mă simțeam prost, nici măcar atunci când mințeam. Nici măcar nu am crezut că trișez vreodată!”, recunoștea senin Lance Armstrong, fosta legendă a ciclismului căreia i s-a retras întreg palmaresul (inclusiv 7 titluri în Turul Franței și un bronz olimpic) pe motiv de dopaj sistematic.

Avea dreptate André Gide: „Adevăratul ipocrit este cel care încetează să perceapă propria-i înșelăciune, cel care minte cu sinceritate.”. ■



VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Probabil că domnia Regelui Carol al II-lea va rămâne una dintre cele mai disputate pagini din istoria României. Un om care a făcut mult bine și care a făcut foarte mult rău. S-a spus despre el că a fost un „rege al culturii” și probabil că afirmația este adevărată dacă ținem cont că, în deceniul al patrulea al secolului trecut, cultura a fost înfloritoare în România, în raport cu tot ce s-a întâmplat în țară, până atunci. Nu îmi propun, aici, să discut despre asta. Doar vreau să amintesc faptul că, în timpul domniei lui, în 10 iunie 1939, a fost inaugurat Muzeul Căilor Ferate Române. Sediul său era în construcția Stadionului Giulești și a fost deschis în momentul inaugurării stadionului însuși, cu ocazia Ceferiadei care marca 70 de ani la punerea în circulație a primului tren din România (mai exact, de pe teritoriul de atunci al României, pentru că prima cale ferată de pe teritoriul de azi al țării a fost deschisă la 4 octombrie 1860, între Cernavodă și Constanța – atunci, sub administrație otomană –, urmată, la 15 decembrie 1863, de linia dintre Oravița și Anina, sub administrație austriacă).

La 19 octombrie 1869, din Gara Filaret (botezată astfel după numele mitropolitului Filaret al II-lea, al Ungrovlahiei, între 1792-1793), pornea, oficial, primul tren de pe teritoriul României, pe distanța București-Giurgiu. Deja, în ziua de 7 septembrie 1869, din gara Filaret a plecat primul tren, ce l-a avut ca pasager pe însuși Principele Carol, care și-a putut îndeplini astfel cuvântul dat în fața tuturor supușilor săi: acela de a nu-și părăsi țara până când nu va putea utiliza „întâiul drum de fier românesc”. „Trenul de Onoare Michaiu Bravul”, remorcat de locomotiva cu același nume, care era condusă de însuși concesionarul liniei, a plecat spre Giurgiu, la ora 10:45. Garnitura, care îi avea între pasagerii săi pe membrii Guvernului, pe reprezentanții Corpului Diplomatic și pe cei ai autorităților din localitățile traversate de noua legătură feroviară, precum și trei vagoane cu 90 de călători, a plecat de la peronul gării din strada Cuțitul de Argint, a parcurs cei 67 de kilometri ai traseului în numai o oră și 30 de minute, circulând cu o „iuțeală mijlocie” de aproximativ 45 de km/oră și a intrat în gara Giurgiu, care-o aștepta împodobită cu nenumărate ghirlande și drapele tricolore, „la ceasurile 12 ½”, după o oprire la Comana. Tot atunci, a plecat și al doilea tren, Dunărea, spre București, condus de Nicolae Tănase, socotit primul român mecanic de locomotivă.

După inaugurarea, la 13 decembrie 1872, a Gării Târgoviștei (actuală Gară de Nord), Gara Filaret și-a pierdut, treptat,

Pledoarie pentru Muzeul Căilor Ferate Române



din importanță, fiind, până la urmă, desființată la 19 noiembrie 1960 și transformată, ulterior, în punct de plecare și de sosire pentru traficul auto (autobază), deși inițial s-a propus amenajarea unui muzeu, actualmente fiind autogară.

Muzeul CFR, amplasat în Stadionul Giulești, a avut o soartă tragică. În timpul bombardamentului american din 4 aprilie 1944, stadionul a fost în mare parte distrus, la fel ca și muzeul. Trenul regal din timpul lui Carol I a fost integral distrus, la fel ca și cea mai mare parte a exponatelor – toate, de neînlocuit.

În 1953, Bucureștii erau gazda celui de al patrulea Festival al Studenților pentru Pace și Prietenie. Cu această ocazie, la 1 mai, Muzeul a fost redeschis în sediul Casei Tehnicii a căilor ferate, construită în perioada dintre cele două războaie mondiale (clădire în care se află și azi, de altfel). Ulterior, muzeul a fost închis, în 1968, pentru reorganizare, fiind redeschis la 31 octombrie 1969, cu ocazia manifestărilor prilejuite de centenarul liniei ferate București-Giurgiu.

În 1998, căile ferate au încetat a mai fi un monopol de stat. A început un lung și chinuitor proces de restructurare. Din păcate, acestui proces i-a căzut victimă și Muzeul. După mai multe schimbări, Muzeul a ajuns să fie o secție în cadrul Centrului Național de Calificare și Instruire Feroviară. Tratat cu indiferență de mai toți miniștrii transporturilor, făcând față unei subfinanțări cronice, Muzeul a ajuns să administreze, în București, Sibiu și Cluj, un patrimoniu inestimabil, cu atât mai prețios cu cât este mai

► Este regretabil că mulți dintre cei care deplâng soarta patrimoniului cultural nu pricep că patrimoniul tehnic este, în aceeași măsură, parte a moștenirii culturale a acestei țări, este o expresie a creativității românilor.

rar. Din păcate, administratorii transporturilor nu înțeleg valoarea uriașă închisă în materialul rulant adăpostit de acest muzeu. Sediul de pe Calea Griviței a ajuns să fie, în mod clar, insuficient pentru nevoile instituției. Din păcate, toate încercările de a transforma fosta Gară Filaret într-un al doilea sediu al Muzeului s-au lovit de niște interese financiare private, dovedite a avea înalte relații prin birourile ministeriale.

Este regretabil că mulți dintre cei care deplâng soarta patrimoniului cultural nu pricep că patrimoniul tehnic este, în aceeași măsură, parte a moștenirii culturale a acestei țări, este o expresie a creativității românilor. Probabil că atunci când acest lucru va fi înțeles la nivelul cetățeanului, dar și la cel al politicianului, vom ști să ne respectăm patrimoniul.

Ar trebui să adaug faptul că, prin diverse mijloace, câteva dintre locomotivele care au circulat pe șinele românești, acum 150 de ani, au ajuns în străinătate și sunt puse în valoare la nivelul lor real. Noi nu am știut să le apreciem și le-am lăsat să ruginască prin gări și prin depouri. România are nevoie de un nou muzeu al Căilor Ferate, modern, amplasat în hale, nu sub cerul liber, cu vaste spații pentru activități interactive, nu pentru a ne afla în ton cu modele occidentale (unde aceste muzee sunt omniprezente și constituie puncte de atracție garantate pentru public), ci pentru a ne pune în valoare propria creativitate și moștenire culturală, spre binele copiilor noștri, pe care ni-i dorim mai inventivi și mai inteligenți decât suntem noi. ■



NICU ILIE

Cum ar fi dacă istoria artei ar începe în 1880? Răspunsul la această întrebare este, parțial, oferit de colecția unuia dintre cele mai importante muzee de artă din lume, Muzeul de Artă Modernă MoMA din New York. Muzeul are circa 200.000 de exponate (nu toate aflate în expunere), iar printre autorii acestora se găsesc și câteva zeci de artiști români sau de origine română. Lista acestor artiști este pe alocuri surprinzătoare, atât prin numele prezente, cât și prin numele ce lipsesc și pe care publicul din țară s-ar aștepta să le găsească.

Lista artiștilor români din colecția MoMA nu poate începe decât cu Constantin Brâncuși. Așa cum o demonstrează cataloagele de artă, prețurile de vânzare pe piața de artă, lista expozițiilor (nu doar la MoMA, ci și la alte muzee de importanță mondială), Brâncuși are o notorietate și o valoare patrimonială ce o depășește pe a tuturor celorlalți artiști români la un loc. Agenția Skate's a evaluat operele lui Brâncuși aflate în circuitul mondial la o valoare de peste 150 de milioane de euro, fără ca între acestea să se afle opere precum „Rugăciune”, „Cumințenia pământului”, ansamblul de la Târgu Jiu sau opere din țară și din colecții muzeale internaționale care nu au trecut niciodată prin piața lichidă.

Rivalizând cu colecția Brâncuși de la Guggenheim și cu cea de la Pompidou, colecția Brâncuși de la MoMA a fost utilizată în organizarea a 89 de expoziții, cea mai recentă, „Dadaglobe”, având loc în această vară. Sculptorul româno-francez este singurul artist român care s-a bucurat de o expoziție personală la muzeul newyorkez. Aceasta a avut loc în 1954, cu trei ani înaintea dispariției artistului parizian. Între exponate s-au aflat „Măiastra” (marmură, 1912), „Domnișoara Pogany” (bronz, 1913), „Pasărea în spațiu” (bronz, 1919), „Pește” (marmură, 1930) – din colecția muzeului, dar și o versiune a „Coloanei fără sfârșit” (lemn de stejar, 1918) – împrumutată, atunci, de la scriitorul Henri-Pierre Roché. Printre lucrările aflate în prezent în colecția muzeului se află „Măiastra”, două versiuni ale „Păsării în spațiu” (1928 și 1941), „Coloana fără sfârșit”, „Cocoșul” (lemn de cireș, 1924), „Nou-născut” (bronz, 1920), „Socrate” (stejar, 1922), „Pasărea tânără” (bronz, piatră, stejar, 1928) sau „Negresa blondă II” (1933). Câteva dintre lucrări fac parte din expoziția permanentă, altele doar din expoziții tematice. Pe lângă sculpturi, colecția mai include schițe și crochiuri făcute de Brâncuși, precum și fotografii realizate în atelierul artistului.



Marii absenți

Numele listate mai jos nu marchează lipsuri ale colecției de la MoMA care, ca orice colecție muzeală, reflectă gusturi, valori și principii programatice, dar și capacitatea de a achiziționa și de a primi ca donații opere relevante în raport cu aceste principii. Totuși, raportat la înțelegerea mecanismelor de selecție ale muzeului, la profilul său și la restul colecției, se remarcă faptul că, din noul val de artiști care au atras atenția în Europa sau în SUA, în colecția muzeului se află doar Mircea Cantor, lipsind Adrian Ghenie, Mircea Suciuc sau Marius Savu. De asemenea, lipsesc, din motive obiective, artiști cu un stil propriu și cu o componentă modernistă semnificativă, precum Tonitza sau Luchian. Operele lor, deși semnificative, nu au avut niciodată un circuit internațional.

Marii prezenți

Frații Tobias, aproape necunoscuți în țară, chiar și în Brașovul natal, sunt artiști tineri cu cea mai importantă prezență în colecția MoMA. Născuți în 1973, sașii Gert și Uwe Tobias au 39 de opere achiziționate de către muzeul newyorkez. Stilul lor, cu puternice influențe din pictura anilor 1920 (dadaism, neoplasticism), este în ton cu unele dintre cele mai valoroase opere din colecția inițială a muzeului. Un alt artist bine reprezentat la MoMA este Geta Brătescu. Artista din Ploiești a fost prezentă în două expoziții (ultima, în 2015) și are 10 opere indexate în colecție. O altă prezență notabilă este cea a lui Daniel Spoerri, artist româno-franco-elvețian născut în 1930 la Galați, dar care a

► Se remarcă faptul că, din noul val de artiști care au atras atenția în Europa sau în SUA, în colecția muzeului se află doar Mircea Cantor.

creat și locuiește în exil. Operele sale au început să circule și în țară, în ultimii 2-3 ani, ca urmare a succesului pe care artistul îl are în străinătate. Saul Steinberg, născut la Râmnicu Sărat și consacrat ca ilustrator la „The New Yorker”, este prezent la MoMA cu 21 de lucrări.

Dintre avangardiști, preferatul departamentului de achiziții a fost Victor Brauner. El este prezent cu tablouri în ulei, dar și cu desen în ceară, o tehnică pe care Brauner a dezvoltat-o în perioada conflagrației mondiale, când, evreu în Franța ocupată, îi era foarte dificil să-și procure culori pentru pictură. Lucrarea „Roy = Les contraires trouve l'homme = Lire – Mélancholie du Bien”, realizată în 1947, este reprezentativă pentru această tehnică. Alți avangardiști români de la MoMA sunt Marcel Iancu, Tristan Tzara, fotografii Aurel Bauch, Hedda Sterne, Jacques Hérold, Reuven Rubin și Arthur Segal.

Generația modernistă de dinaintea avangardei este reprezentată prin arhitectul Otto Mueller, iar generația de după avangardă prin nume cu mare sonoritate, precum Dan Perjovschi, Ion Grigorescu, Horia Damian, Ion Bitzan, Diet Sayler. Remarcabilă și prezența arhitectului Ionel Schein, a pictorului Bogdan Achimescu, precum și a unor artiști născuți în România, dar catalogați ca pictori americani, francezi sau israelieni: Klara Tamas, Serge Spitzer, De Hirsh Margules ș.a.m.d.

Cineăștii, prezențe singulare într-un muzeu de artă

Filmul are o prezență din ce în ce mai însemnată în muzeele de artă, dar, de regulă, este cazul producțiilor experimentale – artă video, videoperformance, tehnici mixte. Importanța acestui segment este foarte mare în Statele Unite, unde postmodernismul promova încă din anii 1970 postpicturalitatea, artiștii din mișcarea „Fluxus”, de exemplu, susținând că tehnicile picturale, chiar și cele avangardiste, sunt un mod învechit de expresie plastică, unul care nu mai are foarte multe lucruri de oferit.

Colecția de la MoMA include nu doar videoart, ci și filme artistice de lungmetraj, inclusiv unele românești. Regizorii români care semnează producții din colecție sunt Cristian Mungiu (cu „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile”, 2007), Lucian Pintilie (cu „Reconstituirea”, 1968), Andrei Ujică (cu „Videogramele unei Revoluții”, 1992, coautor Harun Farocki) și Jean Negulesco (cu „Road House”, 1948). ■