

Anul XI
Seria a III-a
Nr. 20 (576)
joi
25 mai
2017

CULTURA

Fundația Culturală Română



ePaper
28 de pagini
Apare săptămânal
Se distribuie
gratuit

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU Veneția, la a 57-a ediție a Bienalei de artă

Ar fi trebuit să fie o sărbătoare a artei (cel puțin, după titlul ales de curatoare), dar a ieșit un omagiu adus neliniștii și fricii. / **pagina 3**

PETER DAN

Spoiala subțire

Valul contemporan de populism, atât în Europa, cât și în SUA, a fost acompaniat de o dezinhibare a comportamentului violent și xenofob. / **pagina 9**

ION TALOȘ

Cartea românească, monedă de schimb

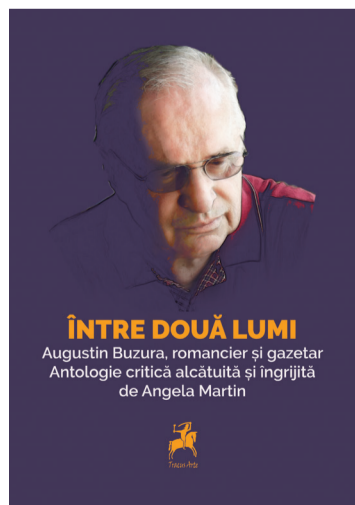
Pe marginea corespondenței
lui Petru Caraman

Așa se revanșa Caraman pentru cărțile primite de la colegii de breaslă: nu prin transferuri bancare, imposibil de realizat atunci la noi, ci prin trimiterea contravalorii în cărți tipărite în România. Cartea devine la Caraman o monedă de schimb și un foarte prețios serviciu făcut culturii române pe spezele proprii. / **paginile 21-23**

IOAN LAZĂR

CANNES 2017 Polemici și glamour

După Berlin și Toronto, Cannes acceptă, din 2017, să aducă și serii TV. Sunt trei producții aici, cap de afiș fiind noua versiune „Twin Peaks”, semnată de David Lynch, la care se alătură alte două producții de asemenea în regia unor nume ilustre: Jane Campion și Alejandro G. Inarritu. / **pagina 25**



ÎNTRU DOUĂ LUMI
Augustin Buzura, romancier și gazetar
Antologie critică alcătuită și îngrijită
de Angela Martin

Literatură

ANGELA MARTIN

**Destinul
literar – între
cenzură și
libertatea de
receptare**

/ **paginile 16-17**

Dosar

**Zei
coboară 3D**

**O autochestionare
a teatrului
în era multimedia**

/ **paginile 11-14**





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
 VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU
 VALENTIN PROTOPODESCU
 ION SIMUȚ

Asistent Manager:
 VALERIA PAVEL

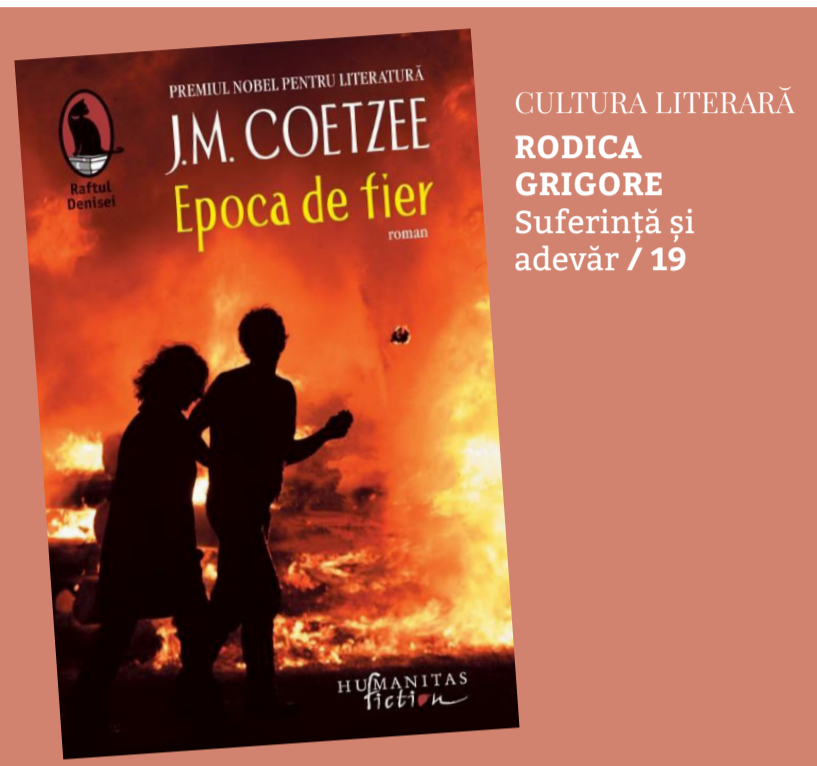
Layout & Digital Publishing:
 SC VIZUAL GRAFICANTE
 PUNCT RO

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

E-mail:
 culturafcr@gmail.com

ISSN 2285 – 5629
 ISSN-L 1584 – 2894

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



CULTURA LITERARĂ
RODICA GRIGORE
 Suferință și adevăr / 19

COPERTA ȘI ILUSTRAȚIA EDIȚIEI

ROBINET TESTARD // (1470-1531) / Artist fără o marcă stilistică ce ar putea duce la certificarea operei sale, Robinet Testard este un miniaturist a cărui activitate artistică a fost reconstituită în secolul XX. Puținele referințe istorice documentează mai mult la retribuția de care a beneficiat în diferite perioade decât lucrările pe care le-a realizat. Deși nu are o personalitate artistică bine conturată, preluând elemente și tehnici de la alți miniaturisti, Testard este un pictor reprezentativ pentru goticul internațional și începuturile Renașterii. Activitatea sa s-a desfășurat în perioada premergătoare apariției tiparului Guttenberg, care avea să ducă la dispariția manuscriselor luminate. Gravura în lemn se generalizase și constituia deja o concurență, dar și o sursă de inspirație, pentru miniaturistii epocii. Ilustrațiile ce îi sunt atribuite au tonuri pline și compoziții complexe, specifice artei gotice, dar multe dintre temele tratate sunt laice, istorice sau din mitologia precreeștină, ceea ce, alături de preocuparea pentru armoniile cromatice discrete, în culori luminoase, face să fie clasat printre protorenaștiști. Desenul său, cu detalii de un mare naturalism, dar cu o perspectivă naivă, utilizat pentru subiecte precum bestiare medievale, mapamonduri pseudo-enciclopedice, povești decameronice face ca arta sa să fie astăzi una exotica și spectaculoasă, în marginile artei naive, dar și a suprarealismului. (N.I.) / **Pe copertă:** *Dagobert pe șantierul bisericii St. Denis* (manuscris luminat în „Marile Cronici ale Franței”, sec. XV).

EDITORIAL

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Veneția, la a 57-a ediție a Bienalei de artă / 3

CULTURA POLITICĂ

GEORGE APOSTOIU

Cronica diplomatică // Sub semnul lui „dacă” / 4

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ

Deficitul de explicații și excedentul de confuzii / 5

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP

Elogiu latinătății // Români „spun despre sine că sunt militarii de odinioară ai romanilor” / 6

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

România din diaspora // Nevoia de bani / 7

CULTURA IDEILOR

ANDREI MARGA

Sensul genuin al justiției / 8

PETER DAN

Spoiala subțire / 9

CULTURA CĂLĂTORIEI

VALENTIN PROTOPODESCU

Prin oglindă // Tristețea macacilor / 10

CULTURA SPECTACOLULUI

DOSAR // Zeii coboară 3D. O autochestionare a teatrului în era multimedia

Participă: CRISTINA RUSIECKI, CARMEN-LIDIA VIDU, ADRIAN DAMIAN
 Dosar coordonat de CARMEN CORBU / 11-14

CULTURA LITERARĂ

ȘTEFAN BAGHIU

Perspective // L'usage des plaisirs: Wikipedia sexualității / 15

ANGELA MARTIN

Destinul literar – între cenzură și libertatea de receptare / 16-17

DORIS MIRONESCU

Cum se scrie naționalismul / 18

EMANUEL MODOC

Cel care cheamă literatura / 20

ION TALOȘ

Cartea românească, monedă de schimb / 21-23

CULTURA SPORTULUI

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

In corpore sano // Filantropica / 24

CULTURA CINEMA

IOAN LAZĂR

CANNES 2017. Polemici și glamour / 25

CULTURA SUNETELOR

OTILIA CONSTANTINIU

Peisajul natural ca simbol național. Programatismul simfonic românesc interbelic / 26-27

CULTURA VIZUALĂ

MIHAELA PROCA

Ucenicul perpetuu a văzut unicornul / 28



PARTENERI





VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

În acest an s-au împlinit exact 110 ani de la prima participare a României la Bienala de artă de la Veneția. Atunci, la cea de a șaptea ediție, am fost reprezentați, în pavilionul central, de Frederic Storck. Și am rămas în pavilionul central până când, în 1938, a fost construit pavilionul național proiectat de Brenno del Giudice. Era o epocă romantică. Țările participante alegeau câte un artist reprezentativ și îl făceau emisar al artei naționale. Această epocă a continuat, în bună măsură, și după război, dar se pare că s-a încheiat în 2017. Sau, cel puțin, pentru moment, a căzut în desuetudine.

După mai multe încercări onorabile, cu artiști din generații tinere sau care, în orice caz, nu erau pe deplin afirmați (i-aș numi doar pe câțiva: Daniel Knorr, Ciprian Pogăcean, Mona Vătămanu, Florin Tudor, Victor Man, Ștefan Constantinescu, Andreea Faciu, Ciprian Mureșan) și după un semieșec provocat de un protest infantil al lui Ion Grigorescu, anul 2015 a adus prima prezență semnificativă din ultimele două decenii, în pavilionul național: Adrian Ghenie. Anul acesta pot spune că am făcut un pas mai departe, apelând la o veterană a artei conceptuale, Geta Brătescu. Expoziția „Apariții”, curatoriată de Magda Radu (comisar fiind Kim Attila, cel care a avut grijă și de proiectarea arhitecturală a spațiului), a fost unanim apreciată. Aproape toate publicațiile de specialitate au clasat pavilionul României printre cele mai bune cinci prezențe naționale. A fost remarcat, desigur, stilul „muzeal” de expunere, impus de înseși lucrările așezate pe simeze, între ele remarcându-se planșele din seria „Faust” care au ilustrat celebra traducere a lui Ștefan Augustin Doinaș publicată în 1981 și care se află în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României. Expoziția reușește să surprindă toate etapele de creație din ultima jumătate de secol ale artistei. Este realizată impecabil și beneficiază de un foarte elegant volum (publicat, deocamdată, doar în engleză) ce ne ghidează prin vasta sa operă.

Nu încerc, desigur, să fac o recenzie a lucrărilor Getei Brătescu – cea care a



Foto: www.culturaro.ro

vegheat, pentru mulți ani, asupra aspectului grafic al prestigioasei reviste „Secolul 20”. Și nici nu pot să pomenesc numele tuturor celor care s-au străduit să facă din această prezență la cea de a 57-a ediție a Bienalei un eveniment memorabil. Ceea ce mă interesează aici este direcția spre care pare că se îndreaptă cel mai important *loc* al artei contemporane din lume: Bienala însăși.

Titlul ales în acest an, de curatoarea franceză Christine Macel (muzeograf, de 17 ani, la Muzeul de Artă Modernă – adică, Centrul Pompidou – din Paris), a fost *VIVA ARTE VIVA* – un titlu care poate să spună totul sau nimic. Printre cei 120 de creatori selecționați de curator pentru expoziția internațională găzduită în pavilioanele din Giardini și Arsenale am avut bucuria să aflu și lucrările lui Ciprian Mureșan, cu un ciclu de desene care dovedește că artistul a ajuns, deja, la maturitate.

Revenind la ceea ce este Bienala astăzi, cred că juriul (alcătuit din Manuel J. Borja-Villel, din Spania, Francesca Alfano Miglietti, din Italia, Amy Cheng, din Taiwan, Ntone Edjabe, din Camerun și Mark Godfrey, din Regatul Unit) a vrut să dea un semnal foarte clar, atribuind Leul de aur pavilionului Germaniei și o mențiune specială celui brazilian: au fost premiate participările care au proiectat pavilioanele naționale drept niște întreguri, care nu au urmărit să pună în operă creația unui artist (deși, evident, au fost premiate, implicit, Anne Imhof și Cinthia

Veneția, la a 57-a ediție a Bienalei de artă

► Operele apreciate nu mai sunt fragmente ale carierei unui artist, nu mai sunt creații pe care un iubitor de frumos și le-ar dori pentru colecția personală, ci alcătuirii care țin cont de spațiul în care se expune și pentru care zidurile clădirii pavilioanelor sunt parte a expoziției în sine.

Marcelle – cele două autoare ale expozițiilor naționale amintite), ci acelea care au creat din pavilion o expoziție în sine. Operele apreciate nu mai sunt fragmente ale carierei unui artist, nu mai sunt creații pe care un iubitor de frumos și le-ar dori pentru colecția personală, ci alcătuirii care țin cont de spațiul în care se expune și pentru care zidurile clădirii pavilioanelor sunt parte a expoziției în sine. De fapt, nu s-au premiat nici expoziții, nici opere, ci instalații. Nu voi reproduce motivațiile juriului, pentru că mi se par a fi simple vorbe înșirate pe canavaua bătătorită a criticilor și curatorilor care uzează, până la pierderea sensului cuvintelor, aceiași termeni: provocator, instigator, anxios, enigmatic, preocupări. Ar fi trebuit să fie o sărbătoare a artei (cel puțin, după titlul ales de curatoare), dar a ieșit un omagiu adus neliniștii și fricii. Aduag faptul că Leul de aur pentru întreaga activitate (decis de Christine Macel) i-a revenit unei artiste americane, Carolee Schneemann, născută în 1939, cunoscută pentru atitudinea aproape agresivă a artei sale feministe, obsedată de sexualitate.

Acesta pare să fie curentul dominant astăzi: cel al marilor *show-uri*, al *performance-urilor* plictisitoare (cazul Germaniei, chiar) și al jeturilor de apă (a se vedea pavilionul Canadei) pe post de opere de artă, al lemnurilor atârinate amenințător (despre pavilionul britanic vorbesc) și al labirinturilor în care și se povestește un experiment privind tratarea hepatitei (în pavilionul Greciei). Arta vizuală cedează locul reprezentațiilor sonore (pentru că nu pot să le numesc *muzicale*) și colajelor cu fotografii decupate din ziare (pavilionul coreean). Omagiul adus lui Giacometti (în pavilionul Elveției) sau expoziția organică din pavilionul rusesc nu par să mai aibă căutare. Așa cum nici excepționala expoziție din pavilionul României nu a fost apreciată de juriu.

Numai că Veneția de azi este, de fapt, placa turnantă a comerțului mondial de artă. Și faptul că, tocmai aici, François Pinault a investit o avere în două expoziții ale celui mai celebru impostor al artei contemporane mondiale (chiar despre Damien Hirst vorbesc), pentru a se alege cu cele mai usturătoare critici imaginabile, mă face să cred că, totuși, undeva mai există o speranță pentru arta adevărată! ■



Sub semnul lui „dacă”



Foto: Senatul României

Foto: Președinția României

GEORGE APOSTOIU

Cunoscând convingerile românilor, de europeni credincioși, domnul Jean-Claude Juncker, președintele Comisiei Europene, a preferat să sărbătorească la București „Ziua Europei” cu prietenii, cărora le-a reînnoit dovezile de prețuire, și cu tinerii, cărora le-a transmis un mesaj părintesc: trăiți și munciți în România! Nu-i rău îndemnul. Cine poate ști cât de puternic va fi șocul inevitabilei reforme a Uniunii Europene! De aceea, este bine să rămânem fideli idealului Europei, dar și cetățeni statornici în România.

Sfaturi pentru nedumeriți

Copleșit de emoția primirii călduroase în Parlamentul României, înaltul oaspete și-a stăpânit cu greu bucuria de a-și revedea cunoștințele. Îmbrățișarea cu domnul Traian Băsescu a șifonat binișor protocolul; precum un preot cucernic, oaspetele l-a pupat pe frunte; nu m-am abținut să nu mă gândesc că, probabil, prin acest gest, a dorit să șteargă impresia neplăcută lăsată de rătăcirile fostului nostru președinte pe holurile Uniunii Europene. În general, la Bruxelles, românii lasă și azi impresia de nedumeriți. La București, dl Juncker a avut discuții cu demnitari importanți ai momentului, ba chiar și cu cei aruncați machiavelic în dizgrația Bruxelles-ului. Mesajul adresat tuturor, de-a valma, înțeleg, ar fi acesta: România nu este stat de mâna a doua (nu a

►► Dl Juncker ne dă garanții că nu vom fi un stat de mâna a doua, dar ne spune că ne vom deplasa în ritmuri diferite.

precizat nici dacă există riscuri mai mari!), să rămânem europeni convingși și să acceptăm *sine die* Mecanismul de control și verificare, căci acesta ne este ghid și pavază în lupta împotriva corupției. Fără el irităm societatea civilă, mai ales pe tineri. Ținându-l de steag, vom da dovadă de înțelepciune și vom ajunge arhangheli ai păcii. Și să fim convingși că „România se bucură de libertatea de mișcare, (iar românii) de libertatea de a călători precum ceilalți cetățeni ai Uniunii Europene. Cu toții împreună trebuie să dăm în permanență ce avem noi mai bun pentru ca acest popor, adeseori martirizat, să fie de data asta artizanul păcii în sânul UE și în lume”.

Așteptați, nu vă descurajați!

Cu ce ne împiedică MCV-ul, mai ales acum când nimeni nu-și mai propune să-l împovăreze cu noi condiții? „Nu ar trebui să ne imaginăm că putem adăuga alte noi criterii și exigențe de pe o zi pe alta. MCV e bine realizat și alte exigențe, alte criterii nu vor mai fi impuse. După contactul direct cu valorile democrației, tinerii români care și-au părăsit familia și țara se vor întoarce dacă vom lua aminte la tineri, mai ales la cei ce au dobândit o experiență și când...” Iată cum și când: „Tinerii atașați de valorile democratice și statul de drept sunt atuul dumneavoastră cel mai de preț. Speranțele lor legitime trebuie luate în considerare... Tinerii români din statele europene fac țării lor o imagine onorabilă. Când condițiile materiale o vor permite, aceștia s-ar putea întoarce. Nu trebuie să

ne părăsim patria din descurajare. E bine ca ei să circule, însă locul lor e aici. Nu părășiți România. România vă merită!”.

Pentru cei care au mai rămas acasă, încercăm să luăm în considerare sfaturile domnului Juncker. Dar cele patru milioane de români din afară vor fi scăpați de griji? Și-apoi, dacă le spui tinerilor că trăiesc în iadul corupției, este greu să-i convingi să rămână acasă. O altă nedumerire pentru care așteptăm un alt sfat: dacă există corupție peste tot (domnul Juncker are o idee precisă în această privință, pe care și-a făcut-o cu concursul justiției luxemburgheze), atunci de ce nu este instituit MCV și pentru alte state? (Pentru bibliografie, recomand „Declarația summit-ului anticorupție”, Londra, 2015).

Sub semnul lui „dacă”

Dl Juncker ne dă garanții că nu vom fi un stat de mâna a doua, dar ne spune că ne vom deplasa în ritmuri diferite. Nu este aici o contradicție? „Am fost surprins de anumite neînțelegeri. În Europa nu există țări care să valoreze mai mult decât altele, națiunile sunt egale [...] Nu au existat niciodată țări de mâna a doua. Fac legământ că, dacă rămâne unită, Europa va putea realiza lucruri extraordinare. [...] Europa a fost divizată în trecut, iar acest lucru nu trebuie să se mai repete. Putem avansa împreună, însă în ritmuri diferite. O Europă care are mai multe viteze există deja, e prevăzută în tratate [...] Europa cetățenilor e o Europă a justiției, libertății și egalității”. Pentru oricine este ușor de sesizat că la București agenda Bruxelles-ului nu a fost epuizată. Pentru a salva unitatea Europei, frământările nu țin de legăminte. Germania și Franța își propun să imprime „o nouă dinamică” în construcția Europei, noul președinte francez vrea o „refundare istorică” nu doar a Franței, ci și a Europei. Începe să-și facă loc chiar și la Paris ideea federalizării: Franța trebuie să intre în jocul german al federalismului. Asta ar echivala cu o direcție contrară conceptului francez despre Europa. Și, dacă permiteți, și al nostru. Deocamdată Macron vorbește despre un soi de federalism limitat la zona euro, prin crearea unui buget, a unui minister al economiei și finanțelor și a unui parlament propriu. Greu de înțeles cum vor rămâne egale statele și națiunile într-o Uniune în care va exista un grup restrâns federal. Discuția este de mare importanță, federalizarea ridică nu doar probleme economice sau financiare, ci și de drept cum ar fi repartizarea competențelor între federație și entitățile ei federate, iar pe planul Uniunii, între federație și celelalte state membre. Subiecte care nu au fost abordate de dl Juncker la București.

Altfel, pentru noi, MCV-ul nu mai are haz. ■

Deficitul de explicații și excedentul de confuzii

TEODOR BRATEȘ

Publicarea estimărilor privind creșterea economică în România a declanșat o gâlceavă, la scară națională, pe tema veridicității datelor statistice (acuzatii privind „sporuri incredibile din vârful pixului”) și reacții euforice ale unor autorități publice („deosebit de concludentă confirmare a viabilității Programului de guvernare”). În acest caz, nu se poate recurge la comoda formulă potrivit căreia „adevărul se află undeva la mijloc” decât cu asumarea riscului de a cădea în penibil și rizibil.

Un clișeu desuet: „peste așteptări...”

O bună parte a protagoniștilor actualei confruntări din spațiul public s-a declarat „surprinsă” de estimarea Institutului Național de Statistică (INS) referitoare la creșterea PIB pe primul trimestru din 2017 cu 5,7%. Cei mai mulți analiști și comentatori afirmă că avem de-a face cu un rezultat „peste așteptări”. Chiar așa?

Rezervându-li-se, de regulă, în cel mai bun caz, locuri periferice în ansamblul surselor de informare (spre deosebire de practicile statornicite în restul lumii civilizate), datele statistice oficiale, așa cum apar ele în mass-media autohtonă, nu pot fi receptate măcar satisfăcător de publicul larg. În plus, intervențiile părerologilor de serviciu induc, pe lângă neîncredere în ceea ce transmite INS, confuzii grave privind procesele și fenomenele din economie. Nedumeriți, șocați, lipsiți de instrumente elementare de evaluare, până și unii parlamentari au solicitat explicații conducerii INS. Or, dacă nici domniile lor nu au citit comunicatele oficiale care – culmea! – anticipau, în bună măsură, estimarea privind creșterea substanțială a PIB, atunci ce pretenții mai putem avea de la „muritorii de rând”?

Concluzii fără premise?

Știu că prezentarea multor cifre este de natură a plictisi cititorul, de a-l îndepărta de aridele teme economice, paradoxul constând în interesul personal de a-și mări veniturile și dezinteresul față de factorii macroeconomici care fac cu puțință împlinirea reală a propriilor aspirații existențiale.

Până la detalierea contribuțiilor la creșterea PIB și a utilizării resurselor (comunicatul INS se va publica la 7 iunie a.c.), dispunem de datele referitoare la sporurile înregistrate în primul trimestru al anului în curs în industrie și în materie de consum (câte 6,9 procente în ambele domenii), la recordul absolut în materie de exporturi (5,7 miliarde de euro în luna martie), mutațiile de pe piața muncii (100.000 de noi angajări), precum și la evoluțiile în numeroase alte domenii ale vieții economico-sociale.

Toate acestea au fost cunoscute încă de la finalul lunii aprilie și începutul lunii mai, ceea ce arată că, oricum, dimensiunile „surprizei” nu sunt chiar atât de impresionante cum doresc unii analiști să pară. Firește, nu este vorba, nici pe departe, despre un „marș triumfal”, despre rezultate generate exclusiv de „aplicarea Programului guvernamental”, despre atingerea unui asemenea stadiu de progres economic încât

► Bineînțeles, sunt necesare, în continuare, clarificări, explicații profesionale, astfel încât să se diminueze cantitatea de confuzie pe locuitor, deoarece – în caz contrar – riscăm să pierdem oportunitățile reale ale unei creșteri economice, la rândul ei, reale.

porțile viitorului să se deschidă spre „o eră a marii prosperități”.

Sunt, în economie, grave dezechilibre, cu efecte sociale dramatice (să ne gândim, bunăoară, doar la inegalitățile la nivel de județe și de regiuni de dezvoltare, între mediul urban și cel rural, între diferitele segmente ale populației), după cum nici nu este cazul să fie subapreciate riscurile generate de politicile fiscal-bugetare și de cele din sfera veniturilor, bașca provocările și amenințările externe. De aici, îndemnul la prudență în evaluarea perspectivelor, fie și numai pe termen scurt și mediu.

„Te întrebă și socoate...”

Rămân multe de clarificat, dar nici acuzații de genul „creștere economică artificială legiferată oficial” (cum a titrat un cotidian bucureștean) nu rezistă la un efort minim de cunoaștere a metodologiilor statistice autohtone omologate de Eurostat. Una dintre metodele cu efect aproape garantat este utilizarea spaimei ca mijloc de răspândire a neîncrederii și de sedimentare a sentimentului de neputință.

Un exemplu, dintre multe altele: se recurge la o paralelă între situația din anii 2007 și 2008 – care a favorizat „importul” crizei globale în România – și cea din prezent. Ar rezulta că mai e puțin și ne paște o criză și mai devastatoare. Neîndoios, politicile prociclice poartă germenii unei nedorite căderi economice, cu toate urmările ei sociale. Numai că – așa cum sublinia guvernatorul BNR, Mugur Isărescu – cel puțin două realități de necontestat indică diferențe capitale între cele două situații: acum, deficitul de cont curent este incomparabil mai mic decât în 2008 și, tot față de același an, accesul României pe piețele financiare internaționale este incomparabil mai facil.

Dacă privim în jur mai constatăm că exportul și, implicit, producția industrială, au crescut și cresc în condițiile în care Zona Euro progresează semnificativ. Este una dintre explicațiile principale ale faptului că și țările din regiunea noastră, Cehia, Polonia, Ungaria, Bulgaria au înregistrat în primul trimestru, sporuri importante de PIB.

Bineînțeles, sunt necesare, în continuare, clarificări, explicații profesionale (și, dacă se poate, accesibile nespecialiștilor), astfel încât să se diminueze cantitatea de confuzie pe locuitor, deoarece – în caz contrar – riscăm să pierdem oportunitățile reale ale unei creșteri economice, la rândul ei, reale (chiar dacă se contestă nivelul estimării INS, nimeni nu neagă un spor consistent de PIB) și să lăsăm deschis drumul spre tot felul de derapaje extrem de costisitoare. Cum s-a văzut, există argumente serioase atât pentru acțiune, cât și pentru prudență sub un imperativ evident: succesul de astăzi să nu fie „patul germinativ” al eșecului de mâine. ■



Robinet Testard, Domeniu și castel (sec. XV)



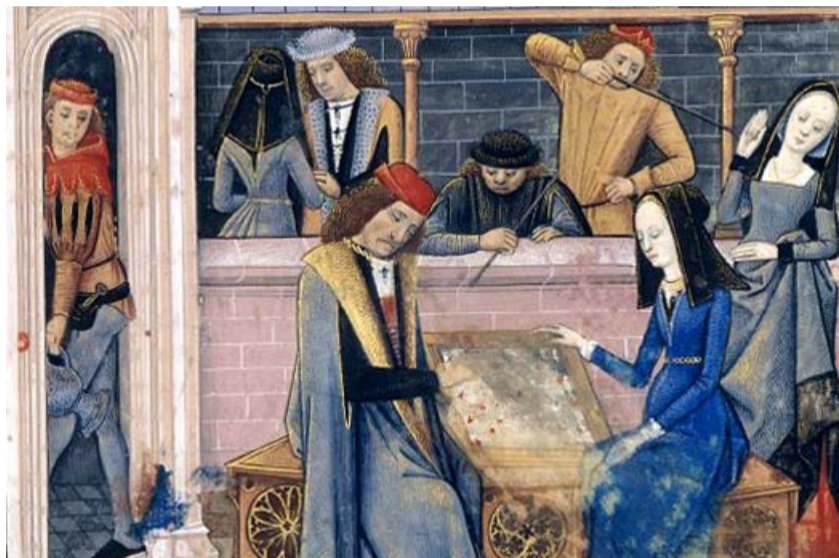
Românii „spun despre sine că sunt militarii de odinioară ai romanilor”

IOAN-AUREL POP

Secolul al XVI-lea a fost, între altele, datorită umanismului, unul al erudiției, mai exact al erudiției individuale. De la călugării medievali ne-a rămas expresia „muncă de benedictin”, dar ea își relevă cu adevărat conținutul în epoca modernă (după 1500), când savanții despoaie textele antice, le analizează, compară manuscrisele și dau la iveală ediții critice de primă mână. În această muncă au excelat nu doar italienii, ci și germanii și francezii. Aceștia din urmă s-au pronunțat și asupra identității românilor.

Cronicarul german Sebastian Franck (1499-1543), într-o „Carte-oglină a lumii...” („Weltbuch Spiegel...”), publicată în 1534, reia teoria lui Pius II și zice că „limba acestui popor (român) este și astăzi în mare parte romană”. Umanistul austriac Georg Rithyamer (mort în 1563) nu pare însă să se inspire din Pius II. El spune despre români că sunt neam italic și că „nu păstrează nimic din originea lor antică, cu excepția limbii, pe care o vorbesc în mod barbar și stricat. În același secol, la Conciliul de la Lateran (1514), participă și Jan Laski, arhiepiscopul de Gnezno (Polonia), care afirmă despre români: „Căci spun despre sine a fi militarii de odinioară ai romanilor, și pentru apărarea Panoniei contra sciților. De unde se vede că, de drept, au în mare parte limbă italică, dar rit slav”. Tot dintr-o mărturie polonă din secolul al XVI-lea, aflăm că Despot-Vodă (1561-1563) – adică Iacob Heraclide, poreclit Despotul – deși era un aventurier grec și protestant, a fost învățat să-i stimuleze pe oștenii moldoveni în luptă prin invocarea originii lor romane, a faptului că descindeau din valoroșii romani, care fuseseră stăpânii lumii. Se vede că românii erau sensibili la astfel de încurajări, ceea ce arată că aveau conștiința romanității.

Joachim Vadian (1484-1551) este un umanist elvețian, editorul, la 1518, al operei lui Pomponius Mela, cu interesante comentarii proprii. La descrierea Daciei, spune: „I se zice, mai sus de cataracte, Dunăre, iar mai jos Istru și sunt acolo, între munții dacilor lui Strabon, foarte mulți dintre cei pe care, supuși azi iazigilor și transilvanilor, îi numesc cu un cuvânt valahi, în limba boemilor și sarmaților, care se vede că de aici s-a născut, căci vlasschi îi numesc și pe



Robinet Testard, Europa (detaliu din manuscrisul *Despre istoria naturală*)

italieni ..., deși azi limba lor este mult distonantă față de italică”. Într-o lucrare proprie de data aceasta, Vadian scrie: „Astăzi (așa de mare este schimbarea în treburile trecătoare), o parte a Daciei o dețin ungurii, altă parte turcii, iar rămășițele muntene, unde se văd goții și vechii coloni [romani], pe care îi numesc în mod obișnuit valahi și ținutul lor îl numesc Valahia, a căror limbă păstrează până în prezent vestigiile vechii limbi romane provinciale...”. Umanistul elvețian susține romanitatea românilor bazându-se pe trecutul lor roman, pe limba lor provenită din latină și pe numele dat lor de străini, care ar fi de origine slavă, dar identic cu acela dat și italienilor.

Johann Boemus (sau Beham?) a publicat în 1520 o lucrare despre obiceiurile, legile și riturile popoarelor. Pentru români, copiază ceea ce spun Pius II și Sabellicus, adăugând și opinii proprii: „Se cade de acord asupra acestei păreri că limba romană care până acum se păstrează la acest popor, pe bună dreptate așa de stricată peste tot, încât cu greu poate fi înțelesă de un om roman...”.

Veit Gail (Vitus Geilel), secretar regal venit în Transilvania cu trupele lui J. B. Castaldo, face relatări prin anii 1551-1552 și vorbește despre romanitatea românilor. Spune (în germană) că românii vorbesc limba italiană, dar așa de coruptă, încât abia poate fi înțeleasă. După cum a constatat, cu mult timp în urmă, istoricul maghiar Gyula Szekfű, italianul Ascanio Centorio a luat informațiile sale despre români de la Gail: „Valahia, ai cărei locuitori se cheamă valahi, și fură din vechime colonie a romanilor... din care și Moldova face

► Despot-Vodă (1561-1563) – adică Iacob Heraclide, poreclit Despotul –, deși era un aventurier grec și protestant, a fost învățat să-i stimuleze pe oștenii moldoveni în luptă prin invocarea originii lor romane, a faptului că descindeau din valoroșii romani, care fuseseră stăpânii lumii.

parte, care în această unitate se cheamă toată cu un nume Flacia sau Valahia ... vorbesc limba italiană, dar așa de stricată că abia se poate înțelege”. Claudiu Iosipescu, după cum spune Adolf Armbruster, nu știa în 1929, când s-a ocupat de Ascanio Centorio, despre acest împrumut. Profesorul clujean Constantin Marinescu, în 1931, nota că și francezul Martin Fumée a luat, în 1594, același text din Ascanio Centorio.

Francezul Francois de la Pavie, seigneur de Fourquevaux (1563-1611), trecea în 1585 prin Moldova și nota faptul că „poporul acesta a fost altădată o colonie de romanilor și păstrează încă ceva de la ei în limbă, care este formată din italiană, slavonă, greacă, turcă și multe altele”.

Petrus Albinus Nivemontius (1534-1498), umanist german, publică la Wittenberg, în 1587, primul tratat umanist dedicat exclusiv originii romane a poporului român. Este vorba despre lucrarea „Commentatiuncula de Walachia eiusque partibus et synopsis rerum Walachicarum”, în care trece în revistă opiniile emise de umaniști (Enea Silvio Piccolomini, Antonio Bonfini, Paolo Giovio, Martin Cromer, Kaspar Peucer) despre originea românilor. Aduce și el limba ca argument al romanității. Autorul german motivează latinitatea românilor prin argumentul istoric (colonizarea Daciei cu romani, din care se trag românii), lingvistic și prin etnonimul „Valacchus”, dat de străini românilor, aproape identice cu numele date italienilor și altor latinofoni.

Jacques Bongars (1554-1612), umanist francez, i-a cunoscut nemijlocit pe români prin călătoriile sale în Europa de Est și de Sud-Est. În 1600, publică la Frankfurt pe Main o colecție de izvoare privind istoria ungurilor. În anexă, are o epistolă dedicată, scrisă la 1 martie 1597, unde vorbește despre etnonimul „Valachus”. Zice că a trecut munții pe la Brașov, pe unde a intrat în Valahia: „Iar pe oameni, cu totul barbari, i-am auzit bâiguind în mod obișnuit toate vorbele latinești”. Mai spune că, după limba și trecutul lor, românii sunt de origine romană, ei fiind în ochii germanilor, ca și galii (francezii) și valonii, unul și același popor.

Prin urmare, latinitatea românilor este remarcată nu numai de italieni, cărora le dădea ușor mâna s-o facă, ci și de alții, mai ales de cei care erau cărturari, obișnuiți cu limbile străine, cu studiul și cu dese comparații dintre idiomuri. ■

ROMÂNIA DIN DIASPORA

Nevoia de bani

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

Matematicienii spun că nu este posibilă o creștere infinită într-un sistem închis. Ceea ce afirmă ei am aflat de la sociologi, care observă, la fel, că nu este posibilă dezvoltarea infinită a unei societăți în cadrul unor norme lipsite de flexibilitate, deci închise în tipare fixe. Și de la economiști, care constată și ei că este imposibilă o creștere infinită a indicilor economici, într-un sistem care nu-și adaptează continuu axele de referință. Sistemul închis poate fi geografic – considerarea unui punct de pe glob ca întreg și nu ca parte – sau statal – considerarea exhaustivă a indicilor unei clase sociale, într-o societate care de fapt este fracționată.

Citind despre marile bogății ale lumii concentrate în mâna unei infime proporții a membrilor societății, mi-am pus întrebarea cum se raportează deținătorii acestor bogății la propria lor viață. Fiindcă nici viața individuală nu este nimic altceva decât un sistem închis. Cu alte cuvinte, cum își poate imagina deținătorul unor sute de miliarde de dolari că se va putea bucura de acești bani într-un sistem închis – propria lui viață.

Specia umană are o durată de viață prestabilită. În „calculatorul” acestei specii, programul este în jur de 80-100 de ani. Întrebarea este cum pot fi cheltuite miliardele de dolari în cadrul acestui program de viață. Oricât am include aici și moștenitorii, totuși cheltuirea unei asemenea sume în doar câteva vieți, fie aceste cheltuieli de o maximă extravaganta, se dovedește o imposibilitate. Și atunci de ce această nevoie de bani? Nu este acapararea nemăsurată semnul unei patologii la nivelul speciei?

La întretărirea de bulevarde din dreptul hotelului Hilton din Atena, acolo unde circulația este bezmetică, alunecând cu ochii în patru printre mașini, ferindu-se din botul lor și tresărind la scrâșnetul roților, un emigrant african vindea... viori. Avea una într-o cutie în mână, pe care încerca s-o bage sub ochii șoferilor care opriseră la stop. Și altele două, în cutii deschise, legate miraculos pe spate. Viorile erau frumoase, de dimensiuni diferite. Nu știu cât erau de profesionale, nu știu cine le produsese, de unde le luase africanul, cine spera că va putea vinde viori la schimbarea culorii la semafoare. Ceea ce știu însă în mod sigur este că, pentru a se supune unei asemenea ineficiente acțiuni, africanul avea urgentă nevoie de bani. Proveniența viorilor era incertă. Poate erau viori de concert. Poate erau viori pentru lăutari. În orice caz însemnau muncă, însemnau pricepere, însemnau cheltuială de efort uman și de material. Cu cât s-ar

fi putut oare vinde o asemenea vioară? Cât li s-ar fi putut cere șoferilor care, pentru negocieri, aveau disponibile doar câteva clipe? Ca să nu mai vorbim de pricepere, ca să nu mai vorbim de nevoia de achiziție.

Africanul sărea de colo-colo, slab, pirpiriu, ca un țânțar, se ferea din botul unei mașini, era claxonat strident de șoferul alteia, înjurat de cineva din spate, care voia s-o ia la dreapta, bușit de cel ce o lua spre stânga. El le arăta tuturor plin de elan cutia frumos lustruită a viorii pe care-o ținea în mână, făcea semne disperate încercând să se facă înțeles și arătând că avea sortimente la alegere, încă două viori pe spate. Cât putea cere pentru a le vinde? Cinci euro? Zece? Cert este că atât cât am stau eu la semafor, nimeni nu i-a aruncat vreo privire interesată. Și probabil nici după aceea. Omul n-a putut vinde nimic, sunt sigură. Doar să nu-i fi înșfăcat vreunul cutia și să fi apăsât pe pedală, lăsându-l cu ochii în zăre, lucru care nu poate nici el ieși din calcul, la gradul nostru de bunăvoință față de cel disperat. Fiindcă în mod sigur omul nostru cu viorile era disperat. Omul nostru cu viorile acceptase o muncă fără nicio speranță, fiindcă lui îi era foame. El avea nevoie de acei 5-10 euro, ca de o gură de aer. Și probabil, dacă ar fi avut ce mânca în ziua respectivă, nu s-ar fi umilit într-o acțiune fără șanse, în care probabil fusese împins. Orice scenariu este posibil la baza acestei povești. Probabil că cineva spărse un magazin de instrumente muzicale. Furase viorile. Și voia să-și fructifice furtul. Fie și pentru câțiva bănuți, pentru a-și pierde urma.

Emigrantul african era veriga de tranziție ideală. În primul rând, fiindcă lui îi era foame. Ca atare nevoia lui de bani era stringentă. Și ea se reducea la o sumă minimă, un euro, pentru a-și cumpăra de la colț o brânzoaică. Apoi, pentru că la un control polițienesc, negrul era vulnerabil. Orice anchetă ar fi pornit de la faptul că el și nu un altul dăduse lovitură la magazinul de instrumente. Până să explice el cum, unde, cine, când, în limba lui de neînțeles, se trezea cu cătușe la mâini. N-ar fi fost primul, n-ar fi fost ultimul caz. Foamea nu intră în circumstanțele atenuante. Pentru foame nu e nimeni iertat. După cum nimeni nu-și pune nici întrebarea de ce într-o viață de om – deci un sistem închis – unul are nevoie, pentru a nu muri ca un câine pe drum, de o brânzoaică de-un euro, lucru pentru care își poate pierde libertatea, iar altul are nevoie de sute de miliarde. Fapt pentru care nu numai că nu este suspectat, dar este chiar venerat și pus în fruntea bucatelor. Deși statutul lui este aberant și împotriva reglementărilor biologice ale speciei umane, care spune că într-un sistem închis – o viață de om – oricât de nesăbuite ar fi cheltuielile, ele nu pot depăși o anume sumă. ■

► Cum își poate imagina deținătorul unor sute de miliarde de dolari că se va putea bucura de acești bani într-un sistem închis – propria lui viață.



Robinet Testard, Asia



Robinet Testard, Etiopia



Robinet Testard, India



Robinet Testard, Pigmeii



Robinet Testard, Insulele Fericirii



Sensul genuin al justiției

ANDREI MARGA

În filosofia contemporană continuă seria restabilirii conceptelor proprii modernității. John Dewey a recuperat sensul democrației arătând cât de importantă este trecerea de la democrație ca simplă tehnică de alegere periodică a reprezentanților, la democrație ca „formă de viață” („Ethik of Democracy” [„Etica democrației”], 1898), John Rawls a readus în actualitate înțelegerea nefragmentată a politicii arătând cum se ajunge la o „societate bine-ordonată” („A Theory of Justice” [„O teorie a justiției”], 1971), William Galston a reafirmat legătura liberalismului cu valorile („Liberal Purposes” [„Finalități liberale”], 1991), Jürgen Habermas a restabilit caracterul discursiv al dreptului („Faktizität und Geltung” [„Facticitate și validitate”], 1993). Fiecare dintre demersuri oferă instrumente pentru a analiza domeniul marcat de rătăciră în formalism. Astăzi, Michael J. Sandel le adaugă o filosofare și ea de nivel înalt.

Înainte de orice, Michael J. Sandel a arătat că din conceptul kantian al persoanei rezultă un „liberalism deontologic” care intră în coliziune cu afilierile constitutive („constitutive attachments”) ale vieții oamenilor, încât trebuie gândit un „liberalism comunitarian”, în care oamenii discută fără îngrădiri organizările vieții lor („Liberalism and the Limits of Justice” [„Liberalismul și limitele justiției”], Cambridge University Press, 1982). Apoi, mai recent, Michael J. Sandel a arătat cum se constituie dreptul în cursul dezbaterii civice curente pe chestiuni concrete ale vieții („Justice. What's the Right Thing to Do?” [„Justiție. Ce este just să faci?”], Penguin, London, New York, 2009). El a luat un exemplu la îndemână. După un uragan devastator, într-un oraș afectat, prețul benzinei la pompe a urcat enorm. Este just? Sunt trei alternative de răspuns. Adepții pieței libere spun că nu există preț just/injust, căci piața fixează prețurile. Adepții libertății spun că fiecare

► Michael J. Sandel alege a treia soluție: „societatea justă” presupune virtutea cetățenilor, iar justiția împarte dreptatea sprijinindu-se pe această virtute.

este liber, dar autoritățile ar trebui să intervină pentru a împiedica excesele. Adepții virtuții spun că vânzătorii și cumpărătorii ar trebui să înțeleagă situația și să fie dispuși, fiecare, la sacrificii. Prosperitatea („welfare”), libertatea („freedom”) și virtutea („virtue”) sunt astfel pivoții în jurul cărora se construiește justiția.

Michael J. Sandel alege a treia soluție: „societatea justă” presupune virtutea cetățenilor, iar justiția împarte dreptatea sprijinindu-se pe această virtute. Soluția își asumă că „a gândi justiția pare să ne angajeze fără scăpare în a gândi cel mai bun drum în viață” (p. 10). Justiția are un sens care nu poate fi neutral în raport cu scopul vieții. Aristotel este astfel de preferat lui Kant și Rawls care axează justiția pe respectul libertății fiecăruia, dar nu o mai explorează mai departe.

În democrații, orice soluție este controversată, iar discuția urcă la filosofie. Michael J. Sandel socotește că, pe de o parte, filosofia trebuie să se confrunte cu argumentele care se desfășoară într-o dezbaterie democratică, dar nu în maniera livrescă, ci în maniera confruntării argumentelor pe terenul dezbaterii. Pe de altă parte, el dă o reconstrucție dialogală a dezbaterii istorice pentru a putea formula o vedere proprie.

Utilitarismului, care, cu Bentham, construiește sensul justiției în jurul „prosperității” („welfare”) personale, Michael J. Sandel îi opune două obiecții: utilitarismul „eșuează în a respecta drepturile individuale” (p. 37); el crede că poate capta toate valorile cu o monedă unică (p. 41), ceea ce nu este posibil. Libertarianismului, care, cu Hayek și Nozick, plasează sensul justiției în apărarea libertății umane, Michael J. Sandel îi opune argumente precum impozitarea nu este la fel de rea ca

munca forțată (p. 66), săracul are nevoie mai mare de bani (p. 67), nimeni nu joacă singur în societate (p. 68) și orice cetățean se dedică unor cauze publice prin consimțământ (p. 69). Libertarianismului, care, cum se știe, exaltă meritele pieței, i se pun două întrebări: cât de libere sunt alegerile de pe piața liberă? Nu cumva există virtuți și bunuri superioare ce nu se onorează de piață, iar cu bani nu se pot cumpăra? Kant a observat că utilitarismul, operând cu regula „maximizării fericirii” („the maximizing of happiness”), nu poate întemeia morala și justiția (p. 106) și a orientat căutarea sensului justiției pe altă direcție. El a operat cu asumția unei societăți rezultate dintr-un contract, dar acesta a rămas imaginar. Rawls a repetat procedura.

Michael J. Sandel este de părere că specificarea unor drepturi – așa-numita „discriminare pozitivă” – ține de sensul justiției, dacă nu afectează generalitatea drepturilor și a libertăților și sub două condiții: examinarea concretă a „bunurilor distincte care se promovează” (p. 179) și evaluarea în funcție de servirea „scopului general” („common good”). Cu acestea nu se cade în formula statului neutral și a justiției reduse la formalisme motivate tehnic. Justiția are tehnicități, care trebuie respectate, dar nu operează într-un „deșert moral”. Sub acest aspect, Aristotel avea dreptate când căuta să capteze sensul justiției în două teze: a) „justiția este teleologică”, adică, deja în „definirea drepturilor pretinde reprezentarea *telos*-ului (scopului, finalității sau naturii esențiale) practicii sociale puse în discuție”; b) justiția este „honorifică”, adică, asumarea *telos*-ului implică, „măcar în parte, raționarea sau argumentarea asupra virtuților care ar trebui onorate și răsplătite” (p. 186). Justiția leagă drepturile și onestitatea („fairness”) cu virtuțile (p. 188) și este concretă – adică în funcție de bunul ce se distribuie (p. 188). „Justiția este inevitabil judecare («judgemental»)” (p. 260). Ea se interesează nu numai de „distribuirea” drepturilor și libertăților în societate, ci și de calea pe care se decide aceasta.

Michael J. Sandel a pledat pentru condiționarea politicii prin refacerea legăturilor cu morala. „Politica noastră, scrie el, este supraîncălzită deoarece este în cea mai mare parte lipsită, goală de conținut moral și spiritual. Ea eșuează să se angajeze în raport cu marile întrebări care preocupă oamenii” (Michael J. Sandel, „What Money Can't Buy. The Moral Limits of Markets” [„Ceea ce banii nu pot cumpăra. Limitele morale ale pieței”], Penguin, London, New York, 2012, p.13). S-a ajuns astfel la o sferă publică care i-a pierdut pe drum pe cetățeni și la cetățeni care nu își mai regăsesc nevoile lor de viață în instituțiile vieții publice. ■



Robinet Testard, Copilăria lui Hercule (Hercule ucigând șarpele)

Spoiala subțire

PETER DAN

Din când în când o observație sau un fragment de conversație te străpunge cu o urgență dureroasă, ca atunci când ai călcat pe un ciob. În cazul de față era un interviu al fostului șef al CIA, Michael Hayden cu Anderson Cooper de la CNN. „Cât de subțire, a remarcat Hayden, este spoiala civilizației („how thin the veneer of civilization”) peste sălbăticie”. Exemplul pe care l-a dat este aproape de casă: Sarajevo, un oraș cosmopolit și gazda Olimpiadei de iarnă în 1984, acum sfâșiat de dușmăni tribale și religioase. Mi-a fost limpede imediat că avea dreptate. Întrebarea este: de ce?

Benjamin Barber identifica în 1996 „două forțe axiale” contradictorii, pe care le-a numit Mc World și Jihad. Prima este o forță centripetă, multinațională de omogenizare și integrare, cea de-a doua o forță centrifugă, de fragmentare tribală și dezbinare. De exemplu, Uniunea Europeană reprezintă McWorld, pe când Brexit reprezintă Jihad. O perioadă destul de lungă a fost prevalent McWorld; mai nou Jihad-ul câștigă amploare. Cauza cea mai probabilă este că integrarea într-o uniune transnațională nu a luat în considerare rolul esențial pe care statul național îl joacă în menținerea identității individuale și colective. Ideea statului național guvernat de valori democratice și care oferă integritate teritorială, continuitate istorică și culturală este una dintre realizările importante ale civilizației occidentale și joacă un rol esențial în formarea identităților individuale și colective. După cum arată Țvetan Todorov, identitatea individuală este un amalgam integrat de identități colective; la rândul ei, identitatea colectivă este un amalgam de identități individuale. Cele două identități sunt atât de complet întrepătrunse, încât o amenințare la adresa identității colective este percepută ca un atac la adresa identității individuale. Identitatea transnațională, paneuropeană, multiculturală s-a dovedit a fi un substitut insuficient al identității naționale, nefiind integrabilă într-un narativ împărtășit, o memorie colectivă care putea servi drept cadru de referință. Mai mult, valul recent de refugiați a dus la crearea unei mentalități de asediu. În aceste condiții, grupurile tind să reacționeze întărindu-și coeziunea



Robinet Testard, Pagină de ilustrație din *Cartea eșecurilor amoroase*, de Evrart de Conty (cca 1500)

interioară și accentuând diferențele față de cei din afara grupului. Reacția la această diluare amenințătoare a identității naționale a luat forma unei revolte populiste. Cas Mudde a identificat trei componente esențiale ale populismului: antielitismul, autoritarismul și nativismul. La acestea propun să adăugăm și nostalgia, care furnizează energie făcând legătura cu un trecut idealizat (vremurile vechi și bune). Succesul populismului (partidele populiste europene de stânga și de dreapta aveau aproximativ 10% din vot în 1960; astăzi au 25%) este facilitat și de slăbirea atașamentului față de valorile democratice în rândul generației tinere: cercetătorii Foa și Mounk au stabilit că 75% dintre europenii de vest și 55% dintre americanii născuți în 1930 sunt de acord că „este esențial să trăiești într-o țară guvernată democratic”, pe când numai 43% dintre europenii de vest și 32% dintre americanii născuți în 1980 agreează. Mai mult, procentajul tinerilor (16-24 de ani) care sunt de acord că „sistemul politic democratic” este un mod „rău sau foarte rău de a guverna țara asta” era 7% în Europa în 1995-97, iar în 2011 era 16%; în SUA cifrele sunt 17% și respectiv 23%. În cazul celor mai în vârstă cifrele sunt mult mai mici.

Un alt factor semnificativ este creșterea polarizării economice și diminuarea clasei de mijloc. Automatizarea și exportul producției („outsourcing”) au dus la dispariția unui număr masiv de locuri de

► Integrarea într-o uniune transnațională nu a luat în considerare rolul esențial pe care statul național îl joacă în menținerea identității individuale și colective. Ideea statului național guvernat de valori democratice și care oferă integritate teritorială, continuitate istorică și culturală este una dintre realizările importante ale civilizației occidentale și joacă un rol esențial în formarea identităților individuale și colective.

muncă, majoritatea în industrie, care asigurau nivelul de trai al clasei mijlocii de jos. Diferența dintre centru și periferie a crescut: puterea economică și influența culturală s-au concentrat în câteva centre urbane înconjurate de vaste zone de deșert postindustrial, cu o populație frustrată și nemulțumită, vulnerabilă la un mesaj populist. În alegerile prezidențiale din SUA, albi sărăciți din aceste zone, cu procentaje ridicate de drogați, alcoolici și sinucideri, au votat covârșitor cu Trump. Era un vot al disperării. Același pattern poate fi regăsit în votul pentru Brexit și în alegerile recente din Franța.

Valul contemporan de populism, atât în Europa, cât și în SUA, a fost acompaniat de o dezinhibare a comportamentului violent și xenofob, ca și cum, odată ce vâlul a fost îndepărtat, întregi categorii de comportamente prealabil interzise au devenit brusc acceptabile. Mai mult, intoleranța, rasismul, mitocănia, discriminarea pe față au devenit mult mai prevalente.

Din punct de vedere psihologic, reacția de dezinhibare poate fi explicată prin deconstrucția și reconstrucția cognitivă a situației („cognitive framing”), astfel încât bunul-simț, umanitatea și politețea pot fi considerate forme de silnicie (corectitudine politică), iar comportamentele prealabil sancționate social o formă de exprimare a libertății individuale. Este vorba de întoarcerea celor refulate, iar forma schimbărilor sociale în fiecare stat dezvăluie ceea ce era refulat. În cazul Angliei, Franței, Olandei, este vorba de nostalgie: întoarcerea la o lume mai prosperă, omogenă rasial și cultural și mai ordonată. În cazul Poloniei și al Ungariei este „societatea iliberală”: autoritarism populist de dreapta, naționalism, antisemitism, iredentism. România este o excepție: în prezent, partidele populiste au cea mai mică pondere dintre țările europene studiate. Cred că motivul este că schimbările menționate mai sus: vulgarizarea culturii și a limbajului, parvenitismul, ostentația, mitocănia și mai ales corupția s-au împământănit de mult. Mai curând au fost adăugate intoleranța religioasă și jafal pe față. Forma de guvernământ este o cleptocrație pseudodemocratică. Într-un fel, întârzierea noastră ne-a ferit; câteodată cei din urmă sunt cei dintâi. Să nu uităm însă că spoiala este subțire. ■

Notă

În mai 2017 autorul a prezentat o comunicare cu titlul „Întoarcerea refulatului: memoria colectivă și revirimentul politicii naționaliste și autoritariste” la Universitatea Columbia, New York, în cadrul Conferinței Mondiale a „Asociației Pentru Studiul Națiunilor”. Eseul prezent e bazat pe unele idei din lucrare, care poate fi găsită pe site-ul academia.edu.



Tristetea macacilor



Foto: Pixabay

VALENTIN PROTOPOPESCU

Gibraltar City este un oraș mic, mai mult de 30-40 000 de suflete nu cred să aibă. Firește, nu se cade să-i socotim pe zecile de mii de turiști, spanioli și de aiurea, care se calcă pe bombeie pentru a vizita un loc urban cu un statut extrem de bizar, găzduit de Spania, dar arborând drapelul „Union Jack” și pe cel propriu și care trece drept teritoriu al coroanei britanice. Cartiere moderne de blocuri din beton și sticlă, dar și spații pline de vile și case tradiționale iberice de o albețe imaculată, năpădite de arbuști și flori multicolore, portul nou, cu aspect de hală industrială în aer liber, dar și cel vechi, neîncăpător pentru zecile de ambarcațiuni sportive și de lux, restaurante din toate colțurile lumii și puburi selecte, cam acesta este Gibraltar City.

Ocupată de englezi la începutul veacului al XVIII-lea datorită poziției sale strategice, stânca Gibraltarului, de fapt un deal mai răsărit de vreo 450-500 de metri înălțime, constituie *de facto* atracția turistică maximă. Munțișorul foarte stâncos ascunde o rețea naturală și artificială de grote și tuneluri extrem de adânci. În al Doilea Război Mondial bombele germane nu au putut penetra stânca acestui deal înalt, astfel încât în Peștera Sf. Mihai britanicii au organizat un foarte util spital de campanie. De departe însă, interesul

► Interesul vizitatorilor veniți din toate colțurile lumii se concentrează asupra populației de macaci, maimuțe medii ca talie, localizabilă în pădurea care acoperă guguloiul de stâncă.

vizitatorilor veniți din toate colțurile lumii se concentrează asupra populației de macaci, maimuțe medii ca talie, localizabilă în pădurea care acoperă guguloiul de stâncă. De ce acolo? Logic, din măcar două pricini: *primo* – sistemul ecologic protejat le asigură un camuflaj aproape perfect pentru o existență sigură; *secundo* – vârful dealului este prima țintă a nenumăratelor grupuri de turiști și, deci, în ciuda tăblițelor care anunță în engleză și spaniolă că e interzisă oferirea de hrană maimuțelor, afluența vizitatorilor înseamnă și promisiunea unei mese cel puțin interesantă pentru spectaculoasele personaje cu blăniță nisipie. Pădurea și creasta constituie ambientul predilect al comunităților de macaci, numărul simpaticelor primate ridicându-se la câteva zeci de exemplare de diferite vârste.

Ca să ajungi în vârful dealului ai la dispoziție trei modalități. Cu piciorul, pe șoseaua serpentată cu unic sens (se urcă și se coboară pe artere distincte). Cu taxiul-microbuz. Cu o minusculă telecabină. Pentru că am năzuit să mă delectez cu panorama dinamică a orașului, am optat pentru teleferic, iar asta mi-a îngăduit și o otheadă peste strâmtoare, spre Africa, continent aflat la vreo 38 de kilometri de Gibraltar. Coborând din telecabină pe acea platformă dotată cu restaurant, bar și *souvenir shop*, am fost din prima luat în primire de câteva grupuri de macaci. Cerșetori profesioniști, aceștia știu că e imposibil să nu se lase cu ceva amintiri

gastronomice de la turiști. Nu e de mirare că mai ales copiii se dovedesc foarte darnici, cu toate că părinții riscă o amendă destul de usturătoare. Pe un perete al stației de teleferic tronează portretele foto ale celor mai importanți macaci, îndeosebi femele, care sunt și cele mai vechi pe stâncă. Acestea sunt botezate și privesc oarecum melancolic în fața obiectivului. În realitate, maimuțele nu par bânuite de nostalgii abisale, fiind mai curând apatice și văzându-și de cele ale lor.

Dar să nu credeți că macacii nu au treburi foarte serioase! Personal, am văzut trei cupluri (îmi vine greu să-mi amintesc de ce sex!) care practicau un despurecat sistematic și fascinant. Macacul activ îndepărta cu mare dexteritate firele de blană ale maimuței pasive, una tolănită, cu ochii închiși de plăcere, identificând puricii, prinzându-i între unghii și apoi mâncându-i cu o savoare nedisimulată! Mai erau și vreo două femele tinere proaspăt mămici, care-și protejau cu vigilență puii agățați spasmodic de firele lungi de blană. Unii macaci păreau foarte bătrâni, evoluând în ipostaze și posturi extrem de omenești. Privirea acestor autentici pensionari ai stâncii era obosită, aproape mortiferă, mărturisind o oboseală existențială cumplită și un plictis ontologic care l-ar fi făcut invidios până și pe Flaubert. Ochi goi și triști, din al căror cristal dispăruse de mult până și interesul pentru hrana turiștilor.

Șoferii taxiurilor-microbuze purtau în mână portocale sau banane, iar macacii mai tineri și mai tupești nu ezitau să sară pentru a smulge trofeul alimentar! Când macacii deveneau prea obraznici și chiar agresivi, șoferii scoteau din buzunar o armă verificată în numeroase ocazii: niște șerpișori de plastic, de care maimuțele se speriau teribil! Un călător din Rusia cu rucsac în spate a fost chiar eroul unui episod nu tocmai plăcut. O maimuță tânără i-a sărit în spate, iar omul a interpretat asta ca pe un gest de simpatie. Doar că aceasta, într-o clipită, a apucat de cursorul fermoarului din partea superioară a rucsacului, l-a tras instantaneu, apoi a început să arunce ce găsea în interior, haine, hărți, ochelari de soare, în căutarea febrilă a mâncării, fără ca proprietarul rucsacului să înțeleagă ce se întâmplă.

Macacii din Gibraltar nu sunt singurele maimuțe libere din Spania, dar cu siguranță că sunt cele mai cunoscute. Despre ele circulă o legendă. Când ultimul macac va muri, atunci stânca se va întoarce în posesia coroanei spaniole. Se spune că spre finele celui de-al Doilea Război Mondial numărul macacilor scăzuse îngrijorător de mult, iar sir Winston Churchill, încă premier, s-a ocupat personal ca alte familii de maimuțe să fie aduse din Africa. ■

Zeii coboară 3D

O autochestionare a teatrului în era multimedia

Dosar coordonat de Carmen Corbu

Proiecție video, colaj în proiecție, proiecție pe suprafețe ale decorului sau pe corpul actorilor, joc al imaginilor, animație, holograme. Ceea ce, stilistic, pare o suprasaturare cu mijloace tehnice, o cale de a ajunge nicăieri altundeva decât la o stare de perplexitate a spectatorului, devine o nouă platformă de comunicare. În această schemă comunicatională, nu este de așteptat ca emoția și empatia să vină din patosul actorului, ci ca plăcerea estetică să fie dată de un strat de idei suprapus celui conținut de textul dramatic. O astfel de fragmentare a discursului prin introducerea de link-uri către alte discursuri, uneori narative, alteori incursive psihologic, iar alteori exclusiv estetice, face ca o propunere dramatică de acest tip să conțină paliere suplimentare de interpretare și să favorizeze potențarea reciprocă între layer-ele de expresie. Pentru spectator, proiectele scenice de acest tip articulează experiențe-incursiune în aria de semnificații a conținutului dramatic. Iar pentru teatru în sine, ele se instituie autoreflexiv, drept cercetare a capacității acestuia de a fi permeabil celorlalte arii artistice. În cele din urmă, totul nu este decât o trecere de la antica „mechane” la actualul „soft de proiecție tridimensională”. (C.C.)



Eu. O casă de păpuși, Teatrul Odeon, regia: Carmen-Lidia Vidu

De la kothornos la new-media Teatrul secolului XXI

CRISTINA RUSIECKI

Am început așa, gândindu-mă la pantofii aceia cu talpă foarte groasă, cu care erau obligați să joace actorii în tragedia greacă, ca să fie mai impunători, mai înalți, să le dea prestanță. Asociem în general tragedia greacă cu fețele lui Ianus, cu o față care râde și o față care plânge

► Aristotel stabilea că arta imită realitatea. Ce frumos era!

– comedie, tragedie –, dar, pe vremea aceea, și pantofii despre care vorbeam aveau aceeași funcție. Era vremea când părințele teoreticienilor, Aristotel, stabilea că arta imită realitatea. Ce frumos era! Mimesis-ul explica totul – era atât de simplu și atât de clar. Dar ce se întâmplă în secolul nostru? Ce mai este real din realitatea noastră? Suntem înconjurați de holograme. Suntem buimăciți de atâția stimuli vizuali. Trăim foarte mult în virtual. Cum se mai poate plia teatrul la



Zeii coboară 3D. O autochestionare a teatrului în era multimedia

așteptările noastre de acum? Eu cred că se vede obligat să le preia și să vorbească spectatorului contemporan pe limba aceasta, ca să mai poată să îi intre pe sub piele. Adică, pe o limbă a virtualului, a postadevărului și așa mai departe. Și, dacă tot am început cu istoria teatrului, mă gândesc că, timp de mii de ani, teatrul și-a câștigat publicul prin efectul de identificare, adică actorul venea, intra în situație, era frumos, avea multe emoții, plângea, râdea, iar publicul imediat era alături de el și se identifica.

Acum, cum mai poate teatrul să convingă publicul? Mai este de actualitate acest efect de

identificare rejectat de foarte multă lume în ultimele două decenii? Discuție acum este despre un teatru în care găsim mai mult film sau mai mult multimedia, în care găsim spații virtuale, softuri pentru animație, holograme, lumină controlată digital, actori virtuali. Îmi amintesc că în urmă cu 10 ani, într-un interviu, regizoarea Carmen-Lidia Vidu spunea că efectul de recunoaștere necesar teatrului nu mai poate avea loc fără limbajul video, că teatrul clasic avea ținută, pe când multimedia are stare, trăiri, că limbajul video în teatru este rece, dar intim, așa cum este astăzi cultura individualității. Pot fi modificate

barierele temporare. Poate fi dilatat sau comprimat spațiul. Trăim într-o lume care nu mai are carnalitate, care nu mai tratează lucrurile tridimensional. Este apetența pentru ele o urmare a unei mutații fundamentale în mentalul epocii? Sunt ele aduse pe scenă pentru a traduce, aproape în exclusivitate – așa zice – interiorul persoanelor? ■

Notă: Cristina Rusiecki este critic de teatru. A publicat volumele „Despre dictatori și alți demoni. Julius Caesar. Jurnal de repetiții” și „Radu Afrim. Țesuturile fragilității”

Un nou tip de discurs: discursul cerebral

CARMEN-LIDIA VIDU

Din punctul meu de vedere, textul scris pentru teatru este un text care nu reprezintă omul zilelor noastre. Tipul ăsta de dialog, spectacolul gândului este un spectacol care pe mine mă interesează foarte mult, dar, prin scriitura lui, este incomplet. Mama mea, de exemplu, care are 60 de ani, lucrează pe tabletă, lucrează pe telefon, știe să facă fotografii. Multimedia este acum un element simplu, normal, firesc. Nu este un artificiu. În teatru, elementele de multimedia țin de telefon, de reportofon, de camere de luat vederi, de o proiecție direct pe ecran sau pe corpul uman. Sunt elemente simple, normale. Abia fără ele mi se pare că noi am construit în teatru o realitate care este falsă. Multimedia este o normalitate, iar efectul de recunoaștere este un efect care poate fi funcțional sau nu. Indiferent că este teatru social, că este teatru politic sau că este teatru boulevardier sau că este teatru de imagine, de text sau de coregrafie, elementele multimedia sunt firești. În spectacolele mele, videoproiecția este vocea regizorului, ea decupează timpul și spațiul și le pune în ordinea corectă în discurs. Asta este pentru mine multimedia. Eu nu vreau să se vadă multimedia. Vreau să existe ca un spațiu virtual foarte real, în care e bătaia de inimă. În care prinde sens viața într-o anumită ordine a ei. Merg pe stradă, înregistrez sunetul, fac fotografie, înmagazinez totul și încerc să îl redau apoi prin spectacol. Nu mă gândesc la estetic, mă gândesc la documentar. Prin urmare, din punctul meu de vedere, multimedia nu deformează, ci ordonează și dictează o realitate. Și cred că ea este foarte funcțională, pentru că vine cu un plus de informație culturală, afectivă. Vine cu informație sonoră, vizuală, cu o informație

► În spectacolele mele, videoproiecția este vocea regizorului, ea decupează timpul și spațiul și le pune în ordinea corectă în discurs. Asta este pentru mine multimedia. Eu nu vreau să se vadă multimedia. Vreau să existe ca un spațiu virtual foarte real.



Eu. O casă de păpuși, Teatrul Odeon, regia: Carmen-Lidia Vidu

pe care un text nu o are de multe ori și cred că îmbogățește orice spectacol. Spectacolele multimedia sunt spectacole ale gândului, ale ideilor, spectacole foarte intense.

Actorul și spațiul virtual

Ca actor trebuie să înveți să dialoghezi cu spațiul virtual. Este foarte important. Trebuie să înveți să stai în lumina videoproiecției, trebuie să înveți să îi înțelegi tipul de expresie, care este unul rece. Videoproiecția este un personaj care vorbește tot timpul cu o voce rece, care are o lumină rece. Actorul trebuie să învețe să se racordeze la acest spațiu sonor și cromatic. Dialogul este un ping-pong cu un personaj virtual, iar acest ping-pong duce, de multe ori, la un fel de demolare

a senzațiilor actorului, a emoțiilor lui. Trebuie să înveți să lucrezi, să trăiești, în frecvența asta, care este recunoscută ca o frecvență „rece”. Și trebuie să ai o anumită „curățenie” a stilului pentru a reuși, pentru că trebuie să fii și intens, dar nu mai mult decât te lasă partenerul de joc. Și eu cred că acesta este un lucru bun. Te ține departe de o muzicalitate și un ritm care pot să îl facă pe spectator să fie atât de prins de ele, încât să nu mai fie desul de atent pentru a înțelege și despre ce anume vorbește un actor. Când ai în față un personaj virtual, tu ca actor trebuie să începi să gândești. Un astfel de spectacol la asta îl obligă pe actor, la a gândi. Iar un astfel de spectacol creează un nou tip de discurs: cerebral. Care mie îmi place.

Spațiul mental

Mie mi se pare minunat că la Craiova vine Bob Wilson să monteze „Rinocerii”, mi se pare minunat că la Sibiu avem acest festival mare de teatru. Dar publicul mi se pare din ce în ce mai important, mai important decât textul, mai important decât ego-ul meu de regizor. Este important pentru mine

ca semnul meu artistic să funcționeze pentru el. Este important pentru mine să știu ce e cu publicul din România, pe ce limbă trebuie să îi vorbim. Și atunci, începem să construim niște mijloace funcționale pentru el. Trebuie să începem să vorbim despre publicul care vine la teatru, în ce spațiu mental trăiește el, ce îl hrănește intelectual. Și atunci putem să venim pe scenă și să creăm un

discurs potrivit. Informația vizuală vine cu o parte din discurs, textul vine cu parte din discurs, jocul actorului vine cu o parte din discurs, sunetul vine cu o parte din discurs. Iar multimedia devine foarte simplă și foarte clară. ■

Notă: Carmen-Lidia Vidu este regizoare de teatru experimental și de film. A primit, în 2015, „Premiul Gopo pentru cel mai bun scurtmetraj”.

În teatru nu îți permiți să fii artistul neînțeleș

ADRIAN DAMIAN

Eu cred că frumusețea în artă e legată de faptul că există loc sub soare pentru toți, că frumusețea artei este diversitatea. Nu aș pune niciodată o etichetă că se poate sau nu se poate într-un fel sau în altul, cu multimedia în teatru sau fără. Dintre toate artele, teatrul este singurul în care nu îți permiți să fii artistul neînțeleș. N-o să vină nimeni peste 100 de ani să descopere ce spectacole minunate am făcut noi și cât de geniali am fost. În teatru e în felul următor: ori lucrurile funcționează și au impact asupra publicului care se află exact atunci și exact acolo, ori nu funcționează. Și atunci mie mi se pare că nu ai cum să nu fii acordat cu ceea ce înseamnă lumea de azi. Istoric vorbind, teatrul întotdeauna a preluat din toate artele. Începând de la stilistica picturii din Renaștere, tot timpul a existat o infuzie a celorlalte arte în spectacolul de teatru. Iar această „new media” nu mai e chiar atât de „new”. De exemplu, când se vorbește despre „new media” în teatru, toată lumea de gândește la proiecții. Iar ele au început să fie folosite pe scenă de prin 1920, prin urmare nu sunt chiar atât de noi. În schimb, ce este nou este percepția noastră asupra lumii virtuale. Acesta este un lucru parcă din ce în ce mai nou. Faptul că începem să consumăm mai mult timp în mediul virtual decât în cel real. Și atunci, constatarea că acest mediu virtual infuzează din ce în ce mai mult teatru face ca subiectul să fie din ce în ce mai interesant. Pentru că, altfel, tehnologia în sine nu este atât de impresionantă. Nici nu este atât de dezvoltată încât să poată fi impresionantă. Sunt aceleași mijloace din anii '20, doar puțin mai performante. Conceptul în sine nu e diferit. Rămâne tot o sursă de lumină care proiectează ceva pe un perete. Iar cu acest lucru putem să parcurgem timpul înapoi până la mitul peșterii al lui Platon. Este exact același principiu. O hologramă cred

►► Ce este nou este percepția noastră asupra lumii virtuale. Acesta este un lucru parcă din ce în ce mai nou. Faptul că începem să consumăm mai mult timp în mediul virtual decât în cel real. Și atunci, constatarea că acest mediu virtual infuzează din ce în ce mai mult teatru face ca subiectul să fie din ce în ce mai interesant.



O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții, TNB, scenografia: Adrian Damian

că a fost făcută chiar prin 1905. Doar că nu exista un videoprojector care să proiecteze un fascicul de lumină, ci se folosea lumina soarelui pentru a se obține asta. E adevărat că acum avem lămpi de treizeci de mii de lumeni, începem să avem lămpi laser, dar asta e doar o discuție tehnică. Ce vreau să spun este că, în sine, conceptul nu este deloc unul nou. Și, repet, ceea ce mi se pare cu adevărat nou este felul în care noi relaționăm cu virtualul.

Holograma. Ce e adevărat și ce nu e adevărat

În piesa „Tigrul din orașul nostru”, autoarea Geaninei Cărbunariu pleacă de la o poveste reală pentru a sonda libertatea și nevoia noastră, a oamenilor, de a lupta pentru libertate. Stilistic a ambalat asta în ceva ce și mie și regizorului Bobi Pricop ne-a transmis ideea artificialității relațiilor dintre oameni, a artificialității felului în care ne raportăm noi la noi înșine sau la ceilalți sau la spațiile din jur. Și atunci am simțit nevoia să explorăm artificialul și spectacolul să conțină ideea aceasta a artificialității. Pe de altă parte, voiam să

experimentăm tehnica hologramei în spectacol, iar textul Geaninei Cărbunariu și entuziasmul teatrului din Suceava pentru a experimenta asta ne-au oferit șansa să facem acest lucru. Am lucrat cu Andrei Cozlac care a făcut video-ul pentru spectacol. Cred că această idee a artificialului putea fi cel mai bine transpusă așa, prin folosirea hologramelor. Ca detalii tehnice, deasupra aveam tavanul pe care erau montate patru videoproiectoare cu care făceam imaginea. În față era o folie holografică dispusă în unghi de patruzeci și cinci de grade care reflecta imaginea proiectată făcând-o să pară verticală. Asta crea probleme actorilor, pentru că ei nu vedeau ceea ce se vedea din sală. A fost îngrozitor pentru ei să primească tot timpul indicații de tipul „doi centimetri mai la stânga” sau „doi centimetri mai la dreapta” și să aibă semne pe podea pentru a ști unde să se poziționeze. Dacă actorul mai era și pe o platformă cu care era tras din culise în stânga, în dreapta, era clar că el cu greu mai știa ce trebuie să facă. Am avut un moment în spectacol în care imagini filmate ale unui actor erau suprapuse pentru a evidenția trăirile unui

DOSARELE REVISTEI CULTURA



Zei coboară 3D. O autochestionare a teatrului în era multimedia

personaj cuprins de depresie și care este percepția lui asupra depresiei. Am folosit foarte multe gros-planuri. Aveam jos o cameră care îi filma pe actori, iar din proiector erau transmise toate detaliile de expresie într-un ecran aflat deasupra lor. Aici nu este vorba despre un discurs artistic, ci, mai degrabă, despre o funcție utilitară. Din punctul meu de vedere, asta este exact ceea ce erau măștile în tragedia greacă.

Prin urmare, din perspectiva conceptului, nu s-a schimbat mai nimic. În tragedia greacă aveai nevoie de niște măști care să supradimensioneze expresia, pentru a fi inteligibilă până în ultimul rând al amfiteatrului. Acum punem o cameră de filmat și mărim puțin pentru ca expresia să fie vizibilă din ultimul rând al sălii. Nu aș ascunde faptul că atunci când un cablu îți omoară zeci de repetiții, îți vine să faci teatru clasic, frumos, cu un actor frumos și o lumină frumoasă pusă pe el. Pentru mine, aceste noi mijloace rămân niște mijloace de a exprima ceva.

Diferența dintre 33 de secunde și 32 de secunde

În acest tip de spectacol, pregătirea poate să însemne mai multe ore de tras cabluri și montat videoproiectoare decât de lucrat cu actorul. După care mai vine și momentul în care actorul află că trebuie să își spună replica în 32 de secunde nu în 33, pentru că, altfel, intervine un decalaj care ar face ca totul să devină penibil. Este interesant cum se dezvoltă asta în percepția unor actori, cum unii acceptă și unii nu acceptă să fie „sub tehnologie”. E greu pentru actor care s-ar teme că vine momentul în care nu mai este „starul” de pe scenă. El știe că el e cel care susține spectacolul. Pe de altă parte, precizia în teatru e un lucru care îmi place. Mica improvizație – „mai uităm, mai îmbârligăm textul, ne scoatem noi cumva” – nu prea mai este posibilă. Poate că această precizie dă o anumită răceală muncii actorului, dar ea asigură și un tip superior de coerență.

Și, vorbind despre precizie, cel mai înalt nivel îl ating spectacolele lui Bob Wilson. Am lucrat cu acesta la spectacolul pe care l-a făcut la Craiova. Totul lăsa impresia că era puțin dincolo de limita umanului. Cred că a durat 45 de minute până când un actor a reușit să își răsfire degete mâinii în felul care regizorul a dat indicațiile. Iar un actor a stat timp de patru ore pe un scaun suspendat până s-a ajuns la dispunerea celorlalți în scenă. În acest spectacol, „Rinocerii”, doar înclinația unui scaun de pe scenă a fost lucrată timp de o oră și jumătate, interval în care actorilor li s-a cerut să nu se miște pentru a putea fi compusă imaginea în ansamblu. Și da, eu nu cred că poți ajunge la un anumit grad de performanță



Iarna, Teatrul Nottara, scenografia: Adrian Damian

fără disciplină. Performanța exclude confortul. Exigența e necesară pentru a ajunge la un anumit nivel de expresie artistică.

Multimedia și Shakespeare

Ce mi se pare foarte interesant în folosirea inteligentă a proiecției în teatru este felul în care se compun *layer*-ele de informație, felul în care creezi o arhitectură a straturilor de informație. Asta ridică foarte mult nivelul unui spectacol. Construirea unei arhitecturi în care proiectarea unei lumini pe o anumită suprafață devolează mai multe niveluri de înțelegere e fascinant. Aici este o zonă foarte interesantă de sondat. În teatru despre lume, despre „această lume”. Shakespeare este genial pentru că vorbește despre esențe umane. Poate fi montat și acum, cu toată multimedia de pe lume. Punând oricum situațiile din Hamlet, ele vor sta în picioare. Pentru că e vorba despre niște conflicte umane care sunt universale. Multimedia doar ar traduce asta în limbajul nostru de azi.

Capcana tautologiei

Varianta de a folosi multimedia doar de dragul multimedia – că se mișcă, pare dinamică, se uită lumea – devine complet ridicolă dacă nu are o idee în spate, dacă nu exprimă nimic. E o mare capcană în care e foarte ușor să alunecăm cu toții. Poate să rezulte o tautologie sau poate să rezulte o introspecție. O bună introspecție cred că am reușit în „O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții” unde componenta video a fost realizată de Mizan și Dan-Adrian Ionescu. Ideea de la care am plecat a fost să redăm cumva percepția personajului

▶ Varianta de a folosi multimedia doar de dragul multimedia – că se mișcă, pare dinamică, se uită lumea – devine complet ridicolă dacă nu are o idee în spate, dacă nu exprimă nimic. E o mare capcană în care e foarte ușor să alunecăm cu toții.

principal asupra lumii. Și de aici am ajuns la două idei, cea de reflexie și cea de distorsiune. După care totul s-a făcut folosind oglinzi și distorsionând anumite lucruri. Pe lângă reflexiile pe care le-am creat, mai aveam nevoie și de un alt conținut. Atunci, toate proiecțiile, toate video-urile au fost făcute în așa fel încât să interacționeze cu personajul. Nimic nu a fost tautologic. Toate imaginile erau o incursiune în mintea personajului. Acesta a fost scopul. Pentru mine, multimedia e o unealtă pe care o folosesc în spectacolele în care lucrez. La fel cum e lumina, la fel cum e sunetul. Ce încerc eu în propunerile de spațiu pe care le fac este să integrez nu tehnologia, ci senzația pe care tehnologia te poate ajuta să o ai. În „Iarna”, ceea ce se vede este o cutie goală, o definiție a unui spațiu gol. Patru pereți și asta e tot. În schimb ce mi-am propus să fac a fost să integrez lumina ca materie și ca spațiu. Ceea ce pot să spun este că e necesar un anumit tip de dramaturgie care să susțină acest tip de expresie și pe care acest tip de expresie să o poată susține. Mă interesează foarte mult care sunt raporturile care se creează între corp și spațiu și cum intră ele în rezonanță. Aici nu e niciun video, nu e nimic multimedia, e doar un alt tip de discurs despre folosirea luminii în relație cu spațiul. ■

Notă: Adrian Damian este scenograf. A fost nominalizat în 2017 la Premiile UNITER pentru „Cea mai bună scenografie”.

Textele sintetizează intervențiile autorilor lor în conferința „De la kothornos la new-media. Teatrul secolului XXI”, organizată de Cristina Rusiecki la Muzeul Municipiului București.



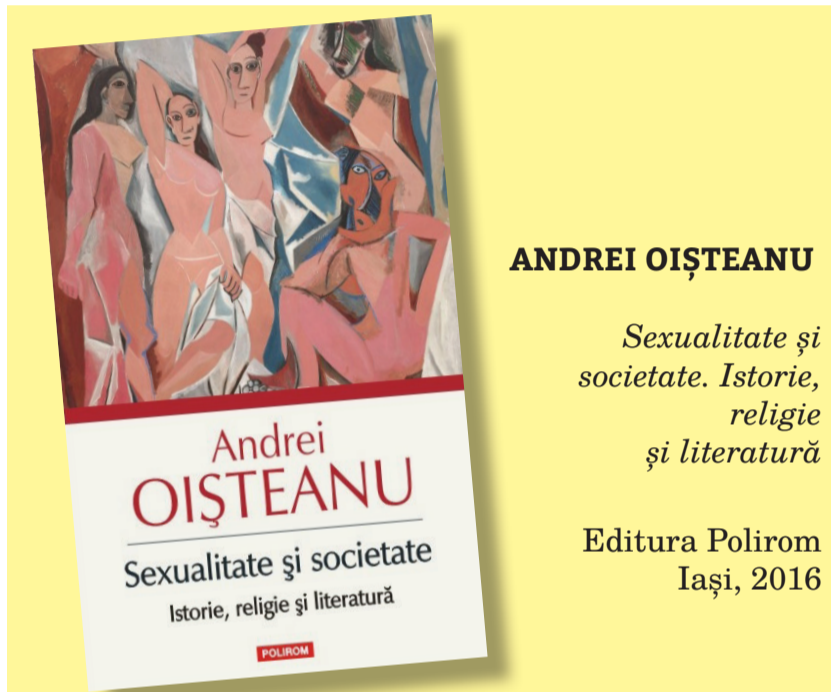
ȘTEFAN BAGHIU

Profilul lui Andrei Oișteanu este unic astăzi în cultura română. Nimeni nu s-a mai angajat în proiecte exhaustive de analiză și arheologie a unor teme atât de tabuizate. Narcotice, sexualitate sau antisemitism, temele pe care le abordează Oișteanu, îl transformă într-un veritabil pol alternativ al cercetării actuale.

În ar paradoxul pe care îl descria Foucault în primul volum al celebrei „Istorie a sexualității” ar trebui reexaminat în contemporaneitate. Teoria represiunii sexualității în cursul modernității (adică ascensiunea capitalismului și a micii burghezii) era infirmată de francez: de fapt, prin scoaterea discursului despre sexualitate din medii tradiționale, se lărgesc și se diversifică (explodează) dezbaterile despre sexualitate și produsele culturale cu tentă sexuală. Deși citat de fix patru ori în ultima carte a lui Andrei Oișteanu, „Sexualitate și societate”, francezul pare că a exercitat asupra antropologului român o influență notabilă. În sensul în care o asemenea teză poate fi citită și printre rândurile celui mai recent volum al acestuia: deși suntem o societate tradițională și conservatoare, ar părea – conform cărții lui Oișteanu – că ne-am ocupat numai cu treburi deochete. Aproape că nu există epocă în care să nu poată fi găsiți autori reprezentativi pentru desfacerea unei discuții despre obsesii culturale, decizii politice sau relații de putere care se stabilesc prin intermediul acestor probleme sexuale.

Și trec peste *ius primae noctis* (dreptul suveranului de a fi primul partener al miresei, înaintea mirelui) și peste discuțiile despre donjuanism. Nu pentru că nu ar avea o dimensiune politică implicată, ci mai ales pentru că, în momentul în care trebuie să tragă concluzia pe răzătoarea ideologică, Oișteanu lasă lucrurile să vorbească de la sine, prin puterea exemplului. Lucru care nu ar fi rău dacă nu ar crea diversiuni: spre exemplu, vorbind despre donjuanismul Ecaterinei a II-a a Rusiei („Ecaterina impudica”) sau despre utilizarea acestui *ius primae noctis* ca subiect într-un roman al lui Dostoievski (în „Adolescentul”, personajul principal este rodul unui asemenea privilegiu), Oișteanu refuză să ducă teza până la capăt. Cum arată această Ecaterina din perspectiva studiilor feministe

L'usage des plaisirs: Wikipedia sexualității



ANDREI OIȘTEANU

Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură

Editura Polirom
Iași, 2016

(spre exemplu), cum arată un prozator antimonarhist (militant și ultras chiar al ideilor socialiste) când utilizează un asemenea motiv literar etc. Perspectiva antropologică face deseori ca numirea mentalităților să ia locul organizării ideologice a problemei. De fapt, din acest punct de vedere, cartea se situează la granița dintre literatură de popularizare și cercetare.

Se urmărește însă tratarea subiectului din perspectivă transnațională. Nu folosesc termenul în accepțiunea sa academică actuală neapărat, ci mai ales în cea veche, comparativă. Pe Oișteanu îl interesează fenomenalizarea românească a subiectului doar în măsura în care poate fi amestecată unor obsesii sau sisteme de represiune globale (asiatice, transatlantice etc.). Spre exemplu, „cearșaful însângerat” e prezent la Cantemir, în „Istoria ieroglifică”, și amestecat apoi în analiză cu „Deuteronomul” și cu „O mie și una de nopți”. Astfel că, oricât de bine sunt trecute temele abordate prin istoria literaturii române și de aiurea, studiul devine tautologic prin lărgirea sistemelor de referință. Ni se explică, spre exemplu, faptul că formula „casă de piatră” e, de fapt, o referire la trănicia relației, căci casele de lemn sau lut sunt mai perisabile decât cele de piatră. E de domeniul evidenței. Sau, referindu-se la părul femeilor ca motiv erotic, antropologul găsește câteva versuri din

►► Perspectiva antropologică face deseori ca numirea mentalităților să ia locul organizării ideologice a problemei. De fapt, din acest punct de vedere, cartea se situează la granița dintre literatură de popularizare și cercetare.

Bogza sau din Arghezi în care e evocat părul despletit.

Apoi, există un raport ciudat între mitologie și contemporaneitate – de la Sfântul Gheorghe în luptă cu balaurul, la Sfânta Martha și dragonul Tarasque până în secolul XX. Dar, la fel, cercetătorul nu le dă o interpretare, nu le coagulează pentru a explica o fluctuație de metalitate, ci doar pentru a ajunge la concluzii de genul „Dacă bărbatul era considerat a fi «capul familiei», atunci femeia era «sufletul» ei (dacă aș căuta sintagme echivalente în limbajul societății postindustriale, aș putea spune că bărbatul răspundea de *hardware*, iar femeia de *software*)”. Sau, mai rău, „voi conchide că acțiunea magică a eroinei/zeiței și, respectiv, cea războinică a eroului/zeului asupra balaurului sunt la fel de importante și decisive. Cu alte cuvinte, cele două acțiuni sunt complementare (niciuna dintre ele n-ar fi avut sorti de izbândă fără să fie dublată de cealaltă), fiind egale în valoare absolută, chiar dacă sunt esențial diferite”.

Mai bine stau expertizele în a doua jumătate a cărții (concentrate pe raportul dintre ideologie și literatură, deși aici se reia discuția despre dreptul suveranului la prima noapte cu mireasa ca metaforă care a ajuns și în romanele lui Orwell, unde era stigma aruncată peste marii capitaliști – care ar fi profitat de astfel de avantaje cu angajatele). Cele mai interesante capitole ale cărții sunt de departe „Năravuri sexuale în reclusiune” și „Legături primejdioase”, în care autorul devoalează câteva dintre cele mai bizare manifestări (și principiile coercitive) ale sexualității în cultura locală, punând pe tapet resorturile și rațiunile reacțiilor agresive ale societății la adresa homosexualității, de exemplu. Devin aici studii de caz Urmuz, Mateiu Caragiale, Bogza sau Emil Brumaru.

Studiul lui Oișteanu are două calități: e detabuizator (capitole ca „Violul – un abuz «uzual»” sau „Dreptul nașului” – ca să numesc totuși câteva dintre cele mai cuminți) și e exhaustiv.

Însă, cu toată ambiția cercetării, faptul că niciodată nu sunt desprinse teze corelative între societate și sexualitate, ci ele există doar subînțelese exemplurilor, volumul rămâne doar material de documentare pentru cine va încerca să forțeze o interpretare. ■



Destinul literar – între cenzură și libertatea de receptare

ANGELA MARTIN

Dacă alții ar fi fost criticii săi – începând cu cei dintâi care l-au întâmpinat –, dacă ei n-ar fi scris așa cum au scris despre cărțile sale, înainte și după 1989, Augustin Buzura, scriitorul, ar fi fost acum, oare, altul? Până unde i-a guvernat critica destinul de autor? Până unde întâmplările vieții? Hărțuiala cenzurilor, interdicția instituită de regimul comunist asupra „Absenților”, în 1971, la scurtă vreme de la debutul său ca romancier, reinterdicția din 1988, faima dobândită între timp, simpatia constantă pe care i-a arătat-o publicul, parcă în ciuda sancțiunilor de retragere sau de repunere parțială în circulație a unora dintre romanele sale, dosarele grele de urmărire informativă (D.U.I.) întocmite de fosta Securitate în cooperare cu 56 de zeloși turnători, și nu mai puțin intempestivele atacuri de presă dezlănțuite mai de curând, în postcomunism, la adresa persoanei și operei sale, compun o poveste lungă și întunecată, iar ea nu numai că îl urmărește pe Augustin Buzura, dar se și îmbogățește neîncetat. „Toate romanele mele au o istorie fabuloasă și destinul lor pare o ficțiune”, scria el în „Tentația risipirii”, în 2003 (1), la câțiva ani după eliberarea noastră din comunism. Critica – favorabilă, nefavorabilă sau direct ostilă – nu va lipsi, firește, din această lungă istorie, va fi mereu protagonistă, inseparabil legată de autor.

Dar, dacă toate romanele sale își au istoria lor fabuloasă, biografia autorului, și-o are, la rândul ei, pe a sa. Lucru lesne de înțeles, căci în orice regim dictatorial – și în comunism nu mai puțin –, viața unui creator este o piesă importantă la dosar, autoritățile dispun de ea cum vor, o transformă în obiect de cercetare, iar când socotesc că e cazul, de presiune.

Întorcându-ne în timp vom constata că între debutul editorial, din 1963, cu volumul de povestiri „Capul

bunei speranțe” și „Raport asupra singurătății”, ultimul roman, apărut în 2009 la Polirom, s-au scurs 54 de ani. 26 de ani – din cei 54 de carieră literară – scriitorul i-a trăit în comunism, sub această teroare. Atunci și-a publicat celebrele sale romane, începând (la o vârstă, fragedă pentru un romancier, de nici 31 de ani) cu „Absenții” (1970) și continuând cu „Fețele tăcerii” (1974), „Orgolii” (1977), „Vocile nopții” (1980), „Refugii” (1984), „Drumul cenușii” (1988). După Revoluție, își dă din nou măsura în „Recviem pentru nebuni și bestii” (Editura Univers, 1999), roman al tranziției de la comunism la postcomunism. O frescă a societății românești, ca întindere, cuprindere și forță artistică, după părerea noastră, fără egal în literatura română recentă. Iar „Raport asupra singurătății” (Editura Polirom, 2009) pune în valoare dubla vocație a romancierului – de constructor și de inepuizabil povestitor.

Începând din 2005, Buzura s-a dedicat cu voluptate jurnalismului

cultural, făcând din revista „Cultura”, pe care o patronează, un spațiu de exprimare cu adevărat democratic. Și-a adunat editorialele în două volume: „Canonul periferiei” (Editura Limes, 2012) și „Nici vii, nici morți” (Editura Rao, 2012).

În mare, aceasta este opera lui Augustin Buzura. Cum s-au raportat la ea criticii?

Primul critic care l-a încurajat și întâmpinat pe tânărul scriitor clujean a fost Mircea Zăciu, semnatarul „Prefeței” la „Capul bunei speranțe” (Editura pentru Literatură, 1963), însă cei care l-au confirmat au fost fără îndoială criticii bucureșteni. Bunăoară, Mircea Iorgulescu va vedea cel dintâi în „Absenții” „cartea definitivei consacării” (2). Într-un elan de entuziasm, prestigioasa „România literară” va provoca, la scurt timp de la apariția „Absenților”, un eveniment, publicând o masă rotundă sub genericul „Cinci critici despre o carte, «Absenții» de Augustin Buzura”, cu participarea reputaților critici Valeriu Cristea, S. Damian,

ÎNTRU DOUĂ LUMI

Augustin Buzura, romancier și gazetar
Antologie critică alcătuită și îngrijită
de Angela Martin

Autorii: Bianca Burța-Cernat,
Paul Cernat, Andreea Coroian Goldiș,
Constantin Coroiu, Constantin Cubleșan,
Alex Goldiș, Mircea Iorgulescu,
Angela Martin, Mircea Martin, Ion Pop,
Valentin Protopopescu, Oana Purice, Adrian
Dinu Rachieru, Constantina Raveca Buleu,
Nicoleta Sălcudeanu, Ion Simuț, Vasile
Spiridon, Răzvan Voncu

Editura Tracus Arte
București
2017





sporit” nu doar în confesiunile sale din „Tentația risipirii” (3), ci deseori în articole și interviuri. Iluzia autorului în această fragilă protecție din partea criticilor a fost însă la fel de scurtă ca protecția însăși. Căci după interzicerea „Absențelor”, odată cu declanșarea „minirevoluției culturale”, vocile criticii vor amuți, iar scriitorul va avea un sentiment acut de abandon. De acum înainte, criticii îl vor susține sau se vor retrage și în funcție de tensiunile acumulate în jurul manuscriselor sale în edituri și reverberate dinspre organele de cenzură. Nici nu putea fi altfel, căci nesupunerea față de regim comporta pentru oricine riscuri majore. Atunci când se vor replea însă, la răstimpuri, criticii vor scrie despre cărțile sale, despre unele mai mult, despre altele prea puțin – și ne gândim la „Vocile nopții” –, întâmpinându-le sau marcându-le totuși, chiar dacă la destul de mult timp de la apariție, importanța. Prudența se impunea în cazul unui scriitor incontrolabil, ca Buzura, a unui scriitor care se putea oricând detona.

În ciuda autorităților însă, complicitatea critic-autor va funcționa în cazul lui Augustin Buzura, comentatorii având toată grija să evite punctele explozive, să nu-l expună pe autor, pentru a nu se expune, în primul rând, pe ei înșiși. Impresia pe care aveau să o lase – de lectură lacunară, de abordare parțială, era, presupunem, de la sine înțeles asumată. În condițiile date, criticii, inclusiv Monica Lovinescu la „Europa liberă”, aveau să lucreze mai mult prin învăluire decât prin dezvăluire, altfel spus, prin multiplicarea comparațiilor cu scriitori străini, a perspectivelor și a cheilor de lectură, căci nu puteau da în vileag cantitatea de explozibil care zăcea în cărțile autorului comentat: asta ar fi însemnat, în primul rând, autolichidare. Se vor confirma astfel unii pe alții în emiterea unor judecăți de valoare incomplete, întemeiate, la rândul lor, pe acele adevăruri din opera lui Buzura, care se puteau scrie despre realitățile comuniste. Iar Buzura, da, se va fi temut la fel ca ei, dar, cu toate astea, le-a scris și a mers cu îndrăzneala prea departe. Critici de mare autoritate îl definesc, de aceea, adesea fără a se angaja, prin formule largi, general valabile, adică pasabile tocmai pentru că nu-și permit să pună, decât pe deasupra, degetul pe rană: nu-l prezintă drept ceea ce este scriitorul în realitate: un revoltat

împotriva minciunii și abuzurilor, un dușman al oricărui regim dictatorial, comunist sau necomunist. Important este însă că îi relevă merite incontestabile și îl plasează foarte sus în ierarhia noastră literară, ca autor al unor romane de analiză psihologică, morală, socială, autor al condiției umane și al revoltei neputincioase a individului în fața unui sistem opresiv, sufocant, a nedreptății de orice fel; temă grație căreia alții descoperă literaturii sale virtuți terapeutice.

Pe măsură însă ce popularitatea scriitorului crește, vocația politică a romanului său devine tot mai pregnantă, sfârșind prin a fi dominantă și imposibil de camuflat. Publicul însă atunci parcă asta aștepta de la el. Iar autorul ajunsese la un moment dat până acolo încât nu-l mai apăra nimeni. Se sacrifică, oare, cu bună știință? Sau, pur și simplu, era de-acum el însuși depășit, nu mai putea controla situația? În ciuda unei popularități de invidiat, rămăsese singur fără apărare. Se va bizui însă, potrivit propriilor mărturisiri, tot pe cărțile sale. Care sunt cărți de ficțiune cu încărcătură politică. Publicul caută în ele cu febrilitate mesajul contestatar contra puterii și le receptează în primul rând politic. Libertatea de receptare se revoltă parcă pe tăcute și se răzbună, în felul ei, pe îngrădirea libertății de exprimare.

Critica – nu încapă îndoială – i-a făcut mari servicii acestui scriitor, care, la rândul său, a adus mari servicii rezistenței prin cultură și, înainte de orice, literaturii române. O frustrare însă îi va rămâne scriitorului, în urma acestuia tablou critic, chiar dacă pozitiv: aceea de a se simți insuficient de atent investigat de criticii săi. Pentru că, la urma urmei, ce bogăție se găsește în cărțile sale și ce au pus în vitrină? Ce se vede dinspre autor și ce se vede dinspre critici? Iată două întrebări, care, după părerea noastră, într-o analiză profundă a receptării operei acestui autor vor fi de neevitat.

Se pare însă că, anticipându-le, autorul a simțit el însuși nevoia să se explice și să ne dea niște răspunsuri, dincolo și dincoace de „Tentația risipirii”, apărută în 2003. Le găsim bunăoară în „Mărturisiri”, text cu care își prefațază „Vocile nopții” (4), în „Argument” la o altă ediție tor din „Vocile nopții” (5), în postfața la „Fețele tăcerii”, intitulată „Fețele tăcerii – de la comunism la anticomunism” (6), precum și, ori de câte ori a avut ocazia, în interviuri.

Împărtășind părerea Sorinei Sorescu, anume că „Buzura ajunge la critica cea mai radicală a totalitarismului din toată literatura română postbelică” (7) și ținând seama de calificativele criticii, care l-a considerat unul dintre „pilonii” literaturii noastre postbelice comparându-l, rând pe rând, cu Dostoievski sau cu Pasternak, cu Sartre, Camus, Koesler, Bradbury sau David Lodge, cu Soljenițin ori cu Zinoviev, nu putem să nu observăm situația paradoxală în care se pomeneste Buzura după Revoluție, asaltat și pus la zid, în postcomunism, de acuzațiile unor anticomuniști de dată recentă. Opera îi va fi și ea atacată, la început mai cu sfială, totuși, apoi din ce în ce mai vehement până și de unii critici care înainte îl laudaseră. De parcă, brusc, acești critici și-ar fi dorit să dobândească asupra lui o nouă autoritate. Buzura va fi deklasat în topurile câtorva reviste, va fi tratat de unii tineri critici revizionști, nu rău – mizerabil. Frecvent aceștia vor uza de atacul la persoană. Scriitorul va cunoaște, brusc, atribute noi: „datat”, „expirat”, care îi vor fi aruncate în față pe tonul specific veleitarilor. I se va reproșa că tinerele generații nu-i mai înțeleg „șopârlele”, „aluziile”, limbajul, că au nevoie de un suport explicativ ca să-l citească. În fine, că literatura sa și-a încheiat menirea în comunism. Judecăți reprobabile, desigur, care, nu mai au legătură cu critica literară, ci cu minerialele care au avut loc în câmpul culturii. Pe minerii aceștia însă, până în ziua de azi, nu i-a trimis nimeni acasă.

Întrebându-l, în 2008, într-un interviu în „Cultura” ce părere are despre noua percepție, negativă, asupra operei sale, autorul mi-a răspuns: „Cât despre nerecunoașterea meritelor mele, am avut, ca să zic așa, un scurt moment de uimire. Sunt unii, care, înainte de Revoluție au scris într-un fel, iar acum scriu sau susțin exact contrariul. Când au fost cinstiți? [...] Cât despre tineri, în general, mi-e greu să apreciez cât de mult citesc [...] Sigur este că tonul contestărilor nu l-au dat tinerii, ci niște frustrați bătrâni. Tinerii s-au angajat repede în corul organizat de aceștia, bucurându-se nu numai că sunt scutiți de efortul de a cunoaște literatura importantă de după ultimul război, ci și de niște burse sau alte favoruri. Pe de altă parte însă, primesc telefoane și mă întâlnesc cu studenți care au ales pentru lucrările lor de diplomă subiecte referitoare la romanele mele. Nu am niciun motiv

să mă plâng că nu am fost sau că nu sunt înțeles” (8).

Augustin Buzura se referă cu siguranță și la anumite grupuri de influență care s-au constituit după Revoluție, la unii critici care, în spațiile meterezelor câtorva publicații, și-au concesionat autoritatea unui editor sau altuia. Astfel, triada editor de carte-critic-media a devenit autoritatea maximă, care, prin influență, a discreditat sau a curățat în forță de pe scena publică scriitori de valoare, inventând, susținând sau impunând mediocrități în roluri de vedetă. E drept, Augustin Buzura nu a avut prea mult de suferit de pe urma acestui sistem de operare. Sau poate că, fiind tot timpul prezent în librării, editat și reeditat, a observat fenomenul, dar nu i-a dat suficientă importanță.

Fapt este că autorul a fost mereu nedreptățit: atât prin lectura de bună credință, dar interpretarea prudentă, practică în comunism, cât și prin lectura de rea credință și interpretarea vicioasă din postcomunism. Ceea ce nu înseamnă însă că nu avem critici – aparținând inclusiv celor mai tinere generații – pentru care lectura de bună credință și judecata critică dreaptă emană o dublă formă de respect – a criticului față de scriitorul investigat și a criticului față de sine însuși. ■

(Din „Prefața” la vol. „Între două lumi. Augustin Buzura, romancier și gazetar”, recent apărut la Editura Tracus Arte.)

Note

1. Augustin Buzura, „Tentația risipirii”, Editura Fundației Culturale Române, București, p. 150.
2. În „România literară”, nr. 8, 18 februarie 1971.
3. Augustin Buzura, „Tentația risipirii”, ed. cit., p. 91.
4. Idem, „Vocile nopții”, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1993.
5. Idem, „Vocile nopții”, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
6. Idem, „Fețele tăcerii”, Editura Curtea Veche, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 2011.
7. Sorina Sorescu, „Romanele lui Augustin Buzura. O lectură metacritică”, Editura Aius Printed, Craiova, 2014, p. 46.
8. „Mai mult decât propria-mi suferință mă doare suferința altora. Augustin Buzura în dialog cu Angela Martin”, în „Cultura”, nr. 192, 25 septembrie 2008.



Cum se scrie naționalismul

DORIS MIRONESCU

În „Scrisori către V. Alecsandri” (1879), Ion Ghica evocă un moment din cariera sa politică în care trebuie să răspundă diplomaților austrieci care, nemulțumiți de decizia românilor de a renunța la serviciile poștale imperiale, se pretindeau îngrijorați de incapacitatea lor administrativă. Cu înțelepciune și aroganță, Ghica le răspunde austriecilor desenând pe o tablă simbolul integralei unei funcții și explicându-le că, dacă românii pot asimila calculul integral, vor putea stăpâni și tainele serviciului de poștă la fel de bine ca oricine altcineva. Gestul politicianului-inginer, spectaculos în sine, poate fi citit în două feluri. Pe de o parte, putem vedea în el un recurs la limbajul universal al matematicii pentru a da o replică disprețului ignorant la adresa unei întregi nații, așezându-se pe terenul spiritului și provocând interlocutorul să-l urmeze, dacă-i dă mâna. Pe de altă parte, și poate mai pertinent, el atestă prestigiul culturii înalte în secolul XIX, atât de mare încât formulele matematice sunt folosite ca argumente în materie de politică internațională.

Acest incident este utilizat cu iscusință, printre altele la fel de grăitoare, în cartea lui Alex Drace-Francis, „Geneza culturii române moderne”, publicată toamna trecută în cam somnolenta colecție de „Studii românești” a editurii Polirom. Lucrarea profesorului englez de la Universitatea din Amsterdam este absolut remarcabilă, aparținând unui istoric al culturii riguros și metodic, a cărui ingeniozitate în descoperirea de fapte relevante studiului său nu îl lasă vreodată să facă rabat de la scrupulul științific. Cu acest volum a debutat el în 2006, ulterior publicând, în 2013, o incitantă colecție de studii intitulată „The Traditions of Invention”, cercetând subiecte de istorie culturală care merg de la însemnările de călătorie ale romanticilor la latura românească a biografiei și operei Hertei Müller. Și acolo, ca în „Geneza culturii române moderne”, Drace-Francis este exhaustiv până la erudiție, identificând cazuri în care opera literară a unui scriitor devine un simptom al unui fenomen cultural mai larg.

În cartea tradusă acum în română, autorul englez realizează o cercetare asupra situației „instituțiilor scrisului” (originalul e „literacy”) din România secolelor XVIII și XIX. Titlul acesta rezervat și precaut nu indică decât obiectul strict al



ALEX DRACE-FRANCIS

Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale (1700-1900)

traducere de Marius-Adrian Hazaparu

Editura Polirom
Iași, 2016

► Autorul constată, în spirit post-andersonian, că relația între trezirea pe cale livrescă a unei conștiințe naționale la scriitori și îmbrățișarea pe scară largă a unei retorici naționaliste de către marele public nu este deloc simplă, directă, neproblematică.

cercetării, dar nu și mizele ei. De fapt, este vorba de o carte despre legătura dintre viața intelectuală și „spiritul public” sau dintre activitatea culturală și dezvoltarea politică a unei țări. Investigând tot ceea ce ține de literă în zorii culturii române moderne, adică școli, universități, tiparnițe, cărți, ziare, intelectuali, el urmărește legătura potențială și reală între literatură în sens larg și crearea unei identități naționale. Recurgând la un număr impresionant de surse și compilând pagini numeroase de tabele și grafice, autorul constată, în spirit post-andersonian, că relația între trezirea pe cale livrescă a unei conștiințe naționale la scriitori și îmbrățișarea pe scară largă a unei retorici naționaliste de către marele public nu este deloc simplă, directă, neproblematică. La sfârșitul secolului XIX, România avea o foarte mare majoritate a publicului încă nealfabetizat. Scriitorii nu „crează” cultura națională prin generare automată de tipare și modele de trăire națională pe care un public avid le adoptă cu nesaț. Această teorie este una tradițională în istoria literară românească, amplificând din spirit de castă (filologică) importanța socială a literaturii, cu atât mai mult în perioada comunistă, când o astfel de teorie reprezenta și o refutare a marxismului materialist oficial. Fără a nega rolul marilor creatori de cultură în forjarea unei ideologii naționaliste, Drace-Francis consideră necesar să caute în altă parte resortul acțiunii culturale eficiente. De fapt, susține el, relația publicului cu ideologia livrată de către intelectuali este mult mai subtilă; poporul nu este doar un vas gol pe care elitele vin să-l umple cu „adevăr”; mesajele pe care

le receptează oamenii pot veni pe diferite canale, iar eficiența lor nu este întotdeauna garantată de convingerea celui care le vehiculează.

Din moment ce construcția identității colective nu se realizează doar prin difuzarea ideilor naționaliste propriu-zise în expresia lor literară, uneori foarte pretențioasă, cartea de față dovedește că, uneori, mai puternică și mai convingătoare poate fi atribuirea unei valori simbolice instrumentelor culturii. Importanța instituției scrisului nu așteaptă răspândirea pe scară largă a tiparului, remarcă Drace-Francis. Se observă asta din abundența de *ex libris*-uri antifurt în volumele din secolul XVIII, dar și din puternica influență grecească, introducând concepte precum cele de „aftonomie”, „pronomii”, „patrie”. Autorul identifică o continuitate între inițiativele publicistice din timpul fanarioților și elanul cultural naționalist al scriitorilor din secolul XIX, conchizând că ideea identității naționale nu a fost importată în Principate din Transilvania la începutul secolului XIX, ci a avut o tradiție locală continuă. Dar importanța simbolică a tiparului are implicații mai spectaculoase. Atunci când, în iunie 1848, revoluționarii defilau prin București purtând în triumf o tiparniță, ei elogiau eliberarea de sub tirania cenzurii, dar în același timp își afirmau credința în puterea tiparului de a vehicula adevărul pur și simplu. Și asta, din nou, în condițiile în care una dintre cele mai aclamate publicații ale vremii, „Propășirea”, apăruse la Iași în cel mult 40 de exemplare, pentru zece luni. Secolul XIX dezvoltă o avântată retorică a sacralității școlii, în condițiile în care dascălii sunt foarte puțini și slab pregătiți, iar frecvențele invaziei (ruși, turci, austrieci) duc la închiderea repetată a școlilor și la perturbarea unui proces coerent de învățământ. În fine, Drace-Francis se oprește și asupra universităților românești, descriind raporturile de putere în care sunt acestea prinse (putere politică reală, cât timp universitățile dădeau câte un senator parlamentului).

Mesajul esențial al cărții lui Drace-Francis este că modernitatea românească își găsește temele foarte devreme. Ce spun intelectualii despre națiune în secolul XIX este decisiv atât pentru militantismul național-liberal al mainstream-ului interbelic, cât și pentru naționalismul extremiștilor de toate nuanțele, vestind revenirea temelor naționaliste după 1990. Ignorăm această filiație doar pe riscul nostru. ■



RODICA GRIGORE

„Atunci când unii oameni suferă în mod nedrept, e datoria celorlalți, a celor din jur, să se rușineze pentru cele ce se petrec”, spune la un moment dat Magistratul din romanul lui J.M. Coetzee, „Așteptându-i pe barbari”. Iar aceste cuvinte ar putea reprezenta un epigraf potrivit pentru „Epoca de fier”, cartea publicată de scriitorul sud-african în anul 1990 (excelentă e traducerea în limba română, semnată de Irina Horea, cea care a tălmăcit la fel de inspirat și alte creații ale laureatului Premiului Nobel din anul 2003).

Scrisori & confesiuni

Apresiasi la modul superlativ de critica literară și devenită rapid un succes la publicul cititor, „Epoca de fier” este lunga epistolă-confesiune a Doamnei Curren care, aflând că suferă de o boală incurabilă, decide să-i scrie fiicei sale, stabilită de mulți ani în Statele Unite ale Americii, pentru a-i spune... Iar aici e marea problemă a cărții de față, câtă vreme, deși rămânând, în mod formal, un text epistolar, „The Age of Iron” vorbește destul de puțin despre amănunte legate strict de existența protagonistei (fostă profesoară de limbi clasice) ori a destinatariei (fiica acesteia, plecată departe de realitatea dură a Africii de Sud). În loc de așa ceva, scrisoarea Doamnei Curren se transformă într-un neașteptat jurnal-meditație, ea trecând prin filtrul conștiinței sale întâmplări cotidiene sau reacții ale celor cu care intră în contact. Însă avem de-a face cu o conștiință acutizată – și nu doar din cauza nemiloasei boli, deoarece abia acum eroina are curajul să se gândească la o serie de lucruri pe care, asemenea majorității conaționalilor săi, preferase să le ignore. Nu susținuse niciodată cu ipocrizie că nu le-ar cunoaște, ci pur și simplu considerase că trebuie să-și vadă de viața ei, lăsând la o parte ceea ce considera și așa imposibil de îmbunătățit.

Numai că, în situația limită în care se găsește după ce-și află necruțătorul diagnostic, Doamna Curren realizează deopotrivă că vremea retragerii în iluzoriile turnuri de fildeș ale studiilor clasice a trecut și că a venit momentul să mărturisească tot adevărul. Cum? Scriindu-i fiicei sale. Sau, mai precis, având pentru prima dată curajul de a-și vorbi sieși: „Și-atunci cui scriu toate astea? Răspuns: ție, și totuși nu ție; mie; ție, din mine”. Și de a depune, în acest fel, mărturie despre cancerul



J.M. COETZEE

Epoca de fier

traducere și note de
Irina Horea

Editura
Humanitas
Fiction, București, 2016

apartheidului, despre violența și resentimentele ce domină Africa de Sud. De a vorbi despre țara sa privind-o, pentru întâia dată, dincolo de orice posibile simplificări rasiale. Realitatea propriei ființe și suferința personală se suprapun, așadar, cu realitățile unei țări sfâșiate de conflicte, „epoca de fier” fiind vremea cruzimii, a nepăsării, a violenței dezlănțuite, care riscă să anuleze umanitatea din oameni.

Așteptându-l pe Vercueil

Acesta este contextul întâlnirii Doamnei Curren cu Vercueil, un vagabond pe care îl găsește pe alea de lângă casă, pe care inițial îl alungă, dar care e singurul care o poate ajuta (și care realmente o ajută!) în dificila perioadă care urmează. Puși, la început (și aparent), în rolurile consacrate ale opresorului și victimei, protagonistă intelectuală și boschetarul care refuză să facă ceva pentru a-și câștiga existența, cei doi reprezintă, așa cum era de așteptat într-un roman al lui Coetzee, figurile emblematice ale unei subtile alegorii ce dezvăluie adevărurile ascunse ale Africii de Sud.

Căci, odată cu diagnosticul pe care-l primește, Doamna Curren se simte din ce în ce mai singură și mai exclusă din universul pe care, anterior, îl considera al ei. Și înțelege, treptat, cum e să te simți (ori chiar să fii) altfel, diferit de cei din jur. La nivel simbolic, simte, deodată, ce înseamnă să fii negru într-o lume a albilor, simte ce înseamnă să nu mai reușești să comunici cu cei pe care-i credea apropiati. Și înțelege ce înseamnă, de fapt, Africa de Sud. De aici, derivă, desigur, apropierea ei de Vercueil, la rândul lui exclus din ceea ce, în mod normal, poartă numele de societate (sau, și mai precis, din societatea

frecventabilă și acceptabilă): „De ce scriu despre el? Pentru că este și nu este persoana mea. Pentru că în privirea pe care mi-o aruncă mă văd pe mine într-un fel care poate fi pus pe hârtie. Când scriu despre el, scriu despre mine”.

Pe deplin comparabil cu Vladimir și Estragon din „Așteptându-l pe Godot”, de Samuel Beckett, Vercueil are, ca personaj, o pregnanță deosebită și convinge de la prima lectură, atât prin autenticitate, cât și prin capacitatea de a suporta durerea și suferința fără să se plângă, fără să protesteze, dar și fără să permită cititorului să-l uite. În plus, relația celor două atât de (doar aparent!) diferite personaje e extraordinar descrisă de Coetzee, autorul reușind să evite orice excese și orice caricatură, dar și să spună lucruri esențiale despre condiția umană contemporană.

Stoicism vs. melancolie

Desprinse, parcă, din stoicismul unui Marc Aureliu, considerațiile Doamnei Curren nu vindecă rănilor unei țări răvășite de discriminarea rasială și nici nu rezolvă problemele majore din metropolele Africii de Sud (iar Coetzee nici nu pretinde că rândurile sale ori cuvintele protagonistei ar viza să facă așa ceva!). Însă, prin intermediul lucidității acestei femei care își demonstrează eroismul nu prin vorbe mari, ci prin puterea de a rămâne demnă în fața suferinței și a treptatei anihilări a tuturor forțelor sale, cititorul are în față o frescă extrem de vie nu doar a unei țări, ci deopotrivă (mai cu seamă!) a oamenilor de aici. Și mai ales a acelor oameni care ajung în acel punct dincolo de care indiferența nu mai este posibilă.

Profund afectată de întâmplările care se petrec pe neașteptate în propria ei casă, unde un prieten al fiului menajerei sale e împușcat, după ce însuși fiul menajerei fusese ucis cu brutalitate într-o acțiune a poliției, Doamna Curren își dă seama că scrisoarea pe care o așterne pe hârtie nu e doar o mărturisire dureroasă și o încercare de a face față mai ușor suferinței provocate de boală, ci un jurnal al propriei sale inițieri, o veritabilă călătorie prin meandrele propriei ființe, prin hățușul amintirilor, dar și prin labirintul istoriei Africii de Sud.

Scrisoarea-jurnal devine, așadar, drumul dificil al descoperirii de sine al protagonistei, al descoperirii curajului de a spune adevărul și, fie și în ultimul ceas, al înțelegerii realităților profunde ale țării sale. O țară care, pentru a fi cunoscută, trebuie privită dincolo de alb și negru. ■

► Avem de-a face cu o conștiință acutizată – și nu doar din cauza nemiloasei boli, deoarece abia acum eroina are curajul să se gândească la o serie de lucruri pe care, asemenea majorității conaționalilor săi, preferase să le ignore.



Cel care cheamă literatura

EMANUEL MODOC

Uneori, citind o carte-jurnal având ca subiect central (sau mobil al scrierii) diagnostica-re cu o boală terminală, subiect care invită la sensibilitate și empatie, în tot cazul, măcar la o lectură simpatetică, te pregătești mental pentru abordările previzibile: un soi de decență a suferinței, dublată de o evitare programatică a patetismului sau, dimpotrivă, de o asumare revoltată a lui. În orice caz, alunecările, derapajele, ba chiar și inconstanțele stilistice sunt aproape inevitabile și mereu de înțeles, lectura alunecând, aproape întotdeauna, în zona de siguranță a empatiei.

Lectura empatică

În aceeași cheie se poate citi și „Cel care cheamă câinii”, cel mai recent volum semnat de Lucian Dan Teodorovici. Numai că, în cazul acesta, avem de-a face cu o scriitură ceva mai complicată sub raportul „livrării” ca marfă editorială: inclusă în colecția „Fiction Ltd.”, cartea invită la o lectură prudentă, cu toate că nici datele biografice ale autorului nu sunt deloc străine, nici discursul nu recomandă o lectură livrescă. Volumul reconstituie diaristic ultimele cinci-șase luni ale vieții naratorului (opțiunea de a pune sau nu semn de egalitate între acesta și autor rămâne, se pare, la latitudinea lectorului) diagnosticat cu cancer limfatic. Redarea diaristică a evenimentelor din trecutul imediat (complicațiile în urma consultațiilor făcute în Moldova și a tergiversărilor ulterioare, călătoriile la Cluj pentru analize, iar apoi, pentru tratamentul cu citostatice, experiența de spitalizare din urbea transilvană) e dublată de o componentă autobiografică,



**LUCIAN DAN
TEODOROVICI**

*Cel care cheamă
câinii*

Editura Polirom
Iași, 2017, 260 p.

în care naratorul reconstituie, cvasi-proustian, evenimente aleatorii din trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat. Evenimentul care activează scriitura e explicat în baza unei sugestibilități asumate (căci autodeclarate) a naratorului în fața unor întâmplări care ar putea declanșa, în momente cheie ale vieții unui individ, acte de misticism: „sprijinită de-un stâlp de metal, printre gunoaie, o pancartă măcar stranie, atât de neașteptată și de nepotrivită prin mesajul scris pe ea cu litere mari, mov, pe fond negru: *Writing is the only way of life*. [Scrișul e singurul stil de viață] Am făcut câteva fotografii. Și-apoi, deși cu greu mi-aș găsi superstiții prin viață, m-am tot gândit la ce-ar fi vrut să însemne chestia asta”.

Volumul se prezintă cu strategiile mereu la vedere: evenimentialul este funcțional doar atâta timp cât e legat, discursiv, de anumite imagini/momente căutate ca fiind *strong* (o pancartă aflată într-un loc greșit, ritualurile buniciei de alungare a bolii, omul care, înjurând câinii, îi cheamă, de fapt, să îl latre etc.), iar amintirile din copilărie sau cele din anii maturității nu au niciun rol recuperator („Cel care cheamă câinii” nu e, astfel, o „carte a ieșirii din

►► Evenimentul care activează scriitura e explicat în baza unei sugestibilități asumate (căci autodeclarate) a naratorului în fața unor întâmplări care ar putea declanșa, în momente cheie ale vieții unui individ, acte de misticism.

timp”, în genul jurnalului lui Matei Călinescu), ci servesc doar ca povești cu tâlc, care să poată fi integrate în *flow*-ul narativ, de altfel lipsit de spectaculos, al prezentului imediat de la Cluj.

Accidentul scriiturii

De asemenea, alegoriile în tușe groase, care nu lasă loc niciunui dubiu, dările de seamă sfătoase, autosuficiente, voit politicoase (de altfel, întreaga politețe a volumului pare a fi regizată în cel mai crud mod posibil – episodul cu bătrâna martoră a lui Iehova este simptomatic pentru obsesia de a transparentiza cât mai eficient civilitatea naratorului), experiențele banale, de extracție joasă, dar irizate de seva misticismului din interiorul amintirilor exploatare, mai mereu, simbolic, trădează obsesia gestionării livești a propriei drame. Din când în când, pe autor îl mai pândește și frica (jucată, desigur) a eșecului: „am început să citesc ce am scris până acum. De obicei, nu fac asta. [...] În orice caz, nu înainte de a încheia cartea. Din teamă n-o fac. Din teama de a nu ajunge prea devreme la senzația pe care-o am acum: că nimic nu rezistă, că e o scriitură tocmai bună pentru a fi mutată în *folder*-ul cu eșecuri literare”. Întâlnim, totodată, și o certă solemnitate lucrată a frazei, o căutare a grandiosului în cele mai mărunte lucruri care să lege fluxul discursiv de prezentul concret și dureros. Ceea ce putea fi exploatat ca materie primă (experiența limită în stadiu *raw*) ajunge deturnat printr-o scriitură egală, plată, corectă, onestă și lipsită de intensitate. O carte care, deși cu subiectul la vedere și cu toate datele pe masă, e începută din rațiuni paliative/terapeutice (lucru deloc imputabil, total respectabil etc.) și terminată din amor propriu.

Și pentru că titlul cărții e, la rândul lui, explicat și servit astfel încât să nu existe niciun fel de dubiu (nu insist, e vorba despre un om care, lătrat de câinii pe stradă, ajunge să își dezvolte un veritabil reflex de imprecăție verbală împotriva animalelor, până când sudalmele, reactive împotriva lor, devin preventive, profilactice, iar câinii ajung să intervină, pavlovian, la auzul lor, în ciuda faptului că nu ar fi fost deranjați de prezența omului în orice alt context), îndrăznesc să adaug o nuanță: Teodorovici, pomenind și tot vorbind despre cum nu Literatură încearcă să facă în cartea de față, e bântuit la tot pasul de cobeia Ei. Așa încât, la finalul cărții, nu poți să nu auzi, în fundul minții, un mic „Aș, am vrut pur și simplu să scriu despre mine și experiențele mele limită, dar am ajuns să fac literatură din asta!”. Păcat doar că, vorbind prea mult despre literatură și despre cum apare ea accidental, de unde nu te aștepti, n-a reușit să transmită mai nimic din ceea ce a declanșat-o cu adevărat. ■

Robinet Testard,
Marea Britanie (detaliu)





ION TALOȘ

Nu mulți autori români au purtat o corespondență atât de intensă, ca învățatul ieșean Petru Caraman (1). Și e foarte puțin obișnuit ca în arhiva unui autor să se păstreze nu numai scrisorile primite, ci și copia multora dintre cele trimise. În primul volum (781 p.) sunt scrisorile trimise de Caraman la 85, în al doilea (844 p.), cele primite, de la 200 de parteneri de dialog. Ediția e însoțită de o consistentă introducere, scrisă de cel mai bun cunoscător al operei și biografiei caramaniene, Ion H. Ciubotaru.

Editorii și-au asumat o sarcină enormă transcriind scrisorile din franceză, germană sau din limbi slave (2). Textele sunt publicate în original și în traducere românească.

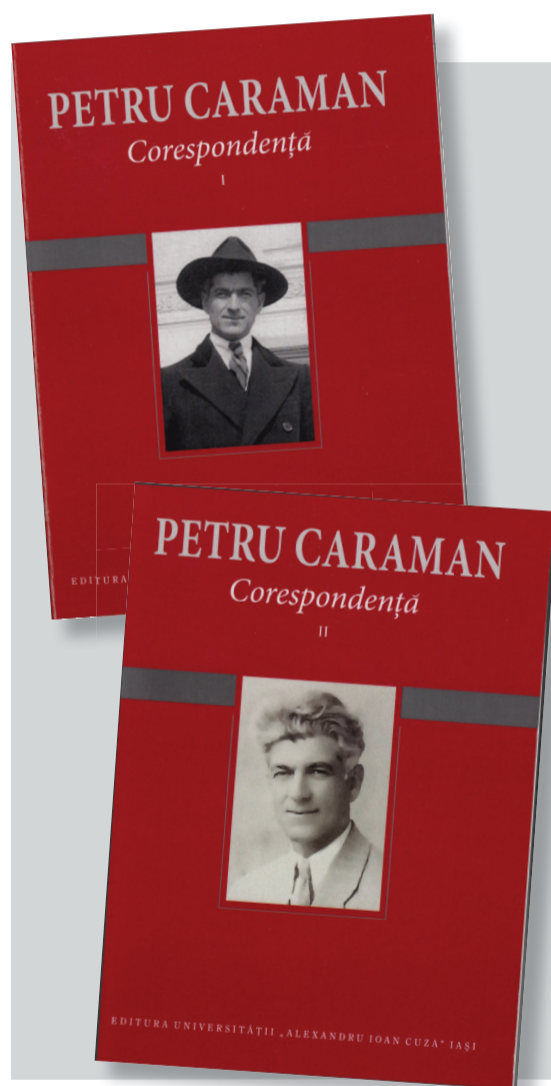
Corespondența ne prezintă un Petru Caraman înconjurat de sute de oameni, din țară sau din străinătate, lingviști, folcloriști sau istorici, prieteni distinși, devotați lui și cercetării științifice, care i-au produs mângâiere și l-au încurajat în activitate, dar și de câțiva dușmani puternici, care i-au înăspriț viața și i-au blocat accesul la publicul universitar și științific.

Cel mai intens schimb de scrisori l-a avut cu G.T. Kirileanu (58 trimise/69 primite), I. Datcu (28 trimise/20 primite), O. Bîrlea (6 trimise/25 primite), I. Diaconu (4 trimise/24 primite), Gh. Ivănescu (8 trimise/9 primite), P. Miron (11 trimise/11 primite), I. Mușlea (7 trimise/18 primite), M. Pop (3 trimise/4 primite), L. Röhrich (5 trimise/5 primite), R. Vuia (7 primite), R. Vulpe (12 primite). Parte din scrisori au fost pierdute, parte au fost confiscate de către organele de Securitate, deci cifrele indicate aici se referă numai la scrisorile editate de Ciubotaru și Zăstroiu.

E de notorietate faptul că Petru Caraman, aflat în floarea vârstei, a fost înlăturat din universitate și că lucrările lui au fost refuzate de diferite redacții, deoarece nu accepta ca acestea să fie modificate, pentru a fi puse în concordanță cu „linia politică” a vremii. Nu era însă un caz singular în România și nici în Europa Răsăriteană după al Doilea Război Mondial. Izolat față de publicul universitar și fără nicio posibilitate de a-și edita cercetările, a fost salvat de admirabilul lui devotament pentru cercetarea limbii și a culturii populare românești. A lucrat „pentru sertar”, realizând opere monumentale, fără perspectiva de a le vedea publicate. Dacă e adevărat că dragostea învinge moartea, Caraman

Cartea românească, monedă de schimb

Pe marginea corespondenței lui Petru Caraman



a dovedit, asemeni lui Ovidiu Bîrlea ori Adrian Marino, că munca depusă cu dăruire învinge invidia, intriga și minciuna.

Unul dintre aspectele cele mai interesante ale corespondenței lui Caraman ne dezvăluie legăturile marelui savant cu lingviști, folcloriști și istorici de peste hotare – străini sau români dinafara României –, uniți prin silința de a releva ratele limbii și ale folclorului românesc. Caraman s-a adresat unui număr de 25 de autori și a primit scrisori de la 36 parteneri de dialog.

Caraman considera că activitatea peste hotare a cercetătorilor români este „o datorie de prim ordin” (I, 173) și a dat curs invitațiilor venite din partea unor universități străine de a colabora la publicații sau a participa la congrese și simpozioane internaționale. La peste 70 de ani

► Lui Caraman i se adresează specialiști renumiți în Europa cu cereri de ajutor științific. Rosa del Conte i-a cerut acordul de principiu pentru explicarea unor zicători populare și expresii idiomatice, „al căror înțeles, deseori metaforic, nu se dezvăluie ușor unui străin”.

călătorește la Zrenjanin și la Pancevo, la Freiburg și la Tübingen.

O revărsare de bucurie caracterizează scrisorile lui Caraman către Eugen Coșeriu – somitate a domeniului romanisticii, profesor la Universitate din Tübingen. Vocabularul utilizat de Caraman ar putea părea unora cam bombastic, dar caracterizarea fostului său elev este îndreptățită. El scrie: „nu știu ce să admir mai mult: prodigioasa erudiție” sau „profunzimea și perspicacitatea cugetării de autentic lingvist, ce stă la baza lor”; „Ești ursit să crezi ceva de mari proporții în domeniul romanisticii”; „Sunt cutremurat de un fior de mândrie la gândul că acest romanist [...] este un român” – „marele român de la Tübingen”, „mândria României și a tuturor țărilor romanice, dar nu mai puțin a Germaniei!” (I, 88-90).

Parcă dorind să confirme opiniile exprimate de Caraman, profesorii Horst Gekeler (Münster) și Brigitte Schlieben-Lange (Frankfurt a. M.) îl invită să colaboreze la „Mélanges Coseriu”, programate în patru, dar apărute (postum) în cinci volume. Ei menționează că atât Coșeriu, cât și ei țin enorm ca numele lui Caraman să figureze în volumele care urmau să-l omagieze romanistul nostru din Tübingen (I, 191-193, II, 338-339, 668-672). Caraman promite studiul „Vechi influențe românești asupra limbii slovace și cehe” (3).

Un intens schimb de scrisori a avut Caraman cu Paul Miron (Universitatea din Freiburg), întemeietor al „Societății Eminescu”, editor al dicționarului Tikin (4) și al revistei „Dacoromania. Jahrbuch für östliche Latinität” (I, 357-378; II, 490-496). Miron a manifestat un atașament aparte față de Iași și față de nedreptățile Petru Caraman. La rândul său, acesta apreciază că Miron desfășoară o activitate „providențială pentru poporul român”, el fiind „mândria a două popoare, care au fraternizat în numele sacru al științei pure” (I, 358, 367).

Caraman e invitat, de asemenea, la manifestările Societății Eminescu și i se propune să ofere studii pentru a fi publice în „Dacoromania” (5). Miron programează chiar editarea unui volum omagial Caraman, cu structura obișnuită a unui volum



de acest fel, dar și cu câteva studii „din sertar”, și „reproduceri din cele mai vechi, caracteristice”, cca. 300 p. Răspunsul lui Caraman, memorabil, este o răbufnire a celui care suferise o decepție după alta, timp de decenii: „Dar, Dumnezeu mare, cu ce am greșit eu așa de tare, încât să merit a mi se aduce o asemenea insultă?” „Nu, prietene drag, de așa ceva mă lepăd ca de Satana” (I, 372). Consternat, Miron îi scrie: „Sunt sigur că n-a fost în intenția Dv. să mă jigniți cu orgoliul modestiei Dv.”; „vă înțeleg pudoarea față de sărbătoriri”, dar „mă miră și mă doare resemnarea Dv.” (II, 495-496).

Altă fațetă a personalității lui Caraman ne dezvăluie corespondența cu Octavian Buhociu, profesor la Universitatea din Bochum, căruia îi scrie, în 1974: „Am descoperit în Dvs. pe unul din cei mai competenți și mai activi etnografi contemporani ai României” – „o mare promisiune pentru viitor”. Caraman se transpune în situația românilor stabiliți în alte țări. Șederea în străinătate – scrie el – „comportă un imens sacrificiu de ordin sufletesc: nostalgia perpetuă după ținuturile natale, acel dor nestins după ai tăi și după vatra strămoșească”. „Totuși, având în vedere că adesea ne putem sluji mai bine neamul acolo în mijlocul streinilor [...] îmi vine să cred că chinul nostalgiei se poate suporta mai ușor”.

Referindu-se la creația noastră orală, Caraman scrie: „oricine o cunoaște mai îndeaproape, în toată frumusețea și autenticitatea ei – fie el român, fie strein –, nu poate să n-o iubească”. El își sfătuiește colegul mai tânăr: „să acordăm dragostea noastră până la gradul admirativ tezaurului folcloric românesc, pentru că o merită din plin; dar să nu se vadă aceasta. S-o facem cât mai discret, lăsând faptele folclorice singure să vorbească”. El concretizează cu studiul despre ciclul epic al Novăceștilor, a cărui eroină e numită de Buhociu „Amazoana”, ceea ce sugerează legătura cu basmul românesc al Ilenei Cosânzeana. Caraman consideră însă că întregul ciclu al Novăceștilor provine de la sârbi; „românizarea” acestor balade – scrie el – a fost atât de puternică, încât ele au devenit „cu totul ale noastre și românii le simt ca pe niște produse din cele mai autohtone.” „Să nu Vă-nchipuiți cumva că sunt un slavizant – îl previne Caraman pe românul de la Bochum –, Doamne ferește! Dar adevărul e adevăr... Și acesta este supremul scop al investigației științifice.” (I, p. 74-76).

Lui Caraman i se adresează specialiști renumiți în Europa, cu cereri de ajutor științific. Rosa del Conte i-a cerut acordul de principiu pentru explicarea unor zicători populare și expresii idiomatice, „al căror înțeles, deseori metaforic, nu se dezvăluie ușor unui străin”. Excelenta traducătoare



Biroul profesorului
Petre Caraman

din română în italiană consideră că, dacă ar traduce, încrezându-se în forțele proprii, ar putea săvârși „un păcat de neiertat” și „o trădare a produsului folcloric românesc” (II, 204-205). Caraman răspunde cu generozitate: „cum aș putea eu să Vă refuz? Și încă pe o prietenă atât de devotată țării mele. România are mare nevoie de prieteni buni, ca Dvs.”, și încheie: „fie! Considerați-mă cu totul la dispoziția Dvs.” (I, 139).

Cunoscutul romanist Klaus Heitmann (Universitatea din Heidelberg), autor al unor importante studii referitoare la cultura și literatura română, se oferă să-i trimită cărți editate în Germania. Caraman acceptă cu bucurie, dar condiționat: dacă poate să-i achite „echivalentul în cărți românești”. Așa se revanșa Caraman pentru cărțile primite de la colegii de breaslă: nu prin transferuri bancare, imposibil de realizat atunci la noi, ci prin trimiterea contravalorii în cărți tipărite în România. Cartea devine la Caraman o monedă de schimb și un foarte prețios serviciu făcut culturii române pe spesele proprii. Totodată îi mulțumește lui Heitmann pentru lucrările privitoare la români și laudă obiectivitatea studiului acestuia despre literatura contemporană a românilor din Basarabia.

A. Varagnac (Paris) încerca, în 1947, să pună la cale un „Fișier Internațional de Arheologie și Folclor Comparat”, care să faciliteze cercetarea comparată a obiectelor arheologice și a celor ale tradiției populare. El s-a adresat românului A. Golopenția, care a transmis scrisoarea lui P. Caraman, I. Mușlea, D. Caracostea și R. Vuia. (II, 747-748). Nu se știe dacă Petru Caraman a răspuns inițiativei lui Varagnac. Probabil că suferințele pe care le îndura l-au împiedicat să se angajeze la o asemenea acțiune.

► În limba
română sau
în limbi slave
corespundează
Caraman cu
specialiști
din Uniunea
Sovietică,
din Polonia,
Cehoslovacia,
Slovenia,
Bulgaria.



În limba română sau în limbi slave corespondează Caraman cu specialiști din Uniunea Sovietică, din Polonia, Cehoslovacia, Slovenia, Bulgaria. Eufrosina Dvoicenco, pasionată de relațiile culturale și literare ruso-române, autoare a unor temeinice lucrări despre C. Stamati, Alexandru Hâjdeu, D. Cantemir, îi cere informații cu privire la evenimentul aducerii la Iași, în 1935, a osemintelor lui D. Cantemir. Ca „mare admirator al genialului Cantemir”, Caraman cercetează ecourile avute în presa vremii, copiază inscripția de pe mormântul de la Trei Ierarhi, face fotografii și procură articolul lui Scarlat Porcescu dedicat acestui eveniment. Practic face cercetări ca pentru sine, adunând toate informațiile posibile. La rândul său, Dvoicenco îi trimite revista rusească în care sunt publicate studiile prilejuite de tricentenarul nașterii lui Cantemir.

Altădată, Dvoicenco îi oferă studiul ei despre Dosoftei. Caraman îi aduce la zi informația cu privire la originile mitropolitului, pe care Dvoicenco, bazându-se pe o mai veche lucrare a lui Șt. Ciobanu, îl considera ucrainean, fără a ști că, între timp, Ciobanu însuși demonstrase originea aromână a lui Dosoftei.

Caraman s-a plâns colegei lui de la Moscova de „odioasa discriminare” la care era supus în țara lui, unde nu i se publicau lucrările, cu toate că – scrie el – „nu-mi cunosc nici o vină, nici față de propriul meu popor, nici față de altele. N-am fost nici fascist, nici hitlerist, ba dimpotrivă, m-am ridicat cu suprema indignare, în vremea aceea tulbure, contra unor astfel de «insanae» rătăcirii” (I, 170). Dvoicenco păstra o scrisoare a lui, din 1940, în care se pronunța hotărât „contra tuturor mișcărilor care stau în calea cercetărilor științifice”.



Ea participă astfel la suferința lui Caraman: „Ce mult aș dori ca această penibilă discriminare să se termine odată”.

M. Jaworowski (Varșovia), „inegalabilul filo-român”, autor al unor manuale de limbă română pentru compatrioții lui, procură lui Caraman importante cărți de etnografie a Poloniei (K. Moszyński, O. Kolberg).

Croatul Milovan Gavazzi (II, 414-337) îi propune să-i scrie în română, deoarece stăpânește limba noastră. El îi ceruse încă în 1938 „Agricultura la români” de Tudor Pamfile și dorea să cunoască prelegerile lui T. Papahagi despre aromâni. Caraman îi trimite publicații, organizează colaborarea croaților la revista „Balcenia”, care apărea la București, și îi cere informații bibliografice din Croația și Slovenia despre una din temele lui preferate: cântecele de leagăn.

Și mai impresionante sunt scrisorile schimbate cu renumitul etnograf bulgar, Christo Vakarelski (I, 488-511; II, 712-741), și frumoasa lor prietenie începută prin anii 1930. Ei au trecut prin situații asemănătoare după război: Caraman a fost înlăturat din universitate, Vakarelski a pierdut postul de director de institut în 1949, rămânând ca simplu colaborator: „am ajuns în situația în care nu mai pot publica niciun rând în institutul în care muncesc, pentru că lucrările mele «nu sunt științifice»! Nici materiale nu mai pot publica la Institutul Etnografic pentru că sunt de tipul «descolindatului» tău”; sunt nevoit să public „în străinătate – Budapesta, Brno, Wrocław, Oslo, Basel, Varșovia, München, Berlin, lucru care e însoțit de multe piedici” – scrie etnograf bulgar. „Trebuie să mă supun unor conducători ignoranți, care conduc etnografia *ad profunda*”. Totuși, Vakarelski a avut un destin ceva mai blând, lui fiindu-i decernat pestigiosul Premiu Internațional Herder, aducător de prestigiu și de beneficii materiale.

Cei doi nu vorbesc doar despre situația personală. Mare parte a corespondenței lor o formează discuțiile științifice: Caraman face observații la una din cărțile lui Vakarelski, observații pe care acesta le acceptă; ei își trimit cărți (nu numai cele proprii), se informează reciproc despre publicațiile, respectiv despre congresele de specialitate și își furnizează unul celuilalt materiale etnografice din țările lor.

Același caracter informativ are corespondența lui Caraman cu mulți alți învățați: S. Erixon/Stockholm, T. Ganev/Sofia, B. Gunda/Cluj – Budapesta, V. Hagi-Ioanidis/Karréas – Grecia, M. D. Mirasgezis/Atena, K. Moszyński/Varșovia, N. Papachristou/Tsotyliion – Grecia, K. Rost/Hanovra, M. Rudnicki/Lvov, P. Skok/Zagreb, A. Václavik/Brno, A. Vincenz/Heidelberg, G. Wallet/Lisabona și Carcassone, S. Wincenz/Sloboda



Ningórska – Polonia, W. Witmann/Heidelberg, W. Wolski/Przemyśl – Polonia.

Spre deosebire de lucrările științifice, corespondența autorilor are darul de a ne prezenta oameni vii, cu calități și defecte, cu probleme de viață, cu frământări și suferințe. Din scrisorile trimise de Caraman rezultă câteva trăsături de caracter, mai puțin evidente în opera lui propriu-zisă. Relevăm câteva dintre acestea.

Stăpânea cel puțin 10 limbi străine, la un nivel care îi permitea nu numai să citească, ci și să scrie în ele.

Nu pregeta să elogieze lucrările științifice ale altora, dar spiritul lui critic era cunoscut: slovacul A. Václavik îi vine în întâmpinare, cerându-i: „Vă rog ca în recenzie să fiți neiertător cu mine”.

Caraman cerea colegilor străini informații bibliografice referitoare la temele pe care le cerceta, apoi solicita publicațiile indicate de la marile biblioteci naționale. Nu ezita să investească timp și energie pentru a răspunde cu aceeași măsură cererilor similare venite din străinătate.

Când cerea cărți din alte țări, nu accepta ca acestea să-i fie trimise gratuit, ci achita prețul echivalent în cărți românești.

Era foarte atașat față de folclorul nostru, ale cărui valori le dorea cât mai bine cunoscute în străinătate, dar fără să partinere, ci lăsând faptele să vorbească.

De regulă răspundea imediat la scrisori și pretindea partenerilor lui să-i răspundă „cât mai curând posibil”.

Prin urmare, corespondența lui Caraman concretizează și rotunjește imaginea marelui învățat, căruia nu e ușor să-i găsești perechea în Europa vremii lui. ■

Note

1. Petru Caraman, „Corespondență”, I-II, ediție îngrijită de Ion H. Ciubotaru și Remus Zăstroiu, introducere și notă asupra ediției de Ion H. Ciubotaru, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016.

2. Câteva erori de transcriere: în vol. I, la p. 161, 162: numele folcloristului bulgar Džudžev a fost transcris Džndžev (el lipsește din indicele de nume); la p. 764: numele lui Eugen Coșeriu e indicat, chiar sub fotografia acestuia, ca Emil Coșeriu; în vol. II, p. 392: titlul lucrării Corneliiei Bodea, „Lupta românilor pentru unitatea națională”, a devenit „...pentru umanitatea națională...”; la p. 49: apare cuvântul „Wachfrage” în loc de „Nachfrage”; la p. 729, în scrisoarea lui Vakarelski: „Grundriss der romanischen Ethnographie”, în loc de „...der rumänischen...”.

3. „Une influence roumaine sur les langues slovaque et tchèque”, în Horst Geckeler, Brigitte Schieben-Lange et al. (eds.), „Logos semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu (1921-1981)”, Vol. V, Walter de Gruyter, Berlin-New York, Editorial Gredos, Madrid, 1981, p. 149-160.

4. Cf. H. Tiktin, „Rumänisch-deutsches Wörterbuch”, I-III. 3., überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron und Elsa Lüder, Clusium, Cluj-Napoca, 2000.

5. Petru Caraman, „L'ethnographie Cantemir et le folklore du Proche-Orient”, în „Dacoromania”, nr. 2, 1974, p. 313-341, și nr. 3, 1975-1976, p. 237-270; „Fantaisie et réalité dans les poèmes épiques populaires du sud-est européen”, în „Dacoromania”, nr. 4, 1977-1978, p. 229-258. Despre studiul „Aperçu critique sur l'oeuvre folklorique de Lutz Röhrich: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten” Bd. I-IV, Freiburg, 1977, Miron scria, la 15.XII.1979: „Recenzia despre Röhrich am trimis-o la revista din Olanda, care vrea s-o publice” (II, 497), aceasta fiind probabil „International Journal for Romanian Studies”.

SEMNAL

UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA” IASI
INSTITUT FRANCAIS
FACULTATEA DE LINGVĂ
FACULTATEA DE FILOZOFIE ȘI ȘTIINȚE SOCIALE, POLITICE
FACULTATEA DE ȘTIINȚE
UNIVERSITATEA DE ȘTIINȚE ȘI MEDICINĂ IASI
UNIVERSITATEA DE ȘTIINȚE ȘI MEDICINĂ IASI

DEPARTMENT OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES
“ALEXANDRU IOAN CUZA” UNIVERSITY OF IASI, ROMANIA
PERSPECTIVES IN HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES:
HINTING AT INTERDISCIPLINARITY
FOURTH EDITION
Revolutions, the Archeology of Change
Iasi, Romania, 26-27 May 2017

Friday, the 26th of May 2017
Opening Session
Senate Room, Building A
9.00-10.00
PLENARY CONFERENCE:
A Tribute to the Romanian Revolution of December 1989
and to the Russian Democratic Revolution of February 1917.
The Fabrication of History
Keynote Speaker:
Assoc. Prof. ADRIAN NICULESCU
Senate Room, Building A
10.15-11.15
PANELS 1-3
11.30-13.30
PLENARY CONFERENCE:
The Supplément of Soul, the Charismatic Person
and the Triggering of Revolution
Keynote Speaker:
Pr. Prof. WILHELM DANCĂ
Senate Room, Building A
15.00-16.00
PANELS 4-6
16.00-18.00
WORKSHOP:
The Digital Sublime: the myth of cyberspace revolutions
Invited Speakers:
DIANA LEFTER - APFG Romania
CORNEL FĂTULESCU - founder Agile Hub, IT developer
Chair:
ROSIANA PATRAS, Sorina Postolca
“Ferdinand” Room, Building A
18.15-19.30

Saturday, the 27th of May 2017
PANELS 7-12
9.30-11.30
PLENARY CONFERENCE:
The European “Miracle” Revisited
Keynote Speaker:
Prof. VASILE ISAN
Senate Room, Building A
11.45-12.45
PANELS 13-18
14.00-16.00
Closing Remarks
16.00-16.30

Partners: opinia

UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA” IASI
INSTITUT FRANCAIS
FACULTATEA DE LINGVĂ
FACULTATEA DE FILOZOFIE ȘI ȘTIINȚE SOCIALE, POLITICE
FACULTATEA DE ȘTIINȚE
UNIVERSITATEA DE ȘTIINȚE ȘI MEDICINĂ IASI
UNIVERSITATEA DE ȘTIINȚE ȘI MEDICINĂ IASI

PERSPECTIVES IN HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES:
HINTING AT INTERDISCIPLINARITY
FOURTH EDITION: *Revolutions, the Archeology of Change*
IASI, ROMANIA, 26-27 MAY 2017

TVR IASI
Radio România
Opinia
Alumni Association of “Alexandru Ioan Cuza” University of Iasi
FLAROM
Rodotex

IN CORPORE SANO

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Filantropica

E greu să fii avut în ziua de azi. Riști oricând să-ți pierzi agonișea pe bursă ori să fii demascat ca evazionist de gruparea de „hackeri activiști” Anonymous, de Panama Papers sau de WikiLeaks cu varianta Football Leaks (întrebați-i pe Messi și Ronaldo!). Plus că – vorba contelui-jurnalist Alexander von Schönburg-Glauchau – bogăția nu mai e de dorit și fiindcă „se dovedește ne-maipomenit de costisitoare. Pe vremuri, puteai fi bogat la un preț mult mai convenabil”. De pildă, în 1954, scrie ziaristul în „Enciclopedia inutilității”, o toaletă comandată la Coco Chanel costa 380 de lire sterline, iar astăzi este vreo 15.000! O evoluție similară au cunoscut și alte achiziții-simbol pentru clasa pricopsiților, precum avioanele particulare, conacele și iahturile. Chiar și serviciile unui valet londonez au sărit de la 800 de lire anual, acum jumătate de secol, la 50.000 de lire astăzi. Stilul de viață al superbogaților a fost afectat de hiperinflație, nota cotidianul „Financial Times”, prin urmare sunt de compătimit.

Poate de aceea tot mai mulți miliardari încearcă să se descotorosească de averi. Tonul l-a dat Bill Gates, prim-bogătașul lumii și cofondatorul companiei Microsoft, care a anunțat public în urmă cu câțiva ani că va dona 95% din ce a adunat (adică din 90 de miliarde de dolari) pentru a promova programe medicale, educative și de dezvoltare globală sustenabilă. Omul de afaceri refuză să-și împovăreze odraslele cu atâta bănet – „le-aș da peste cap viețile și ceea ce vor să facă în viitor” – așa că mai bine își împrăștie avutul în multiple direcții filantropice. Modelul i-a fost urmat de investitorul Warren Buffet, care și-a pus la bătaie 99% din totalul capitalului, distribuit între mai multe organizații de caritate. Tot 99%, dar din acțiunile deținute la Facebook (care valorează acum 45 miliarde de dolari), vrea să cedeze și Mark Zuckerberg, pentru domenii precum: învățarea personalizată, vindecarea bolilor, conectarea oamenilor și construirea unor comunități puternice. Zuckerberg a mai donat peste 1,6 miliarde de dolari în ultimul deceniu, inclusiv pentru lupta cu virusul Ebola! În fine, deciși să scape cu totul de apăsarea banului sunt și Tim Cook, șeful Apple, posesor a circa 785 de milioane de dolari, și prințul saudit Al-Waleed bin Talal – 32 de miliarde de dolari.

Dar sportivii, vedetele cel mai bine plătite din disciplinele-industrie precum fotbalul sau tenisul, ce fac cu câștigurile

► De pildă, în 1954, scrie ziaristul în „Enciclopedia inutilității”, o toaletă comandată la Coco Chanel costa 380 de lire sterline, iar astăzi este vreo 15.000!

lor fabuloase? Oricât ar părea de ciudat, mulți dintre ei concurează și la „Olimpiada dărniceii”. Liderul în topul celor mai înstăriți fotbaliști, potrivit publicației germane „VermögenMagazin”, Cristiano Ronaldo, are vreo 347 de milioane de euro, strânse și din salariul primit de la Real Madrid (23,5 milioane de euro net), dar mai ales din publicitate la mașini, ceasuri, haine, cosmetice etc. Venitul său anual trece de 82 de milioane de euro, din care însă starul „galactic” împarte altruist în dreapta și-n stânga. Mai plătește câte un tratament costisitor vreunui mic fan bolnav, susține financiar cinci organizații caritabile, apără drepturile minorităților, se implică în protejarea mediului și participă constant la ajutorarea victimelor catastrofelor naturale. Totodată și-a cedat Națiunilor Unite prima de 600.000 de euro pentru câștigarea Ligii cu Real Madrid, apoi și prima pentru cucerirea titlului european cu naționala Portugaliei, 275.000 de euro, iar pe deasupra donează regulat sânge și măduvă osoasă, de mulți ani. Nu e de mirare că în 2015 a fost desemnat de asociația americană „Do Something” „cel mai generos sportiv din lume”, depășindu-i pe *wrestler*-ul John Cena, pe jucătoarea de tenis Serena Williams, fotbalistul Neymar și baschetbalistul LeBron James. Mărinimos se arată și Lionel Messi, care din averea estimată la 270 milioane de euro (75 de milioane câștig anual, din care 24 de milioane doar salariul de la FC Barcelona, în curs de creștere spre 30-35 de milioane!) susține programele UNICEF și finanțează școlarizarea copiilor din Siria afectată de război. Dintre sportivii români cu inimă largă, se remarcă Nadia Comăneci, fotbaliștii Ciprian Marica și Mihai Neșu, fiecare cu propriile proiecte filantropice, dar și tennismena Simona Halep, care numai la recentul turneu demonstrativ Tie Break Tens a donat 50.000 de dolari.

În ce-l privește, fostul fotbalist David Beckham, posesor al unei averi de 322 milioane de euro, a lansat în 2015 un fond pentru ajutorarea copiilor din întreaga lume. Numai că, potrivit dezvăluirilor Football Leaks făcute după ce e-mail-ul superstarului a fost spart, englezul evită să contribuie la fond. „Nu vreau să dau din banii mei pentru această cauză”, i-ar fi scris Beckham prietenului Simon Oliveira, justificând refuzul unei călătorii ce implica o donație substanțială. Mai mult, când a participat la o acțiune

umanitară în Cambodgia, făcând deplasarea cu un avion plătit de sponsori, a trimis ulterior la UNICEF o factură de 8.000 de euro pentru zborul respectiv. În apărarea sa, vedeta a invocat faptul că mailurile i-au fost denaturate și că, în cele 6 luni cât a jucat la PSG, și-a donat tot salariul în scop filantropic. O sumă mică totuși, dacă ne gândim că brandul Beckham valorează circa 630 de milioane de euro. Dar povestea demonstrează că degeaba te crezi un David iscusit al câștigurilor, când ești doar un Goliat al meschinăriei. ■



Robinet Testard, Copertă de carte



Cannes 2017

Polemici și glamour

IOAN LAZĂR

Poate părea paradoxal ca tocmai la o ediție jubiliară, când de așteptat era ca toate manifestările să poarte marca festivităților de anvergură, de care Cannes-ul anului 2017 nu duce nicidecum lipsă, să apară tot felul de incidente, cum altfel le-aș putea considera, de controversate, de contestări și de indignări. Fidel mersului înainte al industriei și deopotrivă al artei cinematografice, festivalul a știut să fructifice dezbaterile, diversitatea punctelor de vedere, încercând nu o dată să fie un excelent moderator, atât în plan managerial, cât și artistic.

Să intrăm însă în subiectul fierbinte al acestei ediții. El s-a ivit înainte de deschiderea oficială, de la chiar prima jumătate a lui aprilie când au pătruns în selecție două filme cu un regim special. Din recoltile audiovizuale ale gigantului american Netflix, producător de materiale video, pe care le inițiază pentru a fi exploatate doar pe telefoanele mobile ori pe alte rețele cu ecrane de mici dimensiuni, interzicând intrarea produselor respective în sălile de cinema, au fost introduse în program două titluri: „Okja” de Bong Joon-ho și „The Meyerowitz Stories”, în regia lui Noah Baumbach. A contat cu siguranță calitatea autorilor, dar nici tematica lor nu este de neglijat. Primul (prezentat în a doua zi a competiției, vineri, 19 mai a.c.) satirizează capitalismul, cu multinaționalele obsedate de profit, incitând la un consumism exagerat și dăunător sănătății. În egală măsură povestea ia forma unei parabole. O fetiță se împrietenește cu un porc gigantic, rezultatul unor uluitoare modificări genetice. Acțiunea este plasată în munții Coreei de Sud. Imaginile și efectele sunt convingătoare, încă o probă a capacității regizorului de a aborda problematici la scară universală. Și al doilea film își merită interesul. Chestiunea este totuși alta. Ea ține de prerogativele legii franceze, care interzice ca filmele să treacă pe alt suport video înainte de scurgerea a 36 de luni de la ieșirea lor în sălile de cinema. Între paranteze fiind spus, Franța are, se știe, una din cele mai bune rețele de săli din lume. În acest război al ecranelor, Netflix o ține, deocamdată, pe-a lui, nedorind să abdice de la statutul său de furnizor al unei platforme on-line imense.



Pe de altă parte, în aceeași ordine de idei, să avem în vedere că, după Berlin și Toronto, Cannes acceptă, din 2017, să aducă și serii TV. Sunt trei producții aici, cap de afiș fiind noua versiune „Twin Peaks”, semnată de David Lynch, la care se alătură alte două producții de asemenea în regia unor nume ilustre: Jane Campion și Alejandro G. Inarritu.

Lucrurile se cuvin privite cu oarecare circumspecție și mă tem că, la experiența lui Thierry Frémaux, precum și la spiritul său de fin cunoscător al lumii filmului, aducerea acelor producții care au iscat polemici a fost anume făcută spre a duce cumva la elucidarea unui aspect în măsură să dea tot mai mult de gândit producătorilor și distribuitorilor, legat de anvergura rețelelor, de impactul tehnologiilor și nu mai puțin de formatul ecranic.

Ca de obicei, toată lumea ar vrea să afle cine va lua în acest an Palme d'Or. Asemenea pronosticuri sunt firești și ele încep chiar de la momentul dezvăluirii listei principale. Unii confrăți au și pus degetul pe câte un titlu. Dacă e să catalogăm tipologia filmelor vom găsi și noi că, într-adevăr, deși jubiliară, ediția 2017 ar avea unele asemănări cu aceea din 2000, când juriul condus de Sean Penn a dat Palme d'Or filmului „Între ziduri” al francezului Lauren Cantet, ceea ce i-a făcut pe unii să atribuie trofeul 2017 filmului lui Michael Haneke „Happy end”, ținând seama de privirea caustică asupra autarhiei europeniste. Se ivește, totuși, o mare problemă. În situația mai sus semnalată, Haneke ar putea fi primul

►► Ca de obicei, toată lumea ar vrea să afle cine va lua în acest an Palme d'Or. Asemenea pronosticuri sunt firești și ele încep chiar de la momentul dezvăluirii listei principale.

deținător de trei Palme d'Or. Greu de crezut, zic alții, mai cu seamă că austriacul pedalează pe autobiografie, ceea ce stârnește unele invidii. Dacă nu va fi politic, atunci, impunându-se artistic, palmaresul își va începe lista cu „Wonderstruck” („Minunat”), prezentat de Todd Haynes, în prima seară de concurs. Unii l-au asemănat cu filmul lui Michel Hazanavicius, „Artistul”, și aici cred că au dreptate. Și filmul lui Haynes este un elogiul al privirii. În alb-negru, prin intermediul unei fetițe surde, Rose, cineastul propune o soluție de ieșire din carapacea singurătății transportându-ne în ambianța de la 1927, când filmul sonor abia se năștea. Cu al doilea copil, un băiețel pe nume Ben, ne apropiem de vremurile de azi. Urmărim escapadele celor doi în New York-ul anului 1977 și vizităm un mare parc natural, plin de curiozități de tot felul. Pătrundem astfel într-o lume animalieră, pe fondul unor reliefuri-gigant. Genul acestui tip de flashback-uri evocă universul nostalgic al figurinelor și al păpușilor Barbie. Festivalul este încă în derulare, așa că surprizele încă mai pot veni.

Glamour-ul nu lipsește, cum nu a lipsit niciodată la Cannes. Canal Plus, partener în continuare al festivalului, ne aduce noi și noi imagini ale divelor. Ziarele fac contabilitatea noilor sosiți cu nume celebre, o statistică mereu adusă la zi, preluând venirea acestora încă de la scara avioanelor aterizate la Nisa: Isabelle Huppert, Monica Bellucci, Susan Sarandon, Marion Cotillard, Charlotte Gainsbourg, Eva Herzigova, Julliane Moore... Nu poate trece nerezultată nici prezența veteranilor Clint Eastwood ori Arnold Schwarzenegger.

În ceea ce ne privește, festivalul are și o parte a lui românească, deși nu găsim niciun film în secțiunile competitive. Descoperim un stand românesc (pe Riviera, pavilionul cu numărul 114), organizat de CNC. În cadrul Atelierului, în locația de la Satul Internațional-Pantiero (pavilionul 227), tânăra regizoare Ruxandra Ghițescu se întâlnește zi de zi cu posibili finanțatori ai proiectului ei „Otto Barbarul”. La nivelul -1 al Palatului sunt întâlnirile și proiecțiile cu filmele celor mai tineri. Anul acesta se prezintă aici, la „Waves Short”, 16 titluri românești. Pe la începutul festivalului, la Târgul de filme, a fost prezentat un horror-fantasy cu Armand Assante, în regia lui Dragoș Buliga.

Surpriza apare, iată, și prin lansarea unui nou proiect românesc, urmând să intre în producție pe 8 iunie a.c., la București. Filmul se intitulează „Lemonade” și va fi regizat de Ioana Uricaru, fiind produs și distribuit de Mobra Film și respectiv Voodoo Film, companiile lui Cristian Mungiu, aflat la Cannes, cum se știe, în calitate de președinte al juriului pentru scurt metraje și pentru programul de la „Cinéfondation”. ■



Peisajul natural ca simbol național Programatismul simfonic românesc interbelic

OTILIA CONSTANTINIU

Procesul formării identității culturale naționale este strâns legat de reprezentările naturii și peisajelor în artă, muzică și literatură. Având în vedere diversitatea formelor și semnificațiilor pe care peisajul le-a avut de-a lungul istoriei, termenul poartă valențe ce nu se înscriu unei singure definiții. Înainte de a discuta reprezentările sale artistice, este importantă stabilirea dimensiunii filosofice a peisajului natural, pentru că ea presupune relația spațiu/natură – timp/memorie, o coordonată crucială pe care își vor croi esteticile gânditorii și artiștii romantici. Real sau imaginar, natural sau artificial, peisajul în sine (și nu imaginea lui) este un spațiu și nu obiect în spațiu. Însă peisajul este deschis, dar limitat, adică are deasupra lui cerul, ca spațiu nelimitat, și este determinat de sol, în orice configurație topografică, constituindu-l ca spațiu ce își conține limita. Pe aceste axe se configurează peisajul natural cu o temporalitate a naturii care este înainte de istorie și dincolo de istorie, analoagă și simetrică temporalității individuale, temporalitatea existenței. Așadar, peisajul nu este legat doar de percepția spațiului, ci și de cea a dimensiunii temporale (Rosario Assunto, „Peisajul și estetica”, vol. I. „Natură și istorie”, trad. Olga Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1986).

Peisajul – emulația onirică

Nu peisajul în sine, constituit ca obiect al experienței și subiect de judecată, ci interpretarea peisajului este cea care pune în evidență un sens, o valoare. În reprezentarea artistică, peisajul capătă o funcție, o semnificație, și poate fi imaginat sau conceput ca o formă de creație, presupunând un proces de compoziție a unor forme de organizare spațială și prezența și participarea unui spectator la acestea.

Dacă ne gândim că peisajele sunt, înainte de toate, o experiență a oniricului, așa cum susține Gaston Bachelard, putem

» Prin
celebrarea
naturii
și a peisajului
„specific
național”,
națiunea
se eliberează,
metaforic,
de sub
stăpânirea
străină.

afirma că muzica poate contribui la modelarea percepției „naționale” a peisajului ca experiență a oniricului, a reveriei, a visării. Dacă imaginea este întotdeauna o promovare a ființei, iar ceea ce dorești cu adevărat este ceea ce imaginezi din plin, atunci națiunea este o proiecție idealizată a mediului natural încărcat de simboluri arhetipale.

Peisajul în expresii sonore și picturale

Tendința de a plasticiza imagini extramuzicale prin limbaj sonor datează din epoca Renașterii și Barocului, când muzica instrumentală se desprinde din contextul sincretismului artistic. Până la romantici, imagini ale naturii sunt evocate în „Anotimpurile” (cca 1720) de Vivaldi, una dintre cele mai celebre lucrări ale barocului, sau în creațiile clasicismului vienez precum oratoriul „Anotimpurile” (1801) de Haydn sau în Simfonia a VI-a „Pastorală” (1808) de Beethoven. Picturalizarea imaginilor naturii s-a manifestat cu mai mare frecvență începând cu secolul al XIX-lea, când programatismul se cristalizează în genuri speciale, precum poemul simfonic, suita ori purtătoare de program – liedul – genuri pe care le vor îmbrățișa compozitorii naționali pentru afirmarea specificului țărilor de origine. Superioritatea pe care liedul a câștigat-o în Romanticism se datorează unor texte apărute în iluminismul târziu (Charles Rosen, „The Romantic Generation”, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1995, pp. 138-140).

Localismul intrinsec al muzicii

Muzica celebrează națiunea și teritoriul ei atât într-un mod explicit, născut din proclamare și lizibil, din titluri și versuri sau programe, cât și într-unul analogic, în care muzica evocă prin limbaj sonor un loc sau un peisaj, redă acea „culoare locală”. Peisajul poate fi construit prin mijloace pur muzicale, precum anumite progrese armonice sau prelungiri ale unor sonorități diatonice disonante pentru a crea impresia de suspendare temporală. Efect muzical care sugerează adâncime și perspectivă, denumit în muzicologia

europeană *Klangfläche* sau care poate fi evocat prin utilizarea inovativă a unor indicatori muzicali convenționali precum ecoul (cornilor sau al altor instrumente de suflat cu rezonanță), al căror efect să sugereze spațialitate și distanță.

Procesul prin care s-a vizualizat, înrămat și interpretat peisajul național românesc face parte dintr-un context european mai larg de reprezentare a peisajului natural. Ideea de redare a „culorii locale” este o constantă modernă a mai multor națiuni în secolul al XIX-lea și a constituit una dintre cele mai timpurii expresii ale naționalismului. Interesul pentru imaginile peisajului și ale naturii face parte din procesul naționalismului cultural și poate fi înțeles ca un proces emancipator, creativ și ritualic, trăsături comune și altor tipuri de naționalism european romantic. În rândul națiunilor aflate sub stăpânire străină, cărora nu le-a fost îngăduită autonomia, convingerea de a face un cult din natură a fost o formă privilegiată de exprimare a naționalismului. Condiția de națiune tolerată, în cazul Transilvaniei, menține comunitatea românească unitară, redusă la aproape un statut rural și cu slabe stratificări de clasă. Prin celebrarea naturii și a peisajului „specific național”, națiunea se eliberează, metaforic, de sub stăpânirea străină. Evocarea muzicală a peisajului natural se numără printre componentele de bază (permanente) ale stilului muzical național, iar importanța acestui fenomen reiese nu atât din amprentele estetice ale ștampilei ideologice, cât din funcția pe care a avut-o în contextul artei muzicale europene. Evocarea „culorii locale” satisface două cerințe: cea a nevoii de a oferi publicului o senzație de localizare a autenticului în măsură să intensifice sentimentul național și cea de a se angaja într-un discurs componistic mai larg, european, în care astfel de evocări devin o convențională așteptare.

Specii: rapsodii

La fel ca numeroasele ode, romanțe, idile, sonete scrise pentru pian solo, rapsodia oferea un echivalent instrumental omonimului gen literar într-o încercare tipică a



romantismului timpuriu de a surprinde sentimentul poetic în sunet. Abia spre finalul secolului al XIX-lea, rapsodia își dezvoltă identitatea ca un gen cu valențe naționaliste, „epic”, pentru orchestră la scară largă, o schimbare instigată inițial de Liszt, odată cu „Rapsodiile ungare” (1835-40) pentru pian în care acesta prelucrează melodii folclorice ungare. Cele două „Rapsodii române” create de George Enescu în 1901 după „Poema română” (1897), altă compoziție de inspirație folclorică, au fost urmate de „Rapsodia” compusă de Stan Golestan în 1912. Dintre compozitorii transilvăneni, singurul care abordează genul este Marțian Negrea (1893-1973), care compune „Rapsodia nr. 1” (1935) și „Rapsodia nr. 2” (1950) la o distanță în timp relativ mare față de primele rapsodii românești. Forma rapsodică împacă măiestria regulilor clasicismului academic cu inspirația liberă în care folclorul citat este un pretext justificator pentru libertățile asumate de compozitor, atât în construcția formei, cât și în cea a limbajului muzical.

Logica sa nu reiese din construcție, ci din juxtapunere, din alăturarea temelor sau melodiilor de dans. Însă titlurile rapsodiilor în care este conținut cuvântul „română” includ un calificativ național ce face din aceste lucrări adevărate proclamații ale națiunii.

Politici: programul muzical

Dacă romanticii au cântat natura și peisajul național în genurile miniaturii vocale și instrumentale sau corale, compozitorii interbelicului vor consolida specificul național în muzică prin dezvoltarea muzicii cu program, favorizând apropierea dintre text, culoare și sunet. Perioada interbelică reprezintă o etapă productivă în dezvoltarea culturii române și a tuturor artelor, fapt care a permis împrumuturi între arte prin substituirea mijloacelor de expresie, transfigurând în simboluri sonore imagini ale naturii, transformând tablouri picturale în tablouri sonore. De aceea, compozitorii perioadei interbelice vor avea o înclinație pentru creațiile bazate pe înlănțuirea de imagini așa cum este suita de dansuri simfonice, tabloul simfonic ori mai vechiul gen, rapsodia.

Același principiu componistic stă și la baza poemului și a suitei simfonice, ce presupun alăturarea de dansuri populare. La fel ca în cazul rapsodiei, genul poemului simfonic permite un tip de marcă identitară și oferă muzicii domeniul proclamării naționale echivalent textului scris. Muzica cu program înregistrează în deceniile interbelice o lărgire a tematicii și mai ales o orientare către viața și cultura populară, continuând acest fenomen început încă din primele decenii ale secolului XX, când

în muzica simfonică cu program pătrunseră teme de inspirație națională nuanțate liric sau bucolic. Temele pitorești preferate în perioada interbelică cer înlocuirea arhitectonicii simfonice ce presupunea un travaliu mai elaborat cu forme realizate prin juxtapunere, permițând o înlănțuire de imagini sonore. Evocarea plaiurilor natale – de la suita „Privești moldovenești” (1924) de Mihail Jora și până la Suia nr. 3 „Sătească” (1938) de Enescu – a făcut ca majoritatea compozitorilor români să înscrie în cultura muzicală românească creații care delimitează natura ca zonă geografică determinată și să împletească imagini poetice și muzicale într-o manieră impresionistă și/sau romantică națională.

În timp ce compozitorii bucureșteni prelucrau melodii lăutărești în suitele cu program, așa cum găsim la Mihail Jora („Privești moldovenești”, 1915), Filip Lazăr („Suita valahă” și scherzo-ul „Țigani”, 1925), George Enescu („Sonata nr. 3 «un caracter popular românesc»”, 1926), Alexandru Zirra („Țigani”, 1929) sau Dinu Lipatti („Șătrarii”, 1934), Sabin Drăgoi scria lucrări de esență melodică sătească, atrăgând atenția asupra noutății și originalității materialului folcloric de la sat. Aceasta este, de fapt, o trăsătură comună compozitorilor transilvăneni, susținători ardente ai purității folclorului sătesc. Dacă în „Suita română” (1922) Drăgoi aduce în partea a II-a „Cântecul secerătorilor”, în „Divertisment rustic”, ce cuprinde „Colind”, „Doină”, „Bocet”, „Dans” și „Cântec de nuntă”, acesta prelucrează melodia de la „O, ce veste minunată!” (cântec de stea și nu colind) aplicând procedeul imitației, al canonului sau al fugii, oferind astfel un model de prelucrare polifonică unei teme de natură semicultă.

Picturalizarea peisajului: suitele

Suita de dansuri populare este redată și de Eugen Căteanu în Suita I „Românească” (1934) sau în Suita a II-a „Rustică” (1948). Iuliu Mureșianu compune Suita I „Românească” (1936) și Suita a II-a „Romantică” (1938). Însă o lucrare programatică al cărui titlu sugerează o picturalizare a peisajului natural este cea a lui Marțian Negrea, suita simfonică „Povești din Grui” (1939), urmată mai târziu de suita simfonică „Prin Munții Apuseni” (1952) sau de o compoziție camerală mai timpurie, tot o suită, intitulată „Impresii de la țară” (1921). Suita simfonică „Povești din Grui” redă un tablou însuflețit de prezența umană care, în locul veseliei copilărești ca în „Impresii din copilărie” a lui Enescu sau a exuberanței regăsite la Mihail Jora (fragmentul „Alai țigănesc”) ori la Dinu Lipatti (fragmentul „Chef cu lăutari”), capătă la Negrea nuanțe sumbre cu reminiscențe din timpul Primului

► La nivel discursiv, primele decenii ale secolului al XX-lea sunt o prelungire a celor de la finele secolului anterior, o expresie a tensiunii dintre tradiția dominantă austro-germană, de la care se revendicau majoritatea compozitorilor români, și tradiția muzicală populară românească față de care aceștia se simțeau puternic atrași.

Război Mondial, mai ales în partea a II-a intitulată „Crăciun trist”. De asemenea, Mihai Andreescu-Skelety compune poemele simfonice „Lângă izvor” (1952) și „Buciume în codri” (1953), aceste lucrări ieșind din decupajul interbelicului dar păstrând aceeași linie tematică.

Inerții

La nivel discursiv, primele decenii ale secolului al XX-lea sunt o prelungire a celor de la finele secolului anterior, o expresie a tensiunii dintre tradiția dominantă austro-germană, de la care se revendicau majoritatea compozitorilor români, și tradiția muzicală populară românească, față de care aceștia se simțeau puternic atrași. Însă, departe de a fi o anexă simbolică a naționalismului, utilizarea materialului folcloric devine în această fază ingredientul esențial al modernismului, iar sub acest aspect, muzica țărănească capătă un respect sporit atât prin calitatea muzicală a materialului folcloric, cât și prin potențialul său de prelucrare. Spre deosebire de muzica folclorică prelucrată în etapa naționalismului romantic a secolului al XIX-lea, tradițiile țărănești sunt valorificate în modernitate datorită calității lor de a nu fi fost contaminate de procesul occidental de raționalizare, de standardizarea tonal-funcțională, și astfel puteau fi prelucrate critic mai radical. Evident că ceva din valoarea simbolică insuflată folclorului rămăsese, în special identificarea lui cu comunitatea naturală, cu colectivul, însă nu se insista pe comunitatea națională. Folclorul nu mai era utilizat ca un agent al nostalgiei romantice, precum era în secolul al XIX-lea, dar mai păstra nuanțele unui compus al moștenirii naționale, ca în finalul aceluiași secol, la care se adăuga o nouă trăsătură pe care modernitatea o aducea prin Bartok sau Stravinsky și anume folosirea materialului folcloric ca pe o critică adusă formelor uzate ale artei muzicale occidentale. În această cheie, se poate spune că modernității central și est europene au mediat opoziția într-o manieră critică creativă și nu de respingere sau ironică (Jim Samson, „East-Central Europe: Nationalism or Modernism?” [„Europa Est-Centrală: Naționalism sau modernism?”], în „Nationalism and Ethnoscience in the Formation of Nations” [„Naționalism și simbolism etnic. Istorie, cultură și etnicitate în formarea națiunilor”], ed. Athena S. Leoussi, Steven Grosby, Edinburgh University Press, 2007, pp. 60-61).

Însă, deoarece muzica poate contribui la modelarea percepției „naționale” a peisajului natural, preferința compozitorilor romantici, dar și moderniști, pentru evocarea naturii poate fi considerată o formă de naționalism muzical. ■



Ucenicul perpetuu a văzut unicornul

MIHAELA PROCA

In expoziția lui Valentin Scărlătescu, „Pământ breton, pământ românesc, loc de credință” (1), se intră cu sfială, fiindcă imaginile supradimensionate, conturate prin gesturi largi, într-o respirație firească, provoacă un șoc vizual, implicit – și unul emoțional, deci estetic.

Temele lucrărilor pe suport plan sunt puține: pădurea, în variante nesfârșite, ca și anotimpurile/vârstele sale, care o transfigurează; trunchiurile de copaci și plopii cu conture flamboaiante; luminișurile în pădure, în care adastă un cerb; cascadele din munți, care pot izvorî din podeaua unei biserici elvețiene; oceanul – pretext pentru demolirea tumultului interior; bărci pescărești abandonate; peisaje cu orizontul jos, fie de lanuri cultivate, fie ale culmilor line de dealuri ori ale întinderilor de ape; o casă ori o capelă singuratecă, pierdute în natură; interioare de catedrale – care fac trecerea către aspectul spiritual, al emoției resimțite de artist, cea care precedă orice katharsis și permite apoi, după limpezirea trăirii intense, conturarea unui simbol al istoriei creștine: potirul.

Potirul este din metal prețios, cu pietre încastate, și are fațete multiple, strălucitoare în irizări aurii, oglindind vitralii ori fresce cu chipuri de sfinți sau siluete aeriene de îngeri; potirul trimite la euharistie, în prezența Duhului Sfânt, care este figurat, la rândul său, ca un porumbel, odihnindu-se într-un cuib din nuiele. Istoria din „Evangelii” se completează cu portrete de sfinți, precum și cu animalele care însoțesc drumurile în pribegie ale familiei lui Cristos: calul și asinul. Mai apare, într-un cadru, silueta cambrată, redată în galop, conturată prin linii curbe largi și desprinsă pe fundalul luminii flambate, colorate în roșu – a unui unicorn, animalul fabulos din legendele medievale timpurii, asociate menestrelilor și poemelor despre cavalerii cruciați. La cruciade trimite și imaginea calului în fugă, purtând crucea stindard, după ce stăpânul său a căzut în luptă.

Există un alt element al naturii, care este înglobat în aspectul final al lucrărilor lui Scărlătescu: timpul. Timpul istoriei și al civilizației, cu perioade de umbre și prigoniri în masă în numele crucii. Timpul este cuprins în aspectul finit al desenelor și picturilor, care creează senzația de perisabil și fragil, pasibil de permanentă modificare a formei finale, prin adăugirea a încă unui suport, sub cele existente, precum și prin extinderea cadrului prin rame din șipci nefasonate.



Arhitectura compozițiilor lui Valentin Scărlătescu arată structura gândirii sale plastice; artistul pornește de la un nucleu tematic articulat și se desfășoară, apoi, spre marginile cadrului, cu accente impulsive de culoare contrastantă, care punctează atât centrul compozițional, cât și îl subliniază – pe cel cromatic, prin rapel de culoare ori prin umbra purtată.

Portretele sunt intens spiritualizate, realizate din tușe rapide, după ce conceptul a fost deja cristalizat; prin gesturi instinctive sunt definite trăsături, expresii, caractere. Portretele sunt „tipuri”, efigii sintetice, precum imaginile din icoane; sunt figurări ale unor prieteni ori surprinse întâmplător sau sunt întâlnite în tablourile și monumentele restaurate. Trăirea în proximitatea frescelor vechi a dus în mod firesc la recrearea, la replicarea, la continuarea tipologiei de pe pereți – prin realizarea unor portrete în frescă, întinsă pe suporturi plane, cu materialități diferite.

Sculpturile expuse sunt alcătuite din „Cărți”, amintind de paramentul zidurilor bisericilor vechi. Cărțile sunt stilizări spațiale ale manuscriselor cu ferecături din metal, având miezul gol și pereții construiți din mii de bucăți mici de lut. Cartea, ca obiect și condiție a creării actului estetic, cartea și cultura – temelie a umanității, cartea și cuvântul scris – drept fundament al ființării noastre spirituale. Impactul cuvintelor scrise, adunate între coperti, „greutate” și concretețea educației perpetue, formatoare a artistului,



►► **Lucrările sale alcătuiesc un elogiu adus materialității, organicului și anorganicului, precum și timpului suspendat – în aerul sanctificat al interiorului bisericii.**

care urcă trepte academice – reprezintă una dintre cheile descifrării mesajelor din opera sa plastică.

Tehnica lui Scărlătescu și uneltele sunt cele tradiționale, respectul pentru meșteșugul desenării și al pictării fiind trăsături de bază ale autorului. Cromatica unitară, în tonuri teroase, întunecate ori reci, permite strălucirea petelor calde, în auriu, roșu ori galben; violența roșului permanent poate acoperi întreaga lucrare, dar, în ansamblu, dozajul este parcimonios: lumina aparține doar văzduhului ori reflectărilor în obiectele pictate.

Echilibrul compozițional, pe dominante ortogonale, precizia desenului – cu ductul diferențiat și valoarea redusă –, armonia cromatizării ori abstractizarea volumelor – la formele în spațiu, care lasă doar ritmul să vibreze suprafețele – toate acestea sunt semne ale maturității plastice și, mai ales, ale respectului pentru profesia tradițională. Lucrările sale alcătuiesc un elogiu adus materialității, organicului și anorganicului, precum și timpului suspendat – în aerul sanctificat al interiorului bisericii.

Imaginile lui Valentin Scărlătescu au un impact puternic și sugerează urmărirea unei idei și întrezărirea conturilor acesteia – precum, odinioară, cavalerul sau filosoful care vedeau unicornul, la capătul unui drum lung și al combustiei totale.

Notă: Expoziția retrospectivă este deschisă la Galeria română din București până în 10 iunie a.c.