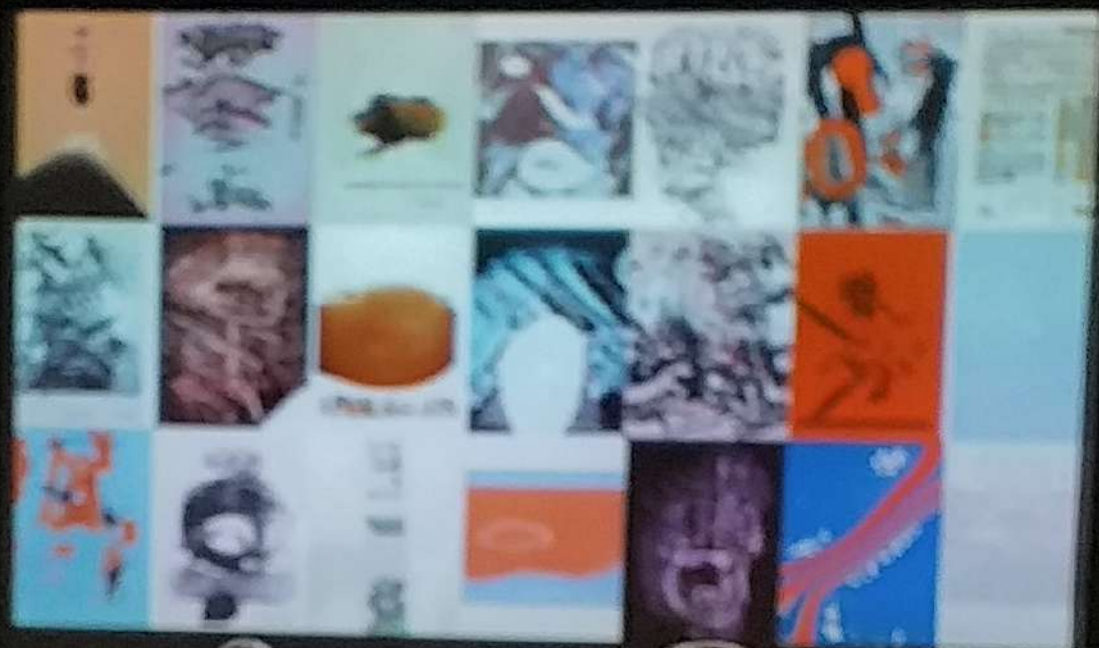


CULTURA 609

Fundația Culturală Augustin Buzura

www.revistacultura.ro



02/20

Artistul în România: condiția, statutul și ecosistemul

DIALOG:

George Maior și Edward Luttwak

ANALIZE:

Franța la puterea Macron

ROMÂNII ÎN LUME:

„România de la o dictatură la alta?”



Publicație editată de

Fundația Culturală
Augustin Buzura

Președinte:
ANAMARIA MAIOR-BUZURA



Redacția

Coordonator editorial:
NICU ILIE

Editori:
DANA BUZURA-GAGNIUC
CARMEN CORBU
AURELIAN GIUGĂL
CRISTINA RUSIECKI
CLAUDIU SFIRSCHI-LĂUDAT
ANA-MARIA VULPESCU

Machetare:
VIZUAL GRAFICANTE PUNCT RO

Adresa:
STRADA ION CREANGĂ, NR. 15-17,
SECTOR 5, BUCUREȘTI
E-mail:
cultura@augustinbuzura.org

ISSN 2285 – 5629
ISSN-L 1584 – 2894

Revista CULTURA
promovează, în spiritul dialogului cultural,
diversitatea de opinii. Responsabilitatea
afirmațiilor făcute în cuprinsul articolelor aparține
fiecărui autor, iar punctele de vedere exprimate
nu reprezintă în mod necesar viziunea redacției.

sumar

teme în dezbatere

Artistul în România: condiția, statutul și ecosistemul / PP. 5-39 /

Un grup de lucru afiliat proiectului „Cultura Alternativă” a realizat o propunere de politici publice care vizează rezolvarea unor dificultăți punctuale (juridice, sociale, administrative) sau de „breaslă” existente în domeniul artistic. Documentul cuprinde atât o cercetare, cât și soluții cheie, la nivel legislativ și administrativ, care, aplicate, ar putea decongestiona multiple zone financiare responsabile de sustenabilitatea sectorului cultural extins.

Andreea Grecu / O propunere de politici publice. Proiectul „Cultura Alternativă” / pag. 6 /

Anca Constantin van der Zee / Asigurarea egalității de șanse în domeniul cultural și artistic / pag. 25 /

Yigru Zeltit / Anii precarității / pag. 28 / Nicu Ilie / Care artist? Care societate? / pag. 32 /

Cristina Rusiecki / După douăzeci de ani... / pag. 36 /

Claudiu Sfirschi-Lăudat / Despre volatilitatea categoriilor / pag. 38 /

sinteze și reflecții

Despre Grand Strategy / O conversație între George Maior și Edward Luttwak / pag. 41 /

analize

Valentin Filip / Franța la puterea Macron: între grandoare și hybris / pag. 47 / Aurelian Giugăl / Franța și geografia socială a lui Christophe Guilluy / pag. 56 /

review

Gabriela Raț / Cartea deghizării. La granița dintre biografic și ficțiune / **T.O. Bobe, „Cartea neisprăvirii”** / / pag. 59 /

Emanuel Copilaș / Romanul refuza cumva să înceapă / **Vasile Ernu, „Mică trilogie a marginalilor. Izgoniții”** / / pag. 62 /

Cristina Rusiecki / Dramaturgia românească de festival: eternitate și cotidian / **FEST-FDR, 2019** / / pag. 64 /

Ana-Maria Irimia / Lili GAN, artista non-umană / **„Solve et Coagula”, One Night Gallery** / / pag. 68 /

Virgil Mihaiu / Postmodernism cu față umană și Jazz Age / **Timișoara Blues Jazz Kamo** / / pag. 72 /

Radu Pircă / Prețul de sânge al epocilor de aur / **Orlando Figes, „Vorbind în șoaptă”** / / pag. 76 /

români în lume

Dan Burcea / „România de la o dictatură la alta?”. Interviu cu Alina Cicani, realizatoare franco-română / pag. 81 /
Cristina Rusiecki / Cinci ani de teatru românesc la Atena / pag. 88 /

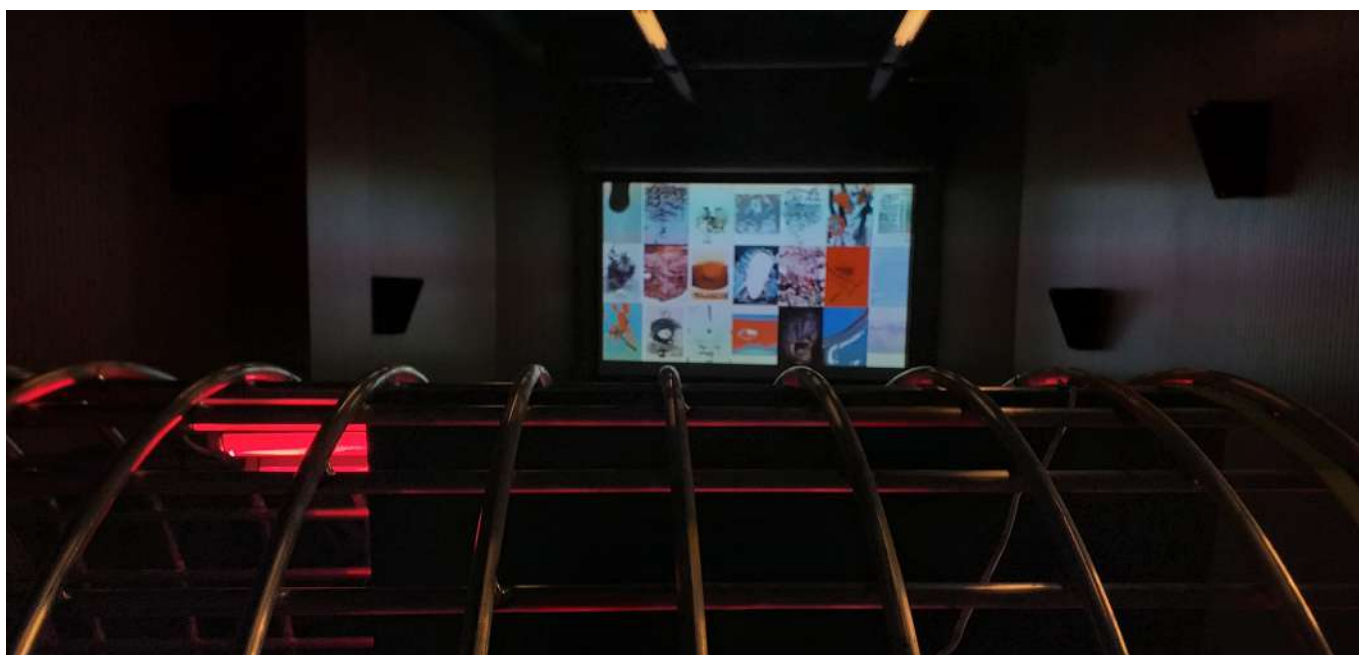
contribuții

Ioan-Aurel Pop / Accent și pronunție / pag. 93 /
Daniela Zeca-Buzura / Orașul ascuns. Sfioasa Ana (I) / pag. 95 /

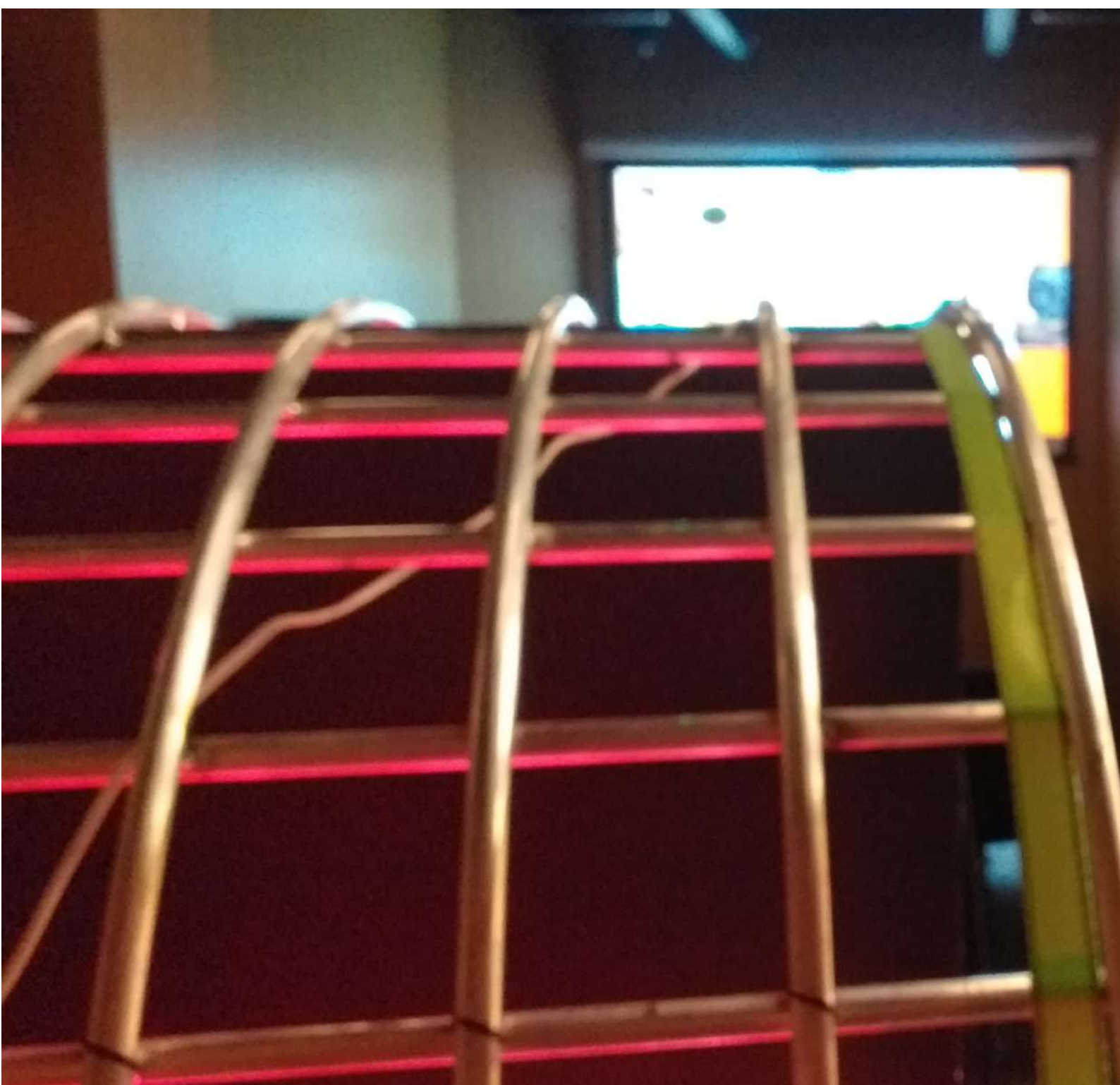
proiectele fcab

Documentele Augustin Buzura
Angela Martin / Singurătatea cu înfățișare și corp. Leac împotriva morții? / pag. 99 /

Ilustrația de număr: „LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery și prezentată la Muzeul de Artă Recentă (foto: Ana-Maria Irimia)



MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



Artistul în România: condiția, statutul și ecosistemul

Un grup de lucru afiliat proiectului „Cultura Alternativă” a realizat o propunere de politici publice care vizează rezolvarea unor dificultăți punctuale (juridice, sociale, administrative) sau de „breaslă” existente în domeniul artistic. Documentul cuprinde atât o cercetare cât și soluții cheie, la nivel legislativ și administrativ, care, aplicate, ar putea decongestiona multiple zone financiare responsabile de sustenabilitatea sectorului cultural extins.

MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



O propunere de politici publice Proiectul „Cultura Alternativă”

ANDREEA GRECU

Proiectul „Cultura Alternativă”, derulat de Asociația Culturală Flower Power și destinat persoanelor și entităților relevante din domeniul cultural, în direcția consolidării capacității acestora de inițiere de politici publice culturale, are ca obiectiv specific formularea unei propuneri alternative la politicile publice care să conducă la îmbunătățirea Statutului Artistului. Proiectul a fost cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Capacitate Administrativă, și s-a desfășurat în perioada cuprinsă între aprilie 2018 și septembrie 2019.

Prima schiță a prezentei politici publice, conform prevederilor legislației naționale, a fost formulată pe anumite capitole de un grup de 20 de persoane din domeniul cultural extins, luând în considerare feedback-uri privind problematicile și soluțiile

posibile, fie sectorial, fie sistemic, adunate prin diferite tipuri de instrumente produse în cadrul proiectului: un chestionar online de percepție (300 de respondenți), 9 dezbateri în țară (191 participanți) și 5 întâlniri de lucru cu artiști în țară (100 de persoane). Ulterior, s-au adăugat propuneri de soluționări în cadrul a 17 întâlniri de lucru cu 55 de specialiști și persoane și entități cu interese în domeniul cultural extins (stakeholderi).

Pentru fundamentare s-au folosit, pe lângă studii locale și internaționale, o cercetare legislativă pe un mix de peste 120 de legi românești, cu adresă directă și conexă la artist și la mediul cultural, și analize create în cadrul proiectului. Varianta actuală a prezentei politici publice, supusă consultării publice, a fost pregătită de un grup de experți atrași în proiect. Ulterior consultării, au fost inițiate o serie de întâlniri strategice cu

reprezentanți ai autorităților publice competente pentru parcurgerea circuitului legislativ necesar prezentării și avizării favorabile a politicii publice privind Consolidarea unui statut socio-profesional al artistului, autorului, creatorului în România.

Sondajul de percepție s-a adresat artiștilor/ creatorilor/autorilor și operatorilor culturali de drept public sau privat din România și a avut ca scop evaluarea și măsurarea stării de fapt a lumii artistice din România, pornind de la nevoile curente ale artiștilor și barierele întâmpinate în desfășurarea activității în domeniul artistic și trecând prin percepții privind accesul pe piața muncii, cunoașterea și percepții asupra legislației care îi vizează direct, precum și afilierea la diferite organisme din domeniu și beneficii în urma acestei afiliere.

Analiza asupra domeniului activități culturale și de spectacol ia în considerare datele oficiale disponibile la Institutul Național de Statistică, cu scopul de a avea un suport, o bază de pornire care să ajute fundamentarea și conturarea unei politici publice care vizează statutul artistului în România. Rațiunea selectării acestor sectoare economice a pornit de la faptul că industria este principalul contributor în PIB (aproximativ 23%) și domeniul în care activează cea mai mare pondere dintre personale ocupate, comerțul este al doilea mare contributor la PIB (circa 20%) și sectorul servicii, cu cea mai mare parte de forță de muncă ocupată. A fost introdus în analiză și sectorul IT&C cu o contribuție de circa 6% în PIB și aproximativ dublu forță de munca ocupată comparativ cu activitățile culturale și de spectacol (aprox. 4% contribuție PIB).

Propunerea de politică publică privind Consolidarea unui statut societal al artistului, autorului, creatorului în România este o versiune compactă, respectând rigorile standard stabilite de Secretariatul General al Guvernului. Pentru elaborarea propunerii a fost creat un document mai amplu, de peste 250 de pagini, care detaliază date existente. Coordonatorul propunerii de politică publică a fost Oana Năsui, managerul de proiect Daniela Apostol, iar președintele asociației inițiatoare este Anca Constantin van der Zee.

***Analiza asupra
domeniului
activități culturale
și de spectacol ia în
considerare datele
oficiale disponibile
la Institutul Național
de Statistică, cu
scopul de a avea
un suport, o bază
de pornire care să
ajute fundamentarea
și conturarea unei
politici publice care
vizează statutul
artistului în România.***

Fundamentarea problemei

Informațiile centralizate în cadrul prezentei PPP au rolul de a oferi imagini de ansamblu asupra domeniului cultural extins din punct de vedere social, economic, profesional, educațional, pentru a oferi posibilitatea actanților și decidenților de a interveni, când consideră necesar și în cunoștință de cauză, în direcția îmbunătățirii continue a calității vieții atât a unora dintre membrii săi (artiști și lucrători

***Termenul de „artist”
este considerat în
PPP ca o denumire
umbrelă, în sens
pozitiv, și ia în
considerare atât
diversitatea
manifestărilor
creative
contemporane și
specializările fiecărui
domeniu cultural,
cât și multitudinea
definițiilor și
reglementările
inegale din legislația
românească.***

culturali), cât și a celorlalți membri (prin intermediul muncii artiștilor și lucrătorilor culturali, pe care o considerăm vitală pentru creșterea calității vieții).

Termenul de „artist” este considerat în PPP ca o denumire umbrelă, în sens pozitiv, și ia în considerare atât diversitatea manifestărilor

creative contemporane și specializările fiecărui domeniu cultural, cât și multitudinea definițiilor și reglementările inegale din legislația românească.

În direcția ideii de termeni incluzivi, s-a pornit de la terminologia UNESCO din Recomandarea privind Statutul Artistului din 1980. Termenul de „artist” include autorii, creatorii, performerii și interpreții care lucrează în domeniile: literatură (scriitori, traducători); arte performative și dramatice (inclusiv teatrul de păpuși, circ și mime); dans; muzică (compozitori, muzicieni, cântăreți, coruri, aranjori, dirijori etc.); arte vizuale (pictură, sculptură, artă grafică, fotografie, multimedia); mass-media audiovizuale (cinema, televiziune, radio, multimedia interactive). Termenul de „statut” înseamnă poziția recunoscută și garantată a artiștilor într-o societate, bazată pe rolul important pe care îl joacă în ea și recunoașterea libertăților și drepturilor de care artiștii ar trebui să beneficieze, inclusiv drepturile morale, economice și sociale, în special veniturile și securitatea socială, dar și obligațiile pe care aceștia le au, în vederea beneficiarii de respectivele drepturi și libertăți.

În PPP se consideră artist orice persoană care, cumulativ, i) se consideră pe sine artist și (ii) care a adus / căruia i-a fost adusă la cunoștința publicului sau a comunicat / i-a fost comunicată public o operă de artă, un produs cultural, un serviciu cultural, care a fost cumpărat, vizionat etc. de către acel public. Această poziționare reprezintă un statut în societate. Acest statut se consolidează prin reglementări legislative în direcția exercitării drepturilor fundamentale, precum cel de liberă exprimare, egalitate de șanse și liberă asociere, și în direcția unei echilibrări a unui statut societal. Acest statut este de fapt o sumă de statute – fiscal, educațional, profesional.

„Se consideră comunicare publică orice comunicare a unei opere, realizată direct sau prin orice mijloace tehnice, făcută într-un loc deschis publicului sau în orice loc în care se adună un număr de persoane care depășește cercul normal al unei familii și al cunoștințelor acesteia, (...) sau orice altă modalitate publică de execuție ori de prezentare directă a operei, (...) prezentarea într-un loc public, prin intermediul înregistrărilor sonore sau

audiovizuale, precum și prezentarea într-un loc public, prin intermediul oricărui mijloc, a unei opere radiodifuzate (..)”. (art. 15 din Legea nr. 8/1996, cu modificările și completările ulterioare).

O mențiune importantă se referă la faptul că prezentele statuări au abordări diverse asupra artistului: angajat, deținător de drepturi de autor, prestator de activități independente, organizat ca persoană fizică autorizată, antreprenor cultural (asociat în cadrul unei societăți, conform Legii nr. 31/1990 privind societățile comerciale), sau manager cultural (care lucrează în formate de tipul organizație non-profit sau prestator de servicii în cadrul unei convenții civile). Deci în statuarea artistului se ia în considerare nu doar artistul, ci și întregul ecosistem / mediu / „câmp de producție” al acestuia și inclusiv faptul că artistul este în

În statuarea artistului

se ia în considerare

nu doar artistul, ci

și întregul ecosistem

/ mediu / „câmp de

producție” al acestuia.

anumite cazuri, în diverse roluri/poziții și manager, antreprenor, prestator, titular de drept de autor etc.

Specificitatea sectorului cultural și creativ extins

Impărțirea domeniului cultural extins este aplicată de către diverse instituții sau documente programatice. Sectoarele culturale (produc și distribuie bunuri și servicii care, atunci când sunt create, sunt considerate ca având o caracteristică, utilizare sau scop specific care materializează sau transmite expresii culturale, independent de valoarea comercială pe care o pot avea): sectorul artelor tradiționale (artele spectacolului, artele vizuale, patrimoniul cultural – inclusiv sectorul public), filmele, DVD sau video, televiziunea și radiodifuziunea, jocurile video, noile mijloace de comunicare,

muzica, presa și cărțile (conform Strategiei pentru cultură și patrimoniu național 2016-2022, după Convenția privind protecția și promovarea diversității expresiilor culturale, UNESCO, 2005).

Sectoarele creative: utilizează cultura ca input și au o dimensiune cultural-creativă, chiar dacă producțiile lor sunt în principal funcționale și sunt considerate a desemna „orice activitate care realizează produse simbolice cu o puternică dependență față de elementele de proprietate intelectuală, destinată unei piețe cât mai largi): arhitectura și designul și subsectoare precum grafica, moda sau

publicitatea” (conform Strategiei pentru cultură și patrimoniu național 2016-2022, după United Nations Conference on Trade and Development, 2004).

Artele vizuale, artele spectacolului, patrimoniu, film și video, televiziune și radio, software (inclusiv jocuri video), muzică, industria cărții, design, arhitectură (conform Strategiei culturale și creative a Bucureștiului 2015-2025).

Arte vizuale (pictură, sculptură, grafică, fotografie, videoart, instalație, ceramică, sticlă, metal, arte textile,

tehnici mixte, experiment vizual și de animație, performance art, artă digitală), artele spectacolului, cultură scrisă, patrimoniu cultural mobil și imobil (conform Administrației Fondului Cultural Național).

Literatură (scriitori, traducători); arte performative și dramatice (inclusiv teatru de păpuși, circ și mimi); dans; muzică (compozitori, muzicieni, cântăreți, coruri, aranșori, dirijori etc.); arte vizuale (pictură, sculptură, artă grafică, fotografie, multimedia etc.); mass-media audiovizuale (cinema, televiziune, radio, multimedia interactive etc.) (conform UNESCO).

Definiția artistului, creatorului, autorului în legislația națională

In PPP au fost centralizate definiții ale artistului, creatorului, autorului din legislația românească, din documente strategice la nivel național și din Clasificatorul Ocupațiilor din România, pentru a putea avea o privire de ansamblu privind reflectarea profesiei și statutului societal în general al acestuia. Au fost centralizate diferite definiții ale artistului, liber profesionistului, autorului sau a unor profesii creative dedicate (actor, arhitect) din: UNESCO, Strategia pentru cultură și patrimoniu național 2016-2022, Clasificatorul Ocupațiilor din România, Legea 8/1996 privind drepturile de autor; Legea nr. 74/2018 pentru modificarea și completarea Legii nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe, Legea nr. 328/2006 pentru aprobarea Ordonanței Guvernului nr. 39/2005 privind cinematografia, Legea nr. 109/2005, Ordonanța nr. 21/2007 privind instituțiile și companiile de spectacole sau concerte, precum și desfășurarea activității de impresariat artistic.

Statutul fiscal și social al artistului în România

Pentru exemplificarea acestui tip de statut au fost consultate o serie de resurse legislative. S-a remarcat faptul că facilitățile acordate pentru artiști, creatori, autori sunt valabile și disponibile și pentru lucrători culturali, numiți generic – de exemplu, apartenența la o uniune de creație/organizație de creatori – nu este exclusiv oferită artiștilor, ci și managerilor culturali.

Statuarea fiscală și socială a fost împărțită în mai multe criterii, fiecare drept / facilitate fiind însoțit/ă de actul legislativ corespondent. Criteriile alese sunt: acces la resurse pentru artiști și lucrători culturali, ca membri ai uniunilor de creatori (Decret-Lege nr. 27/1990, Legea nr. 83/2016 pentru completarea Legii nr. 8/2006, Legea nr. 109/2005, Legea nr. 118/2002, Legea nr. 136/2015,

Legea nr. 213/1998, Legea nr. 35/1994, Norma metodologică privind perceperea, încasarea, utilizarea, evidența și controlul destinației sumelor rezultate din aplicarea timbrului 2003, Codul Fiscal art. 15); facilități individuale și stimulente financiare (Ordonanța nr. 21/2007, Legea nr. 263/2010, Legea nr. 165/2018, Ordonanța de urgență nr. 11/1998, Codul Fiscal art. 72, 154, 269, 292, Legea 76/2002, Hotărârea Guvernului nr. 685/2015, Legea nr. 263/2010, Finanțări nerambursabile și împrumuturi fără dobândă garantate de stat); facilități fiscale pentru activitatea de creație (Finanțări nerambursabile, instituții de finanțare MCIN, Hotărârea nr. 90/2010, Legea nr. 353/2007, HG 385/2004, Legea bibliotecilor nr. 334/2002, Codul fiscal-Titulul IX); facilități fiscale pentru antreprenoriat cultural (Codul Fiscal, Ordonanța de urgență nr. 39/2018, Facilități ajutoare de stat prin schema de ajutor de minimis, de către Consiliul Concurenței – Rețeaua Națională de Ajutor de Stat).

Statutul educațional al artistului în România

În urma feedback-urilor obținute din interacțiunea cu peste 350 de stakeholderi și din completarea unui chestionar de către 300 de persoane, s-a pus în discuție necesitatea studiilor educaționale și / sau a studiilor vocaționale pentru exercitarea profesiei de artist (în mod generic).

Luând în considerare Legea Educației art. 338, numărul universităților artistic-vocaționale la nivel național (22 de instituții de învățământ superior cu 37 de facultăți), existența furnizorilor de servicii de educație non-formală, de formare profesională și de educație permanentă, meseriile din cadrul Clasificatorului Ocupațiilor din România au obligatoriu menționat nivelul studiilor. Din cele peste 230 de profesii creative inventariate, peste 80% au cerințe de nivel studii superioare, iar anumite uniuni de creație au această cerință obligatorie pentru acceptarea de membri prin statutele proprii. Astfel, s-a relevat necesitatea menționării și a unui statut educațional al artistului, ca parte a statutului societal menționat în PPP.

***Din cele peste 230
de profesii creative
inventariate, peste
80% au cerințe
de nivel studii
superioare, iar numite
uniuni de creație
au această cerință
obligatorie pentru
acceptarea de membri
prin statutele proprii.***

Statutul profesional al artistului în România

Profesia de artist, creator, autor se regăsește sub diverse denumiri de meserii creative în Clasificatorul Ocupațiilor din România. O cercetare a COR a relevat 232 de profesii creative din Subgrupa 26 - Specialiști în domeniul juridic, social și cultural, Subgrupa 34 - Alți specialiști în domeniul juridic, social și cultural, Subgrupa 21 – Specialiști în domeniul științei și ingineriei, Subgrupa 35 - Tehnicienii în informatică și comunicații și Subgrupa 12 - Conducători în domeniul administrativ și comercial.

Organizații de creatori și organisme de gestiune colectivă

Artistul, autorul, creatorul și lucrătorul cultural care aparțin organizațiilor de creatori sunt definiți în Statutele fiecărei organizații în parte. Apartenența la aceste organizații aduce diferite facilități și beneficii socio-profesionale precum cele menționate în Legea nr. 263/2010, Legea nr. 246/2005, Legea nr. 35/1994, Lege nr. 109/2005 și OG nr. 4/2008, Legea nr. 118/2002, Legea nr. 8/2006, Legea nr. 8/1996, HG nr. 401/2006.

Există 12 organizații de creatori cărora le sunt direcționate un număr de timbre culturale, prin Ordinul nr. 2664/2003 pentru aprobarea Criteriilor și procedurii de acordare a statutului de utilitate publică asociațiilor, fundațiilor și federațiilor care desfășoară activități din sfera de competență a Ministerului Culturii și Cultelor și prin Legea 121/2002 privind aprobarea Ordonanței nr. 123/2000 pentru modificarea și completarea Legii nr. 35/1994: **timbrul literar**, în valoare de 2% din prețul de vânzare a unei cărți și care se adaugă acestui preț – Uniunea Scriitorilor din România, Asociația Scriitorilor Profesioniști din România; **timbrul cinematografic**, în valoare de 2% din prețul unui bilet și care se adaugă acestui preț – Uniunea Autorilor și Realizatorilor de Film din România, Uniunea Cineaștilor din România; **timbrul teatral**, în valoare de 5% din prețul unui bilet și care se adaugă acestui preț – Uniunea Teatrală din România; **timbrul muzical**, în valoare de 5% din prețul unui bilet și 2% din prețul fiecărui disc, fiecărei tipărituri, casete video și audio înregistrate, cu caracter muzical, altele decât cele folclorice și care se adaugă acestor prețuri – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Uniunea Criticilor,

Redactorilor și Realizatorilor Muzicali din România, Uniunea de Creație Interpretativă a Muzicienilor din România, Uniunea Interpretărilor, Coregrafilor și Criticilor Muzicali din România; **timbrul folcloric**, în valoare de 5% din prețul unui bilet și 2% din prețul fiecărui disc, fiecărei tipărituri, casete video și audio folclorice înregistrate și care se adaugă acestor prețuri – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Uniunea de Creație Interpretativă a Muzicienilor din România; **timbrul artelor plastice**, în valoare de 0,5% din prețul de vânzare a operei de artă și care se adaugă acestui preț – Uniunea Artiștilor Plastici; **timbrul arhitecturii**, în valoare de 0,5 % din valoarea investiției, indiferent de beneficiarul sau de destinația acesteia – Uniunea Arhitecților din România, Ordinul Arhitecților din România; **timbrul de divertisment**, în valoare de 3% din prețul unui bilet și care se adaugă acestui preț – Uniunea Teatrală din România, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Uniunea de Creație Interpretativă a Muzicienilor din România.

Există 6 organizații de creatori cărora li se direcționează anual fonduri (4.500.000 lei) pentru editarea de reviste, conform Legii nr. 136/2015: Uniunea Arhitecților din România, Uniunea Artiștilor Plastici din România, Uniunea Cineaștilor din România, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Uniunea Scriitorilor din România, Uniunea Teatrală din România.

Există 9 organizații de creatori cărora li se acceptă indemnizația suplimentară pentru pensiile membrilor săi, conform Legii nr. 8/2006: Uniunea Scriitorilor din România, Uniunea Compozitorilor

și Muzicologilor din România, Uniunea Artiștilor Plastici din România, Uniunea Teatrală din România, Uniunea Cineaștilor din România, Uniunea de Creație Interpretativă a Muzicienilor din România, Uniunea Autorilor și Realizatorilor de Film din România, Uniunea Arhitecților din România, Uniunea Ziariștilor Profesioniști din România.

Președinții a 6 organizații de creatori pot propune liste pentru indemnizațiile de merit conform Legii nr. 118/2002: Uniunea Arhitecților din România, Uniunea Artiștilor Plastici din România, Uniunea Cineaștilor din România, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Uniunea Scriitorilor din România, Uniunea Teatrală din România.

Organizațiile de creatori primesc anual subvenții și beneficii, fiind de utilitate publică (Ordinul 26/2000) sau prin legi speciale (precum Legea nr. 136/2015) și dețin patrimoniu propriu.

Organismele de gestiune colectivă a dreptului de autor și a drepturilor conexe (OGC)

Artistul, ca titular de drepturi, poate fi membru sau nu al unui organism de gestiune colectivă și poate avea drepturi și facilități în funcție de prezența operei sale în spațiul public. OGC sunt persoane juridice constituite prin libera asociere, având ca obiect principal de activitate colectarea și repartizarea drepturilor a căror gestiune le este încredințată de către titulari. Acestea se constituie în condițiile legii, cu avizul Oficiului Român pentru Drepturile de Autor (HG nr. 401/2006) și funcționează potrivit reglementărilor privind asociațiile fără scop patrimonial și potrivit prevederilor Legii nr. 8/1996 (art. 124 și 125 din Legea nr. 8/1996 cu modificările și completările ulterioare).

În prezent, în România, sunt organizate și funcționează cu avizul ORDA un număr de 15 organisme de gestiune colectivă, cu aproximativ 50.000 de membri.

În anul 2018 organismele de gestiune colectivă au colectat 278 milioane lei și au reținut peste 36 de milioane de lei pentru cheltuieli.

Artistul, autorul, creatorul și lucrătorul cultural care aparțin organizațiilor de creatori sunt definiți în Statutele fiecărei organizații în parte. Apartenența la acestea aduce diferite facilități și beneficii socio-profesionale. Există 9 organizații de creatori cărora li se acceptă indemnizația suplimentară pentru pensiile membrilor săi. Președinții a 6 organizații de creatori pot propune liste pentru indemnizațiile de merit.

Problema identificată

Specificitatea creației și muncii artistice și diversitatea foarte mare a manifestărilor creative face dificilă relaționarea legislativă a statului cu individul artist, creator, autor. Instituțiile statului legiuitor pot decide drepturi, facilități și obligații per individ doar dacă acesta are un drept fundamental (Constituție) sau dacă acesta aparține specific vreunei categorii profesionale sau sociale.

Mai mult, tipologia relațiilor contractuale cu un artist este diferită de celelalte munci prestate la nivel social. În acest context, considerăm necesară intermedierea (1) acestei relații stat-artist prin angajatori de profil sau asociații profesionale de profil și uniuni de creatori, astfel propunând reglementări legislative la nivel de sistem în direcția democratizării accesului la drepturi și facilități instituite legal pentru artiști, creatori, autori și (2) a unei rigori și precizii a rezolvării problemelor de fond pe domeniu creativ specific.

Astfel că instituțiile și asociațiile profesionale de profil și uniunile de creație / organizațiile de creatori pot oferi protecție socială specifică și beneficii relaționate cu natura specifică a muncii creative.

Problema este compusă din: lipsa unei definiții a artistului, creatorului, autorului; lipsa unei reglementări general aplicabile fondării și activității uniunilor de creație, ca organizații de creatori, ca asociații profesionale, ca organizații reprezentative și de utilitate publică; lipsa de informare asupra drepturilor și obligațiilor artiștilor și lucrătorilor culturali; penuria de instituții sau organizații specializate în consultanță pe probleme specifice sectorului cultural extins.

Situația duce la un cadru legislativ neunitar privind o recunoaștere socio-profesională a

Situația duce la un cadru legislativ neunitar privind o recunoaștere socio-profesională a artistului, creatorului, autorului prin drepturi și facilități ale acestuia conferite și garantate, inclusiv prin intermediul organizațiilor de creatori și a organismele de gestionare colectivă.

artistului, creatorului, autorului, prin drepturi și facilități ale acestuia conferite și garantate, inclusiv prin intermediul organizațiilor de creatori și a organismele de gestionare colectivă.

Soluția propusă

Consolidarea unui statut al artistului prin această propunere de politică publică se referă la o clarificare prin armonizare (corelare și modificare) legislativă a unei condiții primate din mai multe puncte de vedere: sociale, educaționale, profesionale, o condiție, un statut care deja există, fărâmițat, în legislație sau structuri instituționale. Astfel, se are în vedere o definiție umbrelă, incluzivă, și o poziționare societală a artistului.

Prezenta politică publică propune armonizare legislativă, nu omogenizare, un statut incluziv, nu unul uniform. Din studiile, analizele, legile studiate, din întâlnirile și dezbaterile avute în cadrul proiectului s-a relevat faptul că există un statut al artistului în România și se regăsește „fărâmițat” în diferite formulări legislative sau instituționale. Astfel, propunerea de față prezintă, la capitolul formulării și fundamentării problemei, urmărirea formulării acestui statut dintr-o axă orizontală – definiția – și trei direcții: fiscal-social, educațional și profesional.

Soluția propusă presupune o rezolvare integrată prin rezolvarea concomitentă și succesivă a următoarelor puncte: armonizarea legislativă, eliminarea contradicțiilor și confuziilor generate de multitudinea de legi, informări constante pentru artiști și lucrători culturali prin întâlniri organizate în țară privind drepturile și obligațiile domeniului cultural extins și conexe, colaborarea cu experți cu o vastă experiență în sectorul creativ pentru consultanță specializată în probleme specifice domeniului (Centrul Artistului).

Formularea unui statut permite consolidarea acestuia, deci această privire sistemică asupra statutului artistului, creatorului, autorului în România permite propuneri de rezolvare integrate, care să nu dezechilibreze, ci să decongestioneze, care nu anulează sau abrogă drepturi și facilități, ci le diversifică și le multiplică.

Prezenta politică publică propune armonizare legislativă, nu omogenizare, un statut incluziv, nu unul uniform. Din studiile, analizele, legile studiate, din întâlnirile și dezbaterile avute în cadrul proiectului s-a relevat faptul că există un statut al artistului în România și se regăsește „fărâmițat” în diferite formulări legislative sau instituționale.

În PPP s-au luat în considerare și s-au păstrat facilitățile și drepturile prezente ale artiștilor (fie la nivel de individ, fie la nivel de asociație, organizație sau uniune reprezentativă pentru acesta), propunându-se normări, clarificări și armonizări legislative și nu anulări de facilități și drepturi.

În Varianta Recomandată a PPP s-au luat în considerare și realități economice prezente precum deficitul de buget actual (2019), pragul de îndatorare externă și starea fondului de pensii din surse precum Ministerul Finanțelor Publice (MFP), Institutul Național de Statistică (INS), Banca Națională a României (BNR) și EUROSTAT.

Scopul propunerii de politică publică este consolidarea unui statut societal al artistului, autorului, creatorului în România prin armonizarea și normarea de măsuri legislative în favoarea exercitării legale a drepturilor și obligațiilor și prin formarea și informarea actanților din domeniul cultural extins.

Prin PPP se urmăresc obiective generale și specifice precum: 1. Accesibilizarea drepturilor și facilităților legale pentru toți artiștii și lucrătorii

culturali din România și a obligațiilor corelative; 1.1. Soluționarea aspectelor legale pe care le presupune armonizarea legislativă pentru egalitate de șanse; 2. Informarea și formarea tuturor celor interesați din domeniul cultural extins asupra diferitelor tipuri de statute, drepturi și obligații sociale, profesionale, educaționale; 3. Formarea de specialiști în activități de advocacy care să promoveze crearea unui cadru legislativ cu îmbunătățiri ale condiției socio-profesionale a artistului, creatorului, autorului și a ecosistemului său.

Beneficiarii direcți sunt creatorii, artiștii, autorii, iar cei indirecti sunt organizațiile de creatori, lucrătorii culturali, operatorii culturali (autorități publice, organizații non-profit, entități private for-profit), personalul conex creativ, personalul educațional din învățământul artistic-vocațional formal, media.

Variantele de soluționare

Varianta 1 (recomandată): Consolidarea unui statut al artistului prin armonizarea legislativă a acestei condiții sociale și profesionale

Această variantă propune consolidarea unui statut al artistului printr-o clarificare care presupune armonizarea (corelare și modificare) legislativă a acestei condiții sociale și profesionale, oferind soluții la nivel de sistem și nu remedieri punctuale ale unor dezechilibre sociale sau legislative. Astfel, se au în vedere pentru prezenta PPP o definiție umbrelă, incluzivă, și o poziționare societală a artistului, creatorului, autorului. Obligațiile ce revin organizațiilor și indivizilor beneficiari de drepturi și facilități și modalitatea de monitorizare și raportare trebuie reglementate ca proceduri transparente, cu obiective și predictibile și care să nu împiedice dreptul la liberă exprimare și la liberă asociere (conform Cartei drepturilor fundamentale a Uniunii Europene).

Se urmărește asigurarea unui cadru legislativ incluziv pentru o recunoaștere socio-profesională a artistului, creatorului, autorului, prin drepturi și facilități ale acestuia conferite, garantate și intermediare de către organizațiile de creatori și a organismele de gestionare colectivă – conform dreptului de egalitate de șanse (drept fundamental în Constituția României și în Uniunea Europeană) și conform dreptului de liberă asociere (idem) – și o potențare a domeniului cultural extins prin direcții prioritare de acțiune pentru informare, consultanță și formare.

Axele transversale de acțiune în implementarea Variantei de soluționare recomandate urmăresc: armonizarea legislativă; eliminarea contradicțiilor și confuziilor generate de multitudinea de legi; informări constante pentru artiști și lucrători culturali prin întâlniri organizate în țară privind drepturile și obligațiile domeniului cultural extins și conex, cu invitați de la Ministerul Educației Naționale, Ministerul Muncii și Justiției Sociale,

Ministerul Culturii și Identității Naționale, Ministerul Dezvoltării Regionale și Administrației Publice, ANAF, ORDA etc.; colaborarea cu experți cu o vastă experiență în sectorul creativ pentru consultanță specializată în probleme specifice domeniului (profesionalizare, contracte, reglementări drepturi autor etc.) (Centrul Artistului).

Propunerea de politică publică privind statutul societal al artistului, creatorului, autorului propune normări metodologice de aplicare și completări aduse legislației care reglementează funcționarea domeniului cultural extins și introducerea de definiții ale artistului, creatorului, autorului (modificare Decret-Lege nr. 27/1990 privind organizarea și funcționarea în condiții de autonomie economică a organizațiilor de scriitori, artiști plastici și compozitori, creatori de film și de teatru sau/și Legea dreptului de autor sau/și o lege nouă).

Sunt propuse modificări legislative care să definească artistul, creatorul, autorul, cu referiri la legislația deja existentă (Clasificatorul Ocupațiilor din România, Legea nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe, legile speciale precum Legea nr. 328/2006 pentru aprobarea Ordonanței Guvernului nr. 39/2005 privind cinematografia și Ordonanța nr. 21/2007 privind instituțiile și companiile de spectacole sau concerte, precum și desfășurarea activității de impresariat artistic). Pe lângă definiție, trebuie menționate statutele fiscale și profesionale.

Reglementările juridice legate de particularitățile fondării și activității uniunilor de creație, ca organizații de creatori, ca asociații profesionale, ca organizații reprezentative și de utilitate publică, se fac prin:

- (în colaborare cu reprezentanții organizațiilor de creatori deja existente) introducerea unei definiții unitare pentru uniunii de creație / uniunii de creatori / organizații de creatori, ca asociații profesionale în domeniul culturii, și stabilirea criteriilor de reprezentativitate care conferă statutul de partener social abilitat să își reprezinte membrii în cadrul dialogului social instituționalizat (conform altor entități menționate în Legea dialogului social) în: Decret-Lege nr. 27/1990 privind organizarea și funcționarea în condiții de autonomie economică a organizațiilor de scriitori, artiști plastici și

***Propunerea de
politică publică
privind statutul
societal al artistului,
creatorului, autorului
propune normări
metodologice de
aplicare și completări
aduse legislației
care reglementează
funcționarea
domeniului cultural
extins și introducerea
de definiții ale
artistului, creatorului,
autorului.***

compozitori, creatori de film și de teatru, Legea nr. 62/2011, actualizată în 2018, Legea dialogului social și în Ordonanța nr. 26/2000 cu privire la asociații și fundații aprobată cu modificări și completări prin Legea nr. 246/2005. În momentul de față în legislație apar concomitent denumiri de uniune de creație, uniuni de creatori și organizații de creatori.

Schimbările legislative propuse vor aduce o transparentizare a resurselor financiare ale organizațiilor care reprezintă artiștii, creatorii, autorii și a proiectelor și programelor în direcția cărora acestea direcționează resurse.

- (în colaborare cu Secretariatul General al Guvernului) reglementarea statutului de utilitate publică pentru organizațiile de creatori prin clarificarea drepturilor și obligațiilor, plus menționarea unei reacreditări la un interval finit de timp – în Ordonanța nr. 26/2000 cu privire la asociații și fundații, aprobată cu modificări și completări prin Legea nr. 246/2005.

- (în colaborare cu reprezentanții Comisiei de Cultură a Camerei Deputaților) modificarea prin eliminarea

restricției de apartenență la Alianța Națională a Uniunilor de Creatori – în Legea nr. 136/2015 pentru finanțarea revistelor de cultură reprezentative din România, acordată distinct pentru revistele uniunilor de creatori din România, în Ordinul nr. 2664/2003 pentru aprobarea Criteriilor și procedurii de acordare a statutului de utilitate publică asociațiilor, fundațiilor și federațiilor care desfășoară activități din sfera de competență a Ministerului Culturii și Cultelor și în Legea nr. 118/2002 privind indemnizația de merit.

- (în colaborare cu reprezentanții Comisiei de Cultură a Camerei Deputaților și ai Ministerului de Finanțe) modificarea prin eliminare a Anexelor 1-8 (listele de organizații de creatori care au acces la timbru), cu menționarea, ca destinatari, a „organizațiilor de creatori” – în Norma metodologică (privind perceperea, încasarea, utilizarea, evidența și controlul destinației sumelor rezultate din aplicarea timbrului literar, cinematografic, teatral, muzical, folcloric, al artelor plastice, al arhitecturii și de divertisment, precum și procedura de solicitare și comunicare a opțiunilor titularilor de drepturi de autor sau ale titularilor de drepturi conexe dreptului de autor ori, după caz, ale moștenitorilor acestora) din 14.10.2003.

Impact social

În cadrul ministerelor și al instituțiilor din subordinea acestora, existența bazelor de date facilitează fundamentarea unor politici publice și impactul acestora asupra mediului social. Colectarea și analiza datelor nu sunt costisitoare, în multe cazuri ele existând deja și constituind o constantă a activității curente a funcționarilor. În aceste cazuri este nevoie doar de o reinterpretare a datelor existente într-o cheie diferită, care ar furniza informații noi și relevante.

Schimbările legislative propuse vor aduce o transparentizare a resurselor financiare ale organizațiilor care reprezintă artiștii, creatorii, autorii și a proiectelor și programelor în direcția cărora acestea direcționează resurse. Sintagma „nu sunt bani în cultură”, dacă va rămâne la fel de folosită, va fi cel puțin însoțită și de justificări coerente ale acestui fapt pe care îl conține.

Artiștii, creatorii, autorii vor ști unde sunt resursele, cum le pot accesa, care le sunt drepturile și obligațiile pe care le au datorită apartenenței artistic-profesionale, care le sunt facilitățile și obligațiile sociale. Artiștii vor putea da forma pe care o doresc organizațiilor de creatori de care aparțin, prin propuneri de strategii sau proiecte în care acestea să direcționeze resursele, vor putea fi stăpâni pe drepturile lor de autor și conexe, vor putea organiza uniuni de creatori noi sau organisme de gestiune colectivă noi. Artiștii vor putea avea o imagine mai clară a dimensiunii propriului sector de activitate, a punctelor tari și slabe ale acestuia, putând să se implice direct în creșterea calității vieții, atât a celor cărora le dedică lucrările și operele, cât și a celei proprii.

Impactul economic vizat duce la creșterea nivelului de finanțare a proiectelor artiștilor sau entităților organizatoare de proiecte artistice și culturale; creșterea implicării la nivel local, prin cererea de către autoritățile locale a propriilor drepturi și facilități pentru artiști, în temeiul legilor care îi reprezintă; standardizarea unui prag de remunerare a drepturilor de autor, decurs din transparentizarea drepturilor și obligațiilor artiștilor.

Armonizări, normări și modificări legislative sistemice și sectoriale specifice pot decongestiona finanțarea domeniului cultural extins.

Beneficiile acestei PPP sunt: acces sensibil egal și transparent al entităților non-profit la dobândirea statutului de „utilitate publică”; acordarea statutului de „utilitate publică” pentru entitățile non-profit doar pentru perioada în care derulează în mod real activitatea/proiectul de utilitate publică, dar nu mai mult de 3/5/7 ani, și nu pentru că au în obiectul de activitate „activități de utilitate publică”; posibilitatea introducerii statutului de „utilitate publică la nivel local” în condițiile sus-arătate, legată de capacitatea finanțării din bugetul local a unor proiecte importante/de utilitate la nivel local; transparența reală a colectării și gestiunii fondurilor colectate din taxa de timbru cultural; reducerea subfinanțării sectorului independent și creșterea duratei de activitate pentru organizațiile și artiștii din mediul privat și asociativ; oferta culturală a

***Artiștii, creatorii,
autorii vor ști unde
sunt resursele, cum
le pot accesa, care
le sunt drepturile
și obligațiile pe
care le au datorită
apartenenței artistic-
profesionale, care
le sunt facilitățile și
obligațiile sociale.
Artiștii vor putea
da forma pe care o
doresc organizațiilor
de creatori de
care aparțin, prin
propuneri de strategii
sau proiecte în
care acestea să
direcționeze resursele.***

sectorului asociativ și a artiștilor independenți este mai variată, ca urmare a participării acestora în procesul decizional și legislativ, printr-un dialog

***Riscurile ce însoțesc
această PPP sunt:
opoziție din partea
actualelor entități
non-profit beneficiare
ale actualului sistem
de reglementare,
greutățile din procesul
legislativ, creșterea
în mod exponențial a
numărului celor care se
autodeclară artiști și
creatori independenți.***

constant cu autoritățile locale; transformarea activităților culturale prestate în condiții de barter sau voluntariat în activități remunerate în baza unor relații contractuale (contracte de drepturi de autor, contracte individuale de muncă).

Riscurile ce însoțesc această PPP sunt: opoziție din partea actualelor entități non-profit beneficiare ale actualului sistem de reglementare; greutatea întâmpinate în procesul de legiferare (fie că e vorba de o lege nouă sau de modificarea uneia existente – procedura, durata, complicațiile sunt similare); marea majoritate a actanților din domeniu vor sta în expectativă; creșterea în mod exponențial a numărului de profesioniști care se autodeclară artiști și creatori independenți; supralegiferarea

unor domenii de activitate creativă, prin adoptarea unei politici publice care vizează grupuri-țintă a căror profesie este distinct reglementată (de exemplu, arhitecții); omiterea din listele de profesii creative (subgrupe COR) și de coduri CAEN pentru industriile culturale și creative (coduri CAEN conform Strategiei pentru cultură și patrimoniu național 2016-2022) a unor profesii și coduri ce pot beneficia de efectele propunerii de politici publice; stabilirea unor mecanisme de gestionare care nu permit distribuirea resurselor printr-un algoritm obiectiv către potențialii beneficiari; consumul de resurse necesar funcționării mecanismului de gestionare este ridicat și generează nemulțumirea și neîncrederea potențialilor beneficiari; suprapunerea categoriilor de profesii face ca unele profesii non-artistice să fie potențial incluse în categoria artiștilor și creativilor (de exemplu, pentru codurile CAEN în cazul serviciilor IT, Codul fiscal prevede deja unele facilități).

Varianta 2: Instituirea unei legi noi care definește artistul, creatorul, autorul

Impactul legislativ al variantei constă în inițierea unui proiect de lege care să definească artistul, creatorul, autorul, cu referiri la legislația deja existentă (Clasificatorul Ocupațiilor din România, Legea nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe, legile speciale precum Legea nr. 328/2006 pentru aprobarea Ordonanței Guvernului nr. 39/2005 privind cinematografia și Ordonanța nr. 21/2007 privind instituțiile și companiile de spectacole sau concerte, precum și desfășurarea activității de impresariat artistic). Pe lângă definiție, ar trebui menționate statutele sale fiscale și profesionale. Deci și în acest caz, de suprapunere a unei politici publice cu inițierea a unui singur act legislativ, tot este necesară o analiză a actelor normative care reglementează regimul juridic al artistului, dar și al organizațiilor de creatori și organismelor de gestionare colectivă care îi reprezintă teoretic și juridic.

Impactul social al variantei se referă la privirea îngustă, și nu holistică, asupra problematicilor artistului, creatorului, autorului în România - precum nivelul de trai, calitatea vieții, protecția socială, apartenența la organizații profesionale etc. - și anume propunerea unei singure legi care să

reglementeze, prin definiții și norme, statutul societal al acestuia; se estimează că va aduce reacții puternice și negative, din mai multe sectoare ale domeniului cultural extins, cu argumentul imposibilității unei singure definiții a unui domeniu atât de eterogen și complex, dar și al specificității atât a domeniului în ansamblu, cât și a fiecărui sector în parte.

Impactul economic al Variantei 2 vizează atingerea anumitor problematici de esență, de conținut, de statuare socio-profesională, dar prin această variantă nu se tratează problematici sistemice, la nivelul ecosistemului/mediului/„câmpului de producție”. Resurse financiare importante și facilități sunt disponibile teoretic pentru artiști, creatori, autori, dar nu ajung la beneficiarii reali din cauza unor blocaje care țin de transparența decizională sau viziunea managerială.

Efectele vizează: creșterea numărului de locuri de muncă pentru specialiștii în activitatea de lobby; creșterea numărului de contracte de muncă, contracte pe drepturi de autor sau drepturi conexe încheiate și onorate (remunerate) pentru artiști și creatori; creșterea numărului de redevențe încasate de către artiști și creatori de la organismele de gestionare a drepturilor de autor.

Varianta 3: Menținerea status quo-ului, a cadrului legal existent

Buget estimat: neclaritățile legislative privind drepturile și obligațiile organizațiilor de creatori și ale organizațiilor de utilitate publică aduc pierderi financiare mari la bugetul de stat. Nu s-au găsit cifre oficiale centralizatoare privind acest fapt, tocmai datorită proceselor slabe de monitorizare, a instrumentelor cvasi-inexistente de evaluare și de aplicare de coerciții.

Impact legislativ: păstrarea prezentelor prevederi legale neclare în privința statutului social, economic, profesional al artistului, creatorului, autorului, existența unor prevederi care nu se aplică cu caracter general tuturor persoanelor juridice co-interesate de mediul cultural extins, lipsa unor măsuri de accesibilizare, pe baza drepturilor fundamentale de egalitate de șanse și liberă asociere și în temeiul

Impactul economic al Variantei 2 vizează atingerea anumitor problematici de esență, de conținut, de statuare socio-profesională, dar prin aceasta varianta nu se tratează problematici sistemice, la nivelul ecosistemului/mediului/„câmpului de producție”.

Resurse financiare importante și facilități sunt disponibile teoretic pentru artiști, creatori, autori dar nu ajung la beneficiarii reali, din cauza unor blocaje.

Actuala stare de fapt permite pierderea resurselor financiare și de tip facilități datorită unei lipse de transparență și a unei centralizări privind veniturile, cheltuielile și patrimoniul de care dispun organizațiile de creatori, a unor derapaje privind statutele apartenenței la organizații profesionale.

art.7 din Legea nr. 52/2003 privind transparența decizională în administrația publică, a persoanelor și entităților juridice din domeniul cultural extins la drepturile și facilitățile unei serii de legi precum Decret-Lege nr. 27/1990, Legea nr. 62/2011, Legea nr. 136/2015, Legea nr. 35/1994, Legea nr. 246/2005, lucruri ce au condus la facilități, drepturi și obligații neunitare, vor consolida excepționalitatea legală a actualelor prevederi legale și vor perpetua starea de precaritate economică și socială a artistului,

ca membru cu drepturi depline al societății.

Impact social: actuala stare de lucruri, și anume inexistența unor studii și cercetări la nivel de breaslă sau sector cultural privind modalitatea exercitării profesiei, remunerația acestei munci, apartenența la organizații profesionale, lipsa de informare a oportunităților profesionale pentru artiști, ducă la diferențe sensibile în ceea ce privește nivelul de trai și calitatea vieții a artiștilor, creatorilor, autorilor, atât la nivelul domeniului cultural extins, cât și comparativ cu alte segmente socio-profesionale.

Impact economic: actuala stare de fapt permite pierderea resurselor financiare și de tip facilități datorită unei lipse de transparență și a unei centralizări privind veniturile, cheltuielile și patrimoniul de care dispun organizațiile de creatori, a unor derapaje privind statutele apartenenței la organizații profesionale. Absența unor informații clare privind atât bugetele disponibile, cât și privind strategia și obiectivele organizațiilor, organismelor, dar și a finanțatorilor publice ducă la direcționări aleatorii ale resurselor și la dezechilibre financiare per sector. Decalajul existent între categoriile de creatori/artiști se va mări, unii fiind favorizați prin excepții de la regulă, cei mai mulți fiind ocoliți de excepții. Insuficienta transparență în ceea ce privește modul de utilizare al timbrului cultural nu permite identificarea prin analiză a sumelor estimativ cheltuite fără a avea impact asupra grupurilor-țintă.

Efectele se reflectă în: alocarea de resurse în proiecte și inițiative care nu răspund nevoilor reale ale sectorului artistic și creativ, fluctuația numărului de inițiative artistice și implicit a ofertei culturale existente pentru categoriile de public, în lipsa unor criterii de performanță care să permită identificarea și evidențierea produselor culturale de calitate; menținerea unui statut profesional de tip neafiliat, și anume în afara organizațiilor de creatori, pentru un număr sporit de artiști tineri și consacrați, situație care reprezintă un punct slab atât pentru artiști și creatori, cât și pentru organizațiile de profil; subfinanțarea unor proiecte relevante și a unor inițiative ce răspund așteptărilor sectorului cultural și creativ, respectiv suprafinanțarea unor activități care se derulează fără a se evalua și a se ține cont de performanțele reale și rezultatele cantitative și calitative ale acestora.

Normarea prezentă a direcționării de resurse financiare către asociații sau fundații de utilitate publică și lipsa de transparență a acestei direcționări

A fost identificat un număr total de 2.546 de persoane juridice cu statut de utilitate publică acordat pe baza unor acte normative speciale. Organizațiile amintite nu se supun unei proceduri care să constate eligibilitatea acestora pentru a beneficia de statutul de utilitate publică, ele deținându-l de drept, odată cu dobândirea personalității juridice. Deși O.G. nr. 26/2000 stipulează pentru persoanele juridice beneficiare ale statutului de utilitate publică o serie de obligații de comunicare și publicare a rapoartelor de activitate și situațiilor financiare anuale, nu prevede un mecanism funcțional de monitorizare a activității organizațiilor raportată la criteriile îndeplinite în vederea obținerii statutului de utilitate publică. Reglementarea statutului de utilitate publică recunoscut conform prevederilor acestora derogă total de la normele instituite prin O.G. nr. 26/2000 cu privire la asociații și fundații, precum și de la un act normativ special la altul, astfel încât, deși denumirea noțiunii coincide, conținutul acesteia și regimul juridic al statutului de utilitate publică al persoanelor juridice în cauză este complet diferit (conform Analizei asupra asociațiilor de utilitate

*Organizațiile amintite
nu se supun unei
proceduri care să
constate eligibilitatea
acestora pentru a
beneficia de statutul
de utilitate publică.*

publică, începută în 2016 de Ministerul pentru Consultare Publică și Dialog Civic și continuată de Secretariatul General al Guvernului, decembrie 2018).

Nivelul de afiliere la diverse organisme din domeniu este foarte scăzut

Doar 45% dintre artiștii care au răspuns la sondaj sunt membri ai unei asociații de creație. Respondenții susțin că este nevoie de asociații profesionale eficiente. Ca atare, un motiv al neafilierii îl reprezintă și percepția de ineficiență a organismelor existente în prezent.

Din analiza sondajului de percepție din 2018 (300 de respondenți), nivelul de afiliere la diverse organisme din domeniu este foarte scăzut. Pe de o parte, așa cum arată datele, un motiv îl reprezintă lipsa motivării (nu obțin niciun beneficiu). Pe de altă parte, respondenții susțin că este nevoie de asociații profesionale eficiente. Ca atare, un motiv al neafilierii îl reprezintă și percepția de ineficiență a organismelor existente în prezent. Astfel, doar 45% dintre artiștii care au răspuns la sondaj sunt membri ai unei asociații de creație, iar, dintre aceștia, circa 2 din 10 au declarat că nu au niciun beneficiu în urma afilierii.

Indemnizație lunară pentru pensionari membri ale uniunilor de creatori, legal constituite: la nivelul lunii iunie 2016, Ministerul Muncii comunica 11.700 beneficiari cu un cuantum total de 8.640.635 lei lunar (conform Informării privind situația statistică și principalele concluzii rezultând din evaluarea aplicării cadrului legal privitor la situația asociațiilor și fundațiilor de utilitate publică, Ministerul pentru Consultare Publică și Dialog Civic – MCPDC, 2016).

Asigurarea egalității de șanse în domeniul cultural și artistic

ANCA CONSTANTIN VAN DER ZEE

Proiectul „Cultura Alternativă” a fost inițiat de Asociația Culturală Flower Power în primul rând pentru a veni în sprijinul aplicării în România a Recomandării UNESCO referitoare la necesitatea identificării unor măsuri pentru susținerea condiției speciale a artistului, adaptate caracterului discontinuu al muncii sale și specificului activităților de creație și, în ultimii ani, schimbărilor apărute în societate datorită rapidei evoluții tehnologice.

Propunerea de politică publică alternativă (PPPA) formulată în cadrul proiectului, rezultat principal al acestuia, propune, în primul rând, definirea artistului, o definiție incluzivă care să cuprindă referiri la diversele fațete ale condiției artistului: educațional, fiscal, profesional (artist angajat sau independent).

În România, de-a lungul ultimilor 30 de ani, au fost făcuți mulți pași importanți în reglementarea și susținerea activităților și drepturilor artiștilor, dar aceștia au fost făcuți succesiv, cel mai adesea datorită inițiativelor unor bresle artistice mai active și care au avut acces la pârghiile necesare intervențiilor de acest tip, acțiunile lor fiind – de cele mai multe ori – punctuale și reușind doar să modifice sau să completeze legi formulate anterior. În absența unei analize de ansamblu, aceste modificări punctuale au dus, firesc, la apariția unor limitări sau contradicții, dar și la crearea unor dezechilibre sociale care au devenit, în ultima vreme, din ce în ce mai presante. Proiectul „Cultura Alternativă” a făcut o analiză a prevederilor și reglementărilor existente în acest moment în legislație, referitoare la artiști și la diversele activități din domeniul cultural, urmărind printr-o propunere de politică publică alternativă să declanșeze un proces de consolidare a unui statut al artistului, printr-o clarificare prin

**Rezultatele
cercetării relevă
nevoia stringentă
de informare și
consiliere a artiștilor
(care nu își cunosc
foarte bine drepturile
și nu au resurse
de informare și
consiliere) și propune
ca soluții organizarea
unor activități de
informare, consiliere și
formare profesională
specifice, la nivel
național, privind
drepturile și obligațiile
artistului și ale
ecosistemului său...**

armonizare și corelare legislativă a acestei condiții sociale și profesionale, care să poată oferi soluții la nivel de sistem și nu doar remedieri punctuale.

Propunerea de politică publică realizată de Asociația Culturală Flower Power se fundamentează pe rezultatele studiilor realizate în cadrul proiectului (un studiu cantitativ – realizat pe baza rezultatelor unui chestionar deschis spre completare artiștilor și operatorilor culturali, pe site-ul proiectului: <https://statutulartistului.ro>) și unul calitativ (referitor la bunele practici din cinci țări europene, privind susținerea statutului artistului în Franța, Marea Britanie, Germania, Slovacia, Danemarca). Rezultatele cercetării relevă nevoia stringentă de informare și consiliere a artiștilor (care nu își cunosc foarte bine drepturile și nu au resurse de informare și consiliere) și propune ca soluții organizarea unor activități de informare, consiliere și formare profesională specifice, la nivel național, privind drepturile și obligațiile artistului și ecosistemului său prin inserția de specialiști capabili să centralizeze problematici, să monitorizeze, să evalueze și să asigure, pe termen lung, dezvoltarea armonioasă a domeniului și corelările legislative necesare.

În acest scop, Propunerea de politică publică alternativă PPPA include realizarea următoarelor activități: 1. sesiuni de consiliere juridică și profesională specializate pe domeniul cultural extins, prin intermediul unui organism numit Casa Artistului, aparținând de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național; 2. sesiuni de informare online, dar și offline, la nivel național privind drepturile, facilitățile și obligațiile artiștilor, creatorilor și autorilor, cu invitați din organizații de creatori, organisme de gestiune colectivă, instituții finanțatoare de cultură, instituții artistic-vocaționale, Casa de Pensii, ANAF etc.; 3. sesiuni de formare profesională în domeniului advocacy-ului cultural, în direcția creșterii sustenabilității domeniului prin inserția de specialiști (per sector, per breaslă etc.) capabili să centralizeze problematici, să formuleze și să propună schimbări legislative, să monitorizeze, să evalueze și să continue pe termen lung dezvoltarea legislativă armonioasă a domeniului.

Datele obținute din activitățile proiectului „Cultura Alternativă” (două studii, unul cantitativ și altul calitativ), feedback-urilor obținute din 9 dezbateri în țară (191 participanți), 5 întâlniri de lucru cu artiști în toate regiunile de dezvoltare din țară (100

de persoane) în 2018 și 17 întâlniri de lucru cu 55 de specialiști și stakeholderi în 2019, o analiză a unui mix de 120 de legi sistemice, sectoriale și speciale privind artistul, creatorul, autorul în mod direct sau indirect și a peste 100 de resurse informative (strategii, programe, analize, rapoarte naționale și internaționale, cărți, manuale, articole, surse oficiale din instituții publice) au condus la evidențierea unora dintre problemele stringente în privința condiției artistului din România și la formularea a trei variante de soluționare.

Acestea au ca scop declanșarea unei analize, la nivel național, a resurselor financiare existente pentru asigurarea protecției sociale și a susținerii proiectelor artiștilor independenți (în principal, prin reanalizarea modului de colectare și de utilizare a resurselor provenite din exploatarea drepturilor de autor de către companiile comerciale), realizarea unui recensământ al artiștilor la nivel național, prin crearea unor baze de date care să cuprindă și artiștii independenți. Se pare că numărul acestora este, în prezent, în urma creșterii continue a numărului de absolvenți de universități de arte, mai mare decât al celor angajați în instituțiile de stat / subvenționate de la bugetul de stat, fiind necesară identificarea unor soluții și aplicării unor măsuri pentru asigurarea egalității de șanse în domeniul cultural și artistic, atât pentru artiști, ca indivizi, cât și pentru asociațiile și uniunile de artiști, apărute în ultimii treizeci de ani ca urmare a dreptului la liberă asociere, un drept fundamental al cetățenilor în general și a creatorilor în acest caz.

Propunerea de politică publică alternativă (PPPA) formulată de Asociația Culturală Flower Power a fost depusă la autoritățile centrale: Ministerul Culturii și Identității Naționale, Comisia Națională a României pentru UNESCO, Comisia de Artă, Cultură și Mass Media a Camerei Deputaților și înaintată și Primului Ministru desemnat, Ludovic Orban, în cadrul negocierilor care au avut loc zilele trecute, cu societatea civilă, în vederea realizării noului program de guvernare. Sperăm ca acest demers să fie inclus în Strategia Culturală a României pentru perioada următoare, astfel ca viitoarele proiecte ale sectorului cultural ce au în vedere artiștii să își

Sperăm ca acest demers să fie inclus în Strategia Culturală a României pentru perioada următoare, astfel ca viitoarele proiecte ale sectorului cultural ce au în vedere artiștii să își regăsească un sprijin strategic pe termen scurt și mediu, în orizontul de dezvoltare 2020-2030.

regăsească un sprijin strategic pe termen scurt și mediu, în orizontul de dezvoltare 2020-2030.

Anca Constantin van der Zee este președinte al Asociației Culturale Flower Power

Anii precarității

YIGRU ZELTIL

Anul 2010. Mă aflu în redacția revistei „Tomis” din Constanța când s-a anunțat că nu vor mai veni bani de la Consiliul Județean. Eram un puști de liceu, colaborator al revistei, care dădea târcoale și spera să „fure meserie”, în speranța, atât de naivă, că ar fi putut deveni redactor al revistei „Tomis” – iar acesta ar fi fost locul de muncă ideal. Nu bănuiam atunci că voi rămâne în șomaj și după terminarea facultății de Litere.

Nu sunt un poet blestemat, nu reprezint o generație pierdută, nu vreau să mă pun bine cu toate bisericuțele. E o capcană a crede că sunt imun față de compromisuri, doar încerc să-mi mențin coloana în formă. Mi-am plâns de milă pentru unele consecințe ale alegerilor mele, pe altele mi le-am asumat deja. Nu sunt pur și simplu o victimă a problemelor culturii române din 2010, precaritatea m-a făcut să capăt conștiință.

La sfârșitul anului 2015, primarul Constanței, Decebal Făgădău, anunța că va fi prinsă în buget finanțarea noii reviste „Tomis”, la care am pus umărul alături de Cristina Tamaș, redactorul-șef Mircea Țuglea și câțiva foști redactori. Am fost puși să facem Asociația revistei Tomis pentru a putea primi banii, am întâmpinat dificultăți la ANAF, iar doi ani mai târziu, în ședința în care urma confirmarea finală a finanțării, Consiliul Județean ne-a spus că ar fi trebuit să trecem direct în subordinea lor. Cu puțin timp

înainte, regretatul Mircea Țuglea a fost găsit înecat în valurile mării... Însă nici cel care l-a înlocuit, Bogdan Papacostea, nu a reușit să persuadeze autoritățile locale. Întrebat de soarta revistei „Tomis” la o emisiune în direct, edilul a avut o reacție convulsivă...

2020. Mă aflu de o jumătate de an în București. De când stau în chirie, am câștigat mai mulți bani decât am strâns vreodată, din colaborări sporadice, plătite prost sau deloc, în anii de șomaj din Constanța, însă am pierdut timpul pentru reflecție, lectură, scris – nu știu când îl voi recupera. Încep să aflu pe propria piele ce înseamnă captivitatea tiparului muncă-odihnă, cu pauze dedicate mai curând divertismentului decât cunoașterii – așa moare o bună parte din literatură. Elena Vlădăreanu, „bani. muncă. timp liber” – o carte pe care aș fi vrut s-o scriu, căreia îi subscriu.

Derulez înapoi: 2017. Public „A Bibliography of Conceptual Writing”, ocazie cu care mă fac cunoscut printre mai mulți scriitori conceptuali din afară, leg câteva prietenii... Nu am dezvăluit la acea dată că m-am grăbit să fac demersul acesta în speranța că voi obține o bursă... pentru scriitori defavorizați. Luni după aceea, aveam să aflu că, la aproape un euro pe zi în buzunar, nu eram suficient de sărac lipit pământului. Nu mă ajuta nici faptul că nu eram prozator, nu eram un autor cu teme sociale și, colac peste pupăză, nu exclusesem din bibliografia mea o serie de autori, dintre cei mai vizibili din mișcarea conceptuală, care au fost acuzați de rasism. Pe atunci am pierdut speranța că e suficient să mă orientez către „export”.

Din 2010 încioace, m-am împrietenit cu Daniel Clinci, ultimul redactor rămas la „Tomis” alături de Dan Mihuț, mai târziu autorul unei cercetări faine, „Avangardă și experiment. De la estetica negativă la cultura postmodernă”. De la el am împrumutat o ediție din engleză a cărții lui Peter Bürger, „Teoria avangardei”, care surprindea cum avangardele istorice au căutat să submineze autonomia estetică a artei față de viață. Așa am ajuns să citesc din teoria critică de stânga, din sociologia literaturii, din Bourdieu. În timp am realizat că eu pur și simplu caut explicații pentru situația precară în care mă aflu.

2014: încep să scriu articole controversabile pe Fabrica de Literatură, site care nici nu mai există în prezent. Cu o lună înainte de scandalul din jurul premiului Mihai Eminescu acordat lui Gabriel Chifu și de începutul așa-zisului grup de reformă a Uniunii Scriitorilor, anticipasem că va exista o scindare a câmpului literar din cauza problemelor instituționale, a resurselor la care vor avea tot mai puțin acces scriitorii nealiniați.

Am mai scris și despre cum Mihai Zamfir i-a redus pe suprarealiștii francezi, suficient de canonici în Hexagon încât să nu lipsească din cărțile după care învățam franceza, la niște „pigmei”, în timp ce Eugen Simion scria în prefața antologiei din scrierile avangardiștilor români, îngrijită de Ion Pop și publicată în colecția Academiei, că aceștia sunt „minori” față de Arghezi și cei trei B. din canon... Un fel de a spune că avangardele nu au produs valori sau că rămân o curiozitate regretabil de influentă.

Inițierea în literatură și în politica literară m-a făcut categoric să-mi pierd inocența, acea inocență cu care mă implicam în comunități de pe Internet centrate pe interese, cum ar fi muzica. Eram obișnuit cu mentalitatea că poți face orice în muzică, există oricând un public, fie și de nișă, pentru orice – chiar și pentru compozitori ca Iannis Xenakis, cel născut la Brăila și consacrat în Franța, dar cu o operă ca și „extraterestră” – și nu trebuie să-mi justific existența, nu trebuie să justific dacă mă raportez la avangarde.

Probabil și din pricina felului meu de autism, mi-au plăcut manifestările avangardelor, m-am identificat cu avangardele ca o paradoxală tradiție în mișcare, de aici obsesia mea. Instinctul meu a fost să mă

***Instinctul meu a
fost să mă apuc de
literatură ca activitate
social acceptabilă,
dar acceptarea este
un miraj și așa-zisul
spațiu în siguranță
al literaturii este
mai mult un câmp
de luptă. Unul
foarte mocirlos, cel
puțin în România.***

apuc de literatură ca activitate social acceptabilă, dar acceptarea este un miraj și așa-zisul spațiu în siguranță al literaturii este mai mult un câmp de luptă. Unul foarte mocirlos, cel puțin în România.

De timpuriu, am conștientizat dublul meu dezavantaj: legitimitatea instituțională aparține

***Insolitarea și
nuanțarea este ceea
ce caut în arte, în
literatură, pentru că
implică rezistență.
Mințile celor mai
mulți dintre oameni
se pot lăsa copleșite
de complexitatea
realității în care am
ajuns să trăim – și
astfel cred că se pot
explica și anumite
tensiuni social-
politice – pentru că nu
practică acest sport al
căutării rezistențelor.***

aici unor oameni de autoritate, precum cei sus-numiți, care promovează sau admit prevalența conservatorismului național, naționalist, pentru care avangardiștii români au rămas străini și proverbialii tineri din ziua de azi sunt suspectați de memorie culturală inexistentă sau „greșită”. Pe cealaltă parte,

legitimitatea simbolică și *coolness*-ul aparțin mai curând abordărilor neorealiste, biografiste, confesive, într-un circuit care favorizează lectura cu voce tare și neglijează raporturile cu pagina, altfel riști să fii taxat pentru „textualism”, cuvânt murdar de la fracturiști încoace. Ca excepții de la regula nescrisă, Simona Nastac curatoiază de câțiva ani lecturi de *performance*, iar manifestările lui Răzvan Țupa și ale Ancăi Bucur au ajuns și în alte contexte, însă totul atâta timp cât are o componentă spectaculară.

Și în spațiul occidental s-a întâmplat ca marginile experimentale ale literaturii și ale altor câmpuri apropiate (vezi convertirea cinematografiei experimentale în *video art*) să fie, mai întâi și cel mai adesea, subsumate de câmpul artelor vizuale (astăzi, de asemenea, interesat mai mult de ultimele tendințe filosofice decât filosofii autonomi). Unele din scrierile care mi-au plăcut cel mai mult în ultimii ani au fost publicate în revista Uniunii Artiștilor Plastici, ARTA, și în caietele galeriei ODD. Nu m-am implicat mai mult din cauza complexelor și problemelor mele personale, care m-au făcut să rămân în provincie mai mult decât trebuia. Acum am sentimentul că am pierdut poate singura ocazie de a avea experiența unui spațiu de emulație, deși nu știu în ce măsură s-ar fi tradus în oportunități mai concrete de emancipare socială și de ieșire din precaritate, ceea ce a ajuns să mă preocupe cel puțin la fel de mult...

Fac o paranteză: din copilărie, nu mi-au plăcut basmele. Am convingerea că oamenii acordă prea multă încredere unor povești care simplifică lucrurile, care le reduce la dihotomii rezolvabile, sau mai curând etern conflictuale, dar care tocmai de aceea pot fi cuprinse. Insolitarea și nuanțarea este ceea ce caut în arte, în literatură, pentru că implică rezistență. Mințile celor mai mulți dintre oameni se pot lăsa copleșite de complexitatea realității în care am ajuns să trăim – și astfel cred că se pot explica și anumite tensiuni social-politice – pentru că nu practică acest sport al căutării rezistențelor.

Este însă la fel de adevărat că, așa cum scria muzicianul Tony Conrad la un moment dat, jocul de societate al literaturii din modernitate (și până în prezent?) are un anume caracter sadomasochist (în ceea ce privește relația unui text cu publicul,

de regulă, pasiv, respectiv cu criticul care instituie granițele). Nu știu alții cum sunt, dar sportul rezistenței sus-numite îl joc de plăcere, înainte de a se pune problema, cu două sau mai multe tășuri, a „performanței”. Dacă această plăcere este minoritară, este percepută ca perversiune, situându-se în răspăr față de căutarea inerțială, majoritară, neurotipică a unor semnificații care să construiască impresia de stabilitate, dată de esențe statice.

O realitate greu de acceptat: o strivitor de mare parte din jocurile artei sau chiar ale literaturii, de azi și de ieri, rămâne finanțată din filantropie nu întotdeauna onorabilă. În ultimul timp, diverși artiști occidentali au încercat să boicoteze muzee și alte instituții finanțate și de către magnați legați de industria de armament. Există și autori care consideră că pentru dezastrele modernității sunt responsabile și mișcările artistice, sau susțin că până și poeții moderni și de avangardă ar fi de blamat pentru victimele ultimului secol, deoarece ar promova o imagine antiumanistă a omului (Radu Vancu, în „Elegie pentru uman”). Din punct de vedere postumanist, noi și restul formelor de viață care compun lumea suntem interconectați și nu putem, ca artiști, să nu conștientizăm măcar aspectele acestea problematice.

În loc de încheiere, țin să citez, să subscriu unui citat din Bogdan Ghiu, în „Linia de producție”: „Arta este metafora literală a activității umane supreme, unice, a vieții-activitate, este singura activitate care trebuie luată în serios, care tocmai de aceea atrage, care tocmai de aceea trebuie în același timp menținută, cultivată ca metaforă, pentru că atrage și degajă valoare de întrebuințare (investiție și profit de subiectivare, de realizare activă, adică etică, de sine), dar și ținută departe, împiedicată să i se dea curs, să fie utilizată”.

O realitate greu de acceptat: o strivitor de mare parte din jocurile artei sau chiar ale literaturii, de azi și de ieri, rămâne finanțată din filantropie nu întotdeauna onorabilă. În ultimul timp, diverși artiști occidentali au încercat să boicoteze muzee și alte instituții finanțate și de către magnați legați de industria de armament.

Care artist? Care societate?

NICU ILIE

Recent, comentând rezultatele unui sondaj, un sociolog român se declara surprins de mutarea de accent de la nevoile de bază din piramida maslowiană spre unele cu o mai mare complexitate socială. Asemenea rezultate ar fi un semnal că societatea românească iese din zona supraviețuirii și ajunge în stadiul în care poate face pași spre clădirea unei societăți propriu-zise, cu substanță comunitară, cu perspective valorice, cu principii și structuri culturale. Dar vârful piramidei lui Maslow încă e departe, iar mulți nici nu-l văd de unde se află.

Există un pragmatism al supraviețuirii, care nu este și nici nu seamănă cu pragmatismul. E unul al sporilor de bacterii care, în condiții neprielnice, își reduc la maximum funcțiile și schimburile cu mediul. Biologicul se mineralizează. Mi-e greu să scriu: socialul se animalizează. Poate e mult zis, dar o decădere de regn se produce implicit.

Dincolo de orice exprimare sentențioasă, corpusul social a trecut prin crize profunde și succesive. Cine va studia de la înălțimea istoriei ultimii noștri 30 de ani va avea în ochi criza sau succesiunea de crize economice. Astea sunt cel mai bine documentate: cu cifre, cu grafice, cu evoluții. Dar numerele au în spate oameni: indivizi, grupuri, comunități, organizații, instituții, structuri, relații. La fel ca economia, cultura a colapsat. Este motivul din care azi încă mai vorbim, cu o incredibilă frecvență, despre

comunism, comuniști, protocomuniști, neocomuniști, comunistoizi, post-comunism. Pentru că societatea de după nu a generat și nu a adoptat un model cultural dominant, un sistem coerent de valori (în locul celui bazat pe minciună și teroare, de dinainte de 1989). Dimpotrivă, România s-a pulverizat în interior. Iar glue-ul unei societăți, lipiciul care ține totul laolaltă, este chiar cultura. Poate a existat și o criză de capital și o criză a piețelor, plus una de know-how, poate și o criză demografică, cu siguranță una politică și una a educației, poate și o criză a sănătății. Dar, înainte de toate și la baza tuturor, a existat acest colaps cultural. A existat și încă există.

În artă și în cultură crizele sunt naturale și necesare. La această viteză a cunoașterii (și a falsificării vechilor viziuni, modele și teorii), criza, ca o neliniște productivă, ca o confruntare constantă a vechiului cu noul, ca o permanentă punere sub test, este pozitivă, este însăși expresia adaptabilității. Este, în anii noștri, generală și mondială.

Dar nu cu o asemenea criză de creștere s-a confruntat, ca fenomen major, România ultimelor decenii. Ci cu un dialog al mușilor cu surzii. Cu un abandon și cu o capitulare. Cu o încetare a comunicării. Pentru cei mai mulți, cultura a devenit irelevantă. O fiță.

Există, spuneam, un pragmatism al supraviețuirii. Fenomen de masă atestat de barometrele de consum cultural: românii și-au închis disponibilitatea de a consuma artă și cultură chiar și atunci când și-ar fi permis din punct de vedere financiar. Chiar și atunci când – piratată, disponibilă prin noile tehnologii sau oferită cvasi-gratuit de televiziuni – arta putea fi

consumată absolut fără costuri, ea a fost sistematic respinsă. Ca și cum vârful piramidei (păstrând metafora maslowienilor) nu se poate sprijini direct pe baza ei.

Unde se află artiștii în această schemă?

În cele mai multe cazuri, ei par să fi descoperit căi individuale de a mixa nevoile supraviețurii cu cele legate de autorespect, de recunoaștere (orișicum ar fi ea înțeleasă), de creativitate și autenticitate. Alții au murit încercând (a se citi „au încremenit în proiect”). Alții, cu precădere cei care au activat în arte dezlegate de restricțiile unei limbi sau de localizarea consumului – cineaștii, muzicienii și artiștii din vizual –, au fost salvați prin cariere internaționale de un mai mare sau un mai mic succes.

Soluțiile au fost individuale, atât în ce privește creația, cât și consumul de produse artistice. Salvarea prin cultură a rămas, de multe decenii, o fugă pe bicicletă, nu o călătorie cu trenul.

Sigur, insularitatea culturii e un fenomen natural. Grade de performanță artistică și aderența la platforme axiologice și ideologice concurente reprezintă dinamica inerentă a oricărei culturi viabile. Opusul este totalitarismul. Despre insularitatea culturii s-a vorbit cu ceva intensitate și în presa culturală spaniolă acum câteva decenii. Ca noi, și ei trecuseră printr-o lungă dictatură, cea franchistă, iar tarele acesteia erau încă sensibile o generație mai târziu. Dar, revenind la insularitate, este foarte importantă granulația socială – ce dimensiuni au insulele, dacă și cum se leagă în arhipelaguri, dacă în adânc sunt unite prin platforme marine, shallow water, sau sunt separate prin fose geologice (asta pentru a păstra metafora). Contează și tonalitatea socio-ideologică. Unele sunt insulele culturale din societățile mai mult sau mai puțin parnasiene, altele sunt cele din societățile exotic-suprerealiste și cu totul altele cele din societățile naturaliste, cum sunt (sau cel puțin au fost) cele din Estul fost comunist – reduse, în limbajul oricărei arte acute, la coloratura sumbră a individualismului extrem, darwinist, a dispensării de omenie, a lipsei de orizont și speranță, a supraviețuirii pure, a brutalității lipsite de consecință. Cu indicatori de succes alienați.

***Cei care au activat
în arte dezlegate de
restricțiile unei limbi
sau de localizarea
consumului – cineaștii,
muzicienii și artiștii
din vizual –, au fost
salvați prin cariere
internaționale.***

Poate topirea structurilor sociale și atomizarea (sau aneantizarea) societăților din Est a fost una cu o logică istorică. O revoluție nu este o revelație. Ea nu se instalează ca o teofanie. Sau ca un sistem de operare: îl ștergi pe cel vechi și îl pui pe cel nou. Transformarea naturală, dacă ne uităm la fluturi sau la amfibieni, e întotdeauna un proces dureros, o topire internă și o re-osificare, nu un simplu proces de maturizare. Nu un up-grade.

Fără o piață a produselor artistice; fără o piață de idei; fără o cerere socială consistentă care să impună politici publice – creația, cultura și educația au regresat la stadii artizanale. Gândirea critică –

Cum funcționează aceste programe, cu bune și cu rele, este o altă poveste pentru că ele sunt aplicate de funcționari care deseori nu înțeleg câmpul problemei.

reflectată asupra produselor artistice și, deopotrivă, asupra faptelor sociale – și-a pierdut consistența și articulațiile. Nici logica nu se simte prea bine.

Dacă lipsa de cultură ar fi o boală provocată de sărăcie, e de presupus că ea va trece. Cu toată criza de după 2009, integrarea României în UE a dus la inversarea trendului descrescător din economie, iar veniturile populației au crescut deja de 10 ori față de anii 1990. Unii au ieșit deja din sărăcie. Pentru ceilalți există, cel puțin teoretic, speranță. Chiar și standardul de mizerie socială a crescut, nivelul de expectanță sub care viața e considerată subzistență. Ceea ce, în esență, este o îmbunătățire a condiției umane. Circuitul de idei și de modele s-a intensificat. La fel, comerțul extern. Diaspora se dovedește și ea un fenomen extrem de pozitiv. Țara face schimburi cu mediul, iar asta, oricât de închistate ar fi instituțiile ei, va provoca deblocarea societății și reluarea tuturor funcțiilor sale. Inclusiv cultură, inclusiv creativitate, inclusiv spirit critic.

Și, privind piața politică, asta pare să fi fost soluția aleasă: să ținem bolnavul (arta, cultura, educația, cercetarea) la pat până când se însănătoșește singur.

Doar că atât mers prin deșert, atâta supraviețuire de azi pe mâine lasă urme. Alianțe stranii, culpe și vinovății. *Bellum omnium contra omnes*, războiul tuturor cu toți, a personalizat orice dezbatere socială și orice validare și confirmare. Oamenii, care nu sunt opere și nu sunt idei, au luat prim-planul oricărei estetici și al oricărei ideologii. Grupuscule formate contextual, lipsite de afinități reale, în competiție cu grupuscule la fel de lipsite de omogenitate, blochează – din teamă, din nepricepere sau din răzbunare – dialogul axiomatic și reaşezarea societății într-un punct de creștere valorică.

Este punctul în care în discuție intră politicile publice. Părți din acestea există deja – câteva programe naționale de finanțare transparentă, un oarecare mecanism de fiscalizare favorizantă, un oarecare mecanism de finanțare pentru mecenat. După cum se vede, este vorba doar despre bani. Cum funcționează aceste programe, cu bune și cu rele, este o altă poveste pentru că ele sunt aplicate de funcționari care deseori nu înțeleg câmpul problemei și specificul activităților, iar programele în întregul lor au ritmuri bugetare care, de fapt, creează obstacole, cum o fac și unele prevederi birocratice care, aplicate *telle-quelle*, duc la consecințe ridicole sau inacceptabile. Ca exemple: sunt condiții în care pentru achiziția unor conținuturi necesare apariției unei cărți, o editură trebuie să facă evaluare de oferte, deși nimeni nu își poate imagina cum poți cumpăra, pe ce criterii, artă sau copyright pe SEAP – cu tot respectul pentru disciplina achizițiilor publice pe care e de presupus că o aduce acest sistem; de asemenea, calendarul finanțărilor este adesea incompatibil cu cel al activităților finanțate – programele multianuale sunt blocate din rațiuni administrative la sfârșitul și la începutul fiecărui an, silind beneficiarii la artificii greu de imaginat; alte finanțări sunt imprezibile, nu știi când, dacă și în ce cantumuri apar, nu știi ce perioadă pot acoperi, iar tonul este cel al unei improvizații permanente. La fel, reducerile de taxe sau mecanismele de sponsorizare au acumulat un șir de disfuncții care le afectează semnificativ capacitatea de operaționalizare. Ca urmare, chiar și în cazul acestor elemente de politici publice, pozitive în esență, este o nevoie urgentă de reevaluare și recalibrare astfel încât ele să fie efective. Pentru că un plus de cunoaștere

și de inteligență în stabilirea și gestiunea acestor mecanisme ar putea avea urmări spectaculoase.

Tot la acest nivel pecuniar, părți importante ale micilor bugete naționale sau regionale au destinații care cu greu pot fi văzute ca servind nevoile unei societăți moderne și performante. Sunt multe linii care funcționează complet netransparent, iar o parte greu de precizat a acestor bugete e direcționată către sușele, către produse culturale sau performance-uri artistice stupide sau desuete. Ca și în paragraful precedent, cuvântul-cheie este „politici publice”. Adică schema, cu sau fără amprență bugetară, prin care guvernele transpun o viziune. Iar aici s-a rupt totul.

Aparent, suntem într-un cerc vicios căruia tot i se trasează tangente: colapsul educației, calitatea clasei politice, conservatorismul defensiv al populației, dezechilibrele demografice, lipsa respectului pentru proprietatea intelectuală, handicaparea gândirii critice, penuria de capital, balanța externă negativă (nu doar comercială, ci și ideografică). Din fiecare asemenea motive, dar și din altele, care nu țin de noi, ci de viteza lumii din jurul nostru, arta și cultura, în sens mic-individual și mare-principial, funcționează doar local și funcționează cu intermitențe. Totuși, ce trebuie avut în vedere este că acel cerc vicios pe care se sprijină toate tangentele este cultura însăși – cea mică și cea mare și toate treptele ei intermediare. O acțiune coerentă și performantă în cultură este capabilă să creeze short-cut-uri care să deblocheze și să recupereze toate domeniile vieții sociale – educația, mass-media, politicul și (n-o să scriu asta pentru că ar necesita o argumentare laborioasă) economia. E vorba de canvasul imaterial pe care se desenează lumea noastră.

Cât privește artiștii, teoria economiei politice a avut permanent o problemă cu ei. De la Adam Smith, toți au observat că produsul artistic nu poate fi programat în termeni de eficiență. Nu știi cât timp, ce investiție, ce costuri, ce calitate, ce impact, ce valoare. În continuarea acestei gândiri, filosofii culturii au oferit conceptul de operă deschisă, unde nu contează procesul, ci doar interacțiunea artei cu publicul. Pentru că, indiferent cum ar fi fost creat și codat, obiectul de artă devine activ în momentul aducerii sale în public, iar atunci capătă

***Crearea unui
asemenea mediu
al oportunităților
reciproce este o
alegere rațională a
oricărei societăți.***

substanță societală, juridică și economică. Asta nu înseamnă că, în lung de secole, artiștii nu au luat comenzi publice sau particulare pe care le-au realizat, respectând (uneori!) termenele și termenii comenzii. Altminteri, artistul demiurgic și producția de artă pe stoc sunt concepte relativ noi în marea istorie a artei – primul datează din Contrareformă, iar al doilea s-a impus cu impresionismul și cu „refuzații”. Nici ele nu sunt modele absolute. Și ele, ca și statul, trebuie confruntate cu spiritul epocii.

Renegocierea acestor poziții și roluri este una permanentă, parte a unui statut dinamic al artistului care să sancționeze pozitiv, cu inteligență socială, noutatea și performanța actului artistic, diversitatea operelor și a codurilor artistice, impactul artei în societate. Procesul nu e liniar, cum nu e nici negocierea permanentă și dură dintre artist și publicul său sau cea dintre organizațiile profesionale și stat. Însă crearea unui asemenea mediu al oportunităților reciproce este o alegere rațională a oricărei societăți care realizează că, depășind derapaje precum „scrieți orice, numai scrieți”, dar și „cântarea României”, a ajuns într-un stadiu în care arta poate fi catalizatorul transformării, dar și sediul central al criticii sociale. Laboratorul care să testeze și să ofere puterea de a schimba ce e de schimbat, de a accepta ce nu e și de a face diferența între ele. ■

După douăzeci de ani...

CRISTINA RUSIECKI

Nu despre artist am căderea să vorbesc, ci mai degrabă, dintr-o perspectivă subiectivă, coaptă în vreo douăzeci de ani, despre însoțitorul lui de drum, criticul.

La început, totul este efervescență și înfrigurare. Susțiii artiștii tineri și contestați. Mori de ciudă când criticii consacrați îi ignoră sau îi nedreptățesc. Așa că le îmbrățișezi cauza. Vrei să vezi aproape tot ce se poate ca să ai o vedere de ansamblu. Și, acum douăzeci de ani, se putea. Ba chiar regizorii la ale căror spectacole nu ajungeai îți fluturau un „nu e meseria ta să vezi tot?”. Ești convins că datoria ta e nu-ți scape nimic din ceea ce merită. Între timp, lucrurile s-au schimbat zdrobitor. Și dacă ai sta numai prin gări și prin aeroporturi, tot nu ai apuca să cuprinzi decât o parte infimă. Treptat, multe dintre cauzele pentru care ai militat, recunoașterea teatrului independent, pătrunderea în teatrele de stat a programelor dedicate tinerilor, sunt deja bunuri consfințite. Bineînțeles, lucrurile nu s-au schimbat pentru că n-ai mai conținut tu să atragi atenția, ci pentru că așa era mersul lor firesc. Dar, retroactiv, poți să-ți spui că măcar ai pus umărul de partea cui merita. Ai apărat cauza bună. Și ai o satisfacție...

Treptat, multe dintre cauzele pentru care ai militat, recunoașterea teatrului independent, pătrunderea în teatrele de stat a programelor dedicate tinerilor, sunt deja bunuri consfințite.

La început, vrei să dai cu nasul prin toate experimentele. Te încântă toate. Când colegii de la Revista „Cultura” se distrau o dată împărțindu-și în glumă ministerele, tu ți-ai alocat Ministerul Experimentului în Teatru. Cu precizarea fermă, „nu al teatrului, ci al experimentului

în teatru"! E adevărat că nu totdeauna ai limbajul necesar să explici aceste experimente. Și te simți neputincios. Ceva îți scapă. Însă înveți din mers. Încurajezi, din principiu, toate formele noi. Toate încercările. Dar păstrezi un respect evlavios și pentru artiștii consacrați. Cei pe care tu îi consideri valoroși. Până la urmă, ei te-au făcut să te îndrăgostești în asemenea hal de teatru. Îi iubești fără limite, ca pe enitățile superioare ale unei lumi eterate. Când pătrunzi în ea, știi că te umpli din cap până-n picioare de o plăcere cum numai acolo găsești. Te împrietenești cu actorii și cu regizorii. Râzi în hohote cu ei. Viața este atât de diversă și de frumoasă! Descoperi atâtea nuanțe alături de ei. Ei știi să spună poveștile cele mai interesante. Ei găsesc detaliile care dintr-odată dau culoare oricărei istorii. Ei găsesc o inflexiune sau fac o pauză care umple de semnificație sau de o stare anume ceea ce spun. Cu ei mergi la petrecerile cele mai reușite. Ei cântă și dansează cel mai bine. Ei au tot timpul o istorie interesantă de zis care luminează o parte din lume.

Vezi în continuare tot. Ești hulpav. Și scrii. Te documentezi. Apoi scormonești cu ghearele în tine. Te ajută să-ți clarifici instrumentele pe care le folosește teatrul. Piese bune te ajută să-ți dai seama cum funcționează societatea și mai ales individul. Și, deloc în ultimul rând, te ajută să-ți dai răspunsurile care te definesc pe tine. O enigmă mare cât lumea. Sau, mai bine zis, cât lumea ta. La teatru ești viu, ai energie, ai entuziasm, ai putere. Trăiești și simți. Scrii, de fiecare dată, cât poți tu de bine. După fiecare paragraf, te trec munți de îndoială: ba că n-ai spus tot ce era de spus, ba că n-ai găsit cele mai bune cuvinte ca să acopere nămeții de senzații și de reflecții care au curs în tine la spectacol și după. Nu ar fi fost mai bine altfel? Ai reușit sau nu, lumea continuă să te invite. Și vezi. Și vezi. Și vezi spectacole pe bandă rulantă. Înghiți tone de teatru. Ai rămas cu reflexul că trebuie să vezi cât mai mult. E datoria ta să fii la curent. Te interesează cum fac teatru cei mai tineri. Dar nici pe cei deja cunoscuți nu vrei să-i scapi. Încet-încet, ajungi să sesizezi mai degrabă asemănările decât ceea ce îi diferențiază. Uneori te gândești „ce actori buni, parcă meritau mai mult!”. Răspunsurile pe care le căutai înainte cu îndârjire la teatru le-ai cam găsit. Ai deja un parcurs în spate. Nimic nu mai are forța revelației

***Piesele bune te ajută
să-ți dai seama
cum funcționează
societatea și mai
ales individul. Și,
deloc în ultimul rând,
te ajută să-ți dai
răspunsurile care te
definesc pe tine.***

de la început. Plus că ce puteai tu să spui ai cam spus. Constați că ai început să te repeți. Vine un moment când, din întâmplare, îți dai seama de câte mii de ori în viața ta ai scris cuvântul „personaj”. Ajunge! Ți-aduci aminte câte cărți citeai pe vremuri, când nu vedeai numai teatru. Și te-apucă un dor... Începi să iei în considerare să-ți schimbi meseria.

Și atunci se întâmplă să vezi un spectacol. Cu aceeași plăcere ca în copilărie, când toate senzațiile erau proaspete. Te emoționezi, te gândești, dezbați. Sfera aceea din tine numită teatru se luminează iar. Și totul redevine viu. Șiretlicul a ținut din nou. Pentru cât timp de data aceasta? ■

Arta parfumului Despre volatilitatea categoriilor

CLAUDIU SFIRSCHI-LĂUDAT

Încep prin a-mi declara superficialitatea. Firește, nu e o superficialitate asumată, de vreme ce nu cred în ea. Dar, ori de câte ori, în timpul unei discuții „intelectuale”, vine vorba despre mirosuri, a declara că ești pasionat de parfumuri echivalează cu a-ți recunoaște superficialitatea. E ca și cum ai spune că ai dezvoltat o pasiune pentru detergenți, vopsea de păr sau lacuri de unghii.

Simț minor, încă asociat instinctului și animalității – altminteri, de ce ne-am strădui atâta să ne acoperim emanațiile corporale? –, mirosul nu s-a bucurat, spre deosebire de „confrății” lui privilegiați – văzul, auzul sau simțul tactil –, de o conceptualizare care să-l așeze printre simțurile intelectuale. Până și gustul i-a luat-o înainte, de vreme ce vorbim despre o artă gastronomică și despre *chefs* destul de populari pe diverse canale de televiziune. Desigur, faptul că nu

există o disciplină bine încheată a mirosului – deși osmologia începe ușor-ușor să se definească – sau că acest domeniu nu deține o terminologie proprie, ci doar una împrumutată din alte câmpuri semantice (spunem adesea despre un parfum că este „ușor”, „greu”, „dulce”, „liniar”), nu ajută prea mult. Așa cum nu ajută nici faptul că mirosul unui parfum se așază cu greu sub incidența dreptului de autor. În afara formulei sale chimice, nu există o marcă distinctivă și concretă care să-l deosebească de altele. Dar lucrurile nu stau pe loc, iar un proces de plagiat precum acela intentat în urmă cu vreo douăzeci de ani de compania Thierry Mugler împotriva celor de la Molinard*, un proces câștigat după șapte ani, ridică mai mult decât oricând problema dreptului de autor și a statutului de artist-autor-compozitor al parfumerului.

Dacă stăm să analizăm mai bine, lucrurile nu sunt cu mult diferite în parfumerie, odată ce o comparăm cu alte domenii creative. Atât parfumeria, cât și celelalte arte presupun o tehnică, o alegere, ordonare și exprimare potrivită a temei alese și, nu în ultimul rând, o emoție – emoția artistului, dar și cea a destinatarului. Edmond Roudniska, unul dintre cei mai reprezentativi parfumeri și

teoreticieni ai domeniului din secolul al XX-lea, a pus întotdeauna realizarea unui parfum în termenii creației și s-a luptat pentru recunoașterea statutului de artist al parfumierilor. Alcătuirea unui parfum a fost descrisă adesea de parfumiери ca o compoziție literară (un poem, de pildă) sau, la fel de inefabilă, ca una muzicală. De altfel, apropierea dintre muzică și parfumerie este cea mai strânsă. Pe lângă inefabilul și indicibilul ce le definesc, terminologia lor se intersectează – vorbim despre „acorduri”, „orgă de esențe”, „note”, „armonii” etc.

Dar faptul că parfumiерii nu sunt recunoscuți ca artiști e rezultatul unei întorsături ironice a destinului. Dacă, în secolele XVII-XVIII, parfumiерul avea un statut bine definit și reglementat cât de cât legal (vezi breasla celebrilor maîtres gantiers-parfumeurs), el se pierde, în secolul al XX-lea, în spatele mărcilor, care produc parfumiuri la scară industrială. Sunt sigur că mulți dintre cei care folosesc parfumiuri n-au nici cea mai mică idee cine le-a „creat”. Folosim Chanel sau Dior, din piața mainstream, sau alegem câte un produs piperat de la casele de nișă, fără a ști, în cele mai multe cazuri, cine a compus acel miros care, pretindem noi, ne definește, ne exprimă sau ne poartă în nu știu ce călătorie.

Călăuzit de ideea că, așa cum alegem o carte, un tablou sau o sculptură (și) în funcție de autorul lor, Frédéric Malle a creat, în anii 2000, Éditions de Parfums, unde parfumul este privit drept o creație spirituală, realizată de un artist. Astfel, numele parfumiерilor, îndemnați și susținuți să dea frâu liber creativității, apare menționat pe flacoanele identice, ca într-o librărie olfactivă.

Departa însă de mine gândul de a face publicitate unuia sau altuia – căci, așa cum știm, mirosul este la fel de subiectiv ca și celelalte simțuri, sau chiar mai mult. Ceea ce vreau să spun mai curând este că, în spatele unui produs pe care, tot mai mult, îl privim ca pe un produs de consum la fel de banal ca deodorantul, șamponul sau pasta de dinți, stă o concepție artistică și intelectuală, ce se străduiește să fie recunoscută ca atare. Este de la sine înțeles că las departe producția în masă – dictată de marketing – a unor rețete de succes, a declinărilor la infinit, precum și a clonelor.

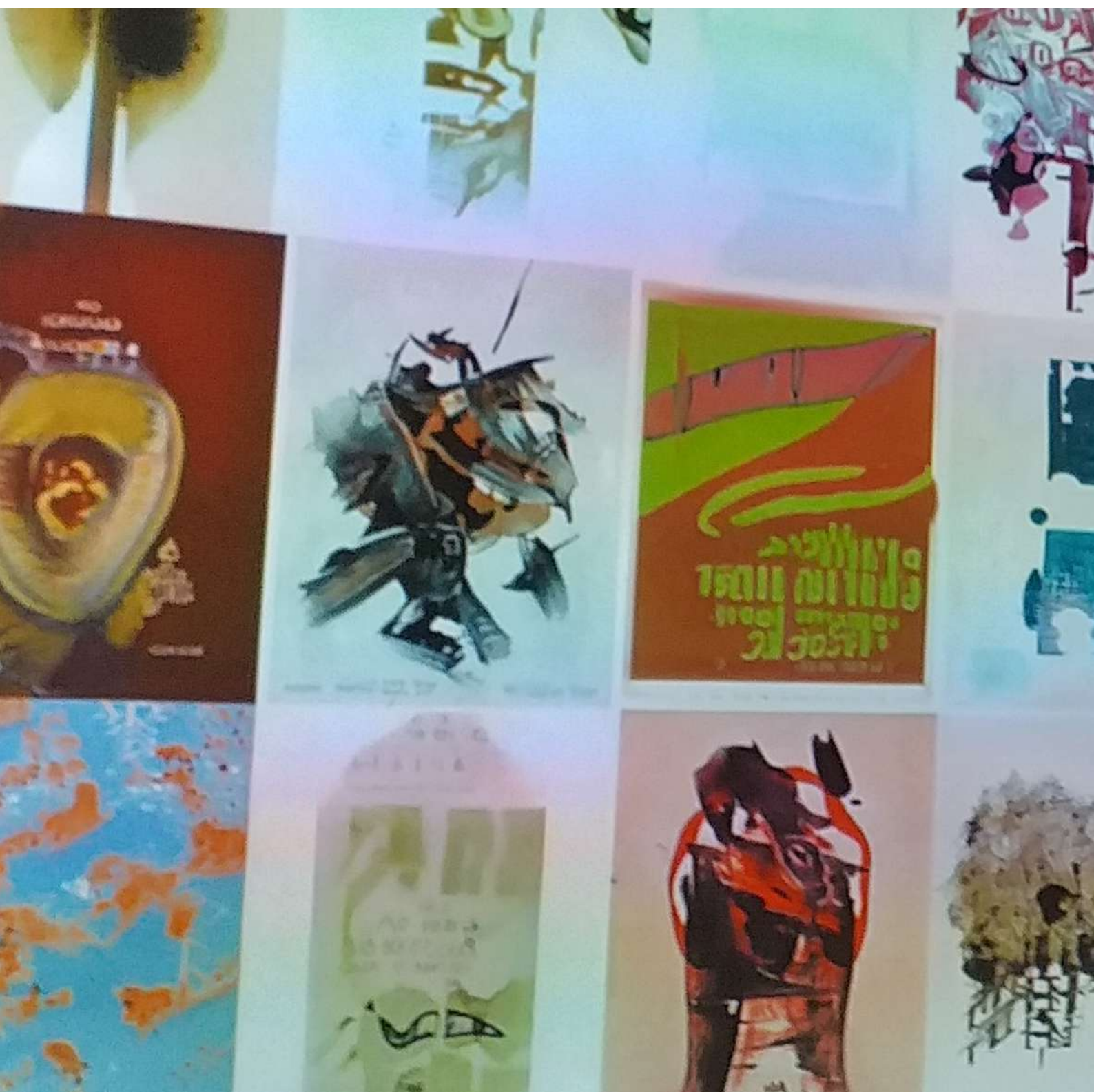
***Călăuzit de ideea
că, așa cum alegem
o carte, un tablou
sau o sculptură (și)
în funcție de autorul
lor, Frédéric Malle
a creat în anii 2000,
Éditions de Parfums,
unde parfumul este
privit drept o creație
spirituală, realizată
de un artist.***

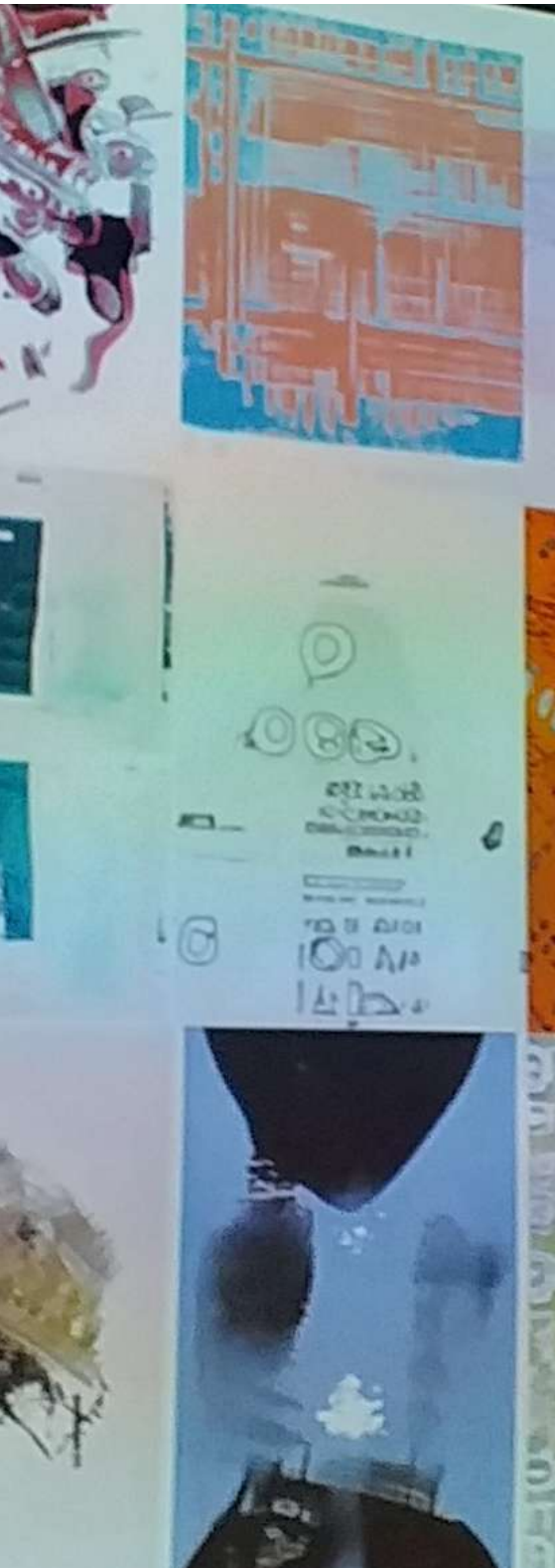
Scurtul excurs despre parfumiuri și miros mă conduce, așadar, spre două întrebări. Dacă parfumul are o putere evocatoare, iar pentru crearea lui e nevoie de o tehnică migăloasă, ca și în cazul celorlalte arte cu statut necontestat, de ce i se refuză, snob și superior, titlul de artă? Iar dacă îl deține, de ce nu ne străduim să reținem numele creatorilor lui, așa cum facem, ca nobili intelectuali ce suntem, cu picturile, cărțile sau sculpturile ce ne încântă celelalte simțuri?

Am făcut tot acest ocol pentru a spune că, dacă e superficialitate, arta parfumeriei nu e mai puțin artă, fiind investită cu emoție și concept de către un om care îmbină, cu abilitate tehnică, note ce te mișcă tot atât de mult pe cât o fac un tablou, o pictură sau o sculptură.

* <https://www.letemps.ch/societe/parfum-une-oeuvre-intellectuelle-preuve-patchouli> ■

MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery





MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery

Despre Grand Strategy

O conversație între
George Maior și
Edward Luttwak

**„Toate statele au
o mare strategie,
fie că sunt
conștiente
de asta sau nu. ..”**

George Maior: În „Marea Strategie¹ a Imperiului Bizantin” oferiți o definiție excelentă a mării strategii, poate cea mai potrivită zilelor noastre: „Toate statele au o mare strategie, fie că sunt conștiente de asta sau nu. Este inevitabil, pentru că marea strategie nu e altceva decât locul în care cunoașterea și persuasiunea sau, în termeni moderni, *intelligence*-ul și diplomația, interacționează cu puterea militară pentru a produce efecte, într-o lume populată de alte state, fiecare cu propria mare strategie”.

Pe de altă parte, sunteți adeptul perspectivei lui Clausewitz, potrivit căreia strategia are propria sa autonomie, independentă de valori. Având în vedere definiția de mai sus, care include elemente cărora li se atașează inerent un set de valori, cum poate fi reconciliat acest paradox? Cum influențează acest lucru modul în care concepem marea strategie, astăzi și în viitor?

Edward Luttwak: De fapt, pentru mine, strategia e guvernată de o logică proprie – o logică paradoxală în care totul se transformă în opusul său, dacă va continua neschimbat. Este o concepție care nu depinde de un anumit set de valori. Însă folosim același cuvânt, „strategie”, pentru a desemna

¹ În lipsa unui termen echivalent conceptului de „grand strategy” în limba română, vom folosi aproximarea „marea strategie”.

și politicile urmate de anumite state – strategia romană, strategia bizantină, strategia sovietică – ori ele nu pot fi golite de valori, dimpotrivă, sunt o manifestare a valorilor acestora.

George Maior: Cucerirea Daciei de către romani a fost și ea, așa cum spuneți în „Marea Strategie a Imperiului Roman”, un paradox. Dacia *a trebuit* să fie anexată, chiar dacă Imperiul devenise deja vizibil mai puțin expansionist și mai rezervat în a face noi cuceriri. Vorbind despre logica paradoxală a strategiei, afirmați: „În rândul protagoniștilor cunosători, fiecare act de forță este perceput ca un simptom al slăbiciunii generale, pentru că altfel nu ar fi fost necesar.” Puteți să detaliați de ce anume Dacia a trebuit să fie cucerită și de ce a fost acest lucru important pentru marea strategie a Imperiului Roman?

Edward Luttwak: Frontierele romane, fiind foarte lungi, nu puteau fi cartiruite cu forțe puternice de luptă în fiecare sector, de la coasta Atlanticului până în Mesopotamia. Prin urmare, vecinii imperiului trebuia să rămână slabi, prin încurajarea diviziunilor interne și prin incursiuni ofensive ocazionale. Dacia a rezistat subversiunilor și era prea puternică pentru ca descinderile ofensive să fie eficiente – efortul militar al cuceririi a fost necesar pentru a câștiga o perioadă lungă de liniște.

George Maior: Credeți că poziția României este la fel de importantă astăzi pentru Occident, precum era Dacia odinioară, ca „scut strategic pentru regiune în ansamblu”?

Edward Luttwak: Cu siguranță da, mai ales acum, când Turcia nu mai funcționează ca un aliat al Vestului. Acest lucru s-ar putea schimba, dacă actuala conducere neo-otomană / islamistă va fi înlocuită de lideri modernizatori cu înclinații occidentale. Dar Rusia nu se va schimba, ori România stă în calea proiecției de putere rusești către – și prin – Sud-Estul Europei.

George Maior: Deși toate statele au mari strategii, atrageți atenția, în „Marea Strategie a Imperiului Bizantin”, că nu toate strategiile au aceeași valoare. Dimpotrivă, ele diferă semnificativ din punct de

vedere al coeziunii și eficacității. Cum ați descrie marea strategie a României și evoluția sa de-a lungul timpului și ce sugestie aveți pentru a o îmbunătăți?

Edward Luttwak: Puterea oricărui stat este produsul dintre Masa sa (puterea economică, toate celelalte tipuri de putere) și gradul de Coeziune. Prin cultivarea unității naționale se poate crește Coeziunea, la fel cum politicile eficiente pot crește capitalul uman, cel mai important element constitutiv al Masei.

George Maior: Spuneați că statutul coloniilor sau al statelor clientelare ale Romei a scăzut treptat și chiar ați menționat la un moment dat că „influența culturală și economică a Romei asupra vieții vecinilor săi a creat ea însăși baza culturală și politică pentru acțiunea comună împotriva sa. Oameni care nu aveau nimic în comun au ajuns să deprindă elemente ale unei culturi împărtășite de toți, dar care nu aparțineau nimănui.” Vedeți o asemănare cu ce se întâmplă astăzi în lumea democratică?

Edward Luttwak: Există un proces de omogenizare în întreg spațiul euro-atlantic, din România până în California (care combină de-creștinarea, de-sexualizarea, o percepție negativă asupra Homo Sapiens din cauza cultului naturii, egalizare universală etc.). Omogenizării i se opune rezistență în anumite locuri, de către anumite grupuri sociale conduse de figuri cvasi-eroice care înnoată împotriva curentului promovat de media, Trump, Johnson, Salvini etc. Poate că, în realitate, majoritatea din întreg spațiul ar fi dispuse să opună rezistență, dar nu și elitele...

George Maior: Citind „Marea Strategie a Imperiului Roman”, am observat lipsa accentului pus pe oameni, ca autori ai marilor strategii. Desigur, numele împăraților există, dar sunt menționate în general pentru a delimita perioadele de timp. Cât de importanți credeți că sunt marii oameni de stat pentru marea strategie?

Edward Luttwak: Prezența unei culturi strategice puternice este caracterizată de absența „marilor oameni” (fie ei bărbați sau femei). Armata Romană a fost deosebit de eficace timp de secole, motiv

Puterea oricărui stat este produsul dintre Masa sa (puterea economică, toate celelalte tipuri de putere) și gradul de Coeziune. Prin cultivarea unității naționale se poate crește Coeziunea, la fel cum politicile eficiente pot crește capitalul uman, cel mai important element constitutiv al Masei.

pentru care până și specialiștii nu pot identifica decât o mână de „mari generali” dincolo de Iulius Caesar, faimos din alte motive. Succesul Armatei Romane a depins de evoluția metodelor, nu de talent întâmplător. La fel e și în cazul statelor extrem de eficace.

Abundența de informație crește vizibilitatea acțiunilor guvernelor, până la cele mai mici detalii, permițând formarea de grupuri „anti”, care se opun oricărei decizii.

Orice decizie „nepopulară” nu este dorită de majoritate.

Dacă decizia este nepopulară doar în rândul unei minorități, atunci executivul poate folosi media să aducă majoritatea de partea sa.

George Maior: Ce părere aveți despre modul în care *social media*, *cyber*, noile tehnologii afectează puterea

și comportamentul statal în sens strategic? De asemenea, unul dintre prerogativele oamenilor de stat de-a lungul istoriei a fost de a lua decizii dificile, nepopulare, dar necesare pentru țările lor. Cum vedeți modul în care rețelele sociale și internetul afectează astăzi abilitatea de a lua astfel de decizii?

Edward Luttwak: Autoritatea executivă este amplificată de creșterea uriașă a masei totale de informație, incluzând aici date „granulare” despre nenumărați indivizi, fapt care permite formularea de politici țintite. În același timp, abundența de informație crește vizibilitatea acțiunilor guvernelor, până la cele mai mici detalii, permițând formarea de grupuri „anti”, care se opun oricărei decizii. Orice decizie „nepopulară” nu este dorită de majoritate. Dacă decizia este nepopulară doar în rândul unei minorități, atunci executivul poate folosi media să aducă majoritatea de partea sa. În ce privește „marii lideri”... ei nu există.

George Maior: În „Marea Strategie a Imperiului Roman” și în mai mică măsură în cea a Imperiului Bizantin, am observat că uneori atribuiți mai multă raționalitate unor perioade lungi, frecvent haotice, decât a fost probabil cazul în realitate. Credeți că va veni o vreme când intelectualii viitorului vor privi strategiile din prezent și le vor găsi raționale și bine gândite, mai degrabă decât lipsite de coerență?

Edward Luttwak: Ce am observat la Roma și Bizanț este persistența doctrinelor strategice și a instituțiilor eficiente. Chiar și atunci când conducătorii individuali erau nesăbuiți, metoda Armatei Romane de a converti recruții nepregătiți în soldați apți și tenace continua să funcționeze foarte bine, ca și abilitatea Bizanțului de a educa diplomați de succes.

George Maior: Care credeți că este cea mai importantă lecție de învățat din strategia Imperiului Bizantin?

Edward Luttwak: Nu ataca acele culturi și națiuni războinice care se vor coaliza pentru a lupta împotriva atacatorilor, dar care sunt paralizate de conflicte interne dacă ar fi lăsate în pace. Așa a supraviețuit Imperiul Bizantin expansiunii lumii arabe / musulmane, pe care treptat a și contracarat-o,

precum și invaziilor turcice dinspre Anatolia (până când au fost slăbite decisiv de atacurile latinilor) – deja spre secolul al XII-lea, suniții și șiiții se războiau unii cu ceilalți.

George Maior: O critică frecventă la adresa „Marii Strategii a Imperiului Roman” ține de accentul pus preponderent pe operațiunile defensive, în detrimentul celor ofensive. Sunteți de acord cu acest lucru și, dacă da, de ce ați optat pentru asta?

Edward Luttwak: Romanii nu au mai făcut noi cucerii dinaintea morții lui Traian, în anul 117, dar imperiul a continuat să existe încă trei secole și jumătate în Occident și peste nouă secole în Răsărit – aflându-se majoritatea timpului în defensivă strategică. Pentru ei, ca și pentru majoritatea civilizațiilor, operațiunile defensive sunt mult mai importante. Câte națiuni au atacat Imperiul Roman de la început până la sfârșit? Peste cincizeci, inclusiv câteva de care ne amintim și astăzi, precum hunii. Toate au fost înfrânte prin operațiuni defensive.

George Maior: Cum ar arăta o definiție actuală a *coup d'etat*? Cartea a fost scrisă inițial cu cinci decenii în urmă, apoi revizuită în 2016. Care sunt cele mai importante aspecte care au trebuit aduse la zi?

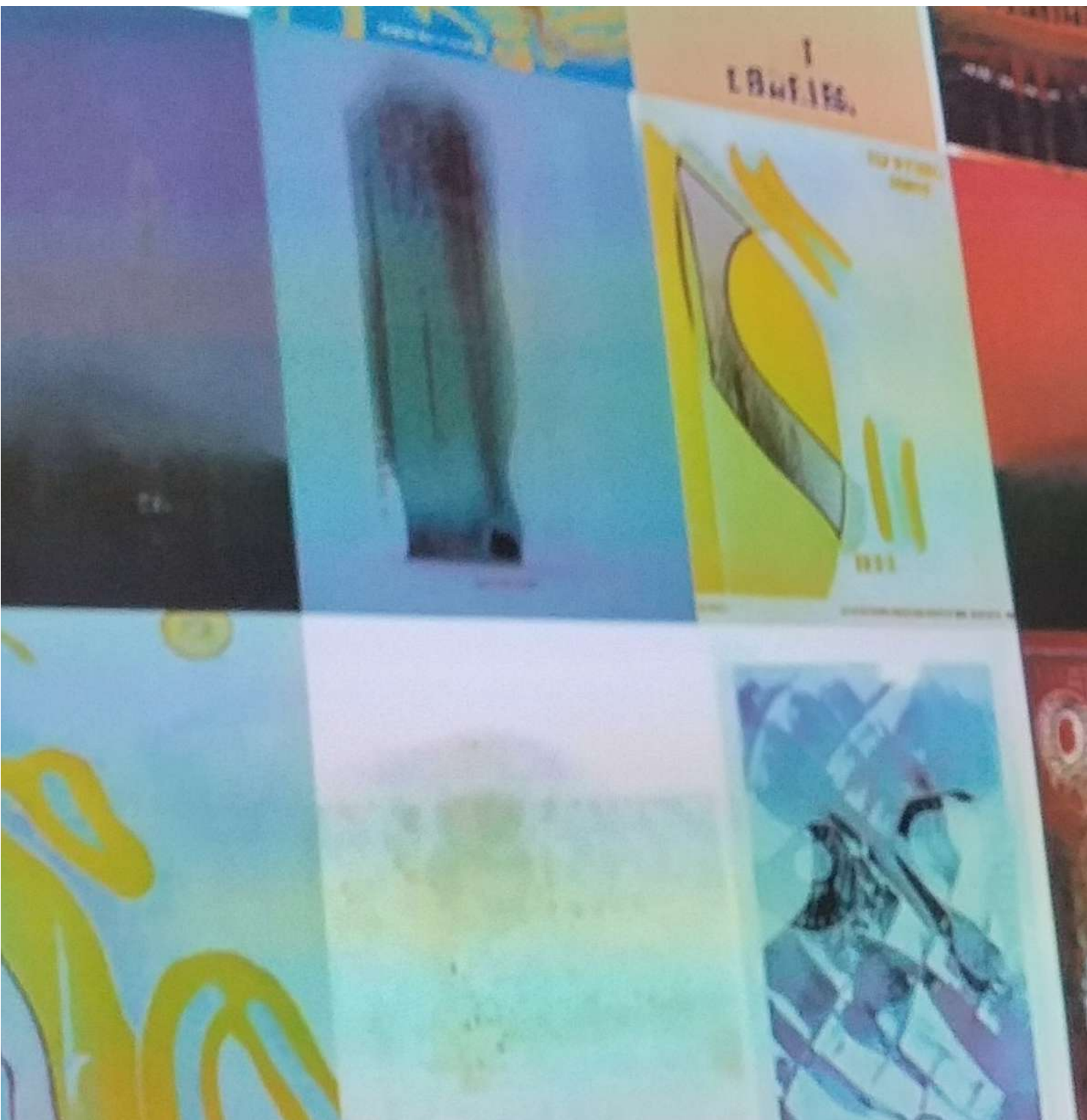
Edward Luttwak: Statele s-au descentralizat, iar acțiunile individuale în noapte nu mai sunt suficiente.

George Maior: Cărțile dumneavoastră, deși abordează subiecte dificile, sunt foarte ușor de citit chiar și de cineva fără pregătire anterioară în domeniu. Ce sfat le puteți oferi tinerilor care iau în calcul să vă calce pe urme, cum să scrie despre strategie și cum să evite șabloanele culturale în cercetare?

Totul trebuie să plece de la studiul riguros al „bazei de date”: istoria – care e cel mai bine studiată citind documente, mai degrabă decât opiniile istoricilor celebri.

Edward Luttwak: Totul trebuie să plece de la studiul riguros al „bazei de date”: istoria – care e cel mai bine studiată citind documente, mai degrabă decât opiniile istoricilor celebri.

MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery





MARe / Muzeul de Artă Recentă,
LILI GAN: „Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery

Franța la puterea Macron: între grandoare și hybris

VALENTIN FILIP

Tragedia Franței, dacă poate fi numită așa, ține și de acomodarea culturii strategice la poziția Franței pe eșichierul global, adică de corelarea ambițiilor cu resursele de care dispune, dar și de modalitatea în care Macron alege să coopteze alte state membre UE și/sau NATO la proiectul său.

Având în vedere stilul său oratoric, substanța mesajelor sale, dar și moștenirea pe care Macron o are de la predecesorii săi, inclusiv sau mai ales în memoria și în percepția actuală a celorlalți europeni, nu este o misiune tocmai ușoară. Comentariile post-interviu nu au întârziat să apară: de la comunicate și declarații venite de la vârful cancelariilor de stat, trecând prin analize minuțioase ale unor experți renumiți în paginile unor publicații serioase și până la replici în rețelele sociale ale unor bloggeri cu un dram de expertiză.

Toamna anului 2019 se apropia de sfârșit, iar vocea (vocile!?) Europei pe marile teme strategice, interne și mai ales geopolitice, erau mai stinse ca niciodată. La Londra, în chinurile Brexit-ului, se pregăteau alegeri parlamentare care să tranșeze odată soarta Regatului în Uniunea Europeană. La Berlin, cu o scenă politică măcinată de frământări interne, evenimentele din afara granițelor Germaniei erau privite cu pasivitate și detașare, contemplându-se deja epoca post-Merkel. La Bruxelles domnea un soi de paralizie instituțională tipică, dar parcă mai accentuată decât de obicei, tranziției către o nouă Comisie. Nici la Paris nu era liniște, în contextul unor mișcări de stradă care se manifestau de mai bine de un an și care, ca intensitate, aminteau de mai '68. Totuși, undeva în Palatul Élysée, președintele Franței și echipa sa au socotit că era o necesitate strategică sau pur și simplu momentul oportun ca Emmanuel Macron să ia în mână hățurile destinului Europei și al europenilor.

Interviul din *The Economist* a fost cadrul ales pentru ca Macron să își expună ideile cu privire la evoluțiile strategice și dinamica de putere la nivel european și mondial. Era de fapt o iterație, pentru cei care l-au urmărit atent pe Macron, a unei așa-zise „viziuni macroniene” asupra lumii care a prins contur încă din campania electorală ce i-a adus mandatul prezidențial și s-a consolidat pe parcursul

acestuia. Cu toate acestea, opiniile (mai degrabă verdicturile) sale au agitat mediile politico-diplomatice și, deopotrivă, cercurile academice și analitice: „autonomia strategică” europeană, decesul NATO („moartea cerebrală”, în cuvintele lui Macron, este un proces ireversibil), „regândirea” relației cu Rusia în sensul unei apropieri prin „dialog strategic”. Prin stilul ieșit din tiparul uzanțelor și jargonului diplomatic, dar pe seama căruia președintele Franței și-a construit cariera politică, prin conținutul provocator, direct, cu sintagme care prind repede, interviul a stârnit controverse, dar a invitat și la reflecție. Chiar dacă ecourile la interviu s-au plasat pe o plajă întinsă, de la susținere fără echivoc la respingere categorică, dezbaterile cu privire la rolul și rostul Uniunii Europene în lume (căci de fapt aceasta a fost tema principală) a căpătat un alt suflu.

Stabilind sintetic câteva elemente circumstanțiale (cine, unde, când, cum), rămân de cercetat încă două: ce mesaj a transmis și de ce și l-a asumat Macron? Pentru explorarea acestora, modalitatea aleasă în textul de față este o contextualizare care încearcă să surprindă elemente ce țin de sfera culturii strategice. Aceasta va permite sublinierea unor elemente de continuitate și ruptură în comportamentul Franței în lume, a unor contradicții și ambiguități care derivă, pe de o parte, din felul în care francezii se identifică pe scena internațională și, pe de alta, din disonanța între această imagine subiectivă și realitatea obiectivă.

Premisa de plecare, împrumutând din limbajul algebric, este că diplomația, cultura, economia și forțele armate ale Franței constituie baza puterii naționale al cărei exponent este președintele. În a Cincea Republică, având cele mai largi prerogative din perioada republicană a acestei țări, toți președinții Franței s-au străduit, cu mai mult sau mai puțin succes, după propriile capacități și concepții, în funcție de contextul intern și internațional, să amplifice și să proiecteze puterea țării. Au devenit astfel factori de multiplicare pentru puterea Franței și de catalizare pentru urmărirea intereselor naționale.

Pe scurt, cultura strategică se referă la totalitatea valorilor, simbolurilor, memoriilor, convingerilor ș.a.m.d. care conturează percepția și preferințele unui actor în materie de politică externă și de securitate. Acționează ca un soi de creuzet în care se formează imaginea propriei comunități, societăți, națiuni etc. la nivelul mentalului colectiv al membrilor săi (mase și elite), influențând astfel deciziile și acțiunile ulterioare ale actorului în cauză. Ambiguitatea acestui ultim concept, dată nu doar de multitudinea definițiilor din literatura de specialitate (care converg și diverg deopotrivă), ci și de dificultatea de a-l identifica și măsura, nu îi știrbește totuși relevanța ca sursă explicativă pentru comportamentul unui actor pe scena internațională.

Două tradiții dominante au fuzionat în amalgamul culturii strategice franceze, cea imperială și cea revoluționară, producând paradoxul „națiunii mărețe” (*La Grande Nation*). Franța adoptă simultan conduita unei puteri intervenționiste și suveraniste, respectiv a unui promotor al drepturilor omului și unui campion al multilateralismului. Din această contradicție a izvorât un comportament puțin predictibil, cu multe volte, dar care s-a menținut pe linia roșie reprezentată de asumarea unor discursuri, politici, acțiuni conforme cu grandoarea (auto)percepută a Franței.

Încă de când și-a anunțat candidatura pentru președinția Franței, Macron s-a prezentat cu alura unui om providențial care transformă, chiar revoluționează, politica, economia, societatea în Franța. Evocarea președintelui „jupiterian”, asumată de însuși Macron, este o trimitere la puterea

***Stabilind sintetic
câteva elemente
circumstanțiale
(cine, unde, când,
cum), rămân de
cercetat încă două:
ce mesaj a transmis
și de ce și l-a asumat
Macron?***

absolută, dar consensuală, a unui zeu între zei care convinge pentru a conduce. În contextul vidului de autoritate și reprezentare din sânul Uniunii, s-a erijat în aceeași poziție și la nivel european. Nu este nici primul și probabil nici ultimul lider francez care o face, chiar dacă retorica și acțiunea au fost altele. Încă de la începuturile instaurării ordinii postbelice vest-europene, ulterior extinsă și către estul continentului, Parisul a fost un altfel de membru în interiorul principalelor construcții instituționale care au marcat această ordine: UE și NATO.

La finele celui de-al doilea război mondial, Franța, conștientă de propria slăbiciune în fața unei potențiale reemergențe a Germaniei și de amenințarea reală reprezentată de URSS, a căutat un sistem de alianțe prin care să își asigure protecția. A semnat un pact defensiv cu Marea Britanie (Dunkerque, 1947), extins apoi și cu țările Benelux

**... în interiorul NATO,
Franța a urmat o
traietorie sinuoasă,
alternând perioadele
de apropiere cu cele
de contestare față de
euroatlantism...**

(Bruxelles, 1948), constituind Organizația de Apărare a Uniunii Occidentale (WUDO), care avea să se constituie drept punct de plecare atât pentru, mai târziu, dimensiunea de apărare a Uniunii Europene, cât și pentru, imediat, Alianța Nord-Atlantică. Faptul că NATO (Washington, 1949) a preluat sarcina WUDO (necesitatea sprijinului american fiind evidentă) nu a împiedicat Parisul să lanseze periodic proiecte de coagulare a apărării europene. Fără a detalia aspecte ce țin de situația și politicile interne sau de conjunctura internațională, s-a conturat astfel un promotor și contributor asiduu, în plan continental, în favoarea unei construcții politico-militare pan-europene, în spiritul a ceea ce francezii numesc *l'Europe puissance*. În schimb, în interiorul NATO, Franța a urmat o traiectorie sinuoasă, alternând perioadele de apropiere cu cele de contestare față de euroatlantism, mânată mai ales de propria percepție cu privire la o așa-zisă subordonare față de anglo-americieni.

Astfel, în 1950, Parisul lansează Planul Plevin (autorat de Jean Monnet, fondatorul proiectului

unionist european), care promova formarea unei armate supranaționale pan-europene. Modificat, în 1952, sub titulatura unei Comunități Europene de Apărare (Franța, Italia, Germania și Benelux), tratatul avea să fie respins chiar de parlamentul francez (1954), care nu l-a ratificat, în principal din rațiuni suveraniste ce nu puteau imagina scenariu în care propriile forțe armate să se afle sub comandă străină. Drept compromis, WUDO devine Uniunea Europei Occidentale (UEO) și este lăsată în adormire până către mijlocul anilor 1980, când este reanimată. În 1961, Franța propune Planul Fouchet, ca alternativă la Comunitățile Europene (al căror caracter supranațional provoca temeri la Paris), care urmărea unificarea Europei pe un tipar interguvernamental, cu politici externe și de apărare comună. Și această tentativă a eșuat, statele vest-europene neraliindu-se la proiect de teama dublării construcției comunitare deja existente. De menționat ar mai fi susținerea Franței pentru un mecanism de cooperare politică europeană (CPE), propus de belgianul Davignon (1970), care institua un cadru de consultare și coordonare între membrii comunitari pe probleme de politică externă. Acesta avea să fie precursorul Politicii Externe și de Securitate comună (PESC), ca pilon al viitoarei Uniuni, stabilit prin Tratatul de la Maastricht (semnat în 1992 și ratificat în 1993) care a reanimat totodată și UEO. În anii 1990, Franța reia ofensiva politico-diplomatică pentru proiectul de apărare europeană, de data aceasta gășind înțelegere și susținere (inclusiv din partea NATO prin Identitatea de Securitate și Apărare – 1996). Eforturile sale sunt încununuate de succes în 1998 când, la Saint-Malo, președintele Chirac perfectează ralierea britanicilor la apărarea pan-europeană, desăvârșind geneza a ceea ce astăzi este Politica de Securitate și Apărare Comună (PSAC), ca braț armat a PESC.

În paralel cu negocierile privind Tratatul de la Bruxelles (1948), britanicii au demarat tratative cu americanii și canadienii pentru formarea Alianței, fără ca Parisul să fie invitat sau informat. Totuși, francezii au trecut peste ofensă și au îmbrățișat proiectul, găzduind sediul general al NATO, Comandamentul SHAPE și alte structuri aliate, precum și zeci de mii de militari americani. Avea să crească însă neîncrederea cauzată de „relația specială” anglo-americană și, mai ales, de percepția că NATO echivalează cu

subordonarea Franței față de SUA și Marea Britanie. A fost, fără doar și poate, unul din motivele pentru care Franța s-a opus în două rânduri accederii britanicilor în comunitatea europeană. În viziunea Parisului, proiectul trebuia să rămână european și nealterat de intruziuni americane prin intermediul „calului troian” reprezentat de Londra. În curând, dezamăgirea față de Washington capătă o din ce în ce mai mare vigoare, chiar reflexe antiamericane, alimentată și de evenimente precum Criza Suezului sau de susținerea procesului de decolonizare de către americani (de care Franța, încă o putere colonială, era direct afectată). Venirea lui Charles de Gaulle la Palatul Elysée, a cărui viziune imagina o Franță independentă și suverană în *l'Europe puissance* (la cârma căreia să se situeze alături de Germania federală), avea să lase o amprentă puternică în conduita ulterioară a Franței. Treptat, începând cu 1959, începe procesul de autonomizare al Franței față de NATO, desăvârșit în 1966 prin retragerea din structurile militare integrate ale Alianței și, implicit, dislocarea trupelor aliate de pe teritoriul francez. Sub de Gaulle sunt consolidate viziunea și politica „grandorii”: dezvoltarea unei *force de frappe* independente, adică un set de capacități nucleare de disuadare aflate sub comandă națională; asumarea unor poziții politice de asemenea independente, de multe ori chiar contradictorii față de Washington (apropierea de URSS și „o Europă unită de la Atlantic la Urali”, recunoașterea R.P. Chineze și stabilirea de relații diplomatice cu Beijingul); plasarea construcției europene în afara influenței americane.

Retragerea din 1966 nu a echivalat cu ieșirea din NATO, ci, mai degrabă, cu asumarea unei poziții flexibile a Franței ca stat membru, Parisul dorind să aibă garanția că propriile forțe armate nu vor fi plasate sub comandă străină în nicio eventualitate și că se situează în afara oricăror influențe anglo-americane (via NATO) asupra politicilor naționale de afaceri externe și de securitate. De altfel, chiar în mandatul lui de Gaulle, Franța încheie acorduri secrete (Ailleret-Lemnitzner, 1967) prin care sunt detaliate condițiile participării armatei franceze, sub comandă națională, la operațiunile aliate în cazul unei agresiuni sovietice. Genul acesta de tratative continuă să consolideze cooperarea militară dintre Franța și restul statelor membre sub succesorii lui

***Aceeași atitudine
ambivalentă față de
Alianță, de susținere,
dar cu păstrarea
libertății de acțiune,
a fost preferată și de
Mitterand și Chirac.***

de Gaulle – Pompidou (Valentin-Ferber, 1974) și d'Estaing (Méry-Haig, 1977), dar fără a știrbi principiile gaulliste privind suveranitatea totală a Franței în afacerile externe și domeniul militar, precum și vizând pan-europenismul, „Europa europeană”, ca o a treia cale, în afara ordinii bipolare. Aceeași atitudine ambivalentă față de Alianță, de susținere, dar cu păstrarea libertății de acțiune, a fost preferată și de Mitterand și Chirac. Primul s-a raliat aliaților în „criza eurorachetelor”, respingând în schimb Inițiativa Strategică de Apărare a lui Reagan, iar cel de-al doilea a susținut tratative pentru reintegrarea militară a Franței în NATO, condamnând însă vehement intervenția americană din Irak (2003), dar ambii au promovat „Europa europeană”, ferită de amestecul american. De abia în mandatul lui Sarkozy, poate cel mai atlantist președinte francez, Parisul a decis să se reîntoarcă integral în structurile aliate (2009). Chiar dacă, simultan, a fost susținut proiectul apărării europene, aceasta poate fi considerată o voltă față

***Diagnoza președintelui
Macron cu privire la
fragilitatea securității
continentale pleacă de
la multiplele riscuri de
securitate generate de
amenințarea Rusiei în
est și de focarele de
instabilitate din sud și
sud-est.***

de politica predecesorilor săi... sau poate Franța a considerat, în sfârșit, că își poate asigura mai bine propria securitate prin intermediul Alianței. O explicație pentru această pendulare permanentă între SUA, NATO și „Europa apărării” poate fi regăsită atât în registru rațional, anume prioritizarea intereselor de securitate, în sensul în care cele naționale le sunt preeminente celor colective, cât și în zona abstractă, subiectivă, a culturii strategice: Franța este „la Grande Nation” liberă să acționeze singură, dar de preferat în cooperare cu alți parteneri sau aliați, în urmărirea intereselor naționale, oricum în afara interferențelor superputerilor (în perioada Războiului Rece) sau a hiperputerii SUA (după 1990).

Revenind în prezent, la deja faimosul interviu al lui Macron, sunt lesne de observat elementele de continuitate forjate în creuzetul culturii strategice franceze. Sigur, apar și idei care pot părea că sunt în afara filonului de bază al acesteia, dar acestea țin mai degrabă de stil și conjunctură decât de substanță. În schimb, apar aceleași ambiguități și contradicții aparente. Deși a fost catalogat de mai multe voci ca fiind neo-gaullist, viziunea lui Macron de a susține o mai mare autonomie strategică a Europei, îndeosebi prin consolidarea dimensiunii de apărare, și de a critica evoluția NATO pare să fie inspirată de temerile unei dezangajări a americanilor pe Bătrânul Continent. De Gaulle era îngrijorat, din contră, de o prea mare influență a acestora în afacerile securitare europene, dar trebuie subliniat că și el, ca și succesori ai săi precum Mitterand, imagina un scenariu al retragerii americane din Europa. *L'Europe puissance* capătă, în imaginarul macronian, conturul unui actor capabil să își asigure militar propria securitate și să „joace” pe scena internațională. Este o Europă care poate uza deopotrivă de forța dreptului și de dreptul forței, de toate categoriile de putere (*hard, soft, smart*) pentru a-și urmări interesele de securitate și prosperitate.

Diagnoza președintelui Macron cu privire la fragilitatea securității continentale pleacă de la multiplele riscuri de securitate generate de amenințarea Rusiei în est și de focarele de instabilitate din sud și sud-est. În același timp, coșmarul european, nu doar francez, al dezangajării americane pare să prindă contur, cel puțin în vestul continentului. Americanii au devenit mult mai critici față de Europa și nu par să mai fie dispuși să își asume necondiționat „umbrela de securitate” acordată aliaților săi de la est de Atlantic. Evoluția aceasta a început din era Obama, nu doar cu celebra „pivotare” către Pacific, ci chiar cu o critică, mai politicoasă într-adevăr, a atitudinii europenilor față de NATO (extinderea rolului Alianței, cheltuielile pentru apărare etc.). Trump s-a exprimat și mai răspicat cu privire la perimarea NATO și a pus sub semnul îndoielii sprijinul american în cazul agresiunii unui stat membru. Gates, secretar al apărării în administrațiile ambilor președinți menționați, avertiza și el cu privire la „demilitarizarea” Europei. Secretarul de stat Pompeo vorbea și el despre riscul ca NATO

să devină perimat, dar îl condiționa de o atitudine care presupune așteptări și garanții de securitate fără ca acestea să fie dublate de alocări suficiente de resurse. Mai ales în ultimii ani, discursurile, deciziile și acțiunile de la Washington nu au făcut decât să sporească îngrijorarea și neîncrederea europenilor, cu atât mai mult în cazul Franței. Pe de altă parte, dacă Macron pune punctul pe „i” cu diagnosticul său, în schimb este posibil să își rateze ținta prin modul în care o face. Discursul său, care, dintr-o anumită perspectivă, este à la Trump, brutal de sincer, poate fi contraproductiv. În plus, într-un moment în care Casa Albă pare dezinteresată față de Europa, nu cumva genul acesta de mesaj agravează dispoziția americană?

Nevoia de claritate reiese și din chestiunea finanțării apărării și securității pentru o Europă a europenilor. În condițiile în care cam jumătate din bugetele europenilor alocate domeniului apărării sunt cheltuite pentru salarii și pensii, cât i-ar costa să se apere singuri, fără SUA? Această întrebare vine și în contextul în care, de ani de zile, majoritatea europenilor (inclusiv Franța) nu reușesc să atingă ținta de 2% alocată pentru apărare. După Brexit, aproape jumătate din bugetul Alianței va fi suportat de țări care nu sunt membre ale UE, iar din 2021 a fost anunțată o scădere a sumelor cu care contribuie SUA până la un nivel similar cu al Germaniei. Dacă sunt calculate sumele alocate pentru apărare de către fiecare stat membru, adică un fel de bugetare indirectă de care beneficiază Alianța, atunci cifrele sunt de-a dreptul teribile: mai bine de 3 sferturi! Macron reclamă simț strategic, dar proiectul său de autonomie pare utopic sau mai degrabă distopic. Are însă dreptate când ridică problema unor decizii care trebuie luate în sânul Europei, mai devreme decât mai târziu. Paradoxal însă, pentru a deveni mai puternică, inclusiv din punct de vedere militar, Europa are nevoie de mai multă integrare politică. Într-un final, o Europă solidă din punct de vedere militar ar căpăta și mai multe pârghii pentru a influența și trata cu Casa Albă, pentru a crea interdependență și a nu mai fi văzută ca o povară la Washington (securitate europeană asigurată cu bani și militari americani).

În privința Uniunii, viziunea macroniană este una a „cercurilor concentrice”, cu mai multe niveluri

***În privința Uniunii,
viziunea macroniană
este una a „cercurilor
concentrice”, cu mai
multe niveluri de
integrare și decizie.***

de integrare și decizie. Cum să raliezi membrii UE la un atare proiect, mai ales cei care, în propriile estimări, s-ar situa către periferia noii construcții? Mai mult, Macron accentuează ideea de suveranitate, de independență decizională a statelor membre, dar cum se împacă aceasta cu nevoia de armată și politici comune (nu colective)? Genul acesta de mesaje riscă să ducă la blamarea Franței pentru același tip de comportament pe care Parisul îl impută Americii: deficit de consultare cu aliații și partenerii (sau alți membri, în cazul UE: de exemplu, formarea noii Comisii Europene sau demantelarea sistemului Spitzenkandidat în cazul Parlamentului European), eventual tratamentul condescendent aplicat unora dintre aceștia (cu cine s-a consultat Macron când a refuzat integrarea macedonenilor în condițiile în care aceștia au trecut printr-un proces dureros de schimbare a numelui țării tocmai pentru că era o condiție pentru a accede în UE?), utilizarea instituțiilor și organizațiilor internaționale ca vehicul de promovare a propriilor interese (și doar când acestea corespund).

Franța este, fără doar și poate, o mare putere. În contextul Brexitului, este principala forță militară continentală, singura cu capacități nucleare, cu cea mai bună capacitate de proiecție și cu cel mai larg spectru de angajare.

Nici relaționarea cu ceilalți membri ai „triumviratului” apărării europene nu este tocmai echitabilă. Macron a criticat constant Berlinul pentru lipsa deschiderii față de reforme economice în plan intern și comunitar, exploatând un model economic ce le-a adus beneficii, dar care nu mai este viabil. Pe de altă parte, caută sprijinul german în proiectul Uniunii Apărării. Pe această relație, problema este că Franța țintește global și geopolitic, iar Germania gândește strict regional și mai degrabă economic. De altfel, răspunsul Berlinului la interviul lui Macron a fost că își dorește mai multă responsabilitate din

partea Parisului. Este drept că și Merkel, în 2019, a avertizat cu privire la sfârșitul erei în care europenii se pot baza în totalitate pe terți pentru asigurarea propriei securități, dar totuși este greu de crezut că, în concepția germanilor, securitatea europeană nu mai este profund legată de Alianță. Venind dintr-un bazin cultural diferit, Macron pare șocat că germanii (și alți europeni) încearcă să convingă SUA să rămână angajată în Europa în loc să se pregătească pentru eventualitatea în care sunt singuri, adică să își dorească autonomie. Faptul că aceștia, din contră, joacă pe cartea americană în alte dosare (cum ar fi China) și tind să își sporească dependența față de Washington este de neînțeles pentru francezi. În aceeași notă, Macron curtează Marea Britanie în privința apărării, deoarece este singurul stat european de același calibru militar cu Franța, dar o torturează pe linia Brexit, anunțându-și preferința pentru o despărțire „hard”, dorindu-și probabil să dea un exemplu pentru alți „eretici” care ar denunța și contesta proiectul european.

În privința Rusiei, iarăși apar discordanțe. Într-un pasaj în care parcă amestecă psihanaliza freudiană cu analiza strategică, Macron presupune logică și raționalitate din partea Moscovei și reclamă nevoia deschiderii dialogului cu aceasta. Având în vedere că punctul de pornire pentru întreaga viziune macroniană este lipsa de coordonare și consultare a SUA cu aliații și atitudinea condescendentă a Washingtonului, este cât se poate de legitimă întrebarea: când a manifestat Rusia deschidere și a tratat echitabil cu europenii? Poate în cazul marilor capitale, dar aceasta nu înseamnă decât că ceilalți europeni sunt lăsați (iar) într-un alt „cerc concentric”. Similar, Macron și-a exprimat frustrarea (cumva pe bună dreptate) că Trump și-a abandonat aliații kurzi în Siria, fără măcar să îi anunțe pe europeni, dar Rusia unde se situează, în teren, față de milițiile kurde?

Este drept că toate acele sintagme care au ocupat titlurile publicațiilor sunt temperate, la o lectură atentă. Macron face critica NATO, dar nu îi neagă utilitatea operațională sau eficiența militară. Chiar dacă pune sub semnul întrebării Articolul V, o face tocmai ca urmare a discursurilor lui Trump. Propune o apropiere de Rusia, dar una pragmatică, ferită de

naivitatea „appeasement”-ului interbelic (despre care Macron deja avertizase cu o altă ocazie). Mai mult, și articularea ultimelor proiecte lansate pentru apărarea europeană (EII, CEECs, EDF etc.) o plasează în complementaritate cu NATO, este drept, însă cu posibilitatea ca aceasta să poate evolua singură. La urma urmei, nu trebuie uitat că, între toți candidații cu șanse în ultima campanie prezidențială din Franța (cei care au obținut în jur de 20% în primul tur: Le Pen, Fillon, Mélenchon), Macron a fost o adiere de prospețime în mijlocul unor discursuri toxice pentru mulți europeni, îmbibate de euroscepticism, rusofilie și antiamericanism. De aceea s-au legat și atâtea speranțe de cel care a ieșit învingător.

Înainte de concluzii, examinarea culturii strategice franceze trebuie juxtapusă realității obiective. Franța este, fără doar și poate, o mare putere. În contextul Brexitului, este principala forță militară continentală, singura cu capabilități nucleare, cu cea mai bună capacitate de proiecție și cu cel mai larg spectru de angajare. De altfel, Franța este cotată constant între primele 5-6 forțe armate ale lumii. În cadrul NATO, este unul dintre cei mai importanți contributori cu trupe la misiuni și exerciții și al treilea membru ca nivel de bugetare acordată Alianței. De asemenea, este a doua economie de pe continent, între primele 7-8 din lume, și și-a revenit după criză, înregistrând în ultimii ani creșteri de 1,5-2%. Din punct de vedere diplomatic, Franța este activă în toate organizațiile internaționale relevante, asumându-și medierea unor probleme dificile (vezi dosarul ucrainean sau cel iranian), și este singurul stat european membru permanent cu drept de veto în Consiliul de Securitate al ONU. Cultural, deși francofonia este în recul, Franța este încă un actor cu greutate, mai ales în fostele sale colonii. Franța are, așadar, toate atuurile pentru a se implica în jocurile de putere de la nivel mondial. Problema Parisului o reprezintă însă faptul că nu mai este (și nici nu prea poate deveni, cifrele neajutând-o din punct de vedere militar și economic) una dintre cele mai mari puteri. Deși țintește, grație vocației eminate din cultura sa strategică, foarte sus, nu se poate baza pe resursele proprii pentru a juca la nivelul pe care și-l dorește. Problema liderilor Franței a fost una de gestionare a declinului, început după războiul franco-prusac din 1870-1871, accentuat după Marele Război și continuat după cea de-a doua conflagrație mondială. Franța nu

***Multitudinea și
varietatea reacțiilor
arată că interviul a
avut efectul (probabil)
scontat de Macron și
echipa sa.***

a mai revenit niciodată la același statut de putere de prim rang după pierderile catastrofale înregistrate în aceste conflicte. Ambițiile sale de grandoare nu mai pot fi împlinite exclusiv prin resursele proprii, de aici poate și viziunea Parisului pentru *l'Europe puissance*. În condițiile Brexitului și ale dezinteresului Berlinului față de veleitățile geopolitice ale Uniunii, preluarea stindardului UE este, pentru francezi și pentru Macron, nu doar o misiune istorică, ci și o oportunitate strategică. Niciun alt președinte de la Elysée nu a impulsionat de o așa manieră, la nivel discursiv și în plan concret, proiectul apărării pan-europene.

Multitudinea și varietatea reacțiilor arată că interviul a avut efectul (probabil) scontat de Macron și echipa sa. Semnalul de alarmă în privința NATO și strigătul de luptă pentru UE au fost lansate, dar răspunsurile s-au lăsat așteptate. Dacă Franța nu ține cont de sensibilitățile celorlalți, dacă nu încearcă să își negocieze proiectele, ci să le impună, dacă nu își ajustează propriile evaluări strategice în funcție de ale celorlalți, atunci riscă să se lovească de aceeași atitudine pe care a adoptat-o ea însăși față de anglo-americiani atunci când a reclamat același tip de tratament din partea acestora. ■

Franța și geografia socială a lui Christophe Guilluy

AURELIAN GIUGĂL

Cu ani în urmă înainte de erupția „gilets jaunes”, geograful social Christophe Guilluy a anticipat-o în eseu „Fractures Françaises”. Mai târziu, în „La France périphérique”, și-a dezvoltat teoria, argumentul său fiind unul clar, nu foarte complicat: Franța, o țară uniformă (economic, social) în trecut, se divide acum în două zone aflate în opoziție.

Pe de o parte, centrele globalizate, vibrante cultural și economic, precum Paris, Lyon sau Bordeaux. Pe de altă parte, periferiile deprimante ce includ orașele mici și medii, deșerturile post-industriale și zonele uitate de la țară, areale ce cuprind peste 60% din populația Franței de azi. În aceste periferii moderne, condițiile de viață și infrastructura publică s-au erodat, șomajul, sărăcia și insecuritatea au înflorit, majoritatea cetățenilor deconectându-se de politic-politică, simțindu-se slab reprezentați, fie chiar

nereprezentați sau, mai rău, ducându-se în zona gri a naționalismelor, protecționismelor și populismelor, abandonându-se, spre exemplu, unor politicieni precum Marine Le Pen – în aceste spații, mesajele anti-imigraționiste au prins rădăcini solide.

Această evoluție recentă a afectat și Partidul Socialist Francez, tradițional apărătorul celor dezavantajați, la alegerile prezidențiale și parlamentare din 2017, acesta terminând pe locul cinci în competiția electorală, cu un scor mai mult decât umilitor – 7,4% și doar 30 de parlamentari, o situație dezastruoasă, având în vedere cei 280 de parlamentari de la precedentele alegeri generale din 2012. Colapsul electoral al socialiștilor (cu ridicarea lui Marine Le Pen) a fost repede urmat de revoltele Vestelor Galbene, a celor prost plătiți și ultra-taxați.

Într-o altă lucrare, „Le Crépuscule de la France d'en haut”, tradusă și în engleză la Yale University Press („Twilight of the Elites”), cu mult mai multă vigoare și îndârjire, Christophe Guilluy își continuă argumentele din precedentele volume, pentru situația pe care o traversează Franța acum considerându-i vinovați nu atât pe capitaliștii globali, „big capital”, ci mai degrabă

pe hipsteri, pe cei denumiți în Hexagon „bourgeois-bohèmes” (bobos – „La Gauche Hashtag”). În analizele lui Guilluy, bobos nu doar că au acceptat fără să conteste politicile impuse de clasele dominante, dar sunt și ipocriți: predică diversitatea, dar își trimit copiii la școli private, iubesc autenticitatea condițiilor de viață din zonele muncitorești, dar contribuie la destructurarea acestora prin creșterea prețurilor proprietăților etc. În acest cadru, geograful francez avertizează că revoltele se vor înteți, iar Brexit-ul (Guilluy vede în Brexit un fel de confruntare de clasă) și alegerea lui Trump sunt semnele timpului ce (ni) se așterne în față. Este noua formă a conflictului contemporan, iar rebeliunea celor marginalizați este în curs de desfășurare. Cei economic și social excluși se revoltă împotriva condițiilor de viață în care sunt forțați să trăiască. În consecință, noua lume va fi desenată nu de politicienii și de economiștii planificatori, ci de insecuritatea socială și deprivarea claselor de jos. Să nu ne așteptăm ca Vestele Galbene să plece repede din cetate. Dimpotrivă!

Ultimei lucrări, deocamdată doar în franceză – „No Society. La fin de la classe moyenne occidentale” (vezi Margaret Thatcher: „there is no such thing as society”) – ar fi vrut să-i dea titlul „No Future”. A renunțat, ar fi fost o paralelă mult prea evidentă la post-punk-iștii Joy Division (trupă pe care, de altfel, Guilluy o admiră). Societatea franceză contemporană renunță la solidaritatea inter-clase și merge, total neașteptat pentru francezi, în direcția individualismului anglo-saxon. Chiar dacă societatea a devenit un concept abstract, există oamenii („working class”, imigranții, săracii etc.) și aceștia, la pachet cu suferința lor, sunt reali. Și cești oameni refuză tot mai mult să fie invizibili. Iar Christophe Guilluy este un geograf ale cărui idei merită luate în seamă. ■

***Geograful francez
avertizează că
revoltele se vor înteți,
iar Brexit-ul (Guilluy
vede în Brexit un fel de
confruntare de clasă)
și alegerea lui Trump
sunt semnele timpului
ce (ni) se așterne
în față. Este noua
formă a conflictului
contemporan, iar
rebeliunea celor
marginalizați este în
curs de desfășurare.***

Această prezentare include în principal idei din următoarele articole: (i) Christophe Guilluy (2019). „How Macron discovered the soft power of the working class”. The Guardian, October 15. Disponibil online la: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/oct/15/macron-soft-power-working-class-france>; (iii) Jon Henley (2019). „Twilight of the Elites by Christophe Guilluy review – France and a new class conflict”. The Guardian, January 17. Disponibil

online la: <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/17/twilight-of-the-elites-christophe-guilluy-review>.

(iii) Andrew Hussey (2019). „The French elites against the working class”. NewStatesman, July 24. Disponibil online la: <https://www.newstatesman.com/world/europe/2019/07/french-elites-against-working-class>.

MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



Cartea deghizării. La granița dintre biografic și ficțiune

GABRIELA RAȚ

Granița dintre biografic și ficțiune este foarte greu de delimitat în romanul lui T.O. Bobe. Deși există similarități cu viața acestuia (copilăria petrecută la Constanța, soția Vali, protestele antiguvernamentale de dată recentă care au avut loc în România și multe altele), privită în ansamblu, narațiunea amestecă toate aceste detalii cu o pură ficțiune.

MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



Cititorul este pus astfel în fața unui joc puzzle aproape imposibil de rezolvat, deoarece are prea puține indicii care să îl ajute să delimiteze cele două planuri.

T.O. Bobe

Cartea neisprăvirii

Editura Humanitas, 2019

Un „Dicționar pe sărite” este procedeul prin care personajul principal al romanului, în lipsa unei idei stabile și în lipsa disciplinei literare, decide să își scrie noua carte: „domnul Teo se gândea să își scrie și el cartea deschizând în fiecare zi DEX-ul la întâmplare și aberând înțelept, plin de miez și de farmec, însă foarte succint, despre cuvântul pe care i-ar fi căzut prima dată privirea. Ar fi trebuit să scrie în fiecare zi câte o intrare, o mică povestioară, iar la sfârșitul celor 90 de zile ar fi avut aproape 100 de pagini”.

„Cartea neisprăvirii” respectă la început această structură. Printre capitolele cu titlu din „Dicționarul pe sărite” sunt inserate capitole fără titlu dedicate narațiunii principale: procesul creator căruia i se supune „domnul Teo”. Mai apoi „Dicționarul pe sărite” se disipă și se pierde în mare parte în narațiunea principală. Elemente de poetică a romanului sunt prezente astfel încă de la început și persistă până la final.

Că avem de a face cu o poetică destul de complicată este de asemenea evident. În cele din urmă, romanul își problematizează însuși genul: trebuie un roman să aibă un fir roșu, o linie continuă care să îl facă să se lege? În această dezbatere autoimpusă (este cartea de față un roman?), acea linie continuă este însăși în-

trebarea: sunt continuitatea și omogenitatea condiții necesare romanului? Autorul fictiv caută neîncetat continuitatea, căutare care se transformă intenționat într-o satiră a poeziei.

Titlul cărții este ambiguu, poate bivalent, așa cum autorul recunoaște într-un interviu despre noua sa carte. Pe de o parte, neisprăvirea privește textele care compun romanul, dacă e să folosim, după cum am discutat mai sus, un termen impropriu. Avem în față o înșiruire de fragmente de cele mai multe ori discrete, neterminate, excluzând narațiunea principală: „apropo de DEX, o să reia și ideea aia, să scrie în fiecare zi câte ceva despre un cuvânt de acolo, adică nu poate, sigur trebuie să o reia, nu se putea să o lase și pe asta neterminată și să se afunde și mai mult în neisprăvire”.

Pe de altă parte, este vorba și despre o descriere a scriitorului ca un neisprăvit, iar „domnul Teo” capătă în carte, prin luptele uneori comice pe care le duce în procesul creator, această caracteristică.

„Scriitorul ca un neisprăvit” pare să fie mesajul lui T.O. Bobe, mergând poate chiar atât de departe încât să sugereze că orice scriitor este în cele din urmă un „neisprăvit”, deși referirile la subiect din text sunt de obicei mult mai personale: „după toate criteriile, domnul Teo era un neisprăvit; nu plantase niciodată

un pom, nu făcuse o casă, n-avea nici un copil, n-avea nici serviciu, nici carnet de conducere și nu făcea nimic toată ziua decât să cânte din frunză". Sau: „ce înseamnă neisprăvit? Înseamnă că nu ești, cumva, terminat, că îți lipsește ceva sau că nu ești bun de nicio ispravă”.

Mai departe, cartea de față este una autoreferențială și descrie până la un anumit punct felul în care ea însăși a fost scrisă. Protagonistul este „domnul Teo”, iar naratorul este (cu excepția capitoului „Totul e bine când se termină. Cu bine!”) unul heterodiegetic, lucru care dă deja un farmec aparte cărții, având în vedere că, judecând după tendința autobiografică, cititorul ar fi putut să se aștepte la un narator autodiegetic. Într-un fel, avem de a face cu un narator autodiegetic, deghizat într-unul heterodiegetic. Prin diferența care există între autorul real și autorul personaj, planul în care cei doi se întâlnesc este inedit: capitolele dedicate „Dicționarului pe sărite” au, prin lumea imaginară creată, un dublu autor. Deși, pe alocuri, naratorul pare să susțină interpretarea în cheie autobiografică: „nu-i strică deloc să intre iar în pielea lui din «Totul e bine când se termină. Cu bine!», adică nu chiar în pielea lui, în pielea personajului de acolo față de care nu erau cine știe ce diferențe”, el nu o lasă să devină sigură sau totală: „în general, cărțile sunt de două feluri; despre unele, când te uiți la ele de la distanță, ai putea să juri că spun adevărul și îți vine să zici da, dom'le, așa e. Altele, când te uiți la ele tot așa, în mare, ți se par niște povești, nu neapărat elucubrații, dar...”. Ultimul citat este doar unul dintre multele indicii presărate în roman despre modul în care acesta poate fi citit și interpretat.

Pentru a tranșa totuși subiectul autobiograficului, putem spune că avem de a face cu un autobiografism minor, care face referire aproape în exclusivitate la experiența cotidiană, iar atunci când se distanțează de ea lasă orice rămâne de relatat să pară banal și insignifiant, chiar dacă lucrurile stau de obicei invers.

Cartea lui T. O. Bobe este în cele din urmă o carte a deghizării. Ea pare să fie o joacă: cu vorbele, cu perspectiva narativă și cu însuși actul creației. La o primă lectură, unele pasaje par a fi scrise în glumă, amuzante și ușoare, dar alte pasaje iau și o notă mai gravă, totuși pseudometafizică, pentru că autorul

***„După toate criteriile,
domnul Teo era
un neisprăvit; nu
plantase niciodată
un pom, nu făcuse
o casă, n-avea nici
un copil, n-avea nici
serviciu, nici carnet de
conducere și nu făcea
nimic toată ziua decât
să cânte din frunză”.***

deconstruiește de unul singur această gravitate. Este, de asemenea, și un joc de idei în tehnica alegoriei.

Procedeele metaliterare, fragmentarea textului și intertextualitatea fac din această carte una care să nu fie ușor de citit. De asemenea, lipsa unei intrigi propriu-zise (intriga cea mai la îndemână fiind chiar scrierea cărții) provoacă cititorul la o lectură atentă, care necesită multă concentrare. ■

Romanul refuza cumva să înceapă

EMANUEL COPILAȘ

În cadrul trilogiei marginalilor a lui Vasile Ernu, acest ultim volum este cu siguranță cel mai neobișnuit din punct de vedere stilistic. Este totodată și cel mai intens, apăsător și, în același timp, tragic. Nu intenționez să recenez aici cartea, cât mai degrabă să îi fac o scurtă prezentare; să ofer, dacă vreți, câteva impresii de lectură răzlețe și nesistematice.

După „Sectanții” și „Bandiții”, care ne-au obișnuit cu un tip de lectură alert, evenimential și aventuros, „Izgoniții” încheie trilogia oarecum atipic: abstracția, sugestia și evocarea iau locul acum concreteții seducătoare și oarecum convolute care caracterizează primele două volume. La început am fost puțin surprins, trebuie să recunosc: romanul pur și simplu refuza cumva să înceapă. Dar până la urmă începe, și începe bine.

Vasile Ernu
Mică trilogie a marginalilor. Izgoniții
Editura Polirom, 2019

Narațiunea se desfășoară în Chișinăul aflat la cumpăna dintre secolele XIX și XX, oraș periferic în cadrul Imperiului Țarist, având totodată o numeroasă minoritate evreiască, printre altele. Relațiile de bună vecinătate dintre moldoveni, ruși, ucraineni, evrei, romi și nu numai sunt puse însă la încercare de către politica de factură „divide et impera” a țarismului, care încearcă să își ascundă eșecurile economice și sociale utilizând un instrument abject și în același timp dureros de eficient: antisemitismul. Starea

de înapoiere socială generalizată care a generat astfel o efervescentă revoluționară pe măsură reprezintă probleme pe care autocrația țaristă caută să le rezolve nu prin reforme structurale, ci prin identificarea de țapi ispășitori care, în contexte de penurie, pot galvaniza foarte ușor resentimentele sociale, canalizându-le pe un traseu nepericulos din punct de vedere politic pentru ordinea socială existentă.

Ajungem astfel la odiosul pogrom din 1903, când comunitatea evreiască a Chișinăului a fost grav afectată, cei mai fioroși criminali dovedindu-se a fi chiar membri ai unor familii foarte apropiate de familiile evreiești, pentru care diferențele etnice nu contaseră până atunci deloc sau aproape deloc. Un astfel de eveniment nefericit îi radicalizează pe mulți dintre tinerii evrei din cadrul imperiului, atrăgându-i de partea mișcărilor socialiste subversive. Radicalizarea tinerilor nu este însă privită întotdeauna cu ochi buni de către bătrâni, care aleg de multe ori să se disocieze de copiii lor în cadrul unor drame familiale mai mult sau mai puțin cunoscute. Însă persecuțiile antisemite îi afectează deopotrivă pe bătrâni și pe tineri.

O astfel de familie evreiască greu încercată include doi frați, Aron și Sara, al căror tată a fost ucis în timpul pogromului. Fiecare caută să facă față acestei situații și să încerce să schimbe societatea țaristă (sau să renunțe la ea) în felul propriu: Aron devine sionist, iar Sara, după ce a „încercat” mai multe mișcări subversive, inclusiv pe cea a nihilistilor, ale căror atentate și crime politice au zguduit din temelii imperiul, a optat în final pentru eseri, socialiști revoluționari democratici care după revoluția din februarie 1917 s-au scindat în cele din urmă în pro-menșevici și pro-bolșevici. Scena în care are loc convertirea ideologică a Sarei de către un eser experimentat este savuroasă. Acesta o avertizează: pentru conservatori, femeia este „un suport pentru ceai” sau „un bibelou frumos pe care e bine să îl arăți societății înalte din când în când. E un obiect împodobit prin care bărbatul își etalează puterea, cinul și averea. La ei, femeia e în cel mai bun caz fata educată care cântă doar la pian, recită o poezie în franceză în pauzele pe care le iau bărbații de la treburile cetății și țării”. În general, rolul femeii este

***„La ei, femeia e în
cel mai bun caz fata
educată care cântă
doar la pian, recită
o poezie în franceză
în pauzele pe care
le iau bărbații de la
treburile cetății și
țării”.***

acela de a procrea; preocupările sale nu trebuie să depășească familia, în niciun caz să se îndrepte spre politică. Liberalii sunt puțin mai înaintați, în sensul în care acceptă femeia, ca secretară, în „anticamera politică”, dar cam atât. Doar noi „luptăm pentru drepturile tuturor, dar mai ales ale femeilor” (pp. 215-216).

Pogromul, forma supremă a in justiției sociale alimentată politic, se află deci în continuitate directă cu revoluția ca mijloc radical de depășire violentă a lumii care face posibil, ba chiar încurajează, pogromul. Iar despre ambele, așa cum foarte bine a înțeles autorul – și cum am înțeles până la urmă și eu – nu se poate scrie decât cu o anumită retragere calculată, care este mai mult decât un procedeu stilistic, este chiar o formă de respect al unor lucruri despre care, măcar uneori, vorba poetului, trebuie vorbit în șoaptă; prin anticipări sugestive mai de grabă decât prin descrieri directe, pentru că primele redau întotdeauna mai bine intensitatea extraordinară a unor astfel de cataclisme istorice ce riscă la un moment dat să fie banalizate prin intermediul excesului de evenimentialitate. ■

Dramaturgia românească de festival: eternitate și cotidian

CRISTINA RUSIECKI

Ce mai tratează textele de teatru scrise în România? Și cum se montează? Festivalul organizat de Teatrul Național de la Timișoara, care grupează două evenimente, Festivalul European al Spectacolului și Festivalul Dramaturgiei Românești, a oferit o radiografie relevantă a temelor și limbajului uzitat de teatrul românesc de azi.

FEST-FDR
Timișoara, 2019

Din păcate, din cauza tribulațiilor economice pe care le-a avut de îndurat tot teatrul românesc anul trecut, secțiunea destinată creației teatrale europene din cadrul FEST-FDR a fost reprezentată de un singur spectacol, venit din Croația, „Pansion Eden”, în regia renumitului Arpad Schilling. Selecția operată de Oana Borș în cea de-a doua secțiune a arătat o producție de piese românești diversificată tematic. De la

montarea teatrului-gazdă, „Sunt o babă comunistă”, dramatizare după romanul omonim al lui Dan Lungu, la matricidul investigat de procuror sub privirile publicului, în „50 de secunde”, piesa lui Daniel Olteanu, în regia lui Eugen Gyemant, de la Teatrul Național București. De la deja clasicul Eugen Ionescu, reprezentat prin „Cântăreața cheală”, în regia lui Radu Iacoban, de la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, la hitul de anul trecut al festivalurilor, „Medea’s Boys”, spectacolul lui Andrei Măjeri de la Teatrul Apollo

111, în care semnatarul dramaturgiei, Ionuț Sociu, integrează inspirat, cu o perspectivă absolut viabilă, textul lui Euripide în lumea noastră.

Una dintre cele mai importante categorii prezente în Festival o reprezintă cea în care creatorii tratează problemele României contemporane. FEST-FDR a selectat o garnitură reprezentativă de artiști interesați de aspectele din societatea românească actuală: creatori serioși, cu limbaj distinct, bașca și cu portofoliu, în ciuda tinereții.

Fapt real

„Feminin” de Elise Wilk, în regia lui Eugen Jebeleanu, de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, abordează o problemă de actualitate, bullyingul din liceu și fenomenul „revenge porn”, text scris după un fapt real de agresiune sexuală din mediul online. Radu Afrim tratează, în limbajul său particular, discriminarea comunității romilor și lipsa ireversibilă de șanse în „Despre oameni și cartofi”, de la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe, scris tot după un fapt real. Două dintre spectacolele selectate vorbesc chiar despre realitățile orașului

în care se desfășoară festivalul, Capitala Europeană a Culturii de anul viitor. O echipă artistică deja de tradiție, dramaturgul Peca Ștefan și regizoarea Ana Mărgineanu, pleacă de la problema identității locuitorilor orașului în „Timișoara. Capăt de linie”, producție a teatrului-gază. Carmen Lidia Vidu reușește o nouă mostră de teatru documentar de calitate, în formula sa personală, reliefând specificul orașului prin mozaicul de povești personale istorisite de șase actrițe de la Teatrul German de Stat din Timișoara.

În mod fericit, spectacolele care au tratat probleme de actualitate nu s-au ocupat doar de simplul fapt divers, de rezumate de la știri, ci, plecând de la o întâmplare particulară, au accesat un nivel de generalitate pe care, uneori, producțiile mai grăbite îl pierd din vedere. Iar ceea ce a dat finețe selecției a fost că Oana Borș a acordat atenție și spectacolelor centrate pe o problemă eternă, cea a dragostei. Fie că aceasta a îmbrăcat aspectele picante ca în „Legături primejdioase”, în regia lui Cristi Juncu, de la Teatrul Mic, fie că s-a axat pe incapacitatea de comunicare, spectacolele au avut, de fiecare dată, un plus de profunzime.

Feminin, regia Eugen Jebeleanu



„Povești de dragoste la prima vedere”

Montarea lui Tudor Lucanu, de la Teatrul Național Cluj, „Povești de dragoste la prima vedere”, după Gabriel Liiceanu, Adriana Bittel, Ioana Pârvulescu, Radu Paraschivescu și Ana Blandiana, a oferit o suită a rememorărilor de felurite îndrăgostiri la diferite vârste, de la 14 la 70 de ani. Aproape fără decor, spațiul impresionează de la început prin proiecțiile de pe tulpul care desparte scena de sală. De altfel, proiecțiile (video design Cristian Pascariu) vor împlini poveștile împrumutându-le o tușă halucinant-poetică. Regizorul Tudor Lucanu își dovedește din nou talentul de a extrage și de a încarna scenic esențialul. Textele sunt captivante, iar interpretarea fără pată. Momentul cel mai savuros îi aparține lui Radu Lărgeanu, bombă de energie dublată de ironie, plus umor.

„Despre tandrețe”

„Despre tandrețe”, spectacolul lui Felix Alexa, pe textul lui Matei Vișniec, de la Teatrul Dramaturgilor Români, propune, la rândul său, un strop de bizarerie, de tristețe și de poezie într-un alt excurs în dragostea la diferite vârste: de la încrederea și energia tinereții (Sandra Ducuță și Ștefan Iancu) la criza incomunicării sau, pur și simplu, inadecvarea la codul celuilalt (Ada Galeș plină de expresivitate și Șerban Pavlu cu o maturitate și subtilitate de invidiat a mijloacelor) la privirea amărui-poetică din perioada când încrederea de început a lăsat locul mai degrabă nostalgiei (Catrinel Dumitrescu într-o interpretare plină de finețe).

Despre tandrețe, regia Felix Alexa



„Taximetriști”

Dragoste și relații de putere, non-stop manifestate între cei deloc puternici, unde fiecare încearcă să-și bată joc, să minimalizeze sau să-l hărțuiască pe cel un pic mai slab, bine îmbibate în supa actualității, au fost în centrul montării „Taximetriști” de Bogdan Theodor Olteanu și Adrian Nicolae, în regia primului, de la Teatrul Apollo 111. Text bun, tăiat în replici scurte, credibile, veritabile mostre de verosimilitate, într-o interpretare impecabilă.

Tragi câte 14 ore pe zi ca să supraviețuiești. Libidoul se face ferfeniță, relația de cuplu se sleiește. Bașca, din cauza neajunsurilor, orice tentație venită din afară, mai ales din afara țării, învinge, fără drept de apel, stabilitatea dintr-o pereche. În schimb, mitocănia funcționează beton la orice nivel: relația dintre el și ea, relația dintre client și furnizor de servicii. La fel și în cazul abaterilor de la modelul tradițional. Cum ar fi, de exemplu, homosexualii.

Spectacolul curge în scene scurte și relevante, cu situații din care rezultă, cât ai zice pește, generalul din țărișoara noastră și cu o tipologie construită fără pată. O studentă isteată și plină de viață (Ana-Maria Guran); un taximetrist care se luptă din răsuputeri să împiedice disoluția cuplului (Rolando Matsangos); un altul sută la sută macho până când vine vorba despre femeia care l-a părăsit (Alexandru Ion); înțeleapta soție a unui șef de clan interlop (Maria Popistașu); o altă soție care, obosită să-și tot aștepte soțul, decide să renunțe la cuplu (Victoria Răileanu); un gay sensibil care încasează stoic ironiile oricărui heterosexual care consideră că are dreptul să terfelească tot ce nu-i seamănă. Absolut toți actorii joacă excelent. Un spectacol onest, bine scris, bine regizat, cu felii de viață pe care publicul le recunoaște imediat. Și aplaudă. Pentru că are de ce. ■

Taximetriști, regia Bogdan Theodor Olteanu



Lili GAN, artista non-umană

ANA-MARIA IRIMIA

Pe ecranul din Sala Auditorium a Muzeului de Artă Recentă au fost proiectate lucrările executate de Lili GAN, „o artistă non umană”, așa cum este prezentată. Gridul fix înrămează 21 de sub-animații fluide, fără de început și fără de sfârșit, unde culorile și formele curg, se dizolvă, se adună, se răsfiră, fără să se materializeze. Privitorul poate observa pur și simplu procesul continuu de transformare și poate participa cu propriul context la deslușirea mesajelor vizuale.

Creația prezentată este procesul de creație în sine. Transa vizuală este susținută de pulsul regulat al muzicii semnată de FreqKid, compoziție în care sunt fuzionate voci, instrumente, sunete din natură și sunete produse de calculator.

„Autorul nu a vrut să spună nimic, ci doar să ne arate ceva nemaivăzut. Iar privitorul poartă

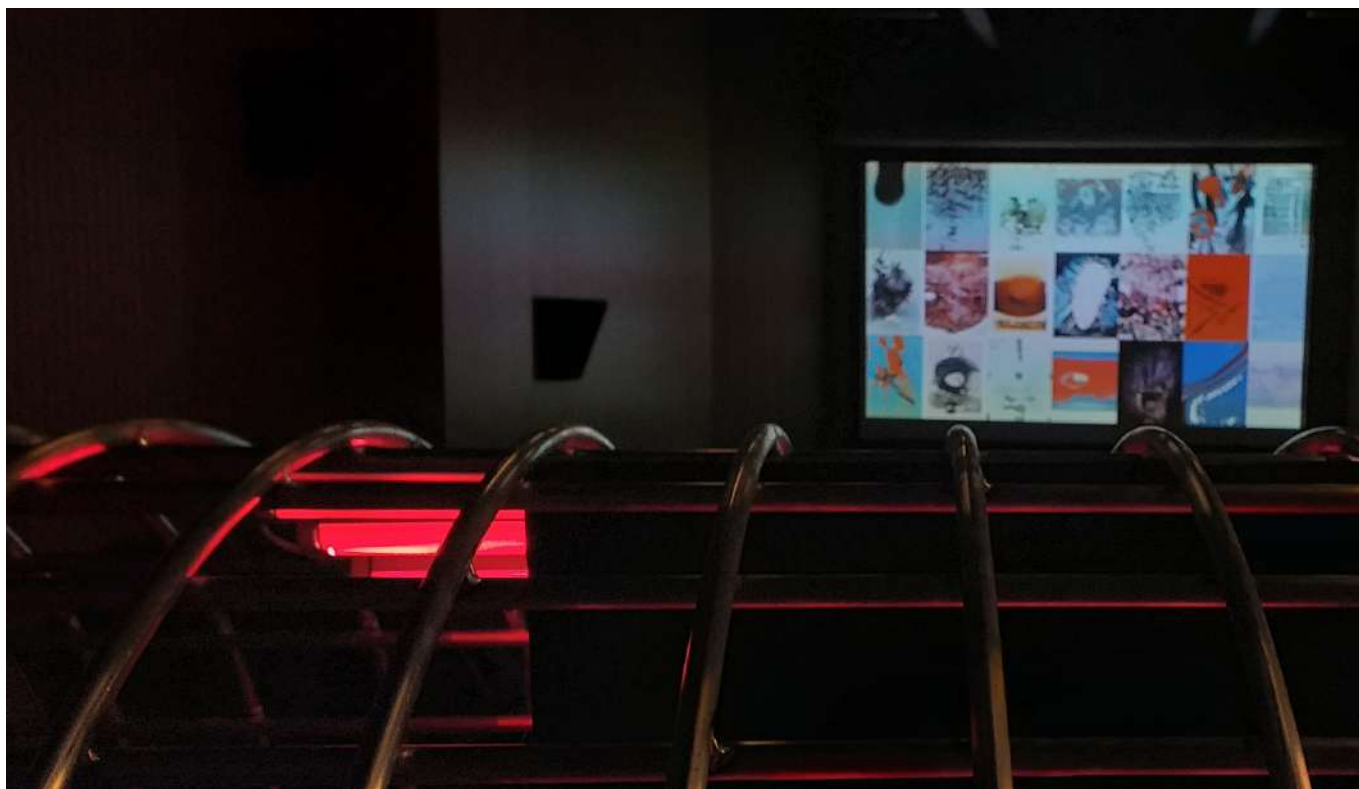
singur responsabilitatea de a-și gestiona atenția și focalizarea”. One Night Gallery prezintă autorul „nemaivăzutului”, Lili GAN, artista non umană, și procesul creativ al acestei noi specii de artist.

Cine este Lili GAN?

Lili GAN este „o” GAN (Generative Adversarial Network), mai exact, un sistem bazat pe rețele neuronale artificiale, programat să învețe prin „deep learning” caracteristicile comune ale setului de imagini încărcate în prealabil, pentru a putea ulterior să genereze noi imagini cu aceste caracteristici.

Lui Lili GAN i s-au încărcat în memorie 35.000 de postere. Formele, culorile, numărul de pixeli, frecvențele, au fost procesate ca informație, fiindu-le eludată semnificația obișnuită. Pe baza unor selecții și criterii pe deplin autonome, cu totul independent de orice tip de comandă sau de control din partea oamenilor, Lili GAN poate alege să combine, să facă permutații, să descompună și să realcătuiască imaginile primite în posibilități nenumărate. Numele expoziției – „Solve et Coagula” – trimite la procesul alchimic ce reprezintă transformarea. „Solve” înseamnă a separa, a deconstrui, iar „Coagula” reprezintă procesul de adunare, de rearanjare. Tot ce e construit deja va fi de-construit pentru a

Solve et Coagula
One Night Gallery
Muzeul de Artă Recentă



fi re-construit. E doar o chestiune de timp, iar noi suntem invitați să fim martori la o bucată din acest timelapse, în care „timpul” funcționează după alte legi, alte repere, cele ale unei inteligențe artificiale, mai exact, ale lui Lili GAN.

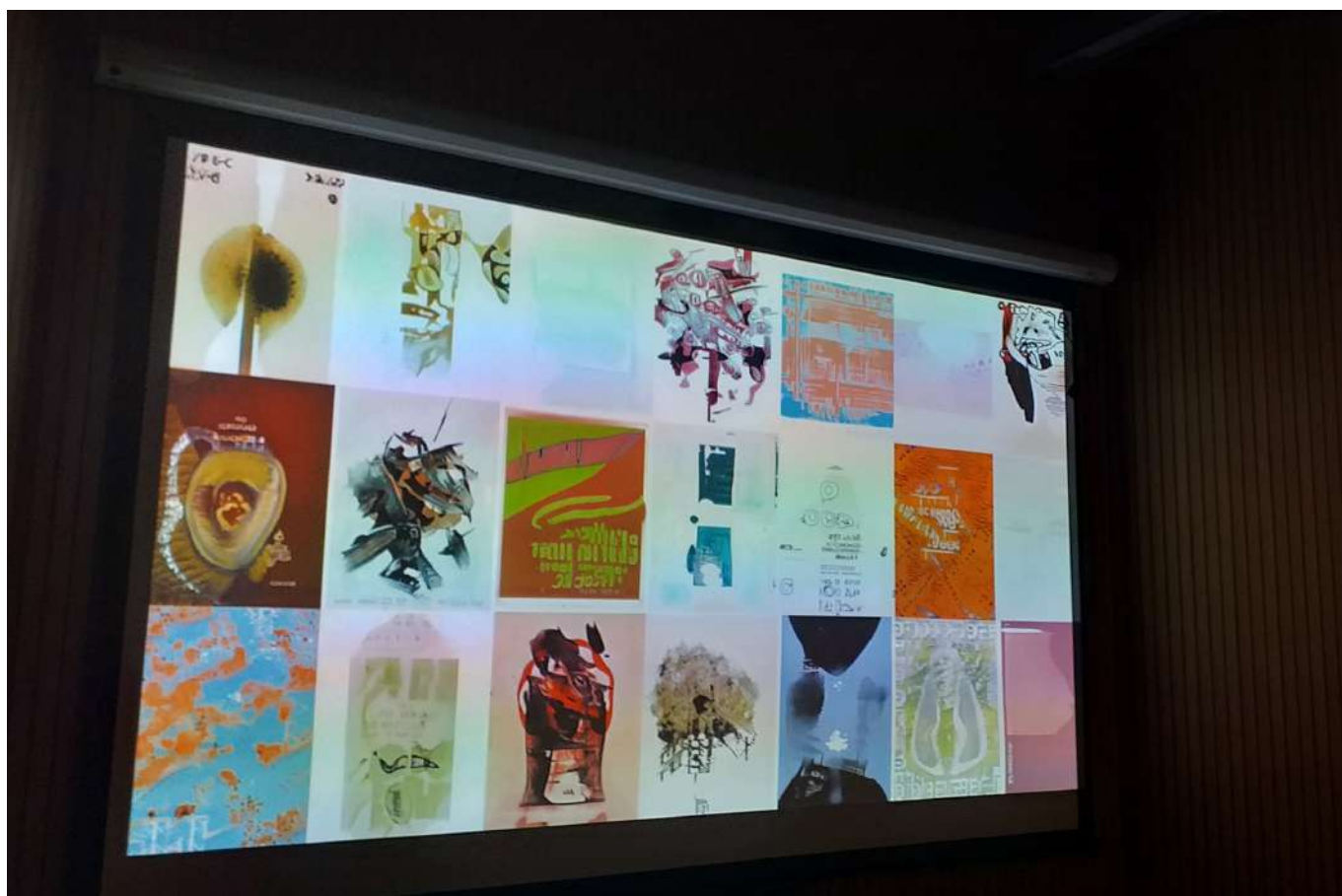
Inteligența Artificială nu e o tehnologie singulară, ci un set de metode și instrumente cu subdomenii aplicabile în numeroase situații. E un domeniu abia la început de drum și e mult de explorat până să fie implementabil ca tehnologie singulară.

Explorarea conceptului de poster și tranziția între medii

One Night Gallery alege să aplice Inteligența Artificială într-un proiect care vorbește despre transformare, despre tranziția dintre medii, marcând astfel trecerea către o nouă etapă a evoluției comunicării, la care participăm prin contemporaneitate. Tehnica litografică, inventată de actorul Alois Senefelder în 1796, face posibilă multiplicarea rezultatului creației plastice, într-un număr mare de exemplare. La început, afișele erau folosite pentru comunicarea de evenimente culturale. Având un impact

puternic, potențialul comercial a fost speculat, și au început să apară afișe care promovau și idei sau produse. Treptat, în timp ce tehnica litografică este perfecționată, posterul capătă culoare și dinamism, devenind din ce în ce mai accesibil. Jules Cheret (1836-1932) este considerat întemeietorul unei noi industrii artistice, arta de design, fiind un catalizator între artele plastice și tehnologia vremii. El a influențat major evoluția posterului prin introducerea unui nou sistem de tehnică litografică, invenție care îi permite să se afirme ca designer prin afișe policrome. Perfecționată pe parcurs, această tehnică a reușit să reproducă tonurile și nuanțele cele mai diverse, conferind imaginilor o finețe estetică unică. Posterele lui Cheret aduceau în stradă impresionismul, pointilismul și alte influențe din arta plastică. Așa cum menționează Magazine of Art în 1881, străzile deveniseră „adevărate galerii de artă”. Imagini, care până atunci puteau fi accesate de un număr restrâns de oameni, încep să inunde câmpul vizual al trecătorului și, în timp, să îi modifice percepția.

O tranziție între mediile de comunicare poate oferi, așa cum ne arată istoria, un tărâm fertil pentru creativitate, fie ea în plan tehnic sau în plan artistic.



Regulile se scriu în funcție de ce se descoperă și de ce se experimentează.

Mediul este mesajul

Alegerea folosirii unui mediu este un mesaj în sine. Atunci când citim un text îl recreăm în felul în care îl putem înțelege, fiind limitați de propriile experiențe. Marshall McLuhan discută în teoriile sale semnificația mediului de comunicare care conține două părți la fel de importante în receptarea mesajului. Mesajul poate fi găsit atât în conținut, cât și în caracterul acestuia. Dacă putem identifica cu ușurință conținutul unui mediu, nu la fel se întâmplă în cazul caracterului, acesta fiind mai greu de observat la prima vedere. McLuhan merge mai departe și ne vorbește despre conținutul mediului ca fiind un mediu în sine. Dacă ar fi să descifrăm expoziția „Solve et Coagula”, am putea observa câteva straturi de semnificație prin mediile folosite pe post de conținut. Contextul nu poate fi exclus din text.

Regizorul de film Peter Greenaway vorbește, de asemenea, despre mediu ca mesaj. Opera lui Greenaway este cunoscută pentru lărgirea percepției obișnuitului, jucându-se cu elemente din artele plastice. Artistul anunța moartea filmului, așa cum a fost el gândit, odată cu apariția telecomenzii, pe care spectatorul o poate folosi după libera voință să schimbe ritmul narațiunii filmului, prin stop, pauză, înainte, înapoi. Grid-ul cu 21 de sub-animatii independente din expoziția „Solve et Coagula”, amintește de filmul scurt al lui Greenaway „Atomic Bombs on the Planet Earth”. Felul în care sunt aranjate imaginile în cadrul proiecției vorbește despre puterea mediului de a conține mai multe realități în același timp. Sau mai mulți timpi în aceeași realitate.

Antropomorfizarea lui Lili GAN

Agentului artificial inteligent îi este atribuit un nume uman și un gen. One Night Gallery alege să o prezinte pe Lili GAN ca făcând parte din echipă, nu doar ca pe un instrument. Antropomorfizarea GAN-ului, adică



atribuirea de însușiri umane acestuia, are efectul de a apropia publicul de procesul său. Chiar dacă Inteligența Artificială este inspirată din procesele cognitive umane, omului îi este greu să empatizeze cu ceva atât de abstract, mai ales când este vorba despre un fenomen la început de drum și care, din prea multe necunoscute, ar putea stârni aversiune, ba chiar frică.

Identitatea lui Lili GAN este definită printr-un caracter de singularitate: nu există un alt GAN în care să fie încărcate aceleași 35.000 de imagini și să își creeze același univers.

În contextul artistic internațional în care creațiile produse de GAN-uri sunt deja expuse în festivaluri și muzee, precum MoMA sau Met, One Night Gallery lansează o întrebare: putem spune că Inteligența Artificială îi concurează pe artiștii umani? Dincolo de întrebare, pentru a putea compara cele două entități, ar trebui să avem mult mai multe date

concrete și despre unul și despre celălalt. Dar omul abia începe să cunoască funcționarea creierului uman. David Eagleman vorbește despre complexitatea creierului: „Suntem alcătuiți în totalitate dintr-un adevărat parlament de componente, facțiuni și sisteme. Mai mult decât o gamă de sisteme specializate locale, suntem alcătuiți din colecții întregi de mecanisme suprapuse, reinventate la infinit, un grup de facțiuni concurente”. Pare că, tocmai această atenție asupra creierului uman a născut ideea de Inteligență Artificială, pentru a putea fi simulate unele procese, izolate fiind de contextul complex pe care îl reprezintă fiecare individ în parte.

Lili GAN ne lasă să îi cunoaștem procesul prin care naște idei sau forme. Ea este absolvită de orice intenție artistică, iar percepția acestei realități ne aparține nouă, oamenilor. Arta produsă de Inteligența Artificială nu poate fi considerată artă în absența omului, a participării sale ca interpret al imaginii.

Timișoara Blues Jazz Kamo Postmodernism cu față umană și Jazz Age

VIRGIL MIHAIU

În ajunul aniversării a 30 de ani de la declanșarea revoltei antitotalitare din Timișoara, la Filarmonica Banatul a avut loc cea de-a 29-a ediție a Galei de Blues Jazz Kamo, organizată cu admirabilă consecvență și multă pricepere de către jazzmanul prin excelență Johnny Bota. El este totodată liderul apreciatei formații-amfitrion, Bega Blues Band, care activase ani buni în formula de trio Bela Kamocsa/Johnny Bota/Lică Dolga. Aceștia li s-au alăturat, pe parcurs, alți muzicieni de încredere: poliinstrumentiștii Toni Kühn și Lucian Nagy; cântăreața Maria Chioran și gitaristul Mircea Bunea. Din păcate, după decesul lui „Kamo”, survenit în 2010, trupa l-a pierdut în 2019, în condiții similar-dramatice, pe mereu surzătorul ei baterist.

De altfel, această ediție festivalieră i-a fost dedicată lui Lică Dolga. Locul său în formație a fost preluat de versatul percuționist Ferencz Szekeres.

La invitația lui Johnny, am avut plăcerea și onoarea de a rosti o alocuțiune – ca uvertură a prezentului eveniment – menită să lanseze noua producție discografică a grupului BBB. E vorba despre albumul intitulat „Miracles”, apărut la casa de discuri EM. Sunt inițialele Elenei Mindru, vocalistă/compozitoare formată în cadrul big band-ului clujean Gaio, sub aripa protectoare a dirijorului Stefan Vannai, ulterior absolventă a Secției Compoziție de la Academia Națională de Muzică din Cluj. Din fericire, după stabilirea în Finlanda, Elena nu și-a uitat colegii-compatrioți, ajutându-i pe unii să-și publice producțiunile muzicale la firma pe care a fondat-o. De altfel, spiritul solidarității, atât de evident printre bănățeni, se face simțit și în cazul acestui disc. Enumăr câteva aspecte: întrucât înregistrările fuseseră

realizate cu doi ani în urmă, Lică Dolga e omniprezent, în toate piesele, plus în unica fotografie de pe copertă, purtând inscripția: „Miracolul ne-a adus împreună, în Bega Blues Band. Miracolul ne va aduce din nou împreună... /// Lică Dolga, 1955-2019”; calitatea remarcabilă a graficii i se datorează ghitaristului Mircea Bunea; muzicalmente, compozițiile semnate de Bota, Kühn, Nagy și Bunea marchează o reorientare – dinspre rectitudinea comunicării de tip blues, a perioadei începuturilor, către un limbaj sofisticat, a cărui complexitate e susținută și prin aportul invitaților: Sasha Bota / vioară electrică și violă, împreună cu dinamicul FILA Strings Quartet (Ștefan Colompar/vioara I, Carmen Paulescu/vioara II, Irina Vizir/violă, Sabin Pascu/violoncel); propensiunea spre cugetarea filosofică se reflectă și în inserturile verbale complementare muzicii; tot la capitolul solidaritate aș menționa participarea inginerului de sunet britanic Steven Brookfield, ca realizator de mixaj și producător al înregistrărilor efectuate în Studioul Credo Music din Ghiroda. Publicul prezent la concertul inaugural al festivalului din 2019 a savurat versiuni la fel de interesante ale pieselor de pe album, chiar dacă interpretate doar în componența de bază a formației. Concluzia din cronică mea la recitalul BBB din precedenta ediție rămâne valabilă: trupa timișoreană realizează o sinteză jazzistică, pe care mi-aș permite să o calific drept „postmodernism cu față umană”. Cu alte cuvinte, o muzică în care tratarea unor teme de stringentă actualitate nu impietează asupra șanselor de a transcende efemerul.

Și cel de-al doilea recital al primei seri se încadrează din plin în cadrul aceleiași solidarități bănățene. După ce, în anii din urmă, la Gala Kamo au fost invitați să cânte corifeii ai jazzului local și național precum Eugen Gondi, Paul Weiner, sau Puba Hromadka, acum veni rândul formației Post Scriptum. În componența sa inițială – Doru Apreotesei/claviaturi, Toni Kühn/ghitară, pian, orgă, Miși Farcaș/baterie, Tibi Ladner/voce, Mircea Marcovici/bas, Emil Zoltan/saxofon – P.S. devenise un nume de referință al jazzului român din anii 1980. Din păcate, Marcovici și Zoltan au decedat prematur. Însă inimosul Johnny Bota a reușit să-i reunească în ambianța Filarmonicii Banatul pe Apreotesei (rezident în Suedia), Farcaș (domiciliat în Germania) și Ladner (stabilit în Israel). Pentru mișcătorul lor recital din ajunul sărbătorilor

invernale 2019, ei au beneficiat de implicarea maestrului Nicolas Simion/sax tenor & sopran, flaut, a consecventului bănățean/ex-coleg Toni Kühn, a lui Bota însuși (în dubla postură de contrabasist și avântat violinist) și a lui Victor Miclăuș la ghitară-bas. Pe parcursul recitalului am recunoscut forța evocativă a veritabilelor poeme electronice înscenate de Doru Apreotesei, iar mai apoi inubliabilul duet dintre keyboards, mânuite de același, și tobele energic percutate de Farcaș, urmate de o coda nostalgică avându-l pe baterist ca solist la muzicuță (acesta fusese și unul dintre punctele culminante ale debutului P.S. la festivalurile sibiene în anii dictaturii). Interesantisimă mi s-a părut disponibilitatea grupului de a se dezlănțui și într-un pasaj de improvizație colectivă free. Programul a alăturat compoziții deja cunoscute cu altele dedicate unor constanți companioni muzicali, pe texte semnate de Viorel Screciu și rostite, fără emfază, dar cu atât mai convingător, de Tibi Ladner. Titlurile sunt elocvente: „Întâlniri amicale”, „Coma lui Kamo”, „Blues pentru Lică”, spre a atinge nivelul de maximă intensitate emoțională în piesa intitulată „Netrecerea”. Muzicalmente, recitalul a purtat amprenta concepției lui Doru Apreotesei, dar a revelat totodată viguroasele contribuții solistice ale camarazilor săi.

Un episod de energetism muzical s-a datorat ansamblului Molnar Dixieland Band din Szeged/Ungaria. E vorba despre un septet, fondat ca trupă studentescă în 1964 de către clarinetistul Gyula Molnar, rămas la șefia grupului până în zilele noastre. Maeștri ai sincopării, cei șapte instrumentiști își mențin o bună reputație printre celelalte ansambluri de tip New Orleans active în țara vecină, drept pentru care au ajuns să concerteze chiar și în patria jazzului. Din rațiuni subiective, l-aș evidenția mai ales pe trombonistul Csanad Fajsz, cu care am avut și o (prea) scurtă conversație, pe când îi felicitam colegii la finele recitalului. De la el am aflat că, în cadrul tradiționalelor întâlniri dintre formațiile de Dixie ale Ungariei, cea din Szeged e întotdeauna apreciată pentru maniera interpretativă de factură vivace, eludând indezirabile diluări și aspirând spre o încadrare viabilă în parametrii specifici stilului. Pe scurt, o evoluție caracterizată prin omogenitate, amiabilă conlucrare, dinamism și eficiență, soldată cu meritate aplauze din partea auditorilor.

Oarecum similar ca efect spectacular mi s-a părut grupul de blues condus de vocalistul/ghitaristul/muzicuțistul/textierul bulgar Vasili Gheorghiev, alias Vasko Krpkata. Născut în 1959 la Sofia, el e considerat a fi un părinte al blues-ului de expresie bulgară. De altfel, a și fondat primul grup profesionist din țara sa dedicat acestui gen muzical, sub numele de Poduene Blues Band, care a debutat în 1989, anul „revoluției de catifea” din sudul Dunării. Actualmente, trupa a atins un înalt coeficient de autenticitate stilistică (manifestată lingvistic, spre surpriza și încântarea auditorilor, în limba bulgară) și reunește câțiva interpreți de indubitabilă valoare: Krasi Tabakov/ghitară solo, Kamen Katsata/voce, Nikolay Bakalov/baterie, Smilen Slavshentsky/ghitară-bas. Atitudinea sinceră, dedicația nesofisticată față de comunicarea emoțiilor intense prin „jargonul blues” avură un efect tonifiant asupra elevatului public timișorean.

În concordanță cu preocupările organizatorilor pentru încurajarea schimburilor artistice cu țările din partea noastră de lume, ni s-a oferit o nouă ocazie de a-l aplauda pe reputatul pianist sârb Milos Krstic. Mă bucură fiecare reîntâlnire cu dânsul, întrucât îi urmărisem cariera încă de la neuitata sa evoluție la ediția din 1982 a Festivalului de Jazz de la Sibiu (împreună cu notoriul Markovic/Gut Sextet, formație reprezentativă a jazzului pan-iugoslav). De data asta, el a evoluat în variantă de cvartet, împreună cu ghitaristul american Matt Schiff (discipol declarat al lui Joe Pass, dar și cu vădite afinități pentru Jim Hall) și o secție ritmică de încredere, formată din tandemul Johnny Bota/contrabas & Ioan Minda/baterie (ambii cunoscuți mie tot prin intermediul revigorantului ritual al primăverii jazzistice, pe care-l celebrăm în dezolantii ani ai totalitarismului la Sibiu). Maturitatea interpretativă a celor patru jazzmeni s-a convertit într-un recital de înaltă clasă, alcătuit din compoziții emblematice cu ascendența în bebop. În acest sens aș menționa remodelarea temei „Round About Midnight”, a legendarului Thelonious Monk, într-un tempo moderato, revelând valențe mai puțin așteptate (dar subliminal intrinseci) ale acestei balade chintesențiale pentru jazzul modern. De altfel, configurația instrumentală sprintară a grupului, fluența pasajelor solistice precum și firescul interacțiunii dintre jazzmeni dau un farmec

aparte întregului program. Certamente, amfitrionul Galelor timișorene – etern-junele „Moșu”-Florian-Lungu – apreciază humorul sec al pianistului sârb, așa încât i-a cedat rolul de prezentator al propriului recital. În fapt, Krstic se poziționează în miezul istoriei pe care o deapănă: aceea a jazzului. Jazzul interpretat cu aplicație, competență și devoțiune, în ton cu actualii săi parteneri, originari din România și din State.

Revelația acestei ediții festivaliere a fost Trio-ul aleman alcătuit din Frank Dupree/pian, Mini Schulz/contrabas & Obi Jenne/baterie. Toți trei sunt virtuozii ai instrumentelor la care cântă. În plus, abordează cu egală apetență atât domeniul muzicii clasice, cât și pe cel jazzistic. Deși abia trecut de un sfert de secol de viață, pianistul are deja la activ concerte... din Alaska până în Noua Zeelandă, postura de solist al Orchestrei Filarmonice Londoneze, cât și pe aceea de dirijor al Filarmonicii din Stuttgart și de asistent al redutabilului șef de orchestră Sir Simon Rattle. Cu asemenea premise, recitalul e structurat pe un repertoriu alcătuit din piese ce îmbină maxime competențe componistic-jazzistice, avându-i ca repere pe George Gershwin, Leonard Bernstein, Nikolai Kapustin, Duke Ellington, Juan Tizol.

Dupree, Schulz și Jenne m-au cucerit de la primele acorduri, mai ales că și-au ales ca „uvertură” cele trei sublime „Preludii” ale lui Gershwin – pe care le savurasem anterior în interpretările solistice ale lui Krystian Zimerman și Constantin Sandu, compatriotul nostru ce-și continuă activitatea profesională în nordul Portugaliei. Sunt mostre din anii de vârf ai Epocii Jazzului (= Jazz Age, apud F. Scott Fitzgerald), proclamând conexiunea indelebilă dintre muzica erudită a Statelor Unite și rădăcinile ei afro-americane. Mai mult chiar: în primul dintre Preludii (Allegro ben ritmato e deciso) survin ritmuri sincopate bazate pe așa-numitul baião din Brazilia. La rândul său, Preludiul secund fusese definit de compozitorul însuși drept „un fel de cântec de leagăn blues”. În buna tradiție gershwiniană, această bijuterie sonoră mizează pe alterările tonale și ambivalențele major/minor ale gamei de blues, reușind să ne emoționeze până la lacrimi, chiar în epoca tot mai dezumanizantă pe care o trăim, la aproape un secol de când muzica fusese concepută.

Cei trei muzicieni germani realizează miniaturi perfecționiste, ale căror teme sunt interpretate cu deplină acribie de către Frank Dupree (oarecum la fel cum proceda regretatul nostru pianist Eugen Cicero, îndeosebi cu patrimoniul chopinian). În același timp, aliații săi dialoghează, parafrazează, divaghează, adaugă neașteptate elemente de coloratură, propun soluții improvizat-fantasmagorice, raportându-se din cele mai surprinzătoare unghiuri la lucrătura filigranată a pianistului. Toți trei interpreții au dezinvoltura specifică adevăraților jazzmeni, însă filtrată prin perfecta asimilare a principiilor tehnice ale muzicii erudite. Rezultă astfel o impresionantă densitate de conținuturi muzicale – pe diverse paliere: interpretativ, stilistic, emoțional, comunicațional, intelectual, senzual... Lor li se aliază o invidiabilă coeziune și binefăcătoare infuzii de humor! Această lecție de jazz – plasată pe falia dintre compoziție și improvizație, dar și între blues și swing – ar merita o difuziune cât mai amplă, nu doar în mediile academice, dar și în spațiile infestate de comercialism ale pseudo-festivalurilor de jazz, ce confiscă tot mai frecvent centre urbane cu vechi tradiții culturale. Semnificativă e opțiunea Trio-ului Dupree/Schulz/Jenne pentru tezaurul componistic al lui Nikolai Kapustin, merituos

artizan al transferului de inspirație jazzistică înspre partitura concertistică. Privind retrospectiv, îl putem considera pe autorul rus drept un precursor al actualei proliferări de interpreți de jazz cu capacități tehnice similare marilor interpreți ai repertoriului clasic (de la cubanezii Jesus Chucho Valdes sau Gonzalo Rubalcaba la japoneza Hiromi, de la italianul Stefano Bollani la kârgâzul Eldar Djangirov, de la brazilienii Michael Pipoquinha sau Amaro Freitas la georgienii Beka Gochiashvili și Zurab Gagnidze, de la francezul Vincent Peirani la indonezianul Josiah Alexander Sila – a.k.a. Joey Alexander, născut în 2003 în Denpasar, Bali ș.a.m.d.). După cum era de așteptat, recitalul celor trei germani s-a încheiat cu un irezistibil bis, având ca pretext tema „Caravan” a tandemului Ellington/Tizol. În timp ce piesa avansa pe binecunoscuta tramă armonico-ritmică, Dupree extrăgea din pianul de concert sonorități quasi-țambalistiche; după care muzicienii efectuau rapide permutări – pianistul își reamintea că în frageda pruncie studiase bateria, iar bateristul împreună cu basistul percutau împreună contrabasul, într-un teatru instrumental de un ludic demențial. O asemenea briantă performanță ar necesita o difuziune cât mai largă, într-o atragerea unei audiențe mai largi către delicia muzicii superioare. ■

Formația Post Scriptum, Gala Kamo



Prețul de sânge al epocilor de aur

RADU PIRCĂ

Theodor Mommsen s-a oprit din a scrie o istorie a Imperiului Roman deoarece, după cum recunoștea chiar el, „dacă i-ai putea întreba care a fost cea mai bună perioadă din vremea împăraților, anticii romani ți-ar răspunde: primii ani ai domniei lui Nero”. La fel, cei ce vor să scrie o istorie a imperiului sovietic se confruntă cu faptul că, întrebați care au fost cele mai bune vremuri, majoritatea rușilor din zilele noastre vor răspunde: epoca lui Stalin. În cel mai recent sondaj, 70% din repondenți au declarat că rolul acestuia în istoria Rusiei a fost pozitiv. O rată de susținere mai mare chiar decât cea a lui Putin.

Pentru istoria Kremlinului și a imperiului acestuia, Orlando Figes nu e departe de a fi în vremurile noastre ceea ce Mommsen era acum mai bine de un veac pentru istoria Romei și a imperiului ei. După ce a scris o istorie a Revoluției Ruse ca „tragedie a unui popor”, în „Vorbind în șoaptă” („The

Whisperers”, în original) istoricul britanic vrea să explice prin tragedii personale uriașa contradicție a stalinismului: un regim al terorii, privit acum ca o epocă de aur de poporul care i-a căzut victimă.

Un singur exemplu, din lunga listă de tragedii ce alcătuiesc cartea lui Figes: economistul Kondratiev,

Orlando Figes

Vorbind în șoaptă

Editura Polirom, 2019

creatorul acelor cicluri lungi în care economiștii nu cred, însă de care bancherii și investitorii se tem, e arestat în 1930 pentru apartenența la un partid ostil Kremlinului – dar, mai ales, imaginar. Ajuns în gulag, de unde, deși aproape orb, trimite peste 100 de scrisori în care îi descrie fiicei sale lagărul ca pe o tabără în natură, în care descoperă zilnic animale și plante noi. Ultima sa operă: o poveste ilustrată chiar de el despre călătoria unui pisoi ce caută, împreună cu alte creaturi, tărâmul făgăduinței – dar pe drum încep să se certe, se rătăcesc și cad pradă vânătorilor și crocodililor. „Ascultă de mama ta și nu o dezamăgi. Aș fi fericit dacă ai putea să nu mă uiți cu totul nici pe mine, tatăl tău”, îi scrie Kondratiev fiicei lui în 1938. Două săptămâni mai târziu este executat.

La fel ca pisoiul din povestea lui Kondratiev, rușii din timpul lui Stalin știu că se îndreaptă spre un tărâm sovietic al făgăduinței, dar deseori nu pot înțelege de ce călătoria e atât de grea – de multe ori, chiar fatală. E o poveste care a mai fost spusă; la nivel macro, de pildă, de Inkeles și Bauer în „The Soviet Citizen” ori, mai recent, de Sheila Fitzpatrick, în „Stalinismul de fiecare zi”, tradusă recent la noi; la nivel micro, de Stephen Kotkin, în „Magnetic Mountain”. Deci, ce e nou?

Paradoxal, ce aduce nou „The Whisperers” este o extraordinară calitate literară, care, în același timp, e și un uriaș defect metodologic. Fiindcă, deși Figes își propune să scrie o istorie a vieții private în Rusia lui Stalin și consideră că eșantionul său e reprezentativ, în realitate alege doar biografii „pătate” și tragice, ale celor rupți între dorința de a se integra și originea nesănătoasă. Figura centrală a cărții, Constantin Simonov, ar fi un personaj reprezentativ în almanahul de la Gotha, dar nu într-o istorie socială: urmașul prinților rurikizi Obolenski, devenit autor al surrogatului rusesc de Lili Marleen. Observația a fost făcută chiar de marele rival al lui Figes la coroana „sovietologiei populare”, Robert Service, care a semnalat și lipsa unei ipoteze de lucru, a unui „focus analitic”; dar criticile lui Service au trecut aproape neobservate în valul de recenzii pozitive, probabil și din cauza vendetei publice dintre cei doi istorici.

Viciul metodologic se vede în modul în care Figes și-a selectat eșantionul: supraviețuitori ai stalinismului

Ce aduce nou

„The Whisperers”

este o extraordinară

calitate literară,

care, în același timp,

e și un uriaș defect

metodologic.

identificați și intervievați prin intermediul ONG-ului rusesc „Memorial”, care a realizat cea mai mare bază de date a victimelor regimului comunist. Victimele, dar nu și beneficiarii: poveștile celor care au îmbrățișat cu entuziasm și fără rețineri stalinismul – și pentru care personajele lui Figes erau mai degrabă piedici în drumul spre tărâmul făgăduit – nu sunt în această carte. Cei dornici să le afle le găsesc mai degrabă în „Revolution on My Mind” a lui Jochen Hellbeck.

Pe de altă parte, și viciată metodologic, „The Whisperers” rămâne totuși o carte splendidă – Andrei Kurkov a declarat-o „la același nivel cu operele lui

***Stalin, spune
Figes, a creat
astfel o societate
unde stoicismul și
pasivitatea sunt
norme sociale (...)
Mecanismele prin
care statul stalinist a
învins vechile structuri
sociale și a creat
acest coșmar merg
de la Marea Teroare,
la nivelul întregii
Uniuni Sovietice,
până la investiția
administratorului de
bloc ca micro-dictator
la firul ierbii.***

Soljenițin și Șalamov” – și care dezvăluie pentru un public larg experiența vieții de zi cu zi sub stalinism. Chiar și pentru cititorul român trecut prin situații aparent similare, unele dintre tragediile descrise Figes ating un paroxism al absurdului și ororii, de la povestea tâmplarului Mitrofan care ajunge în gulag după ce un vecin invidios îl denunță că îl ține ascuns pe însuși Lev Troțki în subsolul blocului, la cea a tipografei Hava Volovici, care, tânjind după afecțiune, concepe un copil într-un lagăr din Siberia, însă fetița îi moare din cauza asistentelor ce o bat și o țin în frig în vreme ce Hava e trimisă la muncă forțată în „lagărul de mame”.

Concluzia șocantă a cărții lui Figes, la care aderă până și critici ca Service, Hellbeck sau Suny, este că stalinismul a reușit în planul său de a transforma relațiile interumane și a crea „omul nou”, chiar și în cazul celor cu biografii „pătate”. Familia este singura instituție care a rezistat acestui război pe care statul stalinist l-a repurtat împotriva vechii societăți.

Stalin, spune Figes, a creat astfel o societate unde stoicismul și pasivitatea sunt norme sociale, o societate care privilegiază șoapta ca mod de comunicare – a opiniilor personale, dar și a denunțurilor –, o societate transparentă, în care viața privată e eliminată și totul trebuie să fie vizibil statului și agenților acestuia. Mecanismele prin care statul stalinist a învins vechile structuri sociale și a creat acest coșmar merg de la Marea Teroare, la nivelul întregii Uniuni Sovietice, până la investiția administratorului de bloc ca micro-dictator la firul ierbii.

Primul cincinal ca „Quinquennium Neronis”: cum este posibil ca epoca lui Stalin să fie privită azi de majoritatea rușilor drept o perioadă de aur, la fel cum romanii considerau că primii 5 ani ai domniei lui Nero au fost cele mai fericite vremuri? Răspunsul lui Figes nu e foarte diferit de cel pe care Kondratiev i-l oferea fiicei sale: ideea unui „țel sovietic comun” nu a fost doar propagandă, ci le-a oferit chiar și victimelor regimului posibilitatea de a da un sens vieții lor: sacrificiile nu au fost în zadar, ci au fost o etapă dureroasă, dar necesară, a drumului spre tărâmul sovietic al făgăduinței: industrializarea, primul cincinal, victoria asupra invadatorilor nazisti. Până și

printre victime și apropiații acestora, Figes găsește cu greu exemplul unei bătrâne care se bucură la moartea lui Stalin. „Plâng de fericire, fiindcă mi-a omorât toată familia: pe băieții mei, pe frații mei, pe bărbatu-meu, pe tata. Stalin i-a omorât pe toți.”

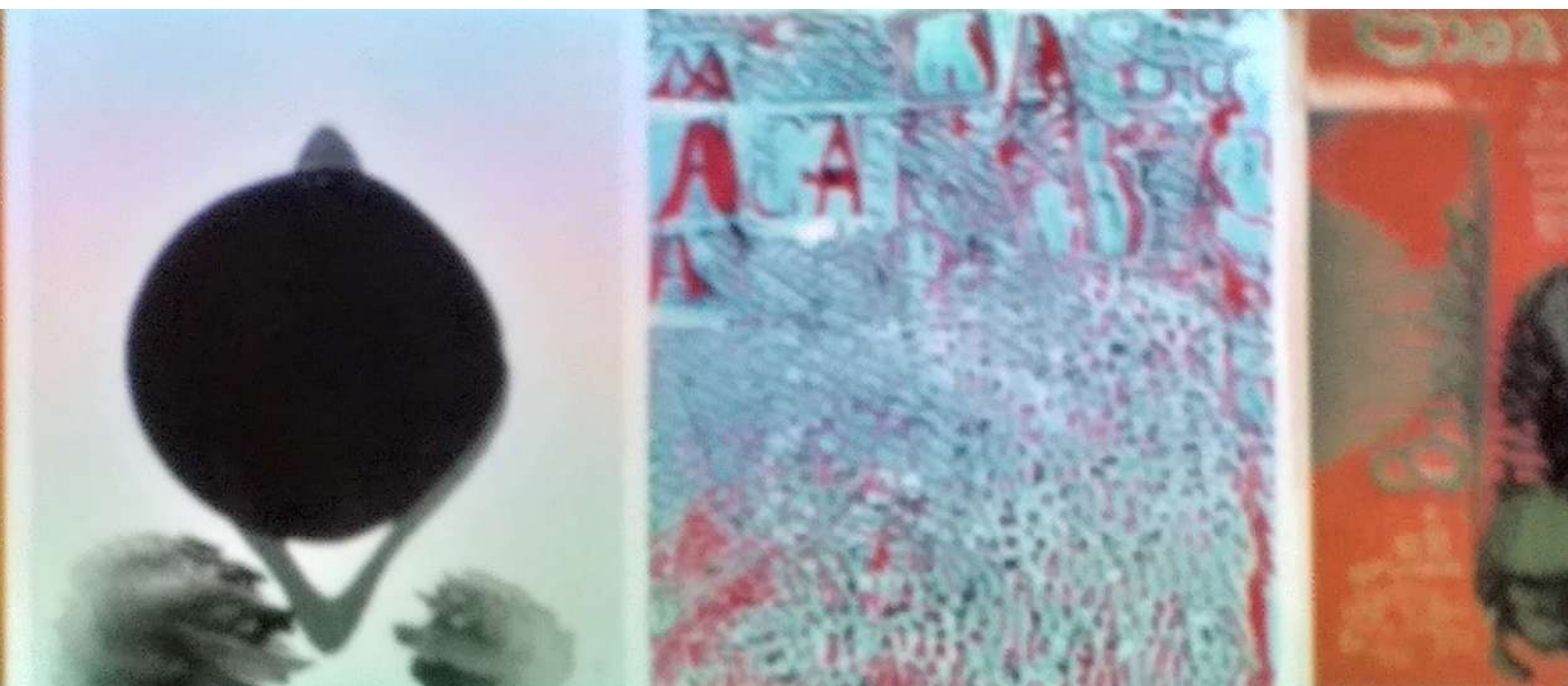
Refuzul de a accepta și de a ispăși crimele stalinismului a devenit o piatră de temelie a Rusiei de azi a lui Putin. Figes însuși recunoaște că mulți dintre cei intervievați pentru cartea sa au revenit în zilele noastre la obiceiul „vorbitului în șoaptă”. În 2008, la câteva luni după publicarea „The Whisperers”, procurorii de la Moscova au percheziționat sediul ONG-ului „Memorial” și au confiscat întreaga arhivă privind represiunea stalinistă. Deoarece a primit finanțări externe – inclusiv pentru interviurile care stau la baza cărții lui Figes –, „Memorial” este calificat acum de autoritățile ruse drept „agentură străină”, etichetă pe care ONG-ul e obligat prin lege să o folosească pe toate canalele sale de comunicare. Pentru a nu exista dubii, un trecător a scris-o cu un spray cu vopsea și pe frontispiciul sediului „Memorial” din Moscova.

Încă din 1937, Stalin era sigur că asta se va întâmpla. „Cine o să își mai amintească de toate gunoaiile astea în 10-20 de ani? Nimeni! Cine mai ține minte azi numele boierilor pe care i-a omorât Ivan cel Groaznic?” ■

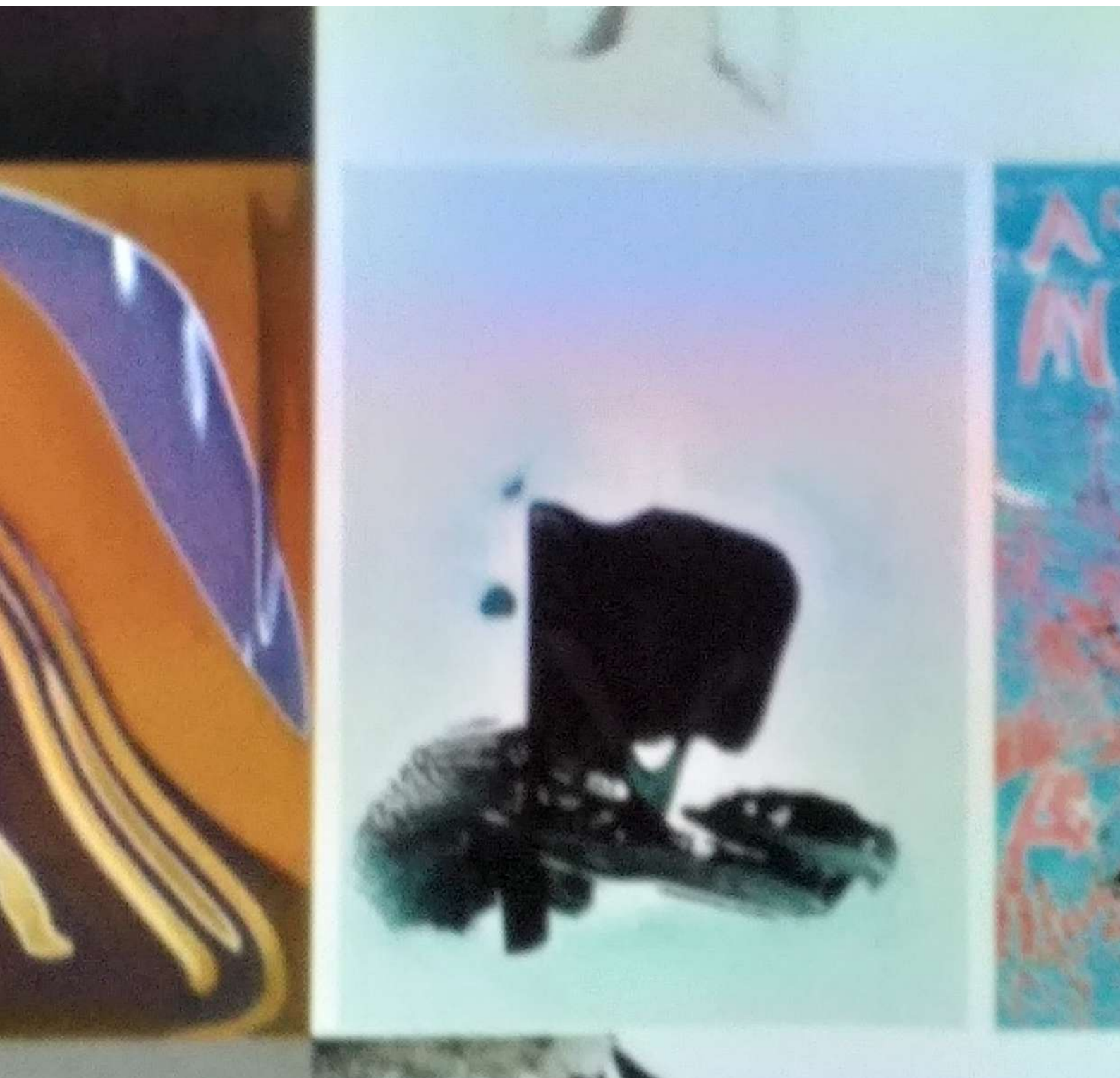
Refuzul de a accepta și de a ispăși crimele stalinismului a devenit o piatră de temelie a Rusiei de azi a lui Putin. Figes însuși recunoaște că mulți dintre cei intervievați pentru cartea sa au revenit în zilele noastre la obiceiul „vorbitului în șoaptă”.

MARe / Muzeul de Artă Recentă,

„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



„România de la o dictatură la alta?”

Interviu cu
Alina Cicani,
realizatoarea
franco-română care
le vorbește europenilor
despre Ștefan Mandachi,
Carmen Uscatu,
Oana Gheorghiu
și alții



MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



UN MATERIAL REALIZAT DE
DAN BURCEA

Canalul de televiziune francez Public Sénat a prezentat în ziua de 7 decembrie 2019 filmul realizatoarei franco-române Alina Cicani „Roumanie d'une dictature à l'autre?” [România de la o dictatură la alta?]. Este vorba de o anchetă istorică de 52 de minute despre urmele lăsate de dictatura comunistă în societatea românească actuală. Documentarul este produs de firma Les Films de l'Instant în coproducție cu canalul Public Sénat.

Pentru a vă cunoaște mai bine, am dori să ne spuneți mai multe despre dumneavoastră și despre activitatea dumneavoastră cinematografică.

M-am născut în România în timpul regimului comunist. Eram destul de mare în momentul căderii lui Ceaușescu pentru a-mi aduce aminte de această perioadă, dar destul de mică pentru a mă putea reconstrui altfel decât prin îndoctrinarea fără



limite practică în școlile românești de dinaintea de Revoluție. Sunt o mare admiratoare a limbii franceze, făcându-mi studiile într-o clasă bilingvă franceză-română. Imediat după Revoluție fuseseră înființate clase de studii bilingve (franceză, engleză, germană) de la clasele primare și până la universitate. Am avut șansa să fiu admisă în clasa bilingvă franceză-română la liceul Sfântul Sava din București, clasă cu profil științific. Acest lucru mi-a deschis calea studiilor viitoare de inginerie în Filiera Francofonă a Universității Politehnice din București. Chiar dacă am plecat apoi destul de departe pentru a-mi continua studiile, sufletul meu a rămas tot acolo, undeva, între București, Târgoviște și Țigănești (lângă Alexandria). Sunt orașele unde s-au născut părinții mei. Mi-am pus întotdeauna întrebarea ce aş putea face pentru a-mi ajuta țara – fără să găsesc vreun răspuns timp de ani de zile. Astăzi cred că am acest răspuns: pur și simplu să încerc să vorbesc despre România. România este o țară extraordinară, a cărei istorie este puțin cunoscută, despre care canalele de mass-media nu vorbesc suficient. Este pentru mine o datorie să vorbesc despre țara mea și să o fac cunoscută altfel. Pentru acest film, le-am impus producătorilor să mă lase să prezint lucrurile în mod pozitiv și nu doar să fac un simplu inventar pesimist prin care doar să critic corupția, trăgând concluzia că

totul este rău în această țară. Era important pentru mine să-i pun în valoare pe românii care fac ceva prin inițiative personale pentru țara lor. Știu că filmul meu nu va fi pe placul tuturor, că deranjează. Sper însă că va deranja în mod pozitiv și că oamenii care îndrăznesc astăzi să facă ceva pentru a contribui la schimbarea lucrurilor vor continua acest efort. Și că, într-o zi, voi face un film în care să arăt cum a reușit România să întoarcă pagina trecutului pentru a se reconstrui.

Există vreo legătură între acest documentar și activitatea dumneavoastră anterioară?

Documentarul „România de la o dictatură la alta?” nu are nicio legătură cu filmul meu precedent, „L’Enfant de la révolution”, decât prin faptul că amândouă vorbesc despre România. Pentru mine, acest al doilea film este mult mai angajat, mai istoric și mai documentat. A trebuit să consult o documentație bogată, foarte încărcată pentru mine, care nu am o formație istorică. Am avut însă șansa să am acces la informații provenind de la istorici de aici, din Franța, cum ar fi Catherine Durandin, care mi-a explicat pe larg subtilitățile legate de unele evenimente istorice. La început, filmul se numea „Dernier Noël d’un Dictateur” [Ultimul Crăciun al unui Dictator] și avea un conținut mai degrabă istoric, cu multe documente de arhivă. În momentul în care realizam acest script a intervenit în România evenimentul din 10 august 2018. La acea dată, populația română, susținută de diaspora, revenită în țară în concediu, a protestat împotriva măsurilor abuzive luate de guvernul de la acea vreme. Represiunea a fost rapidă și eficace: 450 de răniți. Cum tocmai studiam la acea vreme metodele de represiune sub regimul lui Ceaușescu, am avut un fel de declac. Puține diferențe existau între represiunea din 10 august 2018 și cea comunistă. Așa s-a născut ideea de a căuta unele asemănări între trecut și prezent în domeniul represiunii și supravegherii populației. În timpul montajului filmului a avut loc greva din 15 martie 2019. Un antreprenor român, Ștefan Mandachi, din nordul țării, a făcut un apel la grevă pentru a atrage atenția autorităților asupra lipsei autostrăzilor. Am urmărit această grevă cu mult interes și am încetat și eu montajul filmului timp de 15 minute, în semn de susținere a acestei inițiative. Pentru a atrage atenția, Ștefan făcuse un

Puține diferențe existau între represiunea din 10 august 2018 și cea comunistă. Așa s-a născut ideea de a căuta unele asemănări între trecut și prezent în domeniul represiunii și supravegherii populației. În timpul montajului filmului, a avut loc greva din 15 martie 2019. Un antreprenor român, Ștefan Mandachi, din nordul țării, a făcut un apel la grevă pentru a atrage atenția autorităților asupra lipsei autostrăzilor.

Pe măsură ce realizăm montajul filmului, ne-am dat seama că subiectul principal, care ieșea în evidență, era dificultatea instaurării unei veritabile democrații în România. Rețeaua ale cărei rădăcini se născuseră în timpul comunismului, care hrănește și azi corupția, cangrenând țara, continuă să acționeze și în zilele noastre.

film de 5 minute pe care l-a postat pe internet și care a devenit viral. Amploarea mișcării #șîeu, lansată de Ștefan, a surprins autoritățile române care s-au și grăbit să promită autostrăzi încă din ziua în care a avut loc greva... Acest lucru m-a făcut să mă gândesc la înscenările pe care nomenclatura le pune la cale pe timpul comunismului, când Ceaușescu trebuia să se deplaseze, de exemplu, într-un magazin. Această

paralelă m-a făcut să surâd și să mă hotărâsc să includ acest eveniment în documentarul meu. Am cerut acordul lui Ștefan pentru a putea folosi filmul său și, în felul acesta, greva din 15 martie a integrat conținutul filmului nostru, deși acest lucru nu fusese prevăzut inițial.

Astfel, dacă filmul trebuia să cuprindă la început materiale de arhivă, contextul politic al României anului 2019 m-a obligat să mă îndrept către o paralelă între trecut și prezent, focalizându-mi descrierea pe societatea românească actuală.

Titlul documentarului dumneavoastră poartă în sine o interogație puternică, obsesivă, aș zice. Cum l-ați ales?

Acest titlu s-a impus pe parcurs. Pe măsură ce realizăm montajul filmului, ne-am dat seama că subiectul principal, care ieșea în evidență, era dificultatea instaurării unei veritabile democrații în România. Rețeaua ale cărei rădăcini se născuseră în timpul comunismului, care hrănește și azi corupția, cangrenând țara, continuă să acționeze și în zilele noastre. Producătorii mei mi-au propus atunci titlul „România de la o dictatură la alta?” Nu am fost de acord la început, găsindu-l prea dur și prea polemic. Până la urmă însă mi-am dat seama că eu eram cea pentru care acest titlu pune o problemă. Mi-era frică. Această frică ne fusese introdusă în suflele pe timpul comunismului și ne era uneori teamă să ne dezbatăm de ea. De-abia după ce am întâlnit în timpul filmărilor mai mulți oameni curajoși, am reușit să-mi asum eu însămi titlul propus.

Cum reușește societatea românească actuală să identifice și să deconstruiască aceste „mecanisme de control” purtătoare ale rănilor trecutului?

Pentru mine, România este o țară democratică, nu există nicio îndoială. Forma de democrație care se exprimă aici nu este însă identică cu cea din alte țări. Am să încerc să explic acest lucru luând ca exemplu două personaje care apar în film și care fac lucruri extraordinare. Este vorba de Carmen Uscatu și de Oana Gheorghiu, două persoane angajate într-o luptă cu statul român: aceea de a construi un spital performant pentru copiii atinși de cancer, numai prin donații private și ale unor întreprinderi. Niciun leu nu

provine de la stat. Este o provocare fără seamăn, care le cere multă energie, căci niciunul dintre guvernele care s-au succedat până acum în România nu a avut și nu are vreo dorință ca acest proiect să reușească. Aceasta ar însemna că românii pot face față anumitor cerințe fără a recurge la stat. Nu numai că statul nu se implică în construirea acestui spital dar, mai mult, în ultima vreme, autoritățile au încercat să denigreze munca pe care o fac Carmen și Oana. Îmi amintesc că le-am văzut pe toate posturile de televiziune explicând și apărându-și proiectul în fața românilor. Aceași metodă de denigrare a fost folosită și în cazul lui Ștefan Mandachi. Prima reacție a autorităților în fața amplorii grevei din 15 martie a fost de a-l denigra pe Ștefan și a-l trata de „măscărici”. Aș putea continua cu alte exemple. Acest tip de reacții exista pe vremea comuniștilor când, la cel mai mic semn de nesupunere, persoanele respective erau ținte ale presiunilor. O asemenea măsură ar putea fi acceptată într-o adevărată democrație?

Cine sunt interlocutorii pe care i-ați ales?

Am dorit să dau cuvântul unor oameni provenind din toate orizonturile, din toate meseriile și de toate vârstele. Astfel, o avem pe actrița Medeea Marinescu, care ne vorbește cu multă duioșie despre copilăria ei în timpul comunismului și ia poziție împotriva evenimentelor din 10 august 2018. A fost pentru mine o adevărată plăcere să lucrăm împreună și sper să mai colaborăm împreună. Un cafegiu, specialist în tofeierea cafelei, foarte cunoscut în România, Gheorghe Florescu, mi-a făcut onoarea de a vorbi în fața camerei de luat vederi despre perioada comunistă pe care o cunoaște foarte bine. Este un fost deținut politic, închis pe vremea comunismului, care a scris o carte extraordinară, „Confesiunile unui cafegiu”. În această carte, el descrie pe viu rețeaua mafiotă care s-a instaurat în perioada comunismului și cum se petreceau lucrurile în domeniul alimentar. De fapt, Gheorghe Florescu a fost cafegiul oficial al lui Nicolae și Elena Ceaușescu, fiind deci la curent cu multe din poveștile incredibile care circulau despre cei din jurul acestora. Pe istoricul Mihai Demetriade l-am întâlnit mai târziu, în timpul celei de-a doua filmări la București, la începutul verii. Domnul Demetriade lucrează la Arhivele Securității și este un istoric angajat care abordează cu mult profesionalism

Prima reacție a autorităților în fața amplorii grevei din 15 martie a fost de a-l denigra pe Ștefan și a-l trata de „măscărici”. Aș putea continua cu alte exemple. Acest tip de reacții exista pe vremea comuniștilor când, la cel mai mic semn de nesupunere, persoanele respective erau ținte ale presiunilor. O asemenea măsură ar putea fi acceptată într-o adevărată democrație?

subiecte extrem de controversate, cum ar fi corupția sub regimul lui Ceaușescu, traficul de copii și de bunuri etc. Mihai Demetriade luptă împreună cu alți colegi mai ales pentru recuperarea în totalitate a

Pentru a obține publicarea totalității arhivelor, grupul de istorici a publicat o scrisoare deschisă adresată Președintelui României. Nu este un lucru ușor într-o țară în care, de îndată ce ceri dreptate cu voce tare, ți se pun imediat bețe în roate pentru a te face să taci.

arhivelor poliției secrete românești. Trebuie să știți că Arhivele Securității nu sunt complete la ora actuală, unele dosare nu sunt publice, deși ar trebui să fie. Pentru a obține publicarea totalității arhivelor, grupul de istorici a publicat o scrisoare deschisă adresată Președintelui României. Nu este un lucru ușor într-o țară în care, de îndată ce ceri dreptate cu voce tare, ți se pun imediat bețe în roate pentru a te face să taci. De altfel, profit pentru a spune câteva cuvinte despre imaginile pe care le-am putut filma la Arhivele Securității și care sunt total inedite, mai ales cele cu documentele filmate în prim-plan. Faptul că am putut să pătrund în imensul culoar al arhivelor de la Popești Leordeni a fost pentru mine una dintre experiențele care m-au marcat cel mai mult. Se află acolo 26 de

kilometri de arhive, dosare, vieți distruse. Inițial, cerusem autorizația de a putea filma unele dosare în fundal, dar am fost autorizați să filmăm în prim-plan, lucru neobișnuit până acum. A fost poate o dorință din partea autorităților de a dovedi că ne lasă mână liberă în examinarea acestei moșteniri jenante care se află depozitate aici. Sunt deci printre primele realizatoare de film care au putut să vadă de aproape aceste documente. Bineînțeles, nu este vorba de documente foarte importante, dar ele ne permit să înțelegem absurditatea sistemului. Am dispus de toată dimineața pentru a filma, a fost un moment intens de care îmi voi aduce minte toată viața. Ceea ce m-a tulburat cel mai mult a fost să văd până unde se putea pătrunde în viața intimă a oamenilor.

Vă propun să alegem două dintre aspectele relevante din radiografia socio-politică românească pe care o realizați. Primul este cel al memoriei: puține din persoanele care vorbesc manifestă ceea ce am putea numi o nostalgie a lumii trecute.

În acest documentar, nostalgia comunismului este puțin prezentă, aceasta fiindcă am avut șansa să lucrez cu oameni care au luat distanță cu trecutul comunist sau care pur și simplu nu l-au cunoscut. Aveți însă alte persoane cum ar fi bătrâna pe care am întâlnit-o din întâmplare în cimitir. A fost un fel de instantaneu neașteptat pe care nu-l programasem. Era o femeie cu totul autentică în maniera ei de a se îmbrăca și de a vorbi. Ea exprimă de altfel un adevăr, și anume că oamenii din generația ei, în ciuda a tot ce au trăit în timpul comunismului, regretă această perioadă. Din nefericire, acest lucru nu este o excepție în România, ci mai degrabă o generalitate care îngreunează efortul de schimbare a mentalităților. Este motivul pentru care consider just ceea ce Oana Gheorghiu spune în film: „Va mai fi nevoie de încă două generații pentru ca mentalitățile să se schimbe”. Și pentru ca frica de a vorbi cu voce tare despre ceea ce nu este bine, de a cere și a-și revendica drepturile în fața autorităților să dispară.

Al doilea aspect este cel al corupției.

Am fost atât de încântată să întâlnesc persoane ca Oana Gheorghiu, Carmen Uscatu, Ștefan Mandachi,

Mihai Demetriade și multe altele. Tuturor le este teamă, dar își asumă faptele. Găsesc lucrul acesta formidabil. Este nevoie de asemenea oameni în țară, căci în ultimii treizeci de ani persoanele implicate în politică au fost departe de a reprezenta modele de comportament sau de reușită care să inspire generațiile viitoare. Economistul Iancu Guda afirmă foarte clar acest lucru în timpul filmului. Consider că are dreptate. Românii au nevoie de modele de reușită pentru a se putea inspira și a-și depăși propria zonă de confort. Suntem de-abia la început și sper ca acest lucru să continue. Deci, da, societatea românească este deja pe drumul schimbării pe măsură ce i se alătură generația celor care îndrăznesc să facă eforturi pentru schimbarea ei și care nu mai acceptă paralizia impusă de diferitele guverne care s-au succedat la putere de la căderea lui Ceaușescu și până azi.

Să înțeleg că sunteți optimistă în ce privește viitorul țării ?

Am multă speranță în viitorul țării. Văd noile generații care se ridică, luptă împotriva proastelor obiceiuri, și care vor o lume mai bună pentru țara lor. În fiecare dimineață când mă trezesc, urmez de câtăva vreme același ritual. Mă uit pe rețelele de socializare dacă Oana și Carmen, Ștefan și Mihai continuă să se zbată și dacă vocile lor au același impact ca atunci când i-am cunoscut. Carmen & Oana vor construi un al doilea spital, Ștefan Mandachi face un documentar asupra impactului lipsei de autostrăzi asupra românilor. Mihai Demetriade a reușit să „repatrieze” unele arhive. Deci, dacă ei continuă, am la rândul meu datoria să asum ceea ce gândesc cu adevărat și să exprim acest lucru. Viața mea s-a schimbat. Nu dau niciun sfat nimănui, nu ar fi drept. Dar aș spune același lucru ca Ștefan Mandachi: „un mic pas de furnică poate schimba cursul istoriei”. Dacă un metru de autostradă în zona cea mai periculoasă a Europei face ca lucrurile să se schimbe într-o țară paralizată de frică, înseamnă că totul este posibil. ■

Filmul documentar poate fi găsit la adresa https://www.publicsenat.fr/emission/documentaires/roumanie-d-une-dictature-a-l-autre-147055?fbclid=IwAR0WsiX7dqVd2nfiSAXj8SiOQWKvT4EqS_e-RuLn4f3q2ZebXcrdECC_Y0E

Românii au nevoie de modele de reușită pentru a se putea inspira și a-și depăși propria zonă de confort. Suntem de-abia la început și sper ca acest lucru să continue. Deci, da, societatea românească este deja pe drumul schimbării pe măsură ce i se alătură generația celor care îndrăznesc să facă eforturi pentru schimbarea ei și care nu mai acceptă paralizia impusă de diferitele guverne care s-au succedat la putere...

Cinci ani de teatru românesc la Atena

UN MATERIAL REALIZAT DE
CRISTINA RUSIECKI

Nu puțini români trăiesc în Grecia. Departe de țară, aceștia au întrerupt contactul, volens-nolens, cu mediul cultural românesc. Pentru a remedia această situație, scriitoarea Monica Săvulescu Voudouri, care trăiește de ani buni în afara granițelor, a înființat Societatea Culturală Balkania Contemporană din Atena. Scopul său a fost ca românii din Grecia să se cunoască, să-și amintească valorile culturale din țara de origine, iar intelectualii români din Atena să se grupeze în jurul Societății.

Monica Săvulescu Voudouri: „Se simțeau cam izolați aici, nu se cunoșteau unul pe altul. Și este păcat, pentru că există un potențial intelectual serios. Când am venit la Atena, m-am gândit ce pot să fac eu cel

mai bine. Să scriu. Așa că am făcut o carte în două volume, «Balkania, veșnica noastră întoarcere», cu patruzeci și șase de portrete literare ale intelectualilor români și greci care aveau contacte cu România. Am publicat-o în România”.

Apoi scriitoarea a organizat o întâlnire colocvială, la o tavernă, pentru ca protagoniștii din volum să se cunoască. Pasul următor propus de Monica Săvulescu Voudouri a fost ca românii să se organizeze într-o structură. Zis și făcut. Așa a luat ființă Societatea Culturală Balkania Contemporană, cu un program ambițios: secțiuni de traducere literară, de sociologie, prezentări de carte și de grafică.

Monica Săvulescu Voudouri: „Erau oameni de vârstă a treia care studiaseră în România și care ne-au fost de mare sprijin. Existau și grecii care studiaseră în România, generația mai tânără, care aveau multă simpatie pentru România, și existau studenții cu burse. Deci aveam trei generații. La întâlnirile noastre participau de fiecare dată, într-o sală pe care o închiriam, cam o sută douăzeci de oameni. Președintele Academiei de aici, filosof tradus în limbă română și publicat la Editura Omonia, avea și el simpatie pentru România. M-am dus la el,

i-am spus ce făcuserăm și ne-a dat accesul la o sală foarte frumoasă, prevăzută cu de toate, în cartierul Kolonaki, la Liga Franco-Elenă, al cărei președinte era. Aveam și pian pentru concerte și simeze pentru tablouri. Ani buni am ținut cam două-trei întâlniri anuale, până când generația de greci care trăiseră în România a mai îmbătrânit și nu a mai putut să le frecventeze. Apoi a început criza și o parte dintre intelectuali a plecat în alte țări, tineretul a plecat aproape în întregime, așa că întâlnirile au fost din ce în ce mai rare.”

Cu toate acestea, românii aflați în Atena nu s-au lăsat. Printre ei se aflau și doi actori și o actriță pe care îi măcina nostalgia după scenă. Aveau alte meserii la Atena și tânjeau să facă ceva legat de vocație. Lor li s-a alăturat o elevă de doisprezece ani, mare amatoare de teatru. Monică Săvulescu Voudouri – ea însăși activă în domeniul teatrului pe când era în țară –, i-a venit ideea să monteze, cu această distribuție, tocmai potrivită ca număr de personaje, „Conu’ Leonida față cu reacțiunea”. A obținut o subvenție de

la Institutul Cultural Român, apoi, în anul următor, a beneficiat de o alta pentru o montare pe un text de Matei Vișniec. Echipa nou înființată a devenit Studioul de Teatru Profesionist din Diaspora. Intrarea la spectacolele sale este liberă, tocmai pentru a facilita accesul la cultura română. Apoi scriitoarea și-a propus să aducă în atenția publicului grec, pe cât posibil, dramaturgia românească. Studioul a început să joace spectacolele și în română, și în greacă. Dintr-o altă trupă, care juca în limbă greacă, s-au mai alăturat câțiva actori.

Monica Săvulescu Voudouri: „Au auzit de noi și au venit la ușa noastră, ne-au spus că au studiat în România sau că proveneau din familii mixte și că vorbesc româna. Așa că grupul s-a mărit de la patru la șapte și, după fiecare stagiune, ne mai îmbogățeam cu un profesionist. Au crescut și ambițiile noastre nemăsurat, am vrut să jucăm piese cu multe personaje. Ultima producție a fost «Titanic Vals», unde distribuția a alăturat actori profesioniști și amatori. Unde să găsești o bătrână care să vorbească



ambele limbi și care să fie și actriță? Actrițele lor bătrâne vorbesc grecește, nu românește. Atunci am apelat la amatori. Am făcut o mică școală de teatru. Până acum, Studioul a avut cinci stagioni și se pregătește de a șasea”.

În cadrul proiectelor finanțate de ICR se joacă zece reprezentații în limba română și zece în greacă. Ultima dintre ele a fost prefațată de o prezentare a autorului și a tribulațiilor îndurate de el într-o epocă nedreaptă și de un excurs antropologic în perioada interbelică, susținut de antropologul Cătălin D. Constantin, prodecanul Facultății de Litere din Universitatea București. Nu neapărat performanța artistică trebuie urmărită în spectacolul „Titanic Vals” de Tudor Mușatescu, cu o echipă mixtă formată din actori profesioniști și amatori, ci demersul de a populariza cultura română în diaspora. Monica Săvulescu Voudouri, care semnează regia și adaptarea textului, a preferat un decor minimal (o masă mică, veioză, scaune, toate albe). A gândit un spectacol întru totul clasic, cu personaje angrenate în mici acțiuni diurne tipice atmosferei de familie. Tatăl citește ziarul, copiii se joacă, de gâtul surorii credincioase atârnă mătâniile, cealaltă, cochetă, își face unghiile. Gesturile

și relațiile dintre personaje sunt explicite, în acord cu tipologia bine cunoscută a lui Tudor Mușatescu, în care soacra, Chiriachița, are cea mai savuroasă partitură. Inseturile muzicale le produc personajelor o nostalgie de tip rusesc. Acțiunile înaintază previzibil: fata credincioasă își face cruci, cealaltă se îndeletnicește cu posturi sexi, pentru ca mai târziu să țină monden un cățeluș de pluș în brațe, Chiriachița își dă pasiențe și interpretează cărțile, băiatul trage cu urechea la ce vorbesc cei mari. Singurul moment care fragmentează trama clasică și actualizează limbajul teatral este un vox pop la TV, despre alegeri, în limba engleză, într-o filmare care se proiectează pe un cearșaf alb. Altfel, mijloacele sunt simple, spectacolul mizează numai pe interpretarea actorilor, cu momente mai bune sau mai puțin bune. Dar, cu siguranță, nu inovația mijloacelor interesează echipa, ci familiarizarea publicului cu un clasic al dramaturgiei românești, comic de mare succes pentru oamenii care vor să se relaxeze după programul de la serviciu. Sfârșitul va fi marcat de depunerea obiectelor de recuzită, ca o ieșire din convenție, în fața scenei.

Producțiile au fost invitate la festivaluri internaționale, iar Studioul a luat două premii pentru traducere, unul



pentru interpretare masculină și unul pentru regie. Echipa a avut bucuria de a participa și la Festivalul de Teatru Interbalcanic, la a cărui ultimă ediție au fost prezente douăzeci și cinci de teatre. Studioul a jucat în fiecare an și la Salonic, și la Institutul Francez, iar producția sa de anul trecut, „Dezertorul” după Mihail Sorbul, a fost invitată la Teatrul Dramaturgilor Români.

După cinci ani de teatru românesc în Atena, Monica Săvulescu Voudouri declară că are planuri mari. Următorul spectacol va fi „Pe Dunăre și pe Sena”, cu cinci actori profesioniști, pe texte de Caragiale, Eugen Ionescu și Matei Vișniec. „Sunt texte prelucrate. De altfel, pentru fiecare spectacol făcut până acum am modernizat textele. Pentru următoarea montare am făcut deja prima lectură. Tema este neputința și vorbirea în gol, fără găsirea soluțiilor, o chestiune care mi se pare de actualitate la nivel mondial. Dar, oricum ar fi vremurile, există un element viu care duce viața înainte: poporul. Voi lega cele trei piese prin muzică de pahar interpretată de doi lăutari. Unul cântă cu vocea, altul la acordeon. Poporul ăla, cum o fi el, că putincios, că vorbăreț fără soluții, are viața în el”, precizează scriitoarea-regizoare.

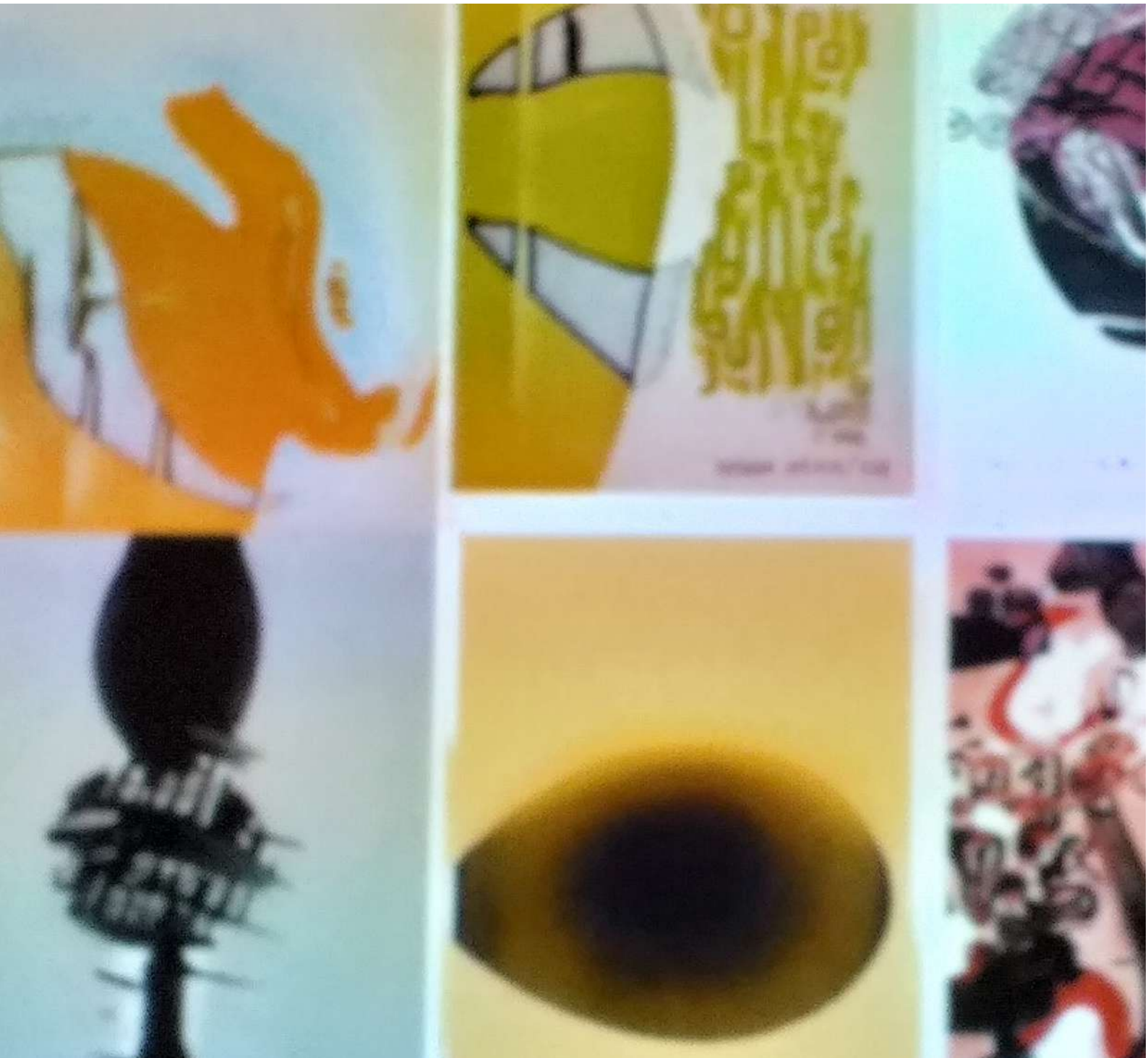
În dorința de a întinde punți între cultură română și cea elenă, scriitoarea a publicat toate textele traduse în limba greacă. Le-a oferit secretariatelor literare de la teatrele din Atena, ca și echipelor artistice de la diferitele festivaluri de teatru la care a participat cu Studioul. Una dintre aceste piese a fost deja pusă în scenă la Salonic. Mai mult, Societatea Culturală Balkania Contemporană a înființat cursuri de weekend pentru copiii români din diferitele școli ateniene care, din păcate, au contact minim cu limba și cultura română. Așa că, la sfârșitul săptămânii, elevii iau lecții de limba română, franceză, engleză, alături de cursul de cultură și civilizație cu personal calificat.

Monica Săvulescu Voudouri: „Avem un sediu frumos, cu o bibliotecă cu două mii de cărți, avem aparatură pentru cinematecă, unde le dau și multe filme românești. Le place copiilor. Trebuie să-i iei cu binișorul. Anul trecut am făcut un curs despre UE, când a luat ființă, a cui a fost ideea, care au fost primii pași, cum funcționează și care sunt actele normative. A venit Corina Crețu și a spus că nici unii oameni de la Bruxelles nu știu cât știu copiii ăștia. Ne-a promis că ne va duce să facem o vizită la UE”. ■

Sursa imaginilor: Asociația Culturală Balkania Contemporană



MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery



Accent și pronunție

IOAN-AUREL POP

Copleșiți de reclame de toate felurile, de jenante și inutile repetiții – care, departe de a-și atinge scopul, îi îndepărtează pe telespectatori de produsul prezentat –, nu se poate să nu remarcăm în cadrul lor și numeroase greșeli de limbă. Multe dintre ele sunt de accent. Limba română a moștenit și accentul, ca multe alte elemente, din latinește. Ca urmare, în limba română accentul nu cade nici pe prima silabă, ca în ungurește, nici pe ultima silabă ca în franțuzește, ci pe penultima silabă. Evident, ca în orice chestiune de acest gen, sunt și multe excepții, mai ales la substantive proprii și comune, dar și la alte părți de vorbire.

Astfel, nu are niciun sens să spunem că este destul să luăm doar „câte o capsulă pe zi”, cu accent pe „a”, adică pe prima silabă. În substantivul „capsulă”, indiferent de înțelesul său (capsulă spațială sau cosmică, fruct uscat, înveliș de organe, cilindru metalic, formă de

medicament etc.), accentul cade întotdeauna pe silaba „su”, mai exact pe vocala „u”, iar pronunția este capsulă. Tot așa, medicina alternativă ne recomandă insistent uleiul de cătină, sau alte produse ale acestei miraculoase plante. În România sunt și localități care poartă numele de Cătina. Niciodată, până de curând, nu s-a auzit și nu s-a pomenit pronunțarea numelui acestei plante altminteri decât cătină, cu accentul pe vocala i din penultima silabă. Azi, sub influența unor semidocti în ale limbii, de la televizor, sau a unor specialiști (chimiști, medici) nefamiliarizați cu termenul, mai toată lumea spune „cătină”, cu accentul pe ă, ca în limba maghiară. Este drept că, în Transilvania, sunt ardelenisme influențate de limba maghiară, dar ele nu au ce să caute în limba literară. De aceea, este de preferat (cum arătam altădată) să nu spunem „iánuarie”, „fébruarie”, ci „ianuárie”, „februárie”. Accentul cade, de regulă, pe prima silabă, atunci când aceasta este și penultima. Uneori, însă, nu se întâmplă așa, încât în numele proprii Bogdan sau Ștefan, accentul cade pe vocala a din ultima silabă. Sub influența limbii franceze, de exemplu, mulți intelectuali spun „ețeterá”, cu accent pe a, în loc de „etcetera”, provenit din latinescul *et caetera*, cu accentul pe e-ul din silaba „ce”. Consoana „ț”, preluată din pronunția germană și slavă, nu are, de asemenea, ce să caute în pronunția românească. Variante incorecte sunt și „ec cetera” sau „ecetera”.

Tot în reclame, apare termenul nefericit de „fainoșag”, un ardelenism, un regionalism arhaic foarte restrâns, format din „fain” (provenit din germanul „fein”, adică „frumos”), căruia i s-a adăugat terminația maghiară „-șag”, precum în „uișag” (ziar), „găzdușag” (avere, gospodărie, casă mare), „pustușag” (pustiu, pustie, dezastru). Termenul regional de „fainoșag” are o circulație atât de restrânsă în Transilvania încât este aproape neinteligibil chiar și pentru ardeleni, pe de o parte, iar, pe de alta, nu vedem de ce ar trebui popularizat pe mijloacele de difuzare în masă, din moment ce nu provine din zestrea tradițională a limbii române. De asemenea, se face prea des reclamă unor produse ale unei firme franceze sau cu nume francez, chemate „Leroy Merlin”. Pronunțarea corectă este „leroa merlen” (nu folosesc scrierea fonetică obișnuită între specialiști, pentru că nu s-ar înțelege de către publicul larg), cu un prim „e” închis, cu un al doilea „e” pronunțat ca în românește și cu un al treilea „e” nazalizat, în grupul „en”. Crainicii noștri de televiziune îl spun invariabil pe primul dintre cele două cuvinte pe franțuzește (leroa), iar pe al doilea pe românește (merlin). Este drept că nici în italiană nu se respectă pronunția originară, încât detergentul Ace nu este pronunțat „eis”, ci „ace”, cum se scrie, italiana fiind și ea o limbă fonetică. La fel, numele unei faimoase paste de dinți este pronunțat în Italia „colgate”, exact așa cum se scrie, și nu „colgheit”, cum zicem noi, românii, încercând să fim cât mai aproape de engleză. Dar a pronunța un nume franțuzește și altul, din aceeași sintagmă, românește (adică „leroa merlin”) este straniu și nepotrivit. Noi, românii, deși avem o limbă fonetică, pronunțăm numele proprii străine nu așa cum se scriu, ci ca în limba originară. Astfel, corect este să zicem „leroa merlen”, pentru numele firmei „Leroy Merlin”. La fel, este corect să zicem „coebăr” (adică la fel ca în original) și nu „chiober” (pentru faimoasa vopsea „Köber”) și „veniș”, cu „e” deschis și nu cu „e” închis (pentru produsul „Venish”).

De multe ori, ezităm și în pronunțarea cuvântului profesor, azi deplin naturalizat în limbă, dar care este, de fapt, un neologism de origine latină, preluat

de noi prin intermediul limbii franceze, în secolul al XIX-lea. În românește, avem „învățător”, moștenit din latină și „dascăl”, preluat și el ca neologism, dar mai demult, din neogreacă. În limba latină, accentul din cuvântul „profesor” cade, la nominativ singular, pe silaba care conține vocala „e” și care este penultima silabă: „profésor”. Fiind un substantiv imparisilabic de declinare a III-a, accentul se mută mai departe, cu o silabă în urmă, încât la acuzativ singular, de exemplu, pronunția este „profesórem”. Franceza, care este o limbă etimologică, a păstrat acest accent, deși terminațiile cazurilor care urmează după nominativ singular au căzut. Astfel, cuvântul francez „professeur” are accentul pe „eu” (pronunțat „e” închis sau „oe”). În românește, deși se spune adesea, în chip franțuzit, „profesór”, forma aceasta nu sună bine deloc, fiindcă nu este în spiritul limbii noastre. Mult mai firesc este, așadar, să spunem „profésor”, cu accentul pe penultima silabă. Pe de altă parte, nu este bine ca, de dragul corectitudinii gramaticale sau al etimologiilor, să devenim tipicari și prețioși. Unii profesori de la Cluj, în anii studenției, ne cereau să pronunțăm adjectivul „antic” (din sintagma „Orientul antic”) sau „antică” (din formula „istoria antică”) cu accentul originar, din latina clasică, adică „antíc” și „antícă”, provenite din adjectivul latinesc cu trei terminații „antiquus, -a, um” (pronunțat „anticvus”). Așa se pronunță și în limbile romanice occidentale, cu accentul precum în limba latină. Numai că româna, izolată de restul latinității, are propriile evoluții. Adjectivul „antic” nu este moștenit organic în română din latina vulgară, ci preluat târziu ca neologism. Având în românește doar două silabe la masculin singular, cuvântul se supune regulii generale a termenilor de același fel și preferă accentul pe penultima silabă, care, în acest caz, este și prima. Prin urmare, zicem și noi ca Eminescu: „Nu mă-ncântați nici cu clasici,/ Nici cu stil curat și antic”, în care termenul de „antic” are accentul pe „a”.

Regulile fonetice se modifică din timp în timp după limba vie, dar nu este bine să forțăm regulile să se plieze după erorile noastre, născute din grabă, din necunoaștere ori din superficialitate. ■

ORAȘUL ASCUNS

Sfioasa Ana (I)

DANIELA ZECA-BUZURA

La 5 octombrie, în Bucureștiul anului 1864, Alexandru Ioan Cuza semnează decretul de înființare a Școlii de Arte Frumoase din Capitală, al cărei prim director devine artistul Theodor Aman. Profesori de pictură ai școlii au fost desemnați Theodor Aman și Gheorghe Tattarescu, în timp ce catedra de sculptură, iar ceva mai târziu și cea de perspectivă, i-au fost încredințate profesorului Karl Storck.

Primii doi erau recunoscuți ca maestri. Neamțul Storck sosise pe malurile Dâmboviței cam la un an după Revoluția de la 1848, așadar, pentru bucureșteni, era încă neamțul care făcuse decorațiunile de ipsos de pe pereții spitalului militar, aflat atunci pe strada Știrbey Vodă, iar directorul stabilimentului, savantul medic Carol Davila, fusese foarte încântat de ceea ce se realizase. În scurtă vreme, generalul medic Davila și profesorul de sculptură de la Arte Frumoase ajung prieteni buni, atât de buni încât Storck îi va ridica la un moment dat ilustrului monumentul de întemeietor al școlii românești de medicină, de admirat și azi în fața corpului central al facultății din cartierul Cotroceni. Tot pe dealul de atunci al Cotrocenilor, aproape de

Palat, doctorul Davila avea și casa lui de locuit, cu acareturi și grădină, în fapt, o proprietate adusă în familie de cea de a doua soție, Ana, născută Racoviță și nepoată a lui Dinicu și a Zincăi Golescu.

Cumva, asemănările se țineau lanț: Davila se căsătorise cu Ana în 1861, după ce prima nevastă, franțuzoaică, îi pierise, în timp ce Storck rămăsese văduv chiar în acel an al inaugurării școlii românești de arte. Cu ceva timp înainte, adică în 1862, asistaseră la o altă inaugurare: tânăra boieroaică Racoviță, ajunsă nevastă de general – medic și savant, își luase ca sarcină benevolă și filantropică deschiderea unui orfelinat de fete, în reședința lor de la șosea, și se și instalase cu conștiinciozitate ca director permanent și neplătit al acestui azil. Așezământul se umplu foarte repede cu copile sărace, nu doar orfane, ci și fiice ale unor preoți, învățători și funcționari cu venituri puține, dar „cu drag pentru carte și milă față de cei mai năpăstuiți”. Așa se face că Elena Cuza, Doamna Țării, dăruiește o mie de galbeni din banii personali orfelinatului condus de Ana Davila, pentru ca fetele să aibă școală nouă, bucătărie, bibliotecă, un salon de muzică și ateliere pentru meșteșuguri specifice domnișoarelor. Oficiul se mută cu totul, câțiva acri mai sus, pe un teren pe care Ana Davila îl deținea ca dar de nuntă de la un unchi, și primește numele de „Azilul Elena Doamna”.



În toamna lui 1866, orfelinatul găzduia deja 330 de copile, crescute și educate cu grijă, iar multe dintre ele cu mâini dăruite să brodeze, să coloreze și să cioplească lemnul, așa încât atunci când regele Carol I și soția sa se așază în palatul de lângă azilul de fete, domnișoarele sunt gata să ajute cu tot ce se va putea la ridicarea capelei pe care Elisabeta, regina poetă, are de gând să o ridice între școala orfanelor și reședința domnească.

Regina Carmen Sylva a cheltuit destul din banii proprii pentru acest așezământ, iar restul, până în 1873, când edificiul a fost gata, a fost dat de numeroși binefăcători pe care îi convingea școala model a priceputei Ana, aristocrată tânără și educată, care a condus orfelinatul 12 ani, fără să pretindă salariu și continuând să rămână smerită și retrasă ca o călugăriță.

Capela Elisabeta Doamna este deosebită de alte lăcașuri de cult. A fost realizată în stil italian, cu o singură turlă în mijloc, iar în interior tâmplăria din lemn în foiță de aur a fost împodobită cu broderiile prețioase ale orfanelor.

Gheorghe Tattarescu a pictat zidurile și multe dintre icoane, iar Karl Storck a sculptat porțile monumentale. Regina însăși venea uneori aici să se roage, alături de Ana Davila și de alte femei devotate și culte, de la palat.

În iarna anului următor, mai precis în 13 ianuarie 1874, întemeietorul școlii românești de medicină,

generalul-doctor Carol Davila anunța o conferință publică în sala de la spitalul Colței, unde urma să le vorbească celor prezenți despre însemnătatea purității aerului. Edilii Bucureștiului și mulți alții, interesați de noutăți, de sănătatea publică, dar și de ultimele bârfe ale vieții mondene din Regatul României, s-au înghesuit la spital, în încăperea încălzită cu lemne, să îl asculte pe celebrul medic, care era și un neîntrecut orator.

Soția sa, Ana Racoviță-Davila, stăpâna și mama celor trei sute de orfane ale Azilului de fete Elena Doamna, stătea, ca de obicei, în primul rând de scaune și își ducea mâna la frunte din când în când. Ba, cineva chiar a spus, iar ziaristii au și scris după asta, că directoarea orfelinatului „se înfiora tremurând din toți răunchii, ca și cum ar fi fost îmbolnăvită de friguri.”

Un bărbat, nimeni altul decât farmacistul responsabil al laboratorului de chimie al Spitalului Colței, așezat mai în dreapta, pe al doilea rând, a întrebat-o în șoaptă pe sfioasa Ana dacă are migrenă, iar consoarta doctorului-general a răspuns, tot în șoaptă, că o doare rău capul și simte o răcoare tăioasă, deși înăuntrul sălii se adunaseră câteva sute de oameni, iar focul din sobe ardea.

Tot ce se știe cu exactitate stabilită de martori și s-a și consemnat e că farmacistul galant a părăsit în grabă conferința și a alergat la dulapurile lui de la subsolul spitalului, ca să-i aducă doamnei Davila un gram de chinină.

Restul poveștii va urma în episodul următor. ■

MARe / Muzeul de Artă Recentă,
„LILI GAN. Solve et Coagula”, o expoziție semnată One Night Gallery





**GRAMPET
GROUP**

Motion is our business

**20
DE ANI**

**PROMOVĂM
SPIRITUL ROMÂNESC
PESTE HOTARE
DIN 1999**

Prima multinațională cu capital românesc.

Profesionalismul și perseverența noastră din ultimii 20 de ani au pus România pe harta feroviară globală și la conjuncția strategică a industriilor europene și internaționale. Suntem un pilon de dezvoltare a României și ne propunem să continuăm în aceeași direcție.



România

Austria

Serbia

Germania

Ungaria

Grecia

Bulgaria

Croația

Singurătatea cu înfățișare și corp. Leac împotriva morții?

Angela Martin, *Conștiință și cuvânt. Eseuri despre romanele lui Augustin Buzura* (Colecția Bibliotheca, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2019)

- fragment -

În articolul său „Ultima singurătate”, regretatul Mircea Iorgulescu considera proaspăt apărutul *Raport asupra singurătății* un „roman cu ștreangul morții de gât”(1). Știa bine criticul ce știa, fiind pe atunci el însuși încheștat în ultima sa bătălie cu moartea, bătălie pe care, din păcate, avea să o piardă la scurt timp, în 2011. Sensibilitatea lui față de tema respectivului roman și față de autorul, la rândul său pregătit să-și întâmpine moartea, era prin urmare acutizată de perspectiva scurtă, terifiantă a propriei întâlniri cu ea. Iorgulescu

recunoștea că și celelalte romane ale lui Buzura erau, firește, cutreierate de singurătăți chinuitoare, dar măcar acolo, spunea el, erau mai „robuste, vitale”, „combative”, pe când în *Raport...* singurătatea este supremă, este funestă: „ultima singurătate” pe care sufletul omenesc o trăiește în așteptarea morții.

Noi credem, însă, încercând să nuanțăm afirmația inițială a criticului, că toate romanele scriitorului sunt „cu ștreangul morții de gât”: fie al morții fizice, fie al celei psihice – ambele la fel de tragice. Și că toate singurătățile, până la „ultima”, sunt asemenea unor trepte pe care omul lui Buzura le urcă fără popas în susul vieții până în pragul morții.

Dar un fapt rămâne semnificativ și se cere bine subliniat: anume că, în momentul apariției acestui roman, Buzura era grav bolnav, mai aproape ca oricând de iminența morții. Iar experiența aceasta, cum nu se poate mai devastatoare și

DOCUMENTELE AUGUSTIN BUZURA

***Între dorința de a se
împăca – așa cum
și-ar dori – cu moartea
și setea nepotolită
de viață intervin o
mulțime de trăiri
și fapte, întâmplări
neașteptate care
îl bulversează, îi
spulberă convingerile
și îl scot, adesea
împotriva voinței
sale, de pe făgașul
moralității. Iar când
se supune judecății
lui Dumnezeu nu
are alt martor decât
singurătatea.***

mai imediată, o împrumută, în toată cruda ei autenticitate, alter ego-ului său, doctorul Robert. Este experiența ultimei bătălii cu sine pentru a „accepta inacceptabilul”, în pofida credinței pe

care o are, ca orice creștin, că săvârșirea din viață este împlinirea voinței lui Dumnezeu.

Dar cine să știe și cine, mai ales, să înțeleagă durerile sufletești, slăbiciunile, neputințele, nevoile și poftele care îl umilesc deopotrivă pe om la bătrânețe? Între dorința de a se împăca – așa cum și-ar dori – cu moartea și setea nepotolită de viață intervin o mulțime de trăiri și fapte, întâmplări neașteptate care îl bulversează, îi spalberă convingerile și îl scot, adesea împotriva voinței sale, de pe făgașul moralității. Iar când se supune judecății lui Dumnezeu nu are alt martor decât singurătatea. Care, după ce că-i cumplită, nu-i ține cătuși de puțin partea. Măcar e cuantificabilă?, se întreabă doctorul Robert dezolat. Citind *Raportul...*, am fi tentați să răspundem în locul lui: da, este, în funcție de cantitatea de disperare pe care o conține. Dar pentru asta, firește, disperarea ar trebui să fie, la rândul ei, cuantificabilă...

Oricum ar fi, însă, singurătatea are o virtute – este „legătura”(2) dintre iubire și moarte. La ce distanță va izbuti ea să-l țină de una și de cealaltă pe doctorul Robert și, mai ales, pentru cât timp aflăm doar parțial, din păcate. Pentru că deși, așa cum ne-a mărturisit, scriitorul începuse înainte de a muri să scrie la volumul al doilea din *Raport* – un „fragment” din *Caietul al doilea* apăruse deja în 2014 în „Convorbiri literare”(3) – până în prezent niciun fragment nu a fost dat publicității post-mortem pentru a ne ajuta să ne imaginăm cum ar fi văzut el desfășurându-se în continuare povestea Marei și a lui Cassian.

Cert este că doctorul Robert ne transmite de la primele pagini ale *Raportului...* ultima sa mare decizie, întunecată de neliniștile care îl copleșesc: bunăoară, că i-a venit timpul să plece, iar drumul său este de astă dată fără întoarcere, că retragerea sa „la adăpost sub zidul singurătății” este doar un popas, cabana fiind locul ideal pentru a medita departe de lume, a se reculege în pace și a-și întâmpina moartea cu demnitate. Această stare de spirit nu-l va părăsi niciodată, și cu atât mai puțin, am spune, atunci când, în fine, se va deschide, în felul lui, iubirii. Pentru că ce altă pedeapsă mai grea putea să-i dea Dumnezeu unui suflet obosit ca al său,

DOCUMENTELE AUGUSTIN BUZURA

aflat la capătul vieții decât o iubire? Când iubirea – orice iubire – este în esența ei tragică. Unamuno o numește „fiică a iluziei și mamă a deziluziei”(4). Iar a lui, pentru Mara, e născută parcă să fie tragică: este mult prea târzie, imposibilă, imorală. Căci, printre altele, Mara este fiica Teodorei, iubirea vieții lui, neîmplinită, care a murit. Și, în plus, este inadmisibil de tânără: de vârsta fiului său. Remușcările îl iau cu asalt pe Cassian Robert, înțelepciunea, toată, i se concentrează mai întâi în autoironie, care este într-un fel „un îndemn la abandon”(5).

Dar la ce i-ar folosi să dea înapoi? Are cumva de dat cuiva socoteală, aici, mai ales, la o asemenea depărtare de lume, unde moartea bate la ușă, pe când promisiunea fericirii este în casă cu el? Și „capătă o înfățișare, un corp material...?” Cât mai valorează o simplă idee, precum moralitatea, în comparație cu un simțământ precum libertatea pe care simte nevoia să-l trăiască plenar? Nu, nimănui nu mai are de dat socoteală Cassian Robert, problema este, însă, alta: îl ia la întrebări propria conștiință și nu poate să scape deloc de ea. Întreaga lui dramă se consumă într-o constantă alternativă între hiperreflecția prin care își exersează conștiința morții, legată inseparabil de credința fierbinte în Dumnezeu, și cea asupra acestei iubiri târzii, prin care își consolidează conștiința vieții. Mara, autoarea morală a acestei alternative, rămâne ce a fost – un corp atractiv, dar exterior, întruchipând „iubirea compătimitoare” pe care Unamuno i-o atribuie femeii. Prin urmare, suferința, în întregime, este a lui pentru că, date fiind situația – și circumstanța – numai pentru el „iubirea este consolare în dezolare, e singurul leac împotriva morții, a cărei soră și este”, ca să cităm până la sfârșit memorabila definiție unamuniană(6). În fond, nici nu putea să se întâmple altfel, fără ca iubirea să dea în impostură. Iar ce simțea Cassian „era în ultimă instanță o revoltă vehementă a vieții care dorea să se exprime cu orice preț”(7).

Numai că și iubirea este doar un leac, nu și antidotul împotriva morții. Ca să se cheme că este antidot ar trebui să fie mai puternică decât amenințarea morții, or nu e. Ba chiar devine contrariul a ceea ce este prin rezistența pe care i-o opune prin

hiperreflecție rațiunea. Slăbiciunea ei cea mare este neputința de a produce un viitor comun. Fiind la mijloc și multă iubire de sine, nu e nici orbire, nici până la capăt desfătare, iar condiția domestică îi refuză orice exaltare, orice romantism. E obligată, în schimb, să țină seama de numeroase condiționări și negocieri, încât pare mai degrabă un compromis. În care parte sunt, de data aceasta, amândoi. Formează un cuplu în interiorul căruia se comunică *despre* sau, mai bine zis, *pe marginea* iubirii. Dar comunicarea lor dezvăluie de la început și până la sfârșit, și în ciuda străduinței lor de a-l masca, un mare, iremediabil dezacord: între iubirea care înseamnă dăruire de sine, elan spre celălalt și singurătatea dureroasă izvorâtă din mișcarea interioară de întoarcere a sufletului către sine.

Interesant este că din Cassian Robert Augustin Buzura face din nou ceea ce de atâtea ori în romanele sale a fost el însuși – un ochi. Iar ochiul acesta hiperreflexiv e generos și viu prin chiar silința de a desluși în iubire, ca în multe alte întâmplări ale vieții pe care le înregistrează, speranța împlinirii, în ciuda oricărui mistuitor dezacord.

2018

Note

1 Mircea Iorgulescu, „Ultima singurătate”, „Cultura”, nr. 28 (232), 16 iulie 2009

2 Augustin Buzura, *Raport asupra singurătății*. Ediție definitivă îngrijită de Angela Martin. Seria Opere complete, Editura RAO, 2016, p. 107

3 Idem, *Raport asupra singurătății* (I). „Caietul al doilea”, fragment, „Convorbiri literare”, Nr. 4(208), aprilie 2013

4 Miguel de Unamuno, „Iubire, durere, compătimitoare și personalitate” în *Eseiști spanioli*, Editura Univers, 1982, p. 139

5 Augustin Buzura, *Raport asupra singurătății*, ed. cit., p. 119

6 Miguel de Unamuno, op. cit., p. 139

7 Augustin Buzura, *Raport asupra singurătății*, ed. cit., p. 105

Despre noi



Fundația Culturală Augustin Buzura

Fundația Culturală Augustin Buzura a fost înființată în 2017, la puțin timp după dispariția academicianului Augustin Buzura. Inițiatorii sunt membrii familiei, animați de dorința de a păstra vie memoria academicianului Augustin Buzura și pentru a continua idealul de conștiință și responsabilitate pentru care scriitorul s-a luptat o viață. Urmând valorile și principiile profesate de academicianul Augustin Buzura, fundația se va preocupa de sensibilizarea societății românești asupra importanței păstrării și dezvoltării patrimoniului cultural național, va promova excelența și va sprijini valorile.

Fundația Culturală Augustin Buzura se va ocupa prin toate mijloacele de care dispune de promovarea în țară și în străinătate a operei literare și publicistice a scriitorului Augustin Buzura, precum și a filmelor realizate după scenariile sale. Se va îngriji, de asemenea, de perpetuarea numelui său și a actelor sale fondatoare și generatoare de cultură civică și instituțională.

Având ca scop sprijinirea și promovarea culturii, artei și civilizației românești, FCAB își propune să fie un factor activ

în societatea civilă, prin sprijinirea procesului de integrare și de afirmare culturală europeană și mondială, prin oferirea de soluții practice în domeniul culturii, artei și educației.

Fundația Culturală Augustin Buzura militează pentru încurajarea și stimularea creației originale în toate domeniile culturii, de la cercetarea științifică până la creația artistică, precum și pentru sprijinirea și promovarea tinerelor talente și protejarea și perpetuarea celor consacrate.

Promovarea și sprijinirea activităților de studiu și cercetare privind istoria și civilizația românilor, menținerea prin mijloace specifice a legăturilor cu alte fundații culturale din țară și străinătate reprezintă obiective relevante ale Fundației Culturale Augustin Buzura.

Fundația va organiza și va participa, singură sau în parteneriat, la expoziții, spectacole, festivaluri, concerte și alte manifestări cultural-artistice, în țară sau în străinătate.

Președinta al Fundației Culturale Augustin Buzura este Anamaria Maior-Buzura, fiica scriitorului.

Buzura Foundation Washington D.C.



Buzura Foundation supports and promotes Romanian and universal culture, art and civilization, aims to be an active factor in civil society by supporting the process of integration and cultural affirmation by offering practical solutions in the field of culture, art and education.

OUR VISION

To keep the memory of Augustin Buzura alive and create a movement around his work rooted into his principles, values and courage of telling the truth under any circumstances.

WHAT WE DO

We support and engage with established and emerging artists, scientists and educators who's work reflect and carry on the principles and values present in Buzura's literary and journalistic work.

OUR COMMUNITY

Our community is diverse, with a sense of belonging and deeply rooted into the present. It's inclusive and serves as a forum for honest discussion, respecting and welcoming diversity of opinion, hence keeping a sense of ownership of ideas.