

CULTURA

Fundația Culturală Augustin Buzura

www.revistacultura.ro • anul XIV • nr. 7 (603) • iulie 2019 •



perspective

texte de:

George Maior
Ioan-Aurel Pop
Jean Askenasy
Daniela Zeca Buzura

pedagogiile alternative

un alt mod de a face
educație

creativitatea

între performanța artistică,
avantajul
competitiv
și calitatea vieții

CULTURA

Fundația Culturală Augustin Buzura



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

perspective

George Maior / **Diplomația albă**
/ pag. 5

Ioan-Aurel Pop / **„A treia cea mai mare locație
din lume în anul 20 20”**
/ pag. 8

Jean Askenasy / **Academia în perspectiva
evoluției**
/ pag. 10

Daniela Zeca Buzura / **Ne vedem la Mon Jardin!**
/ pag. 12

analize și evaluări

**Pedagogiile alternative. Un alt mod de a face
educație**
/ PP. 15-25 /
/ Un dosar realizat de Viorel Agheană /

teme în dezbatere

**Creativitatea. Între performanța artistică,
avantajul competitiv și calitatea vieții**
/ PP. 26-39 /
/ Un dosar realizat de Iuliana Alexa /
Participă: Ana Maria Sandu, Valentina Zaharia,
Denisa Nicolae, Maria Dermengiu, Liviu
Romanescu
Dan. N. Alexa / **Creativitatea adulților.
O chestiune de tehnică și una de inspirație**
/ pag. 30
Carmen Corbu / **Literatură & Transmedia. Un
model de lucru** / pag. 31
Iuliana Alexa / **Despre creativitate și gândire
divergentă** / pag. 35
Gina Rusu / **Restructurarea Problematizării** /
pag. 38

contribuții

Nicu Ilie / **Festivalul medieval de la Sighișoara. Câteva note**
/ pag. 51 /

studii și cercetări

Flori Sava / **Ritualul și corpul actorului în Teatrul lui Jerzy Grotowski**
/ pag. 59 /

fcab

Generația Z.
Dana Gagniuc-Buzura / **Interviu cu Diana Iovescu-Tătucu** / pag. 68 /

Augustin Buzura
Conștiința scrisului. Extrase din expoziția de la Muzeul Național al Literaturii Române. Realizatori: Ana-Maria Vulpescu și Ileana Marin / pag. 74 /

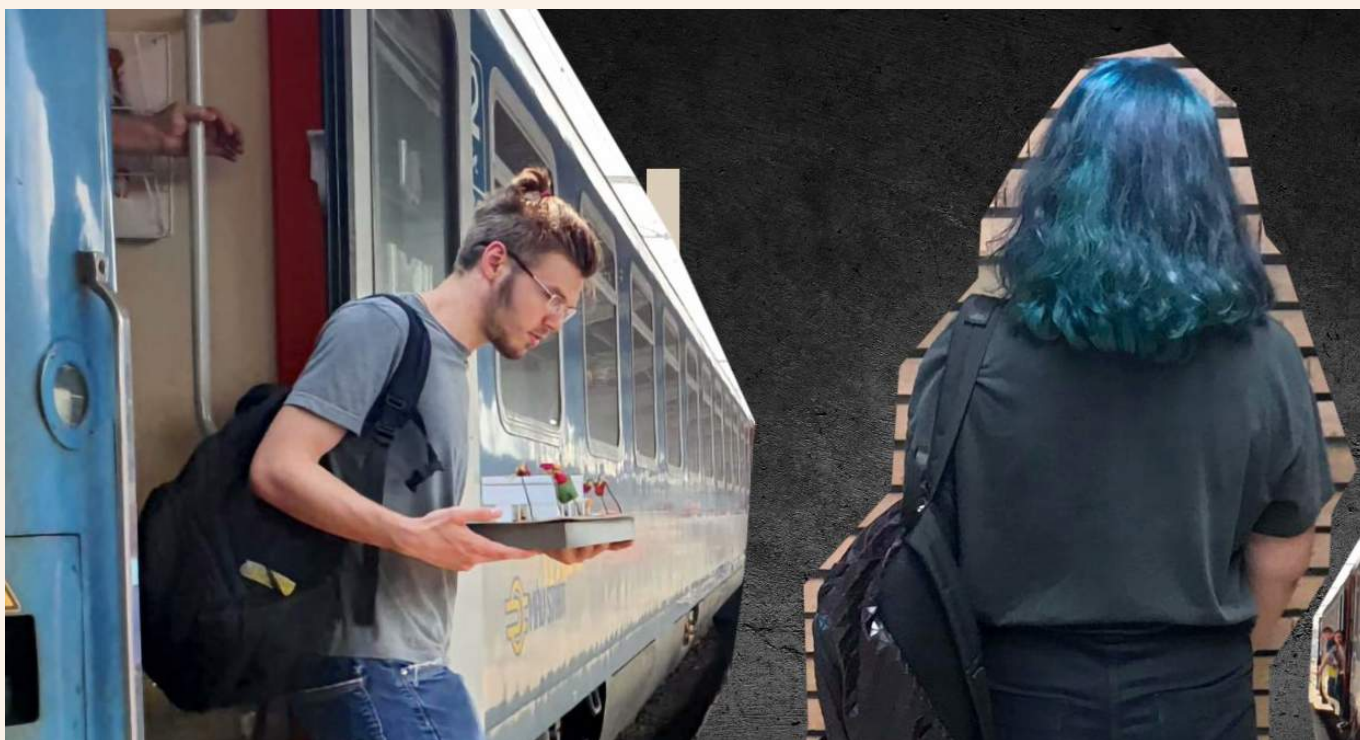
review

Iuliana Alexa / **Un poem despre ură și iubire. Tatiana Țibuleac, „Vara în care mama a avut ochii verzi”**
/ pag. 41 /

Cristina Rusiecki / **Ce face o mamă pentru lifestreaming-ul ei. „Bang”, regia Theodor-Cristian Popescu**
/ pag. 44 /

Claudiu Sfirschi-Lăudat / **Filmul-seminte. Dependența de seriale**
/ pag. 48 /

Ilustrația de număr: „Literatură & Transmedia”, un program de apropiere de literatură prin exerciții vizuale
Coperta: „Fulg de nea”, grafică digitală pornind de la versuri de Yigru Zeltit
Autor: Irina Oancea (Liceul Teoretic Tudor Vladimirescu, București)





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

perspective

Diplomația albă

GEORGE MAIOR

lui George Mihu

Succesul Simonei Halep la Wimbledon a reprezentat, fără îndoială, cel mai semnificativ moment de imagine pozitivă a României în lume din ultimii ani. Echivalent al campionatelor mondiale de fotbal, al Superbowl-ului american, al turneelor Masters de golf, Wimbledonul atrage privirile, comentariile, discuțiile în media internațională, în straturi diverse ale societății globale, la un nivel de intensitate și vizibilitate maximă.

Faptul că un român a câștigat acest trofeu este pe deplin meritul aceluia român. Simona Halep nu a fost sprijinită în cariera sa de statul român ca atare. S-a descurcat singură, cu ajutorul familiei, cu resurse puține și talent mult, cu sacrificiu individual pentru a atinge acest statut excepțional într-o lume dură și competitivă.

Dacă statul român nu a ajutat-o pe Simona – așa cum de altfel au remarcat mulți alți comentatori –, Simona i-a făcut un cadou neașteptat, pe care acesta ar trebui să-l folosească inteligent. Din păcate, statului român îi lipsesc în momentul de față acele instrumente de strategie pentru a putea valorifica astfel de reușite remarcabile, dar și o anumită capacitate intelectuală de a înțelege valoarea acestei noi puteri, fluide și subtile.

Cu mijloacele tradiționale aflate la îndemână, statul român i-a oferit Simonei distincții și mulțumiri (absolut firești) și a organizat manifestări în onoarea Simonei. Campioanei de la Wimbledon i s-au oferit chiar funcții onorifice, în măsură, poate, să le aducă beneficii de imagine tocmai aceluia care ar fi trebuit să o sprijine în drumul către performanță. Dincolo de asemenea abordări, statul român trebuie să gândească rapid cum să operaționalizeze la nivel practic această șansă oferită de Simona, în beneficiul României. Cu alte cuvinte, statul trebuie să știe cum să integreze „diplomația albă” (parafrazând cunoscuta metaforă a tenisului ca „sport alb”) în diplomația clasică.

Scriam de multă vreme despre ceea ce se numește puterea *soft* a statului, ca element vital în promovarea credibilității a intereselor, în întărirea imaginii sale și a

Puterea soft ar trebui înțeleasă ca acel tip de capacitate care conferă statului forță de exprimare, de narativ și de discurs.

capacității sale de a acționa în plan extern. Articulată de profesorul Joseph Nye de la Universitatea Harvard, puterea *soft* ar trebui înțeleasă ca acel tip de capacitate care îi conferă statului forță de exprimare, de narativ și de discurs ce poate antrena obiective strategice în politica externă. Ea se alătură puterii clasice, de tip militar



perspective

sau economic, la nivel cognitiv, sporind capacitatea de valorificare a acestor atribute materiale. Puterea *soft* are o arie extrem de largă de exprimare, de la domeniul intelectual, cultural (scriitori, artiști vizuali, muzicieni etc.) până în zona sportului despre care vorbim acum, unificând toate aceste domenii diverse și distincte într-un narativ ce conferă substanță cognitivă, imagologică și de credibilitate statului și, în cele din urmă, societății ca atare.

O strategie *soft* e dificil de articular pentru că ar presupune un efort imaginativ, creativ, care iese din tipologiile de gândire și de exprimare specifice birocrățiilor. Implică, mai ales, resurse direcționate inteligent, astfel încât să ajungă la personalitățile care pot contribui la exercițiul extern al puterii *soft*. Personalități de care nu ducem lipsă, dar care sunt adesea ascunse în anonim, prinse în magnitudinea problemelor cotidiene, limitate în capacitatea de a își proiecta singure elementele de creație, expresie, discurs.

Instituțiile care ar trebui să fie implicate în elaborarea și asigurarea resurselor pentru o strategie *soft*, precum Institutul Cultural Român, Ministerul Culturii, Ministerul Educației și Cercetării, trebuie să își dezvolte capacitatea de a inova în elaborarea unor astfel de strategii, de a depăși gândirea adesea dogmatică la care duce invariabil exercițiul birocratic. Nu în ultimul rând, este necesară integrarea demersurilor acestor instituții, de o manieră care face posibilă înțelegerea potențialului uriaș al puterii *soft* și a modalităților ingenioase în care poate fi valorificată și direcționată, în beneficiul statului.

Așa că, până când, poate, vom reflecta mai mult și, în baza rezultatelor reflecției, vom decide să acționăm, să-i mulțumim Simonei pentru darul de „diplomație albă” oferit nouă, statului și societății și să sperăm, chiar să visăm, că la aniversarea următoarei sute de ani de existență a României vom mai primi asemenea daruri și vor mai exista o Simona, un Lucian Blaga, un Enescu, un Palade, un Brâncuși etc. Poate vor reflecta și aceia care răcnesc din toți răunchii că trebuie să fim demni, independenți, suverani, în lumea globalizării și a „imperiilor ascunse” care ne transformă în „colonii”, dar care nu sunt capabili să înțeleagă că demnitatea și imaginea țării *se fac* (așa cum a făcut Simona), nu se declamă într-un discurs limitat și steril. ■

Puterea soft are o arie extrem de largă de exprimare, de la domeniul intelectual, cultural (scriitori, artiști vizuali, muzicieni etc.) până în zona sportului despre care vorbim acum, unificând toate aceste domenii diverse și distincte într-un narativ ce conferă substanță cognitivă, imagologică și de credibilitate statului și, în cele din urmă, societății ca atare.

„A treia cea mai mare locație din lume în anul 20 20”

IOAN-AUREL POP

Am văzut de curând și din nou, în scris, următoarea constatare: „Locația bătăliei de la Posada rămâne controversată în istoriografia română”. Corect și simplu ar fi fost: „Locul bătăliei de la Posada rămâne controversat în istoriografia română”.

Termenul „locație” devine tot mai frecvent în limbajul cotidian românesc, dar cu un alt sens decât cel original și tinde să elimine pas cu pas vechiul cuvânt „loc”. Cu toții mergem, mai nou, în locații, căutăm locații potrivite, desfășurăm întâlniri în locații, ne vedem cu prietenii în locații, mâncăm în locații etc. Toate ar fi bune și frumoase, dacă acest substantiv „locație” ar fi un sinonim al substantivului „loc”, dar nu este. Orice dicționar respectabil ne lămurește ce înseamnă în românește „locație” și de unde provine cuvântul. Este vorba despre un neologism, pătruns târziu în limba română, cu forma literară arhaică (franțuzită) de „locațiune”, după modelul „considerațiune”, „ocaziune”, „concluziune”, „preciziune” etc., modificat apoi în funcție de nevoile modernizării limbii. „Locație” derivă din latinește (*locatio, -onis*), limbă în cadrul căreia funcționează ca substantiv de declinare a III-a, feminin, imparisilabic (adică are o silabă în plus la genitiv singular, față de nominativ singular și apoi la toate cazurile următoare, deopotrivă

la singular și la plural). Noi însă nu am preluat cuvântul direct din latină, ci din franceză, unde are forma *location*. „Locație” înseamnă: dare sau luare în folosință temporară a unui bun mobil sau imobil în schimbul unei plăți; arendare, năimire; închiriere a unui loc; chirie plătită pentru anumite lucruri luate în folosință temporară; taxă care se plătește drept sancțiune pentru depășirea termenului de încărcare sau de descărcare a vagoanelor de cale ferată, a autovehiculelor sau a vapoarelor de marfă din porturi; contract prin care una dintre părți se obligă să procure și să asigure celelalte părți folosința unui lucru pentru un timp determinat, în schimbul unei sume de bani; concesiune; bunuri care fac obiectul unei concesiuni; determinare a poziției unei nave în larg; așezare într-un anumit loc sau într-o anumită ordine; aranjare; dispunere; orânduire.

După cum se vede, locația și locul sunt, în limba română, două lucruri diferite. Și, totuși, sub influența copleșitoare a limbii engleze, am preluat repede înțelesul impropriu al termenului de locație și l-am răspândit peste tot neselectiv și nepotrivit pentru o limbă romanică. Spunem aceasta, fiindcă în franceză – o altă limbă romanică – lucrurile stau cu totul altfel. De exemplu, propoziția *The meeting is taking place at a secret location*, se traduce în franceză prin *La réunion se déroule en un lieu secret*, adică „Reuniunea se desfășoară într-un loc secret”. După același principiu, în *My friend told me the exact location of his house*, se redă *location* prin *emplacement*, adică *localizare*: „Prietenul meu mi-a spus amplasarea exactă a casei sale”. La fel, pentru *They found a nice location to build their home*, se folosește *endroit*, adică

loc: „Ei au găsit un loc frumos ca să-și ridice casa”. În altă împrejurare, în formularea *The map shows the location of the campground*, se preferă *localisation*, adică *situarea*: „Harta arată situarea terenului de tabără/ campare”. Prin urmare, există și în românește toate nuanțele posibile pentru a-l reda pe englezescul *location* cât mai exact și mai corect. Cea mai curentă corespondență este aceea de „loc”. De ce să se prefere „locație” și să nu se folosească tradiționalul și curentul „loc” este greu de spus? A recurge la un termen lung și nou în locul unuia scurt și vechi este contra naturii limbii, dar este în spiritul dorinței de a epta, de a te arăta interesant, informat, șic sau *cool*. Sunt conștient de faptul că nu logica limbii determină circulația cuvintelor și sensul lor și că, până la urmă, chiar și o formă incorectă se poate impune drept corectă prin uz, prin simpla ei repetare, dar este bine să se știe de unde s-a plecat.

S-a făcut – pe bună dreptate – caz, nu de mult, de rostirea 20-20 (douăzeci-douăzeci) pentru anul 2020, adică două mii douăzeci. Unii au răspuns acestei critici cu un argument care li se părea imbatabil: „Și în engleză se spune la fel!”. Este adevărat, dar faptul acesta nu este un argument, fiindcă în nicio limbă nu se pot traduce literal expresii din altă limbă. De exemplu, anul 1418, se redă în engleză prin *fourteen [hundreds] eighteen*, subînțeles „paisprezece [sute] optsprezece”, dar nimeni nu poate zice în românește așa, ci trebuie să zică „o mie patru sute optsprezece”. Prin urmare, nu avem cum să zicem 20-20 pentru 2020. Nu este în spiritul limbii române și, dacă persistăm în eroare, ajungem la adevărate aberații.

Tot așa, în contextul interesului stârnit de incendiul care a cuprins biserica Notre-Dame din Paris, am remarcat un reporter spunând: „Catedrala Sfânta Maria din Sevilla este cea mai mare biserică din Spania și a treia cea mai mare biserică din lume”. Cum se poate să fie concomitent și a treia și cea mai mare din lume? Nici în acest caz, logica limbii engleze nu se potrivește cu logica limbii noastre și nici cu logica vreunei alte limbi romanice. Expresia *the third largest church in the world* are sens în engleză, pentru că este formulată în spiritul limbii și vine dintr-o îndelungată tradiție, dar în limbile romanice, în care deosebirea dintre superlativul relativ și cel absolut este mai tranșantă, nu se poate folosi întocmai. Prin urmare, traducerea nu poate să fie literală, ci se cuvine să fie de

forma: „Catedrala Sfânta Maria din Sevilla este cea mai mare biserică din Spania și a treia (ca mărime) din lume”. La fel, nu se poate spune „al doilea cel mai populat oraș din România”, ci „al doilea oraș, după numărul populației/ ca populație, din România” sau „al doilea oraș, ca număr de locuitori, din România”. La fel, în loc de „al treilea cel mai bogat om din lume”, se poate spune „pe al treilea loc ca bogăție din lume se află ...” ori „omul de pe poziția a treia ca bogăție din lume”. De asemenea, în loc de „al doilea cel mai înalt vârf din România”, se cuvine să fie „al doilea vârf ca înălțime din România” sau, în loc de „al doilea cel mai lung cuvânt din lume”, trebuie spus „al doilea cuvânt ca lungime din lume” sau, în loc de „al treilea cel mai adânc lac din lume”, se potrivește „lacul aflat pe locul al treilea ca adâncime din lume” etc. Mai sunt și alte variante decât „al doilea cel mai”. De exemplu, „Parisul este cel mai aglomerat oraș din Europa, după Londra” sau „Universitatea «Alexandru Ioan Cuza» este cea mai mare universitate din România, după universitățile din Cluj-Napoca și, respectiv, București”. Sunt și situații care par fără ieșire, ca în expresiile „al treilea cel mai corupt” sau „al patrulea cel mai capabil”, dar limba română are posibilități de exprimare nelimitate. În primul caz, suntem pândiți de cacofonie („ca corupție”), dar se poate spune „ca nivel al corupției, X se află pe locul al treilea”, iar în al doilea caz, „X se află pe locul al patrulea între cei mai capabili”.

În consecință, calchierile automate din limba engleză nu sunt întotdeauna conforme cu specificul limbii române și se cuvin evitate. Astfel, așa cum „locația” nu este „loc”, nici al patrulea nu poate să fie „cel mai”. Evident, limba română, fiind una dintre cele mai permissive ca vocabular și una dintre cele mai deschise spre inovare în formele de expresie, se primenește mereu, încadrează treptat în firescul său anumite cuvinte și formule, făcând uneori ca excepțiile să devină reguli. Până atunci însă, este mai cuminte să evităm încărcarea limbii cu prea mulți termeni noi pătrunși concomitent, așa cum nici expresiile traduse mecanic nu sunt recomandate. Altminteri, devenim ridicoli precum Coana Chirița cu „florile de cuc” și cu „spălatul putinei”. Limbile popoarelor ajung să fie, ca niște organisme vii și presupun, de aceea, un înalt grad de respect, de deferență, de îngrijire, de rânduire și de supunere față de spiritul lor. ■



Va mai exista încă o zi și pentru mine? Voi mai privi vreodată alt cer și alți nori?

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
 „Voi mai privi vreodată alt cer și alți nori?”, un exercițiu pornind de la proza lui Augustin Buzura
 Autori: Codrin Dulgheru, Cezar Lixeanu, Ingrid Truță (Colegiul Național Iulia Hasdeu, București)

Academia în perspectiva evoluției

JEAN ASKENASY

Subiectul seminarului Internațional „Penser l’Europe” este „Rolul Academiiilor Europene în secolul XXI”. Articolul de față este un premabul la această temă de proporții vaste.

Când un alfabetizat pronunță cuvântul „Academie”, în mod intuitiv îi vine în minte Platon, din două motive principale. Primul este pentru că el a înființat-o și, deși există fizic de numai 473 de ani, spiritual, pășește în mileniul al treilea cu vigoare. Al doilea este crearea unui cămin al „dialogului” pe teme științifice și culturale de înaltă ținută, în scopul instruirii oamenilor. Dialogurile lui Platon erau clasificate

pe baza vârstei autorului lor în: dialoguri de tinerețe, de tranziție, de maturitate și de bătrânețe, dar la dialogurile de tinerețe, cum sunt „Apărarea lui Socrate” și „Republica”, la cele de maturitate, ca „Banchetul”, sau la cele de bătrânețe, ca „Omul politic”, puteau participa persoane de toate vârstele. Deși clădirea academiei lui Platon a fost distrusă de dictatorul roman Sulla în anul 86 BC, ea străbate întreaga perioadă istorică de 2406 ani, până în ziua zilele noastre. Ea se află în fruntea umanismului secolului al XVI-lea, a filosofiei secolului al XVII-lea, a Iluminismului secolului al XVIII-lea, a codului napoleonian al secolului XIX și a democrației liberale a secolului XX.

Apariția omului pe planeta Pământ este rezultatul unei evoluții continue a primatelor hominide, timp de 1,9 milioane de ani. După primul milion de ani, creierul primatelor hominide cântărea 700 de grame, iar după încă 900 000 de ani greutatea lui s-a dublat și a devenit de 1350 de grame, ca aceea a lui Homo Sapiens de azi. Cu acest creier omul gândește, vorbește, scrie, decide, creează și continuă să descopere legile universului. Friedrich Wilhelm Nietzsche, în eseurile sale despre „Übermensch” sau superman, din secolul al XIX-lea, a creat omul hibrid. De la supermanul lui Nietzsche evoluția și-a schimbat ritmul. Ritmul dezvoltării vechii academii va trebui să se adapteze la acest ritm accelerat. Evoluția, conform descrierii filosofului Henri Bergson (sec. XX) din cartea sa „L'Évolution Créatrice”, este mânată de un elan vital care o conduce spre un progres permanent al ființelor umane. Această idee a fost preluată de Pierre Teilhard de Chardin în cartea sa *Le phénomène humain*, în care prezintă evoluția ca pe o lege universală a elanului creator uman. Această carte îi aduce *monitum*-ul Vaticanului, avertizându-l că este pe cale de a manifesta înclinații clericale eretice periculoase, și cartea este respinsă de la publicare. Pierre Teilhard de Chardin, descendent prin mama lui din familia lui Voltaire, descrie „punctul omega” ca punctul spre care ne conduce evoluția ca forță de sine stătătoare, ca superconștiință, Dumnezeu Însuși. Mersul spre punctul omega este paralel cu complexitatea biologică a ființei umane, prezentată ca o noosferă paralelă cu atmosfera și biosfera care înconjoară planeta. De la creația supermanului în imaginația lui Nietzsche au trecut 119 ani și evoluția omului și-a schimbat ritmul datorită revoluțiilor impuse de *cybergizarea* și *transumanizarea* prin ingineria genetică a secolului XXI. Aceste revoluții științifice sunt rezultatul adaptării impuse de internet și cyber. Steve Lohr, în cartea sa *Data-ism*, din 2015, și Yuval Noah Harari, în cartea sa *Homo Deus*, din anul 2016, creează o nouă

noțiune semantică a omului, și anume H+ (Omul plus), care depășește de departe capacitățile supermanului lui Nietzsche. Ritmul evoluției lui H nu mai este egal cu cel al lui H+. Noul ritm al evoluției impune un număr de întrebări. Conștiința lui H+ s-a schimbat față de cea a lui H? Etica deciziilor lui este aceeași? Creierul lui are aceeași neurofiziologie? Cum se descurcă cu imensitatea datelor oferite de world wide web sau data-ismul lui Steve Lohr? Deocamdată nu avem răspuns la aceste întrebări. Majoritatea națiunilor au azi o Academie care reprezintă (sau ar trebui să reprezinte) parlamentul lumii ei savante. În acest parlament se concentrează, pentru a dialoga, toate valorile științifice și culturale. Academia se află în prima linie a frontului în cursul marilor schimbări sociale și al revoluțiilor științifice permanente. Ea este cea menită să rezolve contradicția dintre tradițional și nou.

Academia are o simbolică socială prin faptul că are forța de a îl consacra pe membrul ales. Alesul capătă aureolă de cercetător științific savant, devenit egal cu cei pe care-i admira până cu puțin timp înainte. Personalitatea sa devine mai egocentrică și, în ciuda vârstei care face ravagiile ei, neimpresionată de aureola savantă a alesului, îi permite ca oricărui vestigiu geologic să devină imuabil. Dar arhetipul de academician nu este același pentru toți. Pentru cei foarte vârstnici înseamnă prelungirea carierei, pentru cei între 50 și 60 de ani este o acceptare într-un club al elitei, care-i conferă un surplus de demnitate și putere mediatică. În secolul XXI însă, academicianul, ca reprezentant al științei și filosofiei poporului său, este obligat să dea dovadă de mare înțelepciune în relațiile sale sociale și guvernamentale. Reformele sociale îl obligă să reacționeze în special la problemele din țara sa legate de etică, comportament și criminalitate. Pe de altă parte, aspectele bugetare și financiare obligă statul în care Academia se află să vegheze la interesele menținerii la nivelul demnității impuse. Bugetul trebuie să fie independent și legiferat. Fundația Elias pentru Academia Română este un exemplu cu răsunset internațional pentru o țară din estul Europei cu istoria ei din perioada Cortinei de fier.

Ca membru de onoare dintr-o țară neeuropeană, țin să-mi exprim profunda recunoștință pentru privilegiul pe care mi-l dă revista *Cultura*, acela de a-mi publica părerile despre Academie și academicieni, la modul general.

Prof. dr. Jean Jaques Askenasy este membru de onoare al Academiei Române.

ORAȘUL ASCUNS (I)

Ne vedem la Mon Jardin!

DANIELA ZECA BUZURA

Nu este orașul meu natal. Dar, fiindcă ador sudul, praful, vocile purtate de vânt, ierburile dospite în căldură, ador și Bucureștiul așa cum e, dar mai ales, așa cum a fost. Cine nu îl cunoaște, cine nu îl intuiește măcar, ori nu și-l închipuie așa cum era, în nopțile în sfârșit răcoroase ale verilor din urmă cu un veac, e ocolit de nostalgii secrete și voluptuoase, dar lipsite de leac.

Bucureștiul ascuns nu se vindecă, Bucureștiul pierdut – și mai mult – dogorește și doare în inima oricui l-a iubit. Am străbătut prin ce a mai rămas din ce se povestește ori se știe. O parte am citit, ori am visat. Peste toate, am avut și noroc: îndrăgostii de oraș mi-au ieșit totdeauna în cale și am istorisit împreună, ca și cum am fi avut amintiri de un leat, de aceea mi-e ușor să fiu azi în povestea „grădinii cu loje” spuse de un bucureștean nonagenar, care îmi zice cu mâna sprijinită pe inimă: „El pleacă cu mine. Bucureștiul ascuns e aci, la mine în piept și mă duc cu el. La război, prin '42, ca recrut, voiam să mă întorc viu doar ca să trec, încă vreo câțiva ani, pe trotuarele astea, de pe Dionisie Lupu încoace, fiindcă prin '36-'37 eram puști și mă urcam într-un platan, cu alții, să vedem chioșcul”. „Chioșcul?” întreb. „Da, da, vreau să zic mai exact pavilionul din lemn de prun, care ferea orchestra de rafale, dacă ploua. Oamenii stăteau sub copaci și sub bolți sau doar sub umbrele, până noaptea târziu”. „Chiar din lemn de prun era chioșcul?” „Păi, da, sau așa se vorbea. O fi fost doar șaradă de băutor, dar nu mai contează. Se mânca și se uda mâncarea pe săturate, cu vin bun. Pe urmă se dansa și ieșea luna, aprindeau felinarele. Atunci venea Serghei la «Mon jardin»”.

Azi nu mai e vreo urmă de grădină. Sheraton București, fost Howard Jonhson, fost Hotel Dorobanți, ca un colos uituc, cotate cinci stele, stă așezat peste nostalgia grădinii și a umbrarelor, a chioșcului cu becuri și orchestră. Poate că rușilor și chinezilor care apar săptămânal să se cazeze, ieșind din autocare, ca furnicile, nici nu li s-ar mai părea adecvat.

Serghei poate le-ar suna cunoscut, dar tot nu ar ști, fără să li se spună, că era doar numele frățesc și de alint al lui Malagamba, marele Sergiu Malagamba al tobelor, cum era anunțat în nocturnă, de pe estrada luminată. Femeile, tinerii, logodnicii eterni, toți gangsterii orașului erau în delir când apărea cu mustăcioara lui încondeiată peste buză, ca o coadă de rândunică, și cu părul sclipind de la atâta briantină. În smoking, cu floare roșie la buzunar și muzica trecând prin el năbădăioasă, ca un tren în viteză. Cu taiorul lui cadrilat și pălărie cu mătase fină, înfășurându-i borurile largi, când trecea prin oraș. Cu umbrelă cu cioc de argint, dacă ploua și lua taxiul. Ieșea din mașină, chiar în fața frizeriei de lux a lui Gică Vapor, care primea, la două săptămâni, lângă bacșișul gras, comanda: „Să-mi faci tunsoarea Malagamba sau nu mai ești malagambist?”.

Frizerul era fan convins, cum n-ar fi fost?, când toboșarul de la „Mon Jardin” îi aducea drept clientelă toată lumea de noapte a Capitalei, prinții de cartier, care, sub felinare, făceau rugăminți și jurăminte de o seară dansatoarelor în tutu din orchestra artistului avangardist.

„Malagamba avea un trecut și un viitor la Paris, în Africa, în America sau la Moscova. Era o vedetă, am zice azi, ba nu, era star. Tinerii se luau după el, în îmbrăcăminte, în ghetrele ca la Hollywood, în mișcări. Și io am dansat așa: îi aud și acum vârfurile pantofilor, pe podeaua de scândură a estradei – zice povestitorul meu –, iar, când sta așa, înspre zori, cu o halbă în față, să îi sufle peste mustață primul vânticel dinainte de răsărit, se uita printre frunze fix la coarnele lui Danubius, de la poalele statuii lui Lahovari, jos, în piață”.

Serghei, bateristul-orchestră. Dansa și cânta din gură, pe măsură ce lovea tobele, ca un arlechin pus pe sfori. Crescendo, fortissimo, urmate de un subito piano se întrepătrundeau cu figuri ritmice de rară fantezie, realizate cu o tehnică nemaipomenită, de virtuoz.

Trecea zvelt, cu țurloaiele lui elastice, învelite în stofă de lână și încălțate în pantofii cu scârț, din care ieșeau, la vedere, șosete cu romburi, de un galben trăznit, peste roșu flacăra.

Cei care nu puteau să-l imite îl pizmuiau ori îl luau ca subiect pe scenă, cum făcuse și marele Constantin Tănase, la teatrul său, unde avea un cuplet Malagamba, de râs cu lacrimi.

Doar un ziarist nu a râs, ci a scris scrâșnind la gazeta pe care o conducea: „cine e acest taie-frunză, cu cravată cu nodul mic și ciorapi de clown, care zburdă pe Calea Victoriei, când românii mor în război?”. Era în 1942 și aceste vorbe l-au stârnit chiar și pe Mareșalul Antonescu. A pus copiii lui să-l



Malagamba și Maria Tănase
în anii '50 ai României

urmărească și aceștia au raportat că Malagamba, rus de la Chișinău, ar face parte dintr-o sectă religioasă, periculoasă pentru stat, așa că, pe la mijlocul anului, Serghei era arestat și zăcea în beciurile Siguranței.

A stat un timp într-un lagăr din Tâgu-Jiu, până când liceenii, balerinele de la „Mon Jardin”, cheflii și gangsterii au mărșăluit pentru el pe trei bulevarde, cerându-l înapoi teafăr. Și l-au primit. Serghei a făcut din nou „baletul tobelor la grădina cu loje”, cum era

numit cabaretul de la întâlnirea Bulevardului Dacia cu Calea Dorobanților, inaugurând la București jazzul simfonic, cu mult înaintea altora de prin lumea largă.

După război, Malagamba s-a mutat la „Gioconda”, cu trupă cu tot, însă, deocamdată, lăsăm povestea tot aici, în preajma anului 1945, când toboșarul, treaz încă, în zori, se uită pe geam, printre platanii parcului Assan, iar ce vede vom ști și vom vedea împreună cu el în episodul următor. ■

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„În această după-amiază de vieri”, un exercițiu pornind de la proza Laviniei Braniște
Autor: Alexandru Neacșu (Colegiul Național Octav Onicescu, București)



„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Minute în care nu exist”, un exercițiu pornind de la versuri de Yigru Zeltl
Autor: Diana Costan (Liceul Teoretic Tudor Vladimirescu, București)



analize și evaluări

Pedagogiile alternative Un alt mod de a face educație

VIOREL AGHEANĂ

Învățământul alternativ este o formă de organizare a procesului didactic care oferă o altă variantă educativă, diferită de cea din sistemul național de învățământ. Există alternative educaționale atât de stat, cât și particulare, iar pluralismul educațional include atât învățământul particular, cât și alternativele educaționale sau învățământul confesional.

Conform „Dicționarului de pedagogie” (Horst Schaub și Karl G. Zenke, Editura Polirom, 2001), termenul „învățământ alternativ” este definit ca fiind „activitatea care se desfășoară în instituții școlare, după obiective, organizare, conținut, forme de predare și învățare, mijloace, viața școlii și activitatea părinților, cu abatere totală sau parțială de la caracteristicile unitare ale școlii de stat și care oferă o altă variantă de instruire și educare”.

Cadrul juridic al alternativelor educaționale este stabilit prin OMECTS nr. 5571 / 2011 privind Regulamentul de organizare și funcționare a învățământului preuniversitar alternativ. Acreditarea și evaluarea periodică a alternativelor educaționale se fac de către Comisia Națională pentru Alternative Educaționale (C.N.A.E.). Unitățile de învățământ preuniversitar alternativ

dispun de autonomie organizatorică și funcțională, în conformitate cu specificul alternativei, iar cadrele didactice care predau la grupe sau clase din alternativele educaționale sunt recunoscute de către inspectoratele școlare județene și Ministerul Educației Naționale.

În învățământul preuniversitar din România sunt recunoscute în acest moment următoarele alternative educaționale: Freinet, Montessori, Pedagogia Curativă, Planul Jena, Step by Step, Waldorf. Aceste alternative educaționale funcționează atât ca unități independente, sub forma învățământului particular, cât și în cadrul sistemului de învățământului public, dacă sunt constituite grupe sau clase la care predarea este conformă cu unul dintre sisteme educaționale alternative. De exemplu, la nivelul municipiului București sunt acreditate în învățământul public patru unități Waldorf și paisprezece Step by Step, iar în învățământul particular o unitate Waldorf, două unități Step by Step și trei unități Montessori.

Pedagogia Freinet

Celestin Freinet

(1896–1966)

Celestin Freinet (1896–1966), învățător la o școală rurală, constată inadecvarea școlii de a rezolva problemele ridicate de societatea contemporană: în fața marilor schimbări datorate progresului tehnic și a celor de natură socială școala se încâpățânează să păstreze „o concepție pedagogică, tehnică, intelectuală și morală astăzi depășită” (Freinet, 1963), de aici necesitatea unei „școli noi”, care trebuie să fie adaptată nu doar de la o generație la alta, ci și în fiecare an, în fiecare zi.

Copiii învață prin plasarea lor în situații variate, plecând de la interesele și întrebările lor. Interacțiunile dintre elevi (întrajutorarea, munca în doi, tutoriatul) facilitează înțelegerea competențelor și a cunoștințelor

de dobândit. Copilul își stabilește proiectul, alege instrumentele, își creează situațiile, își organizează munca și se autoevaluează. Este pus în situația de a se auto-responsabiliza, conștientizează ce competențe posedă și care sunt dificultățile pentru atingerea obiectivelor muncii sale. Tipologia educației promovate de Freinet este învățarea centrată pe rezolvarea unor probleme de către grupurile de copii aflate sub îndrumarea cadrelor didactice. Munca în grupuri mici este considerată drept mijlocul fundamental de educație. Formarea grupurilor se face la alegerea copiilor și durează 3-4 săptămâni. Neintervenția educatorului îi va permite copilului să conștientizeze pentru prima dată valoarea sa ca membru al unui grup, apoi valoarea celor cu care colaborează.

Elevul are libertatea de a face acele lucruri despre care crede că are nevoie mai mult în acel moment, pedagogia

Freinet pornind de la ideea că orice copil poate deveni cel mai bun într-un anumit moment al existenței sale. Acest sistem îi permite copilului să învețe singur și să cunoască progresul personal în procesul de învățare.

Copilul este perceput ca un cetățean în devenire, iar clasa este o mini-societate unde fiecare trebuie să fie actor, trebuie să-și exercite responsabilitățile și să analizeze problemele grupului, să propună soluții și să aibă inițiative. Învățarea vieții sociale și a cooperării se realizează prin metode și mijloace specifice: locurile în care se vorbește (consiliul), exprimare (textul liber) și comunicare (ziarul școlar și corespondența). Copiii sunt încurajați să-și gestioneze proiectele, să-și organizeze munca și să-și regleze conflictele în cadrul consiliului.

Elevii din clasele Freinet sunt liberi să se deplaseze în timpul lucrului pentru a căuta un obiect de care au nevoie, să pună întrebări sau chiar să privească pe fereastră, pur și simplu, dacă doresc. Elevul nu este obligat să stea într-un loc și nici să facă un lucru impus dacă nu dorește în acel moment.

Pedagogia Freinet respectă curriculum-ul național și este practică în învățământul alternativ de stat. Este aplicată în învățământul preșcolar și primar (grupe și clase integrate în unități școlare de stat), la nivel gimnazial și liceal (unde apar tehnici Freinet), în educația non-formală realizată în cadrul Palatului Copiilor și în activități extracurriculare sau în taberele „Școala de vacanță Freinet”.

Formarea cadrelor didactice în pedagogia Freinet se face prin stagii de formare organizate de Asociația Română pentru o Școală Modernă C. Freinet (ARSM C.Freinet), Institutul Cooperativ al Școlii Moderne (ICEM), Federația Internațională a Asociațiilor Școlii Moderne (FIMEM). În prezent, stagiile de formare sunt incluse în oferta Caselor Corpului Didactic, care asigură și certificarea cadrelor didactice. Abilitarea și avizul alternativei acordat cadrelor didactice interesate să constituie grupe sau clase Freinet integrate în învățământul de stat sau particular se obține la solicitarea acestora, în urma parcurgerii a cel puțin două stagii și a prezentării unui portofoliu cu exemple de bună practică din astfel de grupe.

***Copilul este perceput
ca un cetățean în
devenire, astfel,
clasa este o mini-
societate unde fiecare
trebuie să fie actor,
trebuie să-și exercite
responsabilitățile
și să analizeze
problemele grupului,
să propună soluții
și să aibă inițiative.
Învățarea vieții sociale
și a cooperării se
realizează prin metode
și mijloace specifice.***

Pedagogia Montessori

Maria Montessori (1870-1952)

In 1907 s-a inaugurat prima instituție în care s-a aplicat noua metodă de educație inițiată de Maria Montessori, denumită „Casa dei Bambini” („Casa Copiilor”). În lucrarea „Il metodo della pedagogia scientifica applicato all’educazione infantile nelle Case dei Bambini” (1909), Maria Montessori arată că fiecare ființă umană este unică și vine pe lume cu anumite capacități, iar proiectarea educației și realizarea ei practică sunt condiționate de cunoașterea acestor capacități proprii ființei umane încă de la începutul vieții și de ajutorul adecvat, concret și suficient pentru punerea lor în acțiune. Potențialul uman individual se dezvoltă prin acțiunea educativă și prin mediul educativ adaptate în mod specific vârstei și nivelului de dezvoltare personal.

Clasele Montessori sunt alcătuite și gândite astfel încât să reprezinte o comunitate la scară mică, fiind formate din copii de vârste diferite care acoperă un interval de trei ani (0-3, 3-6, 6-9, 9-12 etc.) și funcționând cu până la 30 de copii. Se consideră că acei copii mai mari dintr-o clasă Montessori îi ajută adesea pe cei mai mici care apelează la sprijinul lor și, în acest fel, își consolidează propriile cunoștințe, făcând prezentări și explicând diferite concepte. La rândul lor, copiii mai mici asimilează informații noi prin observarea copiilor mai mari, imitând comportamentul acestora în diverse situații, tratându-i ca pe niște modele. În clasa Montessori nu sunt necesare teme pentru că filosofia metodei este de a construi pe tendințele naturale ale copilului, predarea fiind naturală, spontană. În plus, în clasa Montessori, copiii nu lucrează pe bază de fișe și manuale și nu li se solicită materiale specifice pentru acasă. Din acest motiv, predarea este individuală, în grupuri mici, nu există teste, competiție, recompense sau pedepse.

Programul obligatoriu al zilei de școală la Monterra este 8:30-16:00. Într-o clasă Montessori, copilul beneficiază de

două sesiuni de lucru pe zi, de minim 5 ore pe zi în total, AMI (Association Montessori Internationale) recomandând ca fiecare sesiune să aibă două-trei ore. În felul acesta, programul alternează momentele de relaxare și de masă cu cele de concentrare și învățare, dar, în același timp, îi oferă copilului flexibilitatea de a-și organiza învățarea conform ritmului propriu, având în permanență libertatea de mișcare și libertatea de alegere. Alegerea include cu ce anume va lucra, în ce ordine și pentru cât timp, conform propriului interes. Își poate lua pauze atunci când simte nevoia și poate interacționa cu alți copii ori de câte ori dorește, cu condiția să nu interfereze cu activitățile acestora. Copilul învață din proprie inițiativă, participând la prezentări și lucrând cu materiale Montessori în mediul special pregătit pentru nevoile sale, stilurile naturale de învățare și înclinațiile copiilor fiind respectate și sprijinite. Copiii pot lucra cu un material sau cu un concept atâta timp cât au nevoie să înțeleagă și să stăpânească ceea ce au de învățat și pot trece mai departe atunci când se simt pregătiți pentru o nouă provocare.

Evaluarea elevilor în sistemul pedagogiei Montessori este continuă și permanentă. Profesorul urmărește și înregistrează zilnic evoluția cognitivă a elevilor, iar, la finalul fiecărui semestru, colectivul de profesori de la clasă redactează o scrisoare de evaluare în care prezintă o sinteză a activității elevului pe parcursul întregii perioade. Scrisoarea conține aspecte privind dezvoltarea personală, modul de lucru, comportamentul social, precum și temele studiate de elev la fiecare disciplină în parte.

Pedagogia Montessori este bine dezvoltată în România. Se găsesc grădinițe Montessori în majoritatea județelor din țară, iar în unele orașe se găsesc și școli Montessori pentru copii cu vârste cuprinse între 6 și 12 ani.

Pentru aplicarea pedagogiei Montessori la fiecare grupă sau clasă este necesar un cadru didactic pregătit

într-un centru specializat pentru formare în pedagogia Montessori, absolvent al cursurilor de zi, cu diplomă. Se organizează cursuri Montessori pentru educatori acreditate de AMI (Association Montessori Internationale), organizația internațională fondată de către Maria Montessori. Standardele stabilite de AMI sunt incluse și în școlile și grădinițele din România. Fiecare clasă trebuie să fie echipată cu un set complet de materiale Montessori, achiziționate de la un furnizor autorizat de AMI. În grădinițele și școlile de stat în care se aplică pedagogia Montessori nu se plătesc taxe. Pentru grădinițele Montessori private, taxele variază foarte mult în funcție de zona geografică. De exemplu, în Brașov taxele pentru grădiniță încep de la 130 de euro pe lună până la 200. În București, în oferta educațională pentru grădinița de la Casa Montessori, taxele sunt de la 330 până la 400 de euro pe lună, iar pentru școală de la 600 de euro pe lună, la care se adaugă taxe suplimentare pentru after-school sau alte activități.

Copiii pot lucra cu un material sau cu un concept atâta timp cât au nevoie să înțeleagă și să stăpânească ceea ce au de învățat.

Pedagogia curativă Rudolf Steiner (1867–1925)

Pedagogia curativă are la bază metodologia elaborată de Rudolf Steiner, având multe elemente comune cu ale alternativei Waldorf. Este o formă de educație care se adresează copiilor cu deficiențe, ale căror nevoi educaționale nu pot fi rezolvate prin forme de educație obișnuită. Scopul pedagogiei curative este acela de a le oferi copiilor cu cerințe educative speciale posibilitatea de a se deschide și de a-și dezvolta propriul potențial și capacitățile lor de gândire, de a sprijini integrarea lor în comunitatea socială, de a-i ajuta să trăiască cu demnitate.

În instituțiile de învățământ bazate pe pedagogie curativă nu se folosește conceptul de „persoană” sau copil cu deficiențe, cu handicap, cu cerințe educaționale speciale, ci se utilizează conceptul de „copii cu nevoi de îngrijire sufletească”. Aici, prin intermediul terapiilor, al artei, al mișcării, al limbajului, se încearcă stimularea

dezvoltării facultăților sufletești (gândire, simțire, voință), în dorința de a le oferi o viață plină de sens și oportunități acestor persoane cu deficiențe.

În instituțiile educaționale în care se folosește Pedagogia curativă se aplică un curriculum specific alternativei, aprobat de autoritățile române. În centrele de pedagogie curativă, clasele cuprind copii cu vârste apropiate și cu deficiențe dintre cele mai diferite, principiul de bază în organizarea claselor fiind cel al vârstei biologice. În cazul grupelor de copii cu deficiențe severe profunde sau asociate, dimensiunea grupului este de 4-6 elevi (conform LEN nr.1/2011). Clasa este condusă de o echipă pedagogică formată dintr-un profesor de educație specială și un educator. Profesorul conduce grupa de-a lungul școlarizării, de la clasa I până la clasa a VIII-a, aplicând antropologia (conform teoriilor lui Rudolf Steiner) corespunzătoare fiecărei vârste, conform unui curriculum specific.

***Se insistă pe
componentele afective
și de socializare,
realizate mai ales
prin activitățile de
terapie educațională,
elementele cognitive
neconstituind
finalități prioritare ale
activității elevului.***

În pedagogia curativă, activitățile din timpul zilei, săptămânii și anului sunt structurate ritmic. În școală, ziua debutează cu o zicere matinală și o parte ritmică urmată de predarea pe epoci, care are loc pe parcursul primelor două ore de curs. Ziua de școală începe, în fiecare dimineață, cu așa-zisa oră de bază sau epocă, desfășurată pe parcursul a 2-4 săptămâni și cuprinde acele materii la care trebuie accentuate cunoașterea și înțelegerea, gândirea și reprezentarea. Cântecul la flaut, la liră sau cu vocea, poeziile, pantomima, exercițiile de ritm (scandate cu picioarele și mâinile), exercițiile de vorbire (frământările de limbă), în care copiii le este cultivată capacitatea de a rosti, duc – sub formă de jocuri și mici acțiuni – la o mai bună percepție a corpului, la o cunoaștere a schemei corporale, la stimularea exprimării, leagă colectivul clasei și îl acordează orei de predare. Urmează repetarea materiei predate în ziua anterioară, din care se extrage esența, astfel încât predarea zilnică este de fapt o continuare a expunerii anterioare. Dacă în cazul secvenței ritmice care deschide o zi de școală există o alternanță între

activitățile individuale și cele de grup, în cazul predării pe epoci domină predarea frontală. Diferențierea și individualizarea predării-învățării are la bază și principiul accesibilității cunoștințelor și deprinderilor. Acesta se realizează prin selecționarea și gradarea informațiilor științifice și a exercițiilor care conduc la formarea unor deprinderi. Ora se încheie cu o istorisire ce diferă în funcție de clasă (basmă pentru clasa I, povestiri biblice pentru clasa a III-a etc.) și de nivelul de înțelegere a copiilor.

Sălile de clasă trebuie să fie primitoare, cu pereții zugrăviți în culori pastel, care diferă după vârsta copiilor, iar băncile sunt dispuse în mod adecvat pentru predarea frontală. Copiii, alături de învățător, decorează sălile de clasă sau masa în funcție de anotimpuri: frunze sau elemente vegetale, roci de diferite forme și mărimi etc.

În pedagogia curativă se insistă pe componentele afective și de socializare, realizate mai ales prin activitățile de terapie educațională, elementele cognitive neconstituind finalități prioritare ale activității elevului cu deficiență severă, profundă sau asociată. Materia de predare nu ținește în primul rând capacitatea de învățare a copilului, ci corespunde etapei de dezvoltare în care se află acesta. Evaluarea este continuă și formativă. Ea se face în funcție de realizarea sarcinilor de învățare de către copil, luând în considerare posibilitățile și deprinderile prezentate. Aprecierea activității elevului nu se face prin note, ci prin însemnări periodice în caietele de observații, după fiecare modul. De asemenea, toate cadrele didactice care desfășoară activități educative sau terapeutice specifice vor consemna nivelul atingerii obiectivelor stabilite la începutul programului terapeutic. La finalul anului școlar, echipa terapeutică (profesor, educator, psihopedagog, kinetoterapeut etc.) întocmește certificate de absolvire, documente narrative în care sunt concentrate toate informațiile semnificative privitoare la evoluția copilului. Un exemplar este păstrat în portofoliul personal al copilului, iar un alt exemplar este înmănat părinților.

Cadrele didactice interesate să-și desfășoare activitatea la centrele care școlarizează copii după principiile pedagogiei curative trebuie să fie atestate de către Federația de Pedagogie Curativă din România. În alternativa educațională de pedagogie curativă, copiii cu cerințe educaționale sunt școlarizați în cadrul sistemului de învățământ special de stat, deci nu se plătesc taxe. Astfel de centre se găsesc în București, Hunedoara, Prahova sau Cluj.

Planul Jena

Peter Petersen (1884-1952)

Peter Petersen, întemeietorul Planului Jena, considera că în procesul de învățare trebuie să se pornească de la educația naturală, de la însușirea liberă a culturii, de la imitarea unor situații din viața reală. Trebuie să se îmbine învățarea naturală cu cea a lecțiilor, iar în această situație grupul are un efect formativ asupra copiilor. Cadrul firesc în care se poate desfășura acest proces este comunitatea școlară, în care cei implicați în procesul de învățământ se pot autodefini în raport cu colectivitatea. Învățământul propriu-zis nu va ocupa în colectivitate decât un rol secundar, iar scopul ultim al acestui proces nu este acela de a forma, ci acela de a umaniza, de a educa prin intermediul comunității școlare.

În România, Planul Jena a fost inițiat ca urmare a unui proiect al Institutului de Științe ale Educației, care a realizat în 1991-1992 o lucrare de cercetare ce investiga principalele modele pedagogice alternative răspândite în Europa la acea vreme. Școala organizată după Planul Jena aplică planul și programa națională pentru învățământ și este deschisă elevilor cu vârste între 6 și 16 ani. Anii de studiu sunt planificați după conținut, nu după vârstă. Forma principală de organizare este reprezentată de grupul de bază, sub conducerea unui educator adult, după un plan bine stabilit. Sunt folosite patru grupuri de bază: inferior (6-9 ani), mijlociu (9-12 ani), superior (12-14 ani), de tineret (14-16 ani). Este recomandat ca diferențele de vârstă dintre copii să nu depășească trei ani. Grupele de vârstă eterogene sunt inspirate de modelul familial. În funcție de ritmul individual, elevii stau mai mult sau mai puțin într-un asemenea grup, iar gradul de maturitate a elevului îl poate promova dintr-un grup în altul. Se recomandă ca în fiecare an o treime din elevi să părăsească grupul sau să intre într-un nou grup. Se mai pot organiza grupuri de masă, formate spontan în jurul unei mese, în funcție de afinitățile și de interesele elevilor. Sunt grupuri mici, foarte dinamice, de trei-șase persoane și grupuri de lucru

În procesul de învățare trebuie să se pornească de la educația naturală, de la însușirea liberă a culturii, de la imitarea unor situații din viața reală. Trebuie să se îmbine învățarea naturală cu cea a lecțiilor, iar în această situație grupul are un efect formativ asupra copiilor.

în care criteriul vârstei este legat de cel al capacității de înțelegere. Tipul de grupare se determină în funcție de obiectivele activităților propuse, iar organizarea pe grupuri impune și altă organizare a cursurilor. Nu mai există un orar zilnic, ci un orar săptămânal. Tipurile de cursuri care

se combină în procesul de învățare sunt de mai multe tipuri: cursuri de inițiere, unde se face inițierea elevilor mai mici în deprinderile de bază și a celor mai mari în unele domenii noi, cursuri de nivel, unde materia de învățare este împărțită pe mai multe niveluri supraordonate în funcție de dezvoltarea intelectuală a elevilor, și cursuri de fixare, unde cadrul didactic lucrează individual cu elevii.

Diferențele de vârstă dintre copii înseamnă și diferențe ale experiențelor de viață, ale cunoștințelor și aptitudinilor acestora, punându-i în situații de învățare variate și formându-i din punct de vedere uman. Rolul cadrului didactic este de a monitoriza și îndruma copiii, de a-i susține în procesul devenirii umane. Utilizarea grupului în activitatea didactică oferă posibilitatea individualizării în procesul de predare, existând mai mult timp disponibil pentru acesta. În acest sistem nu se folosește sistemul notării. Are loc o evaluare continuă pe bază de observație. La sfârșitul fiecărei etape se elaborează două rapoarte: un raport subiectiv, discutat cu elevii, cu

accent pe aspectele pozitive, pe progresele înregistrate și un raport obiectiv, discutat numai cu părinții și care cuprinde aspecte legate de nivelul dezvoltării elevului.

Formarea cadrelor didactice pentru Planul Jena se face prin cursuri și stagii de formare organizate de asociații profesionale și instituții de formare, specializate în pedagogia Planului Jena, un rol important avându-l Casele Corpului Didactic și Inspectoratele școlare. Abilitarea alternativei se obține la solicitarea cadrului didactic doritor, în urma parcurgerii stagiilor de formare continuă și a prezentării la Asociația Planul Jena România a unui portofoliu cu exemple de bune practici din activitatea sa în această zonă.

În România, Planul Jena se aplică doar în instituții de învățământ publice, preponderent în învățământul preșcolar, existând inițiative de acest fel în județele Prahova, Buzău, Botoșani, Constanța și în municipiul București.

Step by Step SUA (Head Start)

Sistemul, inițiat în SUA sub numele de Head Start, a fost conceput ca un program educațional de reformă, care promovează metode de predare-învățare centrate pe copil, precum și implicarea familiei și a comunității în procesul instructiv educativ.

În România, programul a fost implementat și monitorizat cu asistență tehnică din partea Children's Resources International Washington. Din 1995, programul a luat numele de Step by Step, nume de licență pentru toate țările în care se aplică. Sistemul este recunoscut de Ministerul Educației, fiind aplicat în grădinițe și școli publice, dar și în multe instituții private de învățământ. Principiile programului Step by Step se bazează pe teoriile legate de învățare ale unor psihologi cunoscuți – Jean Piaget,

Eric Erikson și LS. Vîgotsky – și pleacă de la ideea că toți copiii învață activ și acumulează permanent informații despre lumea înconjurătoare, prin joc. Deși trece prin stadii de dezvoltare tipice, fiecare copil este unic, crește și se dezvoltă într-un ritm propriu și este dependent de ceilalți în privința dezvoltării emoționale și cognitive, prin interacțiune socială. Programul promovează educația centrată pe copil, predarea orientată după nevoile și interesele copilului, învățarea organizată în centre de activitate, implicarea familiei și a comunității în educația copiilor, respectarea și aprecierea diversității umane, susținerea incluziunii grupurilor defavorizate.

Programa școlară (curriculum școlar) în alternativa educațională Step by Step este aceeași cu cea din învățământul obișnuit. Aceasta înseamnă că deprinderile și cunoștințele programate a fi asimilate pe parcursul școlii sunt aceleași ca și pentru învățământul

tradițional, diferența constând în metoda de formare a acestora, care derivă din principiile Step by Step.

La școlile Step by Step, fiecare clasă are câte două învățătoare, într-un mediu cât mai familial posibil (confort, materiale didactice, mijloace de informare audio-vizuale, electronice) și, pe tot parcursul activității școlare zilnice, elevul este stimulat să adopte o atitudine activ-participativă, care îl va ajuta să dobândească cunoștințe solide, să își dezvolte gândirea și trăsăturile pozitive de caracter. Predarea este orientată în funcție de necesitățile copilului. Învățarea se produce prin descoperire individuală, acceptându-se și încurajându-se moduri personale de a înainta în formarea deprinderilor și în cunoaștere, în ritmul propriu al copilului. În alternativa Step by Step, individualizarea este facilitată și de organizarea clasei pe centre de activitate. Acestea sunt zone delimitate ale clasei, dotate cu material didactic specific unei activități, în care un număr mic de copii se confruntă, individual sau în grup, cu sarcini adecvate nivelului lor de dezvoltare. O clasă conține obligatoriu: un centru de citire, un centru de scriere, un centru de știință, un centru de matematică, un centru de artă și un centru de construcții. Alte centre facultative pot fi imaginate de învățător. Într-o clasă Step by Step, organizarea mobilierului se va face în funcție de activitățile desfășurate, iar anumite activități se desfășoară cu copiii așezați pe podea. În sistemul Step by Step, părinții sunt considerați ca făcând parte din procesul de învățare și sunt invitați să participe efectiv la clasă, la diverse activități și la anumite lecții tematice. Un părinte poate deveni furnizorul principal de informații educative, prezentând elemente din sfera lui de activitate.

Sistemul Step by Step nu încurajează situații de competiție între copii, deoarece se consideră că până la vârsta de 12-14 ani funcțiile de cunoaștere și procesele emoționale ale copiilor nu sunt complet dezvoltate, iar copilul nu e încă apt să înțeleagă și să suporte competiția fără urmări negative. Evaluarea activității elevului se face prin intermediul portofoliului personal: fișele de lucru la diferite discipline, proiectele finalizate, testele de evaluare, desenele sau alte produse ale activității. La sfârșitul anului școlar fiecare copil primește o distincție în funcție de progresele făcute pe diferite arii curriculare. În clasele V-VIII, evaluarea elevilor se va realiza folosind note de la 1 la 10. Acest lucru este necesar pentru ca, la finalul clasei a VIII-a, absolvenții școlii gimnaziale Step by Step să poată fi repartizați pentru învățământul secundar superior.

***Deși trece prin stadii
de dezvoltare tipice,
fiecare copil este unic,
crește și se dezvoltă
într-un ritm propriu
și este dependent de
ceilalți în privința
dezvoltării emoționale
și cognitive, prin
interacțiune socială.***

Pregătirea și formarea cadrelor didactice în alternativa Step by Step este coordonată de Asociația Centrul pentru Educație și Dezvoltare Profesională Step by Step care asigură formarea inițială, continuă, precum și perfecționarea cadrelor didactice și a autorităților din învățământ implicate în alternativa Step by Step și asistența tehnică pentru toate grupele și unitățile de învățământ care aplică metodologia alternativei.

Alternativa Step by Step are, din punct de vedere numeric, cele mai multe unități școlare răspândite la nivelul întregii țării. Există numeroase grădinițe și școli de stat care au grupe și clase Step by Step, fiind de departe alternativa educațională cea mai cunoscută. În învățământul public nu se percep taxe de înscriere, prioritate la înscriere având copiii care sunt în circumscripția școlii. În București, în sistem privat, taxele anuale pentru alternativa Step by Step în grădiniță pornesc de la 4.000 de euro, iar pentru școală valorile sunt similare.

Pedagogia Waldorf Rudolf Steiner (1867–1925)

Pedagogia Waldorf a fost fundamentată din punct de vedere teoretic în 1907, de Rudolf Steiner, în lucrarea „Educația copilului din perspectiva științelor spiritului”. Aplicarea acestei teorii s-a făcut, în 1919, la o școală pentru copiii angajaților de la fabrica de țigarete Waldorf-Astoria din Stuttgart, după care s-a creat o întregă rețea de școli. Sistemul de idei al pedagogiei Waldorf susține că fiecare copil reprezintă o personalitate unică, pe care trebuie să o lăsam să se dezvolte liber, prin propria activitate și prin adaptarea educației la ritmurile biofizice ale copilului. Steiner respinge folosirea rețetelor în activitatea școlară. Așa se explică faptul că planurile de învățământ Waldorf nu sunt concepute pornind de la materialul conținut, ci de la copil și nevoile sale. În cazul în care profesorii ar fi conduși de planul de învățământ, aceștia s-ar depărta de realitatea complexă a vieții, de condițiile dezvoltării umane, ceea ce ar afecta negativ evoluția copilului.

În școlile Waldorf se preferă organizarea activităților cu toți elevii clasei, însă se practică și împărțirea lor pe grupe la unele discipline de studiu (limbi străine, informatică etc.). Se evită împărțirea copiilor în grupe, după gradul de dotare intelectuală, grupul de clasă eterogen corespunzând mai bine modelului social cunoscut. Dat fiind că orice copil învață urmărind propriile necesități, nu este necesară nici permanenta grijă acordată individual copilului, nici divizarea clasei, nici selecția în funcție de nivelul performanțelor. Fiecare profesor trebuie să le ofere copiilor cât mai multe situații de învățare, pentru ca fiecare să-și exploateze resursele de care dispune. Învățarea prin descoperire trebuie să fie mereu prezentă în abordarea diverselor materii de învățământ, metodele de instruire preferate fiind cele care solicită eforturile personale de gândire ale elevului. Un alt principiu metodic al școlii Waldorf este de a evita împovărarea copilului cu formarea de definiții și alte forme cognitive care se imprimă unilateral și rigid în memorie. De exemplu,

scrierea în imagini precedă scrierea în cuvinte, iar scrisul se învață înaintea cititului. În clasa I se învață toate literele, însă cititul este exersat sistematic abia din clasa a II-a. Trecerea la citit este facilitată de reprezentarea literelor sub formă de imagini. Materia de studiu nu va fi expusă în concepte definitorii, ci prin descrieri intuitive, în imagini.

În sistemul Waldorf, predarea fiecărei materii se va face dimineața, în așa-zisa „oră principală” (cursul de bază), de-a lungul câtorva săptămâni, formând o unitate mai mare de predare, numită „epocă”. Predarea din cursul dimineții se împarte în învățământul principal și învățământul pe materii. Învățământul principal se desfășoară, de regulă, în primele două ore ale zilei. Materiile considerate principale sunt predate în epoci, astfel că elevii studiază aceeași materie două ore pe zi, timp de 2–4 săptămâni. Astfel sunt posibile preocuparea pentru o tematică pe o perioadă mai lungă de timp și aprofundarea acesteia. Materia pentru un an școlar la o disciplină se împarte în două-trei „epoci”, astfel că elevii se vor reîntâlni cu materia respectivă la interval de câteva luni. După instruirea realizată pentru „materile de bază”, urmează orele cu ritm săptămânal: limbile străine, euritmia, educația fizică, activitățile artistice, activitățile meșteșugărești, religia, teatrul, orchestra etc. În școlile Waldorf se evită utilizarea manualelor, a îndrumărilor, a culegerilor de texte literare etc., mai ales în primii ani de școală. Profesorul are sarcina de a compune și a dezvolta conținuturile de predat și de a găsi cele mai potrivite mijloace de predare în funcție de particularitățile elevilor, specificul clasei și efectul educativ al fiecărei materii.

Școlile Waldorf nu se bazează pe teste, probe, extemporale, teze sau examene. Profesorul evaluează continuu personalitatea copilului, iar judecarea rezultatelor se face prin raportare la potențialul fiecărui elev. Totuși, în sistemul Waldorf se practică și evaluări de tip tradițional, mai ales acelea organizate la sfârșitul ciclurilor de învățământ

În România, alternativa Waldorf include toate ciclurile de învățământ: preșcolar, primar, gimnazial și liceal, atât grupe și clase în unități de învățământ public, cât și în învățământul privat. Specializarea cadrelor didactice pentru învățământul Waldorf se face prin cursuri și activitate de mentorat. Recrutarea cadrelor didactice care doresc să lucreze în alternativa educațională Waldorf se face în urma solicitării acestora adresată Federației Waldorf din România, în funcție de stagiile de pregătire parcurse și de posturile disponibile în alternativă.

În unitățile de stat, nu se plătesc taxe la grădinița sau școala Waldorf. În cazul învățământului Waldorf privat, taxele de școlarizare sunt diferite, fiind prezente în oferta de școlarizare a fiecărei unități școlare. De exemplu, la Școala Gimnazială Liberă Waldorf (învățământ preșcolar și gimnazial) taxele anuale sunt următoarele: între 375 și 475 euro pentru grădiniță, între 4.500 și 5.400 pentru școala primară și între 4.700 și 5.900 pentru școala gimnazială.

*Se evită împovărarea
copilului cu formarea
de definiții și alte
forme cognitive care
se imprimă unilateral
și rigid în memorie.*

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Fulg de nea”, un exercițiu pornind de la versuri de Yigru Zeltil
Autor: Irina Oancea (Liceul Teoretic Tudor Vladimirescu, București)

AICI

**P
R
O
T
E
J
A
T**

SUNT

(?)



„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Sub zidurile unde-am fost uitată”, un exercițiu pornind de la versuri de Ileana Mălăncioiu
Autori: Mihaela Manciu, Ștefan Leon și Constantin Filip (Colegiul Național Elena Cuza, București)



teme în dezbateri

Creativitatea Între performanță artistică, avantaj competitiv și calitatea vieții

IULIANA ALEXA

Lumea este într-o schimbare rapidă, ceea ce omenirea valorizează ar putea să fie rapid lăsat în desuetudine din cauza avansului agresiv al tehnologiei: inginerii vor fi prea mulți și joburile lor vor fi mult mai ușor și mai ieftin îndeplinite de roboți, iar inflația academică este vizibilă. Și, totuși, copiii buni la arte, la teatru sau la muzică suferă încă, mai mult sau mai puțin tacit, de aplicarea stigmatului de a nu fi buni la matematică sau la engleză.

Potrivit unei idei comune, numai cei dăruțiți, înzestrați, norocoși ai geneticii și educației, pot să aducă plusvaloare și noutate absolută în termeni de produse culturale sau științifice. „Toți copiii sunt artiști, problema este să rămână artiști după ce cresc”, spunea Pablo Picasso. Și tot el adăuga, aparent scandalos: „Mi-a luat patru ani să pictez precum Rafael, dar îmi ia o viață să pictez ca un copil.”

Dar dacă toți copiii sunt creativi, de ce nu sunt la fel de mulți adulți creativi, dat fiind că societatea valorizează atât de mult creativitatea? Unde se pierde ea pe parcurs? Ce se întâmplă cu copiii care ajung adulți convenționali și necreativi? Este oare vina sistemelor de educație de peste tot care nu încurajează creativitatea? Răspunsul este „da”.

Ana Maria Sandu

Mă apuc cu adevărat de scris în momentul în care mi s-au așezat în cap lucrurile. După ce am stabilit care sînt piesele puzzle-ului. Uneori e frustrant, pentru că deși m-am gândit mult, un an-doi, de fapt n-am încă nici o pagină scrisă. Primele pagini ale unui text nou mi s-au părut mereu cele mai grele, pentru că vocea din cap trebuie să ajungă să se suprapună cu cea scrisă. În tot timpul ăsta de „pregătire”, citesc, văd filme, mă uit la case, la oameni. Încerc să asamblez o poveste, să mă conving că am ajuns la cea mai bună variantă a ei și că sunt în stare s-o scriu.

Mă panichez uneori, pentru că văd că trece timpul și tot amân să încep să scriu. Apoi, îmi aduc aminte că așa funcționez eu. Nu știu cum e să te trezești dimineața și să nu te gîndești decât la textul început. Mereu am mintea la multe altele. Articole, deadline-uri de tot felul. Asta e și bine și rău. Dar, când mă pun seara în pat, îmi promit că a doua zi o să fiu mai organizată. Înainte, parcă îmi era mai ușor să mă adun, acum visez la un timp ideal, în care să mă concentrez doar la textul meu. De exemplu, la TIFF, am văzut un film, „Synonyms”, al regizorului Nadav Lapid, câștigătorul Ursului de Aur la Berlin, și m-am bucurat enorm. Nu e vorba despre o legătură directă cu textul meu, ci despre o conexiune, pe care am simțit-o profund.

Despre educația întru creativitate: toți copiii sunt creativi, nu asta e problema. Și, oricum, creativitatea literară (sau

Sir Ken Robinson, cercetător în domeniul educației, este ferm convins de vina pe care o au școlile în degradarea impulsurilor creative ale copiilor, pe măsură ce aceștia cresc. Același Ken Robinson spunea că astăzi creativitatea este la fel de importantă pe cât este alfabetizarea și ar trebui tratată ca atare. Greșeala, accidentul și accidentul fericit (serendipitatea) fac parte din orice proces creativ, iar faptul că noi ne educăm copiii să evite greșeala înseamnă că îi scoatem de pe calea firească și naturală a creativității, mai spune cercetătorul. Robinson mai spune că, peste tot în lume, ierarhia materiilor demne de studiat e aceeași: matematică și limbi străine la vîrf și arte la bază, la... „etcetera”. Iar în interiorul artelor, muzica și artele plastice sunt mai valorizate decât dansul și teatrul.

ce înțeleg majoritatea oamenilor prin ea, la școală sau acasă) mă și sperie puțin. La Incubatorul de lectură, unde, împreună cu Svetlana Cârsteian, lucrăm cu mulți copii, ne interesează mai degrabă felul în care, prin expunerea la literatură, ajung să reacționeze copiii. Cum conștientizarea limbajului și a unor texte de proză și poezie, care n-au nici o legătură cu ce știu ei din manuale, poate să-i schimbe profund. Ajung să vorbească și să scrie altfel decât înainte de a ne fi întâlnit. Literatura are puteri nebănuite. Îi face să se relaxeze și le creează o intimitate cu propriile cuvinte și narațiuni. Nu cred că sunt texte pe care copiii să nu le înțeleagă. Doar că le trebuie ghizi buni. Nu zic că e ușor, este o muncă migăloasă. Și, din păcate, formatarea literaturii duce la respingere. Până nu îți apropii ceva, n-are cum să-ți placă. Sunt foarte curioasă să-i văd pe copiii de azi, cu care lucrăm, atunci când vor crește. Am o mare curiozitate. Mă gândesc că suntem norocoși – și unii, și alții – că am descoperit texte importante, la care altfel n-am fi ajuns.

Ana Maria Sandu este scriitoare și jurnalistă la „Dilema veche”

Valentina Zaharia

Intrebarea despre scrisul textului e foarte nimerită: tocmai am debutat ca dramaturg, la Paris, cu piesa „RIEN, mais là j'ai envie de mourir”/ „NIMIC, dar parcă-mi vine să mor” pe care am scris-o în colaborare cu regizorul francez de origine română Vlad Chiriță. Suntem în turneu prin România cu spectacolul și chiar am rememorat cu Vlad

etapele procesului de creație. Am pornit de la NIMIC, câteva idei fixe și vise recurente. Știam despre ce vrem să vorbim, dar nu în mod specific, ci ca tematică. Am „provocat” inspirația în repetiții, în zeci de ore de improvizație. Asta la început. Procesul de editare a fost și el important. Și a presupus câteva coordonate diferite. De exemplu: tipul de spectacol pe care voia să-l facă Vlad, limitele mele ca actor care trebuie să joace două personaje simultan, aflate în dialog, raportul cu publicul (ce fel de experiență doream să-i oferim) etc. Cel de-al treilea personaj, masculin, a apărut târziu, ca o necesitate, după două săptămâni de repetiții la Marsilia, în care am lucrat cu șase actori și dansatori și ne-am lămurit care este raportul de forțe pe care vrem să-l vedem pe scenă. „Inspirația” a venit din direcții diferite: din propria experiență de viață, din documentare (nu atât pentru a recrea ceva, cât pentru a avea acces la puncte de vedere diferite asupra problemei), dar și urmărindu-ne colegii actori la lucru și reacționând la draft-ul de text pe care îl propuneam. Singura experiență de scriitor a constat în workshopurile cu Drama League New York de la București și din SUA. Am lucrat atunci cu Catinca Drăgănescu la proiectul Exod 2.0, care urma să se transforme în RoVegan. A fost foarte diferit. Am pornit de la cartea Liliane Nechita „Cireșe amare” și au fost momente pe care le-am dramatizat sau, pur și simplu, fraze din carte pe care le-am transformat în material de lucru. Îmi amintesc de o scenă cu nouă personaje pe care am scris-o pornind de la o frază, dar e important de precizat că fraza era suficient de bine scrisă cât să trezească în mine amintiri din copilărie, referințe culturale, clișee lingvistice și multă autoironie. Personajele erau membrii unei familii de italieni, adunați în jurul unei mese. Dinamica, însă, era similară cu ce trăisem eu ca fetiță în Dobrogea, la bunici. Inspirația a venit, deci, prin rememorare și prin contact cu opera artistei Liliana Nechita.

Eu nu mă consider scriitoare, dramaturg... încă. Și puținele lucruri pe care le-am făcut până acum s-au născut în moduri diferite. Ce au în comun din punct de vedere al inspirației sunt câteva lucruri pe care le regăsesc și în munca mea de actor: o bogată experiență de viață, 33 de ani de întors pe toate părțile ce-am trăit, câteva lecturi (mai puține decât dau impresia, dar temeinice) și ascultarea multor oameni care de-a lungul timpului au ținut să mi se confeseze. Când țin aproape de ele, mă simt inspirată. Iar abordarea mea e mai degrabă una care presupune să nu blochez inspirația, decât să o invoc.

Valentina Zaharia este actriță și regizoare

Denisa Nicolae

Nu am o rețetă fixă pentru felul în care creez un rol. Depinde de rol. Cert e că încerc să găsesc sau să inventez cât mai mult din background-ul personajului. Un cumul de elemente care îl fac să gândească, să acționeze și să vorbească într-un fel anume. În ceea ce privește stărnirea inspirației, cred că în perioada aia mă uit la mai multe filme, citesc, sunt mai interesată de detalii și de feeling-ul creat de o fotografie, de oameni pe stradă. Nu caut asta, pur și simplu se întâmplă. Eu văd creativitatea ca pe un animal sălbatic ce nu suportă îngrădire. De cele mai multe ori, în școală avem de-a face cu oameni cu gândire fixă, care nu văd mai departe de reguli și de un rezultat concret. Creativitatea în școală poate apărea și poate fi stimulată prin încurajare și încredere în capacitățile și nevoile copilului de a încerca și de a descoperi, fără frica de a fi judecat sau fără gândul la eșec.

Denisa Nicolae este actriță

Maria Dermengiu

Creez atunci când sunt echilibrată, când nu am stări de anxietate, stres pronunțat, frici. Pur și simplu nu mă pot apropia de pânză dacă sunt agitată. Creez dintr-o stare de pace și asta se vede în culorile picturii. Inspirația este omniprezentă. Ea se găsește în orice senzație sau stimul. Trebuie doar să fii perceptiv și să descifrezi ce ai în față. Este important efortul, însă eu nu creez constant. Perioada de creație este limitată de stările mele, așa cum am spus mai sus, nu pot picta sau crea în condiții de stres. Las să vină totul natural și consider că nu este nevoie să te străduiești ca să găsești o tematică, un subiect. Fă ceea ce te reprezintă, intuitiv!

În școală, creativitatea ar trebui stimulată prin încurajarea de a crea liber, fără prejudecăți, critici și judecăți de valoare. Să nu îți fie frică de eșec, de mediocritate și de lipsă de inspirație...

Maria Dermengiu este pictor și designer de obiect

Liviu Romanescu

Felul în care mă apropiez de omul de pe foaie (personajul) variază în funcție de contextul de lucru. Ce caut, însă, întotdeauna, se leagă de găsirea „motorului” din spatele acțiunilor personajelor. Mă incită ce determină un om să acționeze într-un anumit fel. Inspirația de cele mai multe ori vine din grupul de oameni alături de care creez. Lucrez pe colaborări și proiecte, așa că, în cazul meu, echipa artistică se schimbă în mod constant, deci inspirația e din cele mai diverse.

Există o lipsă majoră de stimulare a creativității în educația românească, în special o lipsă în ce privește dezvoltarea empatiei, creativității și comunicării în rândul elevilor și al studenților. Metoda de predare și cea de lucru ar trebui up-datate astfel încât să stimuleze un mod mai fluid de a învăța și a reflecta asupra unei informații primite sau a unei experiențe. Să încurajeze un proces de autodezvoltare și de curiozitate vizavi de mediu și oameni și, de ce nu, chiar de viață.

Liviu Romanescu este actor

Creativitatea adulților O chestiune de tehnică și una de inspirație

DAN N. ALEXA

Am făcut, alături de echipe de diverse niveluri din companii, sesiuni de training pe acest subiect și exercițiile propuse au avut în centru necesitatea de a schimba percepția asupra realității pentru a găsi o realitate mai creativă, o realitate inedită.

Schimbă percepția. Creativitatea are loc la nivel de percepție. Dacă noi percepem morcovul drept o legumă portocalie, un proces creativ ar fi să imaginăm un morcov... albastru! Și dacă tot suntem aici, să ne gândim și la procedeele prin care să cultivăm un astfel de morcov. Iată o linie nouă, de agricultură creativă. Așadar, învață să vezi, să schimbi percepția, să conștățești ideile și percepțiile primite de-a gata. Percepția este un proces activ, nu pasiv, deci privește un obiect sau un subiect din mai multe perspective, schimbă-i culorile, textura, consistența. Leonardo da Vinci numea acest procedeu de „educare” a percepției „saper vedere”.

Gândește dual. O tehnică de provocare a ideilor noi este gândirea paradoxală, janusiană, care înglobează contrariile. Metaforic, o putem numi gândire janusiană, de la Janus, zeul roman cu două fețe. De pildă, te poți gândi cum câștigi prin pierdere sau cum riști fiind conservator, cum generezi noutate, dar să păstrezi ceea ce e vechi etc. Este un exercițiu de gândire paradoxală.

Fugi de frică. Pentru a depăși frica de a fi criticat sau propriile inhibiții, se pot adopta câteva „tactici”: e bine să îți amintești de succese, nu de eșecuri, de exemplu. Apoi, e bine să mai și ignorăm eșecurile și să facem afirmații pozitive despre propria persoană pe care să le... variem.

Trasează o normă de idei. E bine să ai o normă de idei în fiecare zi. Asta te forțează să faci ceva, ceea ce e mai bine decât să stai degeaba. Dă-ți și o limită de timp. Fii cât mai atent la ce este în jurul tău. Gândește activ la diverse probleme. Scrie, scrie, scrie... În materie de creativitate este foarte valabil vechiul proverb, verba volant, scripta manent. Gândirea creativă este mai destructurată și beneficiază de pe urma structurii imprimante de scriere. Revezi ideile din când în când. Caută conexiuni între idei. Trebuie scris totul, altfel mintea fuge.

Dan N. Alexa este coach

Literatură & Transmedia

Un model de lucru

CARMEN CORBU

Imaginația, memoria ludică, inventarea, inovarea. Apoi ordonarea și selecția unor experiențe anterioare. Cam asta presupune lectura. Lectura este un act creativ, pentru că cel care citește adaptează și personalizează semnificațiile textului, ceea ce face ca el, receptorul textului, să rămână un partener activ. Acest joc în care cititorul intră este principalul resort al lecturii de plăcere.

Nu-mi imaginez că foarte mulți dintre noi, în special atunci când citim un roman, o proză scurtă, o poezie, luăm o carte în mână și începem să citim spunându-ne: hai să îmi dezvolt niște competențe transversale. De cele mai multe ori, citim o carte pentru că vrem să fim parteneri într-un joc. Iar jocul, într-adevăr, este de-a interpretarea lumii. Ceea ce înseamnă că, da, se ajunge la dezvoltarea acelor competențe transversale. Era pe la sfârșitul secolului optsprezece când Friedrich Schiller vorbea despre conceptul de „joc”, despre cele două aspecte ale acestuia, estetic și antropologic, despre impulsul ludic ca libertate sensibilă a omului și ca mobil al existenței umane. Între timp, probabil ne-am luat cu altele și am uitat. Acum ne-am panicat puțin și am ajuns să discutăm serios despre naufragiul culturii sau despre criza lecturii. Mie, cel puțin, continuă să mi se pară că totul are la bază participarea, jocul. Și că, dacă participare activă nu e, nimic nu e.

În contra crizei lecturii

Sigur că, pe parcursul vieții, în funcție de context, poți alege să citești doar literatură de specialitate, pentru că ești convins că asta te propulsează profesional. La fel, poți alege să citești așa-zisa literatură de dezvoltare personală, având convingerea că poți dobândi, între prima și ultima pagină, abilitățile care te vor ajuta să te iubească soacra, să te promoveze șefii sau să îți gestionezi bine emoțiile sau timpul. Dar, în perioada formării – a copilăriei și a

*De cele mai multe ori,
citim o carte pentru că
vrem să fim parteneri
într-un joc. Iar jocul,
într-adevăr, este de-a
interpretarea lumii.
Ceea ce înseamnă
că, da, se ajunge
la dezvoltarea
acelor competențe
transversale.*

tineretii –, lectura de plăcere rămâne o soluție greu de contestat în utilitatea ei. Așa am ajuns noi la designul programului „Literatură & Transmedia”. Acceptând nu doar că acea „criză a lecturii” există în mod real, palpabil, ci și că ea se află acum exact unde trebuia să se afle. De ce? Pentru că, de foarte multă vreme, cititul de plăcere este privit ca o activitate de tăiat frunză la câini. Și nu mă gândesc, spunând asta, neapărat la lumea satului românesc profund și arhaic, nu mă gândesc nici la culturile organizaționale intens centrate pe profesionalizare și

De multă vreme, cititul de plăcere este privit ca o activitate de tăiat frunză la câini. Și nu mă gândesc, spunând asta, neapărat la lumea satului românesc profund și arhaic, nu mă gândesc nici la culturile organizaționale intens centrate pe profesionalizare și specializare, mă gândesc la programa școlară care îi descurajează programatic pe tineri să citească, punând accentul exclusiv pe operarea cu elemente de teorie și istorie literară.

specializare, mă gândesc la programa școlară care îi descurajează programatic pe tineri să citească, punând

accentul exclusiv pe operarea cu elemente de teorie și istorie literară și creând presiunea examinărilor care se reduc la aceste elemente. Și atunci am zis să încercăm o abordare deloc didactică a lecturii și, în plus, să antrenăm și utilizarea de alte noi forme de expresie. Un fel de act creator/creativ secundar în care să pornim de la un text literar și să ajungem la specii noi ca videopoem, motionpoem sau book trailer. Ideea a fost să folosim eficient ceea ce aveam, adică: extraordinarul atașament al tinerilor față de utilizarea noilor tehnologii și nivelul foarte ridicat al obișnuinței de a consuma producții multimedia.

A vedea, a înțelege

Am pornit de la primul mecanism pe care lectura îl declanșează – acela de a descifra și interpreta codurile textuale – și am încurajat abordările personale pentru fiecare participant la workshop-uri. Problematizarea exercițiului s-a centrat pe „ce vezi tu aici?“, ca up-date pentru deja-ajunsul-în-derizoriu – pentru grupurile noastre țintă, cel puțin – „ce a vrut să spună autorul?“. Am avut ca motto o extraordinară frază scrisă de tânărul poet Yigru Zelti într-un recent volum: „mă folosesc de acest text pentru a te întreba nu dacă ai înțeles ce vreau să zic ci dacă poți să vezi mai mult“ (lipsa semnelor de punctuație este marca stilistică a autorului). Iar ceea ce fiecare participant vedea se concretiza într-o mică producție video, narativă sau non-narativă, completată sau nu cu text, însoțită sau nu de muzică sau de coloană sonoră, obținută prin desen, prin fimări ciné-verité, prin înscenare, prin grafică digitală, prin colaj de imagini statice. Vizunea asupra acestei creații (secunde în raport cu narațiunea de bază) a diferit în funcție de bagajul de experiențe și de abilități ale fiecărui participant, dar a fost și funcție de apartenența textului la un gen sau altul, la o tematică sau alta, la un tip discursiv sau la altul. Au lucrat cu „Interior zero“ al Laviniei Braniște și și-au asumat trăirile personajului, translând sensurile spre ei înșiși. Au luat teme ca „singurătate“ și „teamă“ din textele lui Augustin Buzura și le-au mutat în cotidianul lor. Au interpretat versurile Ilenei Mălăncioiu în zona romantismului german, adăugând un filtru dark imaginilor din realitatea imediată. S-au jucat cu poezia lui Yigru Zelti în tușe suprarealiste.

A inova și a transmite

Acest tip de creație secundă i-a pus pe participanți în situația de a imagina ce și cum au, la rândul lor, de spus. Două

autoare au ales pur și simplu să se instituie ca personaje ale prozei „Interior zero” și au realizat producții în cheie de monodramă, plusând – într-un act creativ de mare curaj – cu propuneri personale în zone ce țin de preocupări cotidiene, de mize existențiale, de răspunsul intim la provocările vieții cotidiene. Un pasaj din romanul „Raport asupra singurătății” a fost reinterpretat creându-i-se noi personaje și noi fire narrative subsumate temei de bază, iar producția rezultată – bine susținută cinematic – a fost adusă într-o zonă susceptibilă de a fi populată cu personaje care să îi reprezinte. Au decis să plaseze o temă ca cea a morții omniprezente, pe care au extras-o din versurile Ilenei Mălăncioiu, în montarea unor imagini brute, de stradă, dar au adus și noi tehnici de expresie din zona digitalului. Au realizat sesiuni de dans sau ședințe foto special pentru a obține imaginile necesare realizării producțiilor centrate pe colaj și animație pornite de la versurile lui Yigru Zelti. Estetica exercițiului final a fost supusă aceluiași standard care a fost reclamat pentru nivelul de interiorizare a textului, pentru că am dorit ca întregul joc să fie unul serios, și nu o păcăleală prin care să se determine exclusiv

***Acest tip de creație
secundă i-a pus
pe participanți în
situația de a imagina
ce și cum au, la
rândul lor, de spus.***

lectura textelor. Scopul a fost ca participanții, realizând o interpretare vizuală a unui text, să exerseze atât moduri de a cunoaște și de a înțelege în general lumea, cât și forme

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Mi-e frică de tot și de toate”, un exercițiu pornind de la versuri de Ileana Mălăncioiu
Autori: Adela Drăgnescu, Ruxandra Bacov, Vlad Ludoșanu (Colegiul Național Elena Cuza, București)

**MI-E FRICĂ
DE TOT ȘI DE TOATE**



noi de expresie, cu tot ceea ce acestea presupun. Unele dintre exerciții au reținut atenția echipei de proiect încă din faza propunerilor și discuțiilor inițiale cu care a început fiecare producție individuală. „Sub zidurile unde-am fost uitată”, o grafică digitală realizată pentru versurile Ilenei Mălăncioiu, a fost o mare și plăcută surpriză exact pentru această decizie a autorilor: de a aborda poezia prin mijloace de expresie foarte-foarte actuale, păstrând, în același timp, mărcile specifice ale genului. „Voi mai privi vreodată alt cer și alți nori?”, un minifilm în cheie clasică pornid de la „Raport asupra singurătății” de Augustin Buzura, a surprins prin firul narativ inedit propus și a fost apreciat atât pentru viziunea cu care au venit autorii, cât și pentru cursivitatea cinematografică, ei fiind deja familiarizați cu câte ceva din ceea ce înseamnă tehnici de filmare și de montaj. „Aș putea să fug, iar fuga ar putea trece drept curaj”, un book trailer pentru „Interior zero” de Lavinia Braniște, a reținut atenția prin coerența și exhaustivitatea și fidelitatea interpretării textului, autoarele făcând un efort serios de a filma scene în exact locurile menționate în text, iar rezultatul a fost uluitor. „Fulg de nea”, o animație video pornid de la versurile lui Yigru Zelti, s-a impus prin extinderea valențelor discursive ale textului, prin translarea lor către frământările autorului, poate niște frământări cu un caracter de generalitate.

În paranteză spus

Aici, cu acest „poate niște frământări cu un caracter de generalitate”, apare întrebarea ce și cât știm noi, aduții,

despre ce îi preocupă, despre ce le declanșează interesul, despre ce anume le determină creativitatea, procesul de inovare, fie și doar intim-mentală, despre cum se redefinesc semnificațiile lumii sau doar ale textului în lectura lor. Așa se face că aceste workshop-uri sunt o sursă de cunoaștere pentru toate părțile implicate. Pentru că, atunci când se aduce în discuție creativitatea, nu este vorba doar despre o aplecare naturală către lucruri sensibile și frumoase ca necesitate spirituală individuală. Este vorba despre creativitate ca resursă a dezvoltării societale, via dezvoltare personală. Creativitatea nu este ceva ce ar urma să facă din fiecare individ un artist, deși ar fi frumos să fie așa, este ceva ce se poate constitui ca un avantaj competitiv. Pentru un individ, o generație, o comunitate, o societate.

Carmen Corbu este jurnalist cultural și inițiator al unor programe de educație prin cultură

„Literatură & Transmedia” este un proiect din echipa căruia au făcut parte regizorii Carmen Lidia Vidu și Daniel Sandu, jurnaliștii culturali Carmen Corbu și Nicu Ilie, antropologul Cătălin D. Constantin și specialistul în psihopedagogie Viorel Agheană. La workshop-uri au participat peste 40 de elevi de la Colegiul Național Elena Cuza, Colegiul Național Iulia Hasdeu, Colegiul Național Octav Onicescu, Liceul Teoretic Tudor Vladimirescu. Programul a fost implementat de Fundația Culturală Augustin Buzura și a fost co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național.

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
 „După întâmplările recente”, un exercițiu pornind de la proza Laviniei Braniște
 Autori: Natalia Tufenaru, Mihaela Soare (Colegiul Național Octav Onicescu, București)



Despre creativitate și gândire divergentă

IULIANA ALEXA

In ultimii ani, psihologii cognitivi studiază oamenii creativi și ceea ce se întâmplă în creierul acestora atunci când se află în starea aceea de... flux, după cum o numea, atât de inspirat, cu un termen care a făcut carieră, psihologul ungar (naturalizat american) Mihaly Csikszentmihalyi. Dar, dincolo de procesele intime la nivel de sinapsă ce au loc în creierul celor care creează ceva nou, această gândire în afara tiparelor poate fi dirijată, structurată, provocată. În companiile americane se predau deja lecții de creativitate și de gândire divergentă, foarte utile pentru a genera noutate în serviciile de marketing, distribuție, vânzări, orice nu este standardizat și poate fi ameliorat cu un input nou. Așadar, există tehnici de provocare și dezvoltare a creativității aplicabile perfect în business. Sunt tehnici creative care stimulează găsirea de idei, de găsit surse noi de finanțare, de rezolvat probleme, de depășire a competiției, de creare de produse noi, de modificare a ideilor deja existente pentru a găsi strategii noi și puternice, pentru îmbunătățirea serviciilor vechi, revitalizarea piețelor, pentru a deveni mai productiv etc.

De ce cred oamenii că nu sunt creativi?

Pentru că atitudinile afectează comportamentul, emoțiile generează comportamente și gesturi, dar este valabil și viceversa: și comportamentul influențează atitudinile. De exemplu, pur și simplu, prin imitarea celor fericiți, putem să fim mai fericiți. De pildă, noi alegem dacă să fim pozitivi sau negativi, deschiși sau dimpotrivă, închiși la ideea de noutate. Comportându-ne creativ, putem deveni efectiv mai creativi. Așadar, creativitatea nu este un accident ori ceva determinat genetic. Este rezultatul intenției de a fi creativ și al folosirii strategiilor de creativitate. „Diferența dintre oamenii creativi și cei necreativi este simpla imagine despre sine”, spunea Michael Michalko, autorul

cărții „Thinkertoys”. Dacă eu cred că sunt creativ, voi face gesturi în acest sens, voi explora, voi încerca variante noi, și sigur voi avea mai multe rezultate mulțumitoare decât dacă nu fac nimic, pentru că nu cred că sunt capabil să scot ceva nou de la mine. Prin schimbarea perspectivei, vezi ceva ce nu vedeai înainte. Flexibilitatea în gândire înseamnă să vezi dincolo de rolurile convenționale. Să improvizezi, să fii intuitiv, să te joci cu contextul și perspectiva, să te concentrezi pe proces, și nu pe rezultat. Dar ce înseamnă, realmente, o gândire creativă? În primul rând, o gândire care caută activ să iasă din tipare. Înseamnă să privești într-un fel nou aceeași informație la care se uită toată lumea. Trebuie să organizezi informația în seturi noi de informații, deci să ai noi idei... Gânditorul activ este cel care reorganizează mereu și mereu informația în idei noi, în produse noi.

Gândire tradițională și gândire creativă

Când ne folosim imaginația pentru a dezvolta idei noi, ele sunt structurate în moduri previzibile, în acord cu conceptele deja existente (este valabil pentru invenții, artă, scris, știință, business). Ne și amintim conceptele tipice mai repede decât pe cele atipice, pentru că gândirea umană este limitată. Așa cum nu poți plasa un obiect fizic în mai mult de un loc, la fel, procesul de gândire te împiedică să pui un concept în mai mult de o categorie mentală. În plus, mintea are o intoleranță fundamentală la ambiguitate. Prima ei funcție este de a reduce complexitatea experiențelor sale. Apoi, suntem educați să procesăm informația pe baza a ceea ce a fost în trecut, ce am învățat, ce ne-a învățat experiența sau a ceea ce au gândit alții. Gândirea logică folosește emoțiile negative pentru a cenzura, pentru a reduce libertatea de gândire. Terminăm prin a avea foarte puține moduri de organizare a informației. Dar, când te joci cu idei nebunești, afli că imaginația nu are limite de organizare. După ce credem că avem un răspuns la problema ce trebuia rezolvată, încetăm căutarea. Când oamenii își folosesc imaginația ca

să dezvolte idei noi, acele idei sunt structurate previzibil, pe baza proprietăților sau categoriilor deja existente. Nu suntem învățați să creăm noi categorii și concepte. Atunci când încearcă să gândească creativ, în general, oamenii creează doar ameliorări marginale ale lucrurilor sau ideilor deja existente. Ca să creăm noi asocieri și conexiuni trebuie să facem un mix conceptual de idei și de imagini. Suntem educați să fim gânditori analitici și logici, nu creativi. Facem asocieri între subiecte relaționate deja și asta ne limitează creativitatea. Creativitatea este amestecul de concepte și categorii disimilare. Când conectezi două sau mai multe elemente diferite, mintea umple golul de idei și creează o categorie nouă.

De ce sunt copiii creativi? Copii nu reduc posibilitățile, ci le extind, pentru că ei încă nu sunt „formatați” de categoriile pe care le imprimă școala. Din păcate, școala ne învață numai ce au spus alții, categoriile pe care aceștia le-au creat deja, iar copiii le memorează spre a gândi la fel.

Confrunțați cu o problemă, am fost învățați să alegem cea mai probabilă abordare, bazându-ne pe trecut, apoi să lucrăm logic într-o direcție trasată către soluție. În loc să căutăm posibilități, am fost învățați să le excludem. Gândirea logică tradițională este una bazată pe pattern-uri și noi învățăm aceste pattern-uri în școală. Gândirea divergentă cere distanțarea de aceste pattern-uri pe

care școala ni le inculcă. Confrunțați cu o idee nouă, avem un fel de inerție conceptuală. Obiceiurile, pattern-urile de gândire se acumulează și reduc posibilitățile alternative. Din păcate, școala nu stimulează aproape deloc gândirea elevilor, îi tratează drept recipiente pasive ale informației pe care profesorii le „varsă” în tinerele minți. Școala românească este un trist record la acest capitol: copiii nu doar că nu învață să genereze idei, ei învață mecanic niște texte care nu le spun nimic și care îi vor dezobișnui să gândească cu capul propriu pentru tot restul vieții. Adolescența este vârsta la care omul poate exersa gândirea abstractă, or, dacă acum ea nu este stimulată, slabe șanse să se dezvolte ulterior. În plus, tolerarea ambiguității și disonanței, privirea problemei din alt unghi sunt mereu premise de creativitate.

Beneficiile artei

Psihologii care au studiat persoanele creative spun că actul de a crea ceva are beneficii asupra stării de bine. Două grupuri au fost testate: primul grup de 10 oameni a petrecut cam 10 săptămâni în activități artistice, iar al doilea grup a petrecut mai mult timp evaluând artă în muzee. După 10 săptămâni, psihologii i-au pus la RMN pe cei studiați. Au observat că cei care s-au ocupat cu pictura

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
 „Sunt într-un film și tot ce a fost a fost un film”, un exercițiu pornind de la proza Laviniei Braniște
 Autori: Evelina Mîinea, Silvia Vintilă (Colegiul Național Octav Onicescu, București)



propriu-zisă aveau mai multe conexiuni în „rețeaua default” a creierului. Această rețea este asociată cu mai multe funcții, precum reflecția asupra stării emoționale, empatia, imaginarea viitorului. În plus, cei care produceau artă aveau o rezistență mai bună la stres. Alte cercetări au arătat că producția de artă vizuală diminuează intensitatea emoțiilor negative și crește intensitatea celor pozitive, reduce depresia, stresul și anxietatea.

Se poate „preda” arta ?

Este clar că producerea artei poate să amelioreze funcțiile cognitive și starea de sănătate fizică. Dar mulți oameni cred în continuare că ei nu au abilități pentru artă. Oare putem predă aceste abilități? Le putem dezvolta și provoca? Mulți cred că abilitățile artistice pot să fie cultivate, dar că geniile artistice se nasc cu aceste abilități superioare. Se pare că deschiderea față de noutate, o trăsătură de personalitate asociată cu sănătatea psihică, are legătură cu dezvoltarea acestor abilități. Oameni care caută experiențe noi este mai probabil să fie cei care încearcă și arta și, cine știe, poate că le iese ceva bun...

Ce înseamnă acest fapt pentru cei care cred că nu au talent? Înseamnă că este important să încerci,

**Școala ne învață
numai ce au spus
alții, categoriile pe
care aceștia le-au
creat deja, iar copiii
le memorează spre
a gândi la fel.**

să vezi unde ajungi și să mergi din aproape în aproape către... ceva. Să fii deschis către noutate și experiența nouă a creației. Înseamnă să te relaxezi și să lași intuiția și imaginația să funcționeze.

Iuliana Alexa este redactor-șef
al revistei „Psychologies”

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Nimeni nu mă cunoaște în piața aceasta”, un exercițiu pornind de la versuri de Yigru Zeltl
Autor: Emilia Parpală (Liceul Teoretic Tudor Vladimirescu, București)



Restructurarea problematizării

Exemple de la artiști, inventatori, scriitori

GINA RUSU

Evident, unii sunt mai creativi și mai inventivi decât alții. Genetica are un rol aici (poate că moștenești mintea practică și structurată a doi părinți ingineri), apoi contează expunerea timpurie la creativitate și încurajarea acesteia. Cu alte cuvinte, să nu fii expus în educație doar unor principii rigide sau concepției „se face așa și nu altfel!”. Greșeala și accidentul creativ trebuie încurajate și copiii trebuie lăsați să experimenteze. Dar, dincolo de aceste principii foarte generale, este foarte educativ să ne uităm în istoria culturală și cea a științei și să vedem cum obișnuiau oamenii să genereze produse culturale și științifice noi.

Leonardo da Vinci propunea restructurarea problemei de gândire în diverse feluri. El credea că felul cum privim problema e deja înclinat către ceea ce știm și facem în mod obișnuit. Ca atare, este necesară restructurarea acestei percepții, mai multe perspective. El mai spunea că este necesar să nu privim o problemă din perspectiva experienței, a ceea ce am învățat.

Einstein avea o minte foarte vizuală. El lucra adesea cu desene, diagrame, grafice, hărți și era extraordinar de productiv din punct de vedere al numărului de idei. La fel era și Mozart, cel care a scris peste 600 de piese muzicale (ca și Bach de altfel, care scria o cantată în fiecare săptămână). Cantitatea este un foarte bun predictor pentru calitatea producțiilor. Cu cât încercăm mai mult, mai des, mai frecvent, cu atât șansele de a veni cu ceva valoros sunt mai mari.

Alexander Graham Bell a inventat telefonul făcând paralela dintre urechea internă și membrana telefonului. Îl putem lua de exemplu, folosind gândirea combinatorie și observând similaritățile dintre diverse domenii, elemente, noțiuni.

Alexander Fleming a descoperit penicilina prin observarea mucegaiului (el nu căuta penicilina). Putem provoca astfel de accidente fericite, rod al serendipității, dacă ne expunem activ informației, căutăm activ și atent.

Marcel Proust scria în condiții de liniște absolută. Comandase izolarea camerei sale de scris cu plută, pentru ca niciun zgomot să nu pătrundă în liniștea sa creatoare. Lecția ar fi una a concentrării. Marii creatori știu să se concentreze pe ceea ce este esențial și fug de distragere, mergând până la măsuri extreme.

Steve Jobs, celebrul inventator al iPhone-ului, iPad-ului și creatorul uneia dintre cele mai de succes companii contemporane, era un adept al intereselor diverse. După părăsirea studiilor universitare, Jobs s-a apucat de... caligrafie! Aceste studii nu aveau utilitate imediată pentru el, dar a spus că l-au ajutat să creeze fonturi frumoase pentru Macintosh. Creativitatea înseamnă să conectezi lucrurile. Când întrebăm oamenii creativi cum au făcut ceva anume, ei se simt un pic vinovați pentru că nu au făcut neapărat ceva, ci doar au văzut într-un anume fel. Curiozitatea față de mai multe domenii de interes poate fertiliza creativitatea. Deschiderea față de noutate este o caracteristică de personalitate care se formează în copilărie și care este un bun predictor pentru creativitatea de mai târziu. Oamenii cu interese diverse și deschiși la experiențe noi sunt mai creativi decât cei care aleg o singură cale pentru toată viața și nu se interesează de altceva decât de domeniul lor îngust de interes.

Chuck Close este un pictor american contemporan, faimos, între altele, pentru vorbele: „Inspirația este pentru amatori; noi, ceilalți, ne trezim dimineața și mergem la muncă”. Lecția ce poate fi desprinsă de aici? Acea că munca, efortul, concentrarea activă sunt mărcile comportamentale ale creatorilor care se iau în serios. „Nu am inspirație” este doar o scuză nedemnă.

Piotr Ilici Ceaikovski, la rândul său, spunea ceva similar în 1878: „Un artist care se respectă nu își încrucișează brațele sub pretext că nu are chef...” Această noțiune despre creativitate presupune că renunțarea pasivă nu e o soluție, iar etica muncii trebuie să primeze mereu. Efortul, concentrarea, aplicația pe problema care trebuie rezolvată sunt predictorii mai buni ai rezultatului pozitiv decât pasivitatea și așteptarea inspirației.

Picasso spunea că și el privilegiază acțiunea, chiar dacă îi scapă sensul primar al celor pe care le desenează. „Eu încep prima dată desenând, nu le văd în ordine, așa cum apar în minte. Imediat ce mă pun pe pictat, ele vin către mine. Ca să știi ce ai de desenat, trebuie să desenezi. Când mă uit la o pânză albă, asta îmi trece prin cap. Ceea ce reușesc să captez în pofida mea, mă interesează mai mult decât ideile mele proprii”. Așadar, acțiunea este cheia succesului.

Thomas Alva Edison, cel mai prolific inventator al tuturor timpurilor, spunea că geniul nu e decât abilitate. Tot el este autorul ideii, devenite deja clișeu, că „geniul este 1% inspirație și 99% transpirație”, adevăr care susține ce spuneau cei citați mai sus despre efort. De asemenea, el

mai afirma că „ocazia este ratată de cei mai mulți pentru că ocazia poartă salopetă și se prezintă sub forma muncii”. Edison este faimos pentru a fi introdus becul în casele oamenilor. Dar becul era deja inventat, se folosea în iluminarea stradală. Pentru a dota cu becuri încăperile, Edison a pus laolaltă informații despre becuri, despre legături, despre generatoare de electricitate. Așadar, a combinat elemente distincte pentru a crea ceva nou, o combinație nouă din lucruri deja existente. Asta înseamnă creativitate! Edison mai este celebru pentru programul său draconic de muncă. Marii creatori au adesea elemente obsesionale, cred cu tărie în misiunea lor, se concentrează și „taie” orice altceva din viața lor (familiile lor suferă adesea). Edison detesta să fie întrerupt (s-a mutat în Menlo Park, acolo unde azi activează gigantul tehnologiei) ca să nu fie deranjat de la muncă. Spunea că somnul e o pierdere de vreme, dormea aproximativ 4 ore pe noapte, dar își lua scurte pauze în timpul zilei și dormea pe apucate. Somnul este crucial în incubarea ideilor și chiar dacă marele inventator îl disprețuia, sigur somnul său de după-amiază a avut un rol în succesul combinațiilor sale de idei.

Gina Rusu este psiholog cu practică privată

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIIILE VIZUALE
„Derută”, un exercițiu pornind de la proza Laviniei Braniște
Autor: Diana Ghenu (Colegiul Național Octav Onicescu, București)



ZIUA SE SCURGE LENT
ÎNTR-O DERUTĂ OBOSITOARE

STRĂZILE SUNT ÎNGUSTE
ZONA E LINIȘTITĂ

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Programată pentru supraviețuire”, un exercițiu pornind de la proza Laviniei Braniște
Autori: Andrea Călinescu, Daria Loșniță (Colegiul Național Octav Onicescu, București)



Un poem despre ură și iubire

Tatiana Țibuleac
Vara în care mama
a avut ochii verzi

Editura Cartier, 2019

IULIANA ALEXA

Cartea e un poem al înfrângerii cu totul special în literatura actuală, un thriller psihologic despre o jumătate de familie, cumplit de disfuncțională, un subiect etern, dar cu o tratare stilistică inedită în literatura românească actuală. Nu este vorba doar de ritmul narațiunii care te ține cu sufletul la gură, pentru a vedea care este cheia relației stranie dintre un adolescent și mama lui, pe care o urăște visceral, este vorba și despre stilul inconfundabil pe care scriitoarea îl impune și îl susține, fără scăderi, de la prima la ultima pagină.

A

i putea recunoaște o pagină scrisă de Tatiana Țibuleac, deși nu știi din ce carte este ruptă... Poate că acest caracter inconfundabil, pe lângă alte calități, a făcut ca autoarea să primească Premiul European pentru Literatură în 2019.

Pe scurt, adolescentul Aleksy e rugat de mama lui să petreacă împreună o vară în Franța. Pentru că își detestă mama și nu pregetă să o persecute, ea îi promite că îi va lua calculator și îi va da mașina. Reticent, Aleksy acceptă. El a avut o soră mai mică, Mika, personaj gingaș și pur, „paianjenul nostru drag care ne prinsese pe toți în pânza sa fermecată ca pe niște găze și ne ținea acolo grămadă”, sora care fusese „singurul motiv pentru care ne-am simțit niște ani ca o familie și nu ne-am ros beregatele dintr-odată ca niște câini turbați ce eram”. Dar Mika a murit și narațiunea nu oferă alte detalii sau comentarii decât că „mai bine în locul ei ar fi murit tata” și „dacă moartea ar ține cont de părerea oamenilor, ar muri mai multă lume potrivită”. Tatăl lui Aleksy e un personaj de rară vulgaritate. Bețiv și agresiv, el divorțează de mama depresivă a băiatului, își găsește o altă femeie cu care vine să ia din casa primei sale familii tot ceea ce se poate folosi ori vinde, inclusiv un guler de blană al nefericitei.

„Vara când mama a avut ochii verzi” este relatarea vacanței fiului alături de mama ce își trăiește ultimele luni de viață, pradă unui cancer agresiv. Învață să vorbească unul cu altul, să-și liniștească crizele reciproc, să mănânce și să bea împreună, să funcționeze cât de cât normal. Fiul acesta însingurat se va naște alături de ea a doua oară pentru că identitățile lor se reconfigurează, mama urâtă cu patimă pentru că nu a știu niciodată să fie mamă, care „l-a împuns cu piciorul ca pe un cățel” atunci când el încerca să se apropie de ea, mama cea deprimată și incompetentă după moartea celuilalt copil, fetița angelică, mama lui cea grotescă, cea care „nu și-ar fi găsit nici propria rochie băgată în fund”, ei bine, această mamă ajunge să întruchipeze, în sfârșit, un personaj uman, demn de iubit și de compasiune, demn de a face parte din existența acestui fiu cu grave tulburări psihiatrice. Și pentru că era nevoie de contrast, mama aceasta detestabilă are ochii verzi atât de frumoși încât privirea ei răscumpără păcatele sale estetice și vulgaritatea de țoapă provincială. Sunt ochii care dau titlul romanului și o salvează de la Infern.

***Primele pagini ale
autonarațiunii sunt
un poem al urii.
Stilistica ororii o
apropie pe Tatiana
Țibuleac de Aglaja
Veteranyi, așa
cum remarcă. Dar
asemănările se
opresc aici. Pentru
că narațiunea se
dezvoltă poetic
și mama însăși
devine un poem.***

În Franța, cei doi au mici aventuri, transgresează mici limite, încearcă și reușesc să ajungă complici. Mama se stinge în final, iar fiul e internat timp de câteva luni de zile, timp în care descoperă că picturile sale în care își exprima suferința sunt valorizate, iar mai târziu, vor deveni foarte valoroase. În acea

vacanță, băiatul are o idilă, devine responsabil, se maturizează, devine „părintele” mamei sale infantile.

Târziu aflăm că naratorul, Aleksy, devine celebru și bogat și eșuează într-o viață de abundență și de nefericire după un accident care îl lasă în scaunul cu roți, angrenat în dispute plictisitoare cu un asistent gay iresponsabil și o menajeră arțăgoasă, regretând moartea sau plecarea singurei femei care i-a oferit câteva zile cu sens în viață, enigmatică Moira, nume simbolic. Naratiunea este voit suspendată în echivoc, până la urmă acest roman autobiografic nu e decât încercarea de exorcizare a unor demoni personali, iar naratorul Aleksy păstrează secretul unor noduri importante din viața lui...

Primele pagini ale autonarațiunii sunt un poem al urii. Stilistica ororii o apropie pe Tatiana Țibuleac de Aglaja Veteranyi. Dar asemănările se opresc aici. Pentru că narațiunea se dezvoltă poetic și mama însăși devine un poem: „În acea dimineață, în care o uram mai mult ca oricând, mama împlinise treizeci și nouă de ani. Era mică și grasă, proastă și urâtă. Era cea mai inutilă mamă din câte au existat vreodată. O priveam de la geam cum stă la poarta școlii ca o cerșetoare. Aș fi ucis-o cu jumătate de gând. Pe lângă mine, tăcuți și speriați, treceau părinții. O adunătură tristă de perle false și cravate ieftine, venită să-și colecteze copiii nereușiți, ascunși de ochii lumii. Cel puțin ei făcuseră un efort ca să urce. Mamei îi era în cot de mine și de faptul că absolvisem totuși o școală”.

Spre final, textul devine poem în proză, intens oniric: „am din nou picioare îmi cresc de peste tot din trup ca niște organe în erecție tălpile sunt mari și roșii și inflamate iar unghiile din perle multicolore turbanul mamei naște și apare moira mica în formă de măslină fără sâmbure pe o scobitoare începe să tropăie pe mine ca să îmi intre în gură îmi crește burta nasc o mamă fără cancer curată pe dinăuntru ca o vază smălțuită mama mă naște din nou nu sunt nebun tata mă iubește bunica începe să vadă și strigă tractorul mika fuge pe copaci cu burta cusută și are coroană de prințesă...” ■

**„nasc o mamă fără
cancer curată pe
dinăuntru ca o vază
smălțuită mama
mă naște din noi
nu sunt nebun tata
mă iubește bunica
începe să vadă și
strigă tractorul”**





Ce face o mamă pentru lifestreaming-ul ei

Bang
regia: **Theodor-Cristian Popescu**
Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova

CRISTINA RUSIECKI

Nu avem voie să le spunem NU copiilor. Nu trebuie să le punem limite. Nici interdicții, ca să nu le înfrânăm talentele naturale și să nu le știrbim încrederea în sine. Cel puțin, așa ne îndrumă unii pedagogi moderni. Doar că trend-ul respectiv plus convingerea fiecărui părinte că

progenitura lui este specială pot naște un copil-monstru. Aceasta pare să fi fost demonstrația lui Marius von Mayenburg în „Bang” pe care Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova l-a produs în regia lui Theodor-Cristian Popescu, împătimit al renumitului dramaturg german, aflat la a șaptea montare pe un text al său.

Machism, superioritatea bărbaților, dreptul lor de a le aplica partenerelor de viață câte o corecție ori de câte ori consideră că e nevoie sunt direcțiile pe care le argumentează personajul Bang. Asta într-o lume în care educația se face prin reality-show-uri, iar primii pași

alături de părinți îi constituie vizionarea programelor de tip Big Brother (care, din 1999, când s-au lansat, până în noiembrie 2018, însumau 445 de sezoane în 54 de țări și regiuni). În „Bang”, Big Brother, alături de cultura selfie-urilor, setează relația individului cu lumea. Pentru „sfertul de oră de publicitate” la care „toți avem dreptul”, pentru o imagine bună, pentru vizibilitate – noul nostru Dumnezeu – și, mai ales, pentru a câștiga voturile de popularitate, intrăm în concurență cu oricine, chiar și cu vecina plină de vânătași, când are nevoie de consolare, după demonstrația de supremație a soțului. Ba chiar și cu propriul copil. Oricât de mărunți și de ne semnificativă ar fi acțiunea pe care o facem la momentul respectiv, ea devine un subiect numai bun pentru livestreaming. Iar aspirațiile noastre, modul în care ne proiectăm, ating summum de irelevanță. Dar cu vizibilitate!

Despre toate aceste lucruri extrem de actuale, despre o temă sensibilă, marcă a lumii noastre, vorbește Marius von Mayenburg în „Bang”. Coerent, exact cum ne-a obișnuit. După propria mărturisire aflată pe site-ul lui Schaubühne, unde, ca de multe ori, dramaturgul și-a regizat propria piesă, punctul de pornire a fost inspirat mai puțin de trend-urile din educație, și mai mult de figurile politice. Piesa a apărut ca „reacție alergică” la alegerile din USA câștigate de Trump. „Trebuie să spun că Trump nu a fost primul fapt care s-a întâmplat. A părut ultimul din serie. Am avut Brexit, Erdoğan, Putin, Orbán, Kaczyński, o listă lungă”. O listă care, după Mayenburg, lasă să se vadă dorința societății pentru „bărbați macho, pentru lideri care oferă soluții simple la probleme complicate”. Dramaturgul explică opțiunea pentru acest tip de personaj prin faptul că: „în teatru, temerile noastre cele mai rele pot avea ca rezultat cel mai rău deznodământ”.

„Am vrut o piesă despre emoțiile politice, continuă Marius von Mayenburg. Despre preferința irațională pentru explozii și senzații în sfera politicului. Nu-mi place viteza cu care situația politică se schimbă acum. Nu sunt un fan al revoluției. Cred în evoluție, pe care o prefer totdeauna în favoarea revoluției. Îmi plac evenimentele sportive spectaculoase, teatrul spectaculos, o viață spectaculoasă, dar nu și politicile spectaculoase. Politica devine spectaculoasă atunci când seucid oameni. Prefer politicile lente și plictisitoare” (<https://www.schaubuehne.de/en/blog/theatre-shouldnt-make-you-feel-safe-br-marius-von-mayenburgs-peng.html>).

Despre o temă sensibilă, marcă a lumii noastre, vorbește Marius von Mayenburg în „Bang”.

Coerent, exact cum ne-a obișnuit.

Punctul de pornire a fost inspirat mai puțin de trend-urile din educație, și mai mult de figurile politice. Piesa a apărut ca „reacție alergică” la alegerile din USA câștigate de Trump.

„Sunt Ralf Bang. Piesa asta e despre mine. (...) Încă mai așteptăm să mă nasc”. Nașterea, desigur, va fi transmisă live. „Să ascultăm timpul.” Pauză. Zis și făcut. Actorul George Albert Costea tace. Apoi, reia povestea cu vocea lui explicativ-impetuoasă. Grea misiune pentru interpret să prezinte un copil-monstru dintr-o perspectivă neutră, obiectivă, fără să-l facă nici comic, nici simpatic, nici din

***Angrenate în
deciziile legate
de livestreaming,
punându-și întreaga
energie și atenție
în acțiuni futele,
personajelor nu
prea le rămâne
timp să reflecteze.
Cei doi cameramani
sunt în fiecare
colțișor pentru
a dicta mișcările
„naturale” ale
protagoniștilor în
funcție de unghiul
cel mai potrivit.
„Photoshopăm
mai târziu!”, vine
asigurarea lor.***

cale afară de antipatic. Cheia în care își construiește personajul va fi cinismul extrem. Până la urmă, Bang este un copil din aceeași familie cu incendiatorul din „Chip de foc”, apărut după douăzeci de ani. Un monstru cu dinți

încă din faza intrauterină, care își sugrumă sora geamănă, își mușcă mama și își retează singur cordonul ombilical. Dar un monstru cu convingeri misionare: „Am apărut ca să schimb lumea de plictiseala groaznică. Sunt unic. Sunt bărbat și mă aflu în drum spre vârf. Cine se pune în calea mea va fi nimicit”. Fiecare cuvânt al său este bucățică ruptă din discursul suprematist-autoritar. Convins de superioritatea și de drepturile masculinilor („violul conjugal a dus la perpetuarea speciei”), adept al coerciției prin forța fizică, indiferent de genul în fața căruia „se argumentează” (profesorului de vioară îi va scoate ochiul cu arcușul), tranșant în problema refugiaților („Femeile din beci trebuie să dispară”), Ralf moștenește pe deasupra și nevoia epocii de a fi în centrul atenției. Răsfățat și mitocan cu părinții, deși aceștia par încântați, Ralf va fi gelos până și pe atenția pe care o primește vecina bătută. Actorul George Albert Costea menține semeția macho a lui Bang, păstrându-i ticăloșia rece de la cap la coadă.

În interviul citat, autorul german avansa ideea că, dată fiind sensibilitatea publicului de azi, în teatru, adevărurile critice trebuie servite în tonalitate comică. Este exact ceea ce se întâmplă în „Bang”. Dacă Ralf rămâne în registrul serios, relația dintre părinți și relația acestor părinți cu lumea devin pata constantă de culoare a spectacolului. În Sala Studio, între cele câteva obiecte simpatice, supradimensionate, ca portocala imensă, pe jumătate putrezită (scenografia Mihai Păcurar), regizorul Theodor Cristian Popescu reproduce agitația fără obiect a zilelor noastre. Angrenate în deciziile legate de livestreaming, punându-și întreaga energie și atenție în acțiuni futele, personajelor nu prea le rămâne timp să reflecteze. Cei doi cameramani sunt în fiecare colțișor pentru a dicta mișcările „naturale” ale protagoniștilor în funcție de unghiul cel mai potrivit. „Photoshopăm mai târziu!”, vine asigurarea lor. Cătălin Vieru și Liviu Topuzu creează numeroase momente amuzante, acoperindu-le cu ironia aferentă. Cum este și scena savuroasă în care atât mama, cât și fiul dansează sexy în dorința de a câștiga voturile la concursul de popularitate.

Iar în interiorul personajelor ce se întâmplă? Mai nimic. Reflecția e înlocuită de o tonă de clișee ale civilizației actuale. Convingerea mamei, „conviețuirea pașnică e întipărită în ADN-ul uman”, va sta pe același plan cu atenția acordată nutrienților de pe etichetele alimentelor pe care tatăl le recită bine antrenat sau cu compasiunea de care face paradă mama. Mă rog, până când empatia

pierde net în competiție cu vizibilitatea, iar victima violenței domestice va fi convinsă să-și etaleze vânătăile în fața camerei. Așadar, o familie de azi, civilizată, în care tatăl își asumă condiția de părinte modern („Suntem însărcinați”, va spune el, înainte de nașterea lui Ralf), iar soția sa este un model de toleranță maternă („Avem atâtea de învățat de la copii”, va afirma, chiar și când micuțul ei Ralf îi distruge fața prietenului de joacă). Mizând pe jocul identificare-distanțare lucidă de personaje, Lulia Colan are o evoluție spectaculoasă. Aplomb, inteligență scenică, indubitabilă expresivitate constituie atuurile cu care actrița trece și rolul acesta în dreptul performanței. Vlad Udrescu construiește cu o tușă ușor caricaturală partenerul soft din cuplu, tată devotat și soț înțeleghător, hotărât să concedieze bona pentru că e... prea sexy. În monologurile sale absolut savuroase (traducerea Elise Wilk) în care toate cuvintele încep cu „s” sau cu „r”, actorul dozează bine acumularea, creează efecte, reușind veritabile momente de virtuozitate.

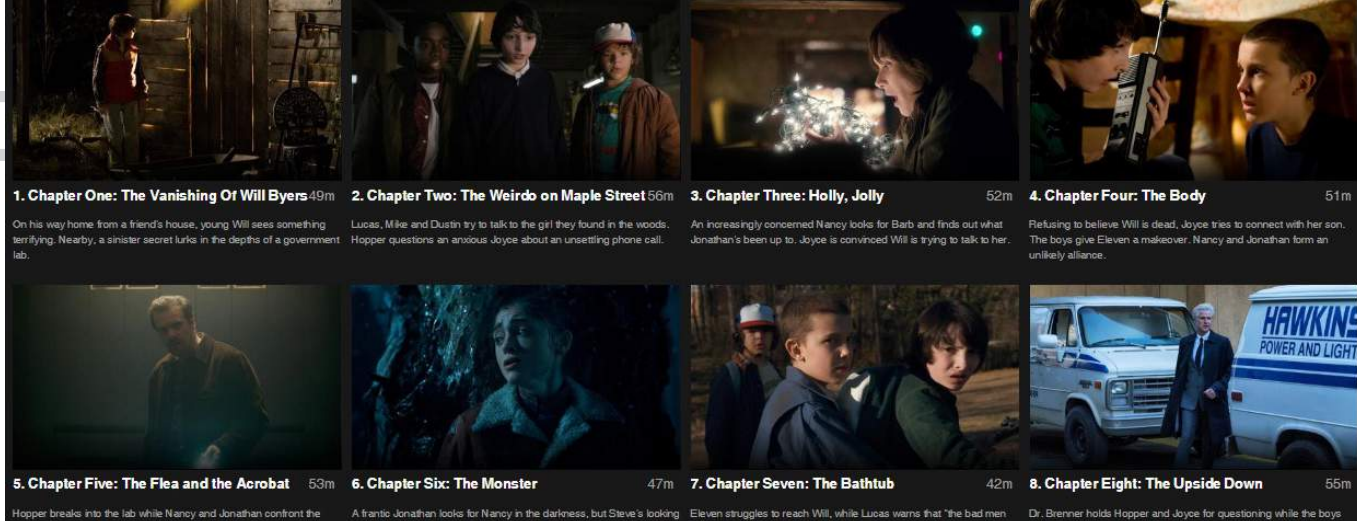
În jurul familiei gravitează personaje episodice, cu actori în apariții pline de culoare, aproape fiecare dintre ei angrenat în mai multe partituri: moașa sastisită, cu țigara în colțul gurii, care le-a văzut pe toate, deci nu mai poate fi surprinsă de nimic (Raluca Păun, ca de obicei, natural-comică), profesorul de vioară, victimă a violenței lui Ralf, dar și vecinul care își umple soția de vânătăi (Alex Calangiu, deopotrivă în călău și victimă), toate tratate ironic. Jocul distanțării lucide de propriul personaj, ca și de partenerii de poveste confirmă traterea modernă a textului. Despre doctorița care asistă îngrozită la nașterea lui, Ralf va spune: „Știm cu toții că e Romanița Ionescu. Și-a tras un halat pe ea și se dă doctoriță”. Personajul acesteia va ieși complet din sfera comicului, constituind perechea complementară ideologic a lui Ralf. Discursul său feminist este îmbrăcat de Mayenburg într-un excelent monolog în care vorbește despre efectul nefericit al testosteronului la bărbații cu funcții de conducere. De altfel, în interviul amintit la început, Mayenburg pledează pentru femei în pozițiile respective, apreciind cumpătarea pe care o aduc Angela Merkel sau Theresa May, și ele produse, în fond, ale societății bărbaților. În dorința de a salva specia de un bărbat monstru, doctorița îl omoară pe Ralf. Iar părinții suferă cât trebuie, apoi se duc în dormitor să facă un alt copil. Evident, nu înainte de a chema și echipa de filmare.

Team-ul Mayenburg – Theodor Cristian Popescu nu se dezmințe. Cu partituri bine acoperite de actori și

***Jocul distanțării
lucide de propriul
personaj, ca și
de partenerii de
poveste confirmă
traterea modernă
a textului.***

***În dorința de a
salva specia de un
bărbat monstru,
doctorița îl omoară
pe Ralf. Iar părinții
suferă cât trebuie,
apoi se duc în
dormitor să facă un
alt copil. Evident, nu
înainte de a chema
și echipa de filmare.***

cu multe momente amuzante, „Bang” pune o oglindă ironică în fața dominantelor lumii de azi. Rezultatul este un spectacol amărui-agreabil și plin de viață. ■



1. Chapter One: The Vanishing Of Will Byers 49m

On his way home from a friend's house, young Will sees something terrifying. Nearby, a sinister secret lurks in the depths of a government lab.

2. Chapter Two: The Weirdo on Maple Street 56m

Lucas, Mike and Dustin try to talk to the girl they found in the woods. Hopper questions an anxious Joyce about an unsettling phone call.

3. Chapter Three: Holly, Jolly 52m

An increasingly concerned Nancy looks for Barb and finds out what Jonathan's been up to. Joyce is convinced Will is trying to talk to her.

4. Chapter Four: The Body 51m

Refusing to believe Will is dead, Joyce tries to connect with her son. The boys give Eleven a makeover. Nancy and Jonathan form an unlikely alliance.

5. Chapter Five: The Flea and the Acrobat 53m

Hopper breaks into the lab while Nancy and Jonathan confront the

6. Chapter Six: The Monster 47m

A frantic Jonathan looks for Nancy in the darkness, but Steve's looking

7. Chapter Seven: The Bathtub 42m

Eleven struggles to reach Will, while Lucas warns that "the bad men

8. Chapter Eight: The Upside Down 55m

Dr. Brenner holds Hopper and Joyce for questioning while the boys

Filmul-semințe Dependența de seriale

Stranger Things

Cred că toată lumea cunoaște senzația aceea de oboseală, seara, când rezervele de energie au scăzut spre zero, iar singurul lucru pe care îl mai poți face este să te așezi în fața unui film nici prea prost, crezi tu, dar nici prea inteligent, pentru care n-ai mai avea oricum nici un pic de rezervă mentală ca să-l urmărești. Chestia cu „nici prea prost, nici prea inteligent” este desigur subiectivă și, dată fiind epuizarea, criteriile oscilează și ele, până ajung sub limita acceptabilului. Și uite cum te poți trezi că urmărești ceva ce nici în vis n-ai accepta să vezi. Un episod din „Stranger Things”, de pildă.

CLAUDIU SFIRSCHI-LĂUDAT

Vezi unul, apoi, din nu știu ce inerție, mai pui un altul, și iată cum se duce un întreg sezon, după care juri că n-o să te mai uiți niciodată. Apoi, apare al doilea sezon, oboseala revine și ea, ca o obsesie netratată, și-ți spui: am trecut eu de un sezon, n-oi fi fost atât de prost atunci, încât să-l văd, așa

că ia să vedem ce-au mai făcut americanii. Și se duce și al doilea sezon. Întrebări serioase privind sănătatea ta, oboseala și alegerile cele mai proaste în viață începi să-ți pui serios abia după ce ai văzut și cel de-al treilea sezon. Ceva e în neregulă, îți zici. Și la americani, dar și la mine în cap. Cu adevărat un „strange thing”. Și ce-ei mai ciudat decât atât e nota de pe IMDb, după care, trebuie să recunoști, te mai ghidezi ca după o busolă în momentele de oboseală. Păi, da, „Stranger Things” are 8,9, deci cât de rău poate fi dacă semenii tăi îl apreciază într-atâta?

Una dintre problemele acestui serial – și o spun cu obida celui care a văzut toate sezoanele, jurându-și după fiecare că n-o să mai repete greșeala – e că nu știi cui i se adresează. Este el un serial pentru copii? Păi, nu prea pare, că e destul de horror pentru mințile micuților. Dar, cum micuții nu mai sunt ce au fost pe vremuri, poate că. Totuși, are atâtea scene care depășesc puritanismul american, încât ajungi să te gândești că ceva e putred în America. Nu e întâmplător că spărtura aia se cascadează tocmai la ei, într-un orașel ne semnificativ, iar rușii se cară acolo, tocmai din Mama Rusie, cu oameni de știință și cu echipamente, ca să ce? Asta recunosc că n-am priceput. Ce căutau și ce ar fi obținut rușii din toată povestea aia? Nu mai zic că americanii pică tare prost în toată tărșenia. Adică niște copii reușesc să deconspire o întregă uneltire de care guvernul american n-are habar! Apar și guvernamentalii la final, exact ca instalatorii noștri, după ce tot pocinogul s-a produs.

Deci, pentru copii nu prea cred că e, că oricum ar trebui să privească serialul cu aprobarea și sub supravegherea părinților. Altfel, n-ar mai putea ei să

doarmă atât de liniștiți după ce au răscolit Facebookul, Instagramul și ce alte aplicații or mai folosi.

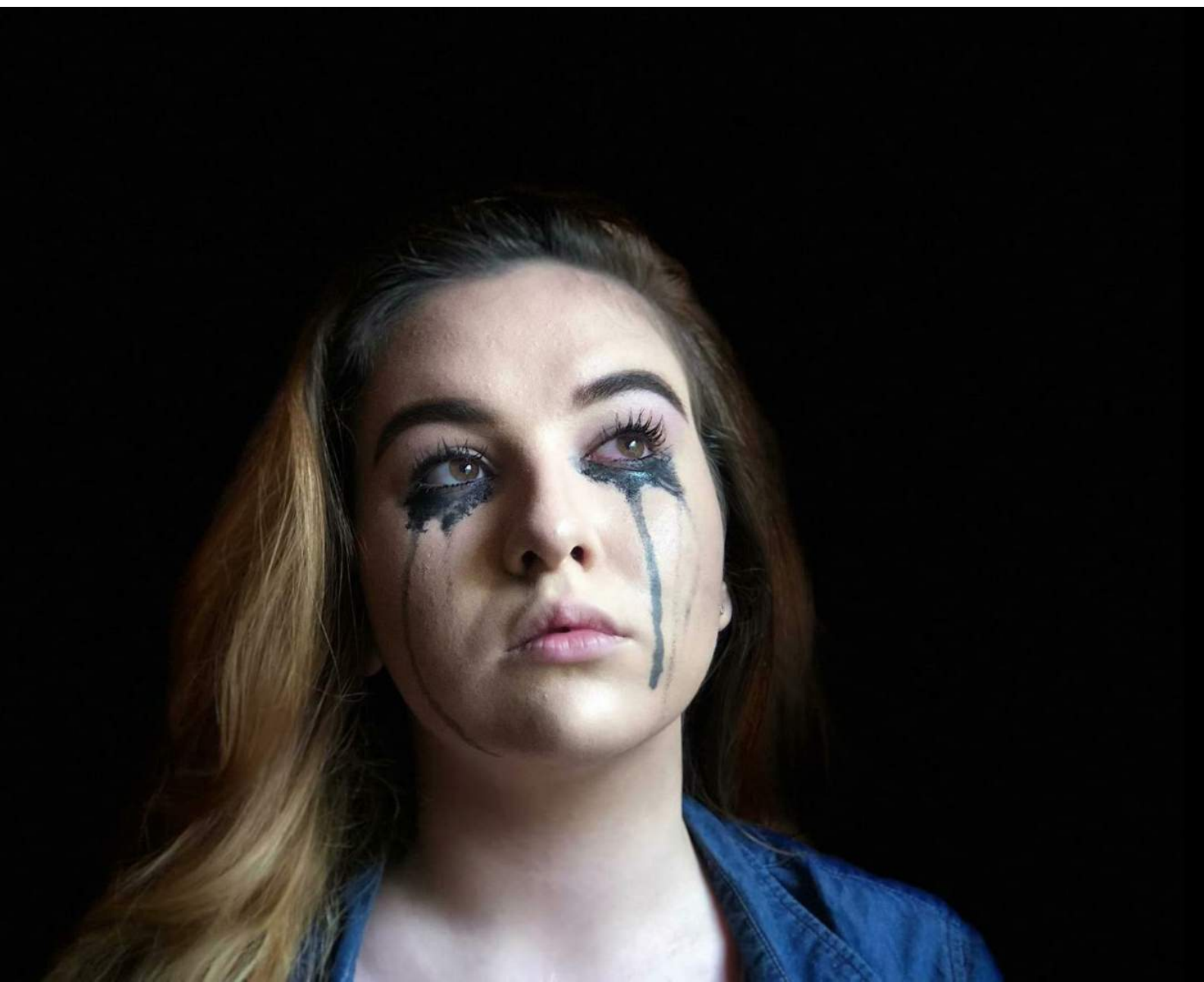
Atunci poate că serialul e pentru adulți? Ei, aici treaba se îngroașă. Dacă tot aș mai vedea niște copii uitându-se la el printre degete sau pe sub pături trase peste cap, pe adulți nu știu unde aș putea să-i încadrez. Poate doar la categoria de extenuați, de plictisiți sau de ronțăitori de filme-semințe. Și chiar îmi imaginez niște ședințe la psiholog, în care, întrebați ce probleme au, adulții aceștia și-ar roade anxioși degetele spunând: „Sunt dependent de «Stranger Things»”. Sunt tare curios ce clasificare și ce tratament ar alege pentru ei terapeutul.

Acum, serios vorbind, serialul ăsta e tare ciudat. Amestecă elemente de horror, science-fiction, copii, glumițe din categoria „peste 16 ani”, glume mai mult sau mai puțin reușite, o creatură cu multe defecte de construcție și cam tâmpită, în fine, o salată de zile mari, și o vinde ca pe... ce? Recunosc că n-am reușit să-mi dau seama. Iar asta îmi creează anxietăți. Apropo, știți cumva când scot sezonul al patrulea? ■

„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Nici măcar o inimă”, un exercițiu pornind de la versuri de Yigru Zeltl
Autor: Alexandra Dumitru (Liceul Teoretic Tudor Vladimirescu, București)



„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„Să m-appropii fără să te văd”, un exercițiu pornind de la versuri de Ileana Mălăncioiu
Autori: Ana-Maria Toma, Mihail Roșoga, Vlad Mărgărit (Colegiul Național Elena Cuza, București)



Festivalul medieval de la Sighișoara Câteva note

NICU ILIE

Audiența este punctul forte al acestui eveniment anual, care oferă un spectacol de culoare și ritm, dar care, totuși, nu strălucește nici la categoria autenticitate, nici la coerență, nici la inovativitate sau particularitate. De altfel, desfășurat la sfârșitul lui iulie și ajuns la ediția a XXVI-a, Festivalul Sighișoara Medievală este printre cele mai notorii și mai populare.

Pe străzi, printre cele câteva zeci de mii de participanți, nu mai vezi „cele două Români”, una occidentalizată, una antioccidentalizată, nici cele nouă Români, segregate pe etnii și generații care, aparent, au pierdut limbajul comun și nu mai pot comunica între ele. În schimb, la Sighișoara vezi milenariști în familii ample, veniți cu copiii sau veniți cu părinții. Foști rockeri, ajunși acum sexagenari, păstrând unele elemente specifice în vestimentație sau accesorii, fac grupuri cu alți sexagenari, mai apropiați de Dolănescu. Tineri și mai puțin tineri veniți din Spania, Italia, Olanda și tot restul continentului, amestecă româna cu expresii împrumutate recent, apoi o corectează pentru a se face înțeleși. Etnici germani, veniți

în vizită în vechiul oraș german, se pierd prin mulțime, cum fac și grupurile de doamne elegante, de vârstă mijlocie, cu un aer profesoral, care și-au lăsat soții pe terase sau chiar în Capitală și fac pe cont propriu băi de mulțime, amuzate de libertățile pe care și le iau dansând în mijlocul străzii sau făcând alte chestii lipsite de etichetă. Dimpotrivă, un mare număr de romi, într-o mare varietate, de la cei cu fuste și mustăți la cei integrați vestimentar, sunt cât mai conformiști și mai rezervați cu puțință. Totuși, ritmul îi fură, iar atmosfera sărbătorească, oricât de depărtată de gusturile lor, îi captivează și cu greu își pot ascunde entuziasmul. Câțiva tineri, îmbrăcați în corporatiști, sacou, cămașă, pantalon în dungă, pantof de firmă, au ca principală preocupare să nu-și piardă prietenele în mulțime.



De altfel, străzile vechii cetăți, decent renovate, sunt neîncăpătoare pentru multitudinea de vizitatori și multitudinea de costume. Invitații în festival, în costumele lor policrome, participă unii la numerele altora, pentru că, imediat ce și-au terminat performance-ul, devin public pentru colegii lor. Dansează dacă au chef, fac fotografii sau filmulețe, iar contrastul dintre telefoanele smart pe care le afișează și costumele sau accesoriile seculare este unul care completează atmosfera de joc și de joacă. Un puști complimentează o vânzătoare de artizanat pentru costumele ei autentice săsești. E corectat: nu e german, e mai degrabă turcesc.

Își fac poză unul altuia. Un octogenar umblă de colo colo cu un telefon cu care face poze, bate costumele pe umăr pentru un selfie de neuitat sau se așează în genunchi pentru unghiuri cât mai interesante. Bețele de selfie, monopiedurile pentru telefoanele mobile, se înalță peste tot din mulțime. Bilanțul: câteva sute de mii de fotografii, fiecare valoroasă în felul ei prin tensiunea între vechi și modern sau prin amploarea participării, prin ineditul unor gesturi sau al unor contraste. Accentul medieval, dat de zecile de metri de grătare cu teancuri de fripturi și de cârnați, creează un spectacol al mâncării, cu prețuri sponsorizate de un producător de bere românească.



Plasat undeva între un medievalism game-ificat, un renașcentism pop, un New Age de tip Cenaclul Flacăra și un bâlci capabil să se adapteze oricărei epoci și oricărei societăți, festivalul de la Sighișoara se renovează de la ediție la ediție, ca un uriaș „masive multiplayer” scos din on-line și transformat în manifestare culturală efectivă, dar supus presiunii alegerii personale a fiecărui participant, a fiecărui grup și a tuturor la un loc.

Turnirurile din Piața Sigma, într-o arenă cu tribune mici, ca în filmele fantasy, opun trupe de cavaleri din Mediaș, din Sebeș, Sibiu, Alba Iulia și Bistrița. Sighișoara nu mai este singurul vechi oraș care organizează evenimente

cu tematică medievală și au apărut numeroase grupări care propun spectacole de reenactment, echitație, teatru medieval – *commedia dell'arte* sau mistere –, meșteșuguri, jonglerii, farse, fachiri, dans, muzică inspirată din culegeri și reconstrucții folclorice sau din repertoriul *carmina burana*. Apărute ca evenimente de sine stătătoare sau ca elemente din cadrul sărbătorilor orașului în vechile urbe transilvane, cu un pronunțat caracter de entertainment turistic, spectacolele cu această tematică sunt mai mult un aide-memoire decât reconstrucții istorice sau reconstituiri ale unei medievalități încă insuficient studiate și încă impropriu cunoscute. Ceea ce rezultă este o atmosferă de joc, un ludic viral, atotcuceritor.



Din festival au fost excluse programatic spectacolele de rock modern sau alte manifestări care, în alte ediții, au deturnat întregul festival și creaseră linii de separație între masele de participanți. Probabil din același motiv au fost lăsate în afara festivalului și spectacolele de muzică clasică, chiar și cele care utilizau orga refăcută a bisericii din

cetate. Asemenea momente artistice au fost extrase în manifestări cu caracter serial sau festivalier organizate în alte perioade ale anului în sălile și spațiile cetății: un festival „Academia muzicală” și altul „Proetnica” (în august), zilele orașelor de patrimoniu (în septembrie), festivalul de blues (în martie) sau seriile de orgă, cu un calendar ocazional pe toată durata anului.



Sighișoara n-a reușit, cel puțin pentru moment, să se impună în calendarul celor mai mari festivaluri medievale din Europa, unul în care concurează vechi orașe din Suedia, Scoția, Italia, Franța, Sicilia, Croația, Macedonia, Danemarca, Spania și insulele grecești. Visby, North Ayrshire, Ath, Skangen, Abruzzo, Selb, Grasse ș.a. sunt localități care organizează petreceri

cu tematică medievală de cel puțin 100 de ani sau care au reușit să personalizeze semnificativ spectacolul pe care îl propun. Totuși, orașul de pe Târnave este un exemplu în România pentru modul în care, prin încercări și adaptări succesive și prin perseverență, a reușit să-și impună oferta, în esență culturală, să-și creeze un public fidel și să evolueze împreună cu acesta.

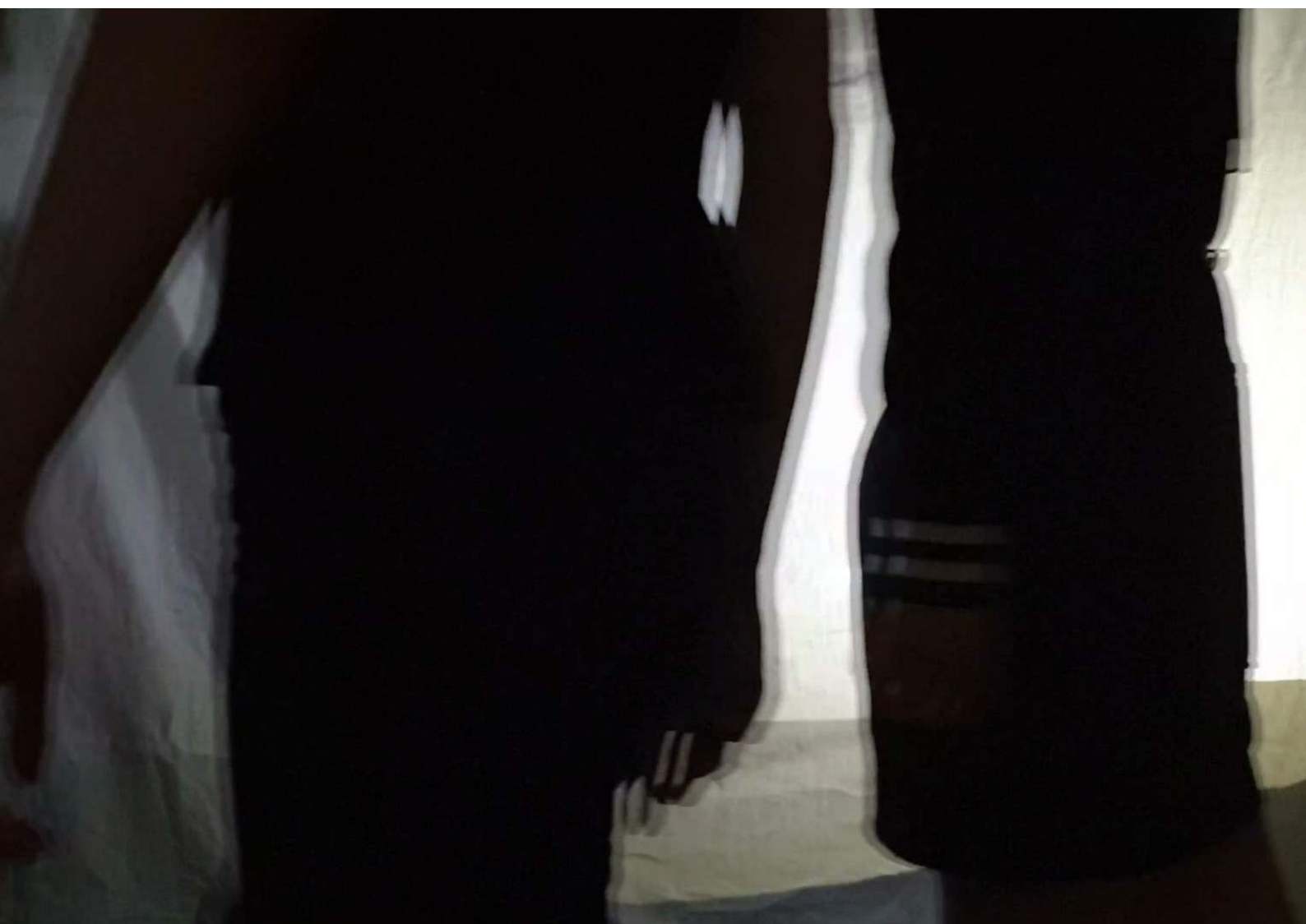


Diverse concluzii, mai mult sau mai puțin convergente: muzică să scoți nunta din casă (cum se zicea pe vremuri, când nunțile erau evenimente „divised”, cu performance-uri distincte acasă la ginerică, la nuni și la mireasă). Sau: goth rock tributar lui Bregovici. Sau: festivalul medieval de la Sighișoara a făcut concesii decisive gustului comun, dar rămâne principala doză de energizant pentru turismul din vechile cetăți medievale. ■

Fotografii de Nicu Ilie



„LITERATURĂ & TRANSMEDIA”, UN PROGRAM DE APROPIERE DE LITERATURĂ PRIN EXERCIȚII VIZUALE
„În vis sufletul face exerciții de ieșire”, un exercițiu pornind de la versuri de Ileana Mălăncioiu
Autori: Mihnea Ștefan Silianovici, Luiza Pavel, Andreea Udrea (Colegiul Național Elena Cuza, București)



studii și cercetări

Ritualul și corpul actorului în Teatrul lui Jerzy Grotowski

FLORI SAVA

În Polonia comunistă a anilor 1960, în orașul Opole, ajunge la conducerea Teatrului „13 Rânduri” un tânăr regizor care avea să inițieze o formă unică de teatru în lume. Câțiva ani mai târziu continuă și consolidează ceea ce a început aici, înființând la Wrocław Teatrul Laborator. Funcționează aproape un sfert de secol, ca un adevărat focar cultural, într-un regim totalitar în plină ascensiune, care a încercat de nenumărate ori închiderea acestuia.



Având ca fundament metoda lui Stanislavski și bucurându-se de strânsa prietenie artistică (și nu numai) cu Peter Brook, în contextul interzicerii de către Cortina de fier a schimburilor culturale cu țările din Vest, Jerzy Grotowski reușește să facă adevărate cercetări artistice asupra ființei umane, acordând o atenție specială relației actor-spectator.

Elementul central al căutărilor lui este ființa umană ca microcosmos, actorul capabil să ofere o imensă bogăție de moduri de exprimare, așa încât în teatru să nu mai fie nevoie alte mijloace artistice, lumini, muzică, machiaj, decoruri, costume sofisticate. La naștere, astfel, ideea de teatru sărac, dezvoltată în eseu *Spre un teatru sărac*, publicat de Grotowski în 1969. *Teatrul sărac* realizat prin *via negativa*, este o incursiune a actorului și a spectatorului, ca martor, către sine, prin descoperirea și înlăturarea blocajelor mentale și corporale, pentru a avea acces la sacrul uman. Antrenamentul și jocul actoricesc sunt acte totale, de spovedanie, în fața unui public restrâns și un îndemn ca acesta la rândul lui să fie capabil de un demers asemănător. Este vorba de căutare de arhetipuri în interiorul ființei, de reîntoarcere la creația inițială, fapte care devin posibile prin introspecție, disciplină și spontaneitate, printr-o luptă acerbă cu corpul, vocea, emoțiile și mintea umană. Timpul și spațiul au dimensiuni speciale și rolul de a pune în evidență importanța alterității în dublu sens.

Sacerdot și filosof al teatrului, J. Grotowsky exploatează relația teatru-ritual, din mai multe perspective: Teatrul sărac, Teatrului Izvoarelor, Parateatru etc. În timpul cercetărilor făcute în India, Haiti și Mexic, încearcă să înțeleagă practici arhaice pentru a demonstra originile comune ale ritualurilor în lume.

Jerzy Grotowski, metoda Stanislavski și prietenia cu Peter Brook

Născut la 11 august 1933 în Polonia, la Rzeszow, Jerzy Grotowski devine în 1955 absolvent al secției de actorie a Școlii Superioare de teatru din Cracovia. Continuă studiile la Moscova, unde este interesat de metodele marilor personalități ale teatrului rus: K. Stanislavski, V. Meyerhold și Y. Vahtahgov. Se întoarce în Polonia unde, din 1959, preia împreună cu Ludwik Flaszen – important scriitor și teatrolg polonez – conducerea Teatrului din Opole, cunoscut și sub numele de „Teatrul celor 13 Rânduri”. Cinci ani mai târziu, în urma închiderii acestuia de către

regimul politic aflat la putere, se stabilește la Wrocław și înființează Teatrul Laborator, unde inițiază experimente și cercetări care au revoluționat teatrul european. În 1969 publică un eseu inedit și decisiv – „Spre un teatru sărac” –, promovând teoria conform căreia esența teatrului constă în actor, în toate resursele corpului său ca microcosmos, nu în artificial, în elemente exterioare, precum decoruri, muzică, costume, lumini. Teatrul trebuie să se concentreze asupra interpretării în strânsă relație cu spectatorul. Teatrul Laborator se regăsește pe lista celor mai importante instituții de artă europeană ale secolului XX.

În perioada 1978-1982 a dezvoltat un program al Teatrului Izvoarelor sau Surselor, pentru care a făcut călătorii de cercetare în India și America de Sud, unde a studiat tradiții și practici arhaice pentru a înțelege originea comună și valoarea lor universală. Cercetările asupra ființei umane îl pun în dificultate față de regimul comunist din Polonia și în anul 1982 solicită azil politic în Statele Unite. A predat în prestigioase universități din toată lumea, iar în 1986 a înființat la Pontedera, în Italia, țară în care a susținut și o serie de conferințe cu teme de antropologie teatrală, o școală de arte parateatrale, care au devenit, mai târziu, sursă de inspirație pentru alte arte și alți creatori, printre care și Pina Bausch.

După o lungă suferință se stinge la vârsta de 65 de ani, în 1999. UNESCO declară anul 2009, la 10 ani de la dispariția sa și la 50 de la înființarea Teatrului Laborator, anul Grotowski, iar întreaga Europă culturală îl omagiază.

Studiile la Moscova aveau să fie deschizătoare de drumuri pentru tânărul actor, iar întâlnirea cu metoda lui Konstantin Sergeievich Stanislavski, una decisivă. Devine, alături de Peter Brook, continuator al acestuia. La rândul lor, vor fi socotiți mai târziu revoluționari ai teatrului european, fiecare cu metoda lui. Teoria lui Stanislavski, atât de invocată cultural și astăzi, este cea care a deschis o nouă perspectivă a teatrului la nivel mondial, este cea care a aprins scânteia în fiecare dintre cei doi tineri actori care s-au întors apoi acasă, în Polonia, respectiv Anglia, înființând ei înșiși școli de teatru.

Zeul fiecărui actor, considerat creator de metodă și estetică teatrală, având ca obiectiv principal formarea actorului, Stanislavski nu-și atribuie paternitatea metodei. El notează: „Ceea ce studiem noi se obișnuiește să fie numit sistemul Stanislavski. Este incorect. Toată forța acestei metode constă exact în faptul că nu a fost inventată de nimeni,

nimeni nu a născocit-o. Sistemul aparține chiar naturii noastre organice, atât sufletești cât și fizice”¹. Meritul regizorului și teoreticianului rus rămâne, în contextul acestei credințe, acela că a fost cel care a căutat și pus la punct un set de reguli, un amestec coerent de repere și exerciții cu scopul de a-i ajuta pe aspiranții la această profesie să-și găsească mai clar capacitatea de a crea. Capacitate cu care te naști. Regulile și exercițiile sunt valabile pentru orice act de creație, sunt ca ale oricărui creator, pictor, muzician etc.: „Uitați-vă cum învață muzicienii regulile și teoria artei lor, cum au grijă de instrumentul lor: de vioară, de violoncel sau de pian. De ce oare artiștii dramatici nu procedează la fel? De ce ei nu învață regulile vorbirii, de ce nu au grijă de vocile lor, de vorbire, de corpul lor. Ei sunt propria lor vioară, propriul violoncel, ei își sunt cele mai fine arme de expresivitate. Ei au fost creați de cel mai genial meșter, de însăși mama natură”².

Alt element stanislavskian revoluționar este relația de reciprocitate între actor și spectator, care trebuie să fie una vie, de natură să pună spectatorul în stare similară cu cea a actorului. Și el, ca și actorul, este creatorul spectacolului și are nevoie de o pregătire fără de care nu ar putea înțelege și accepta ideea actului artistic.

Cartea lui K. Stanislavski, „Munca actorului cu sine însuși”, este o carte care se adresează unei plaje mari de receptori. Traducătoarea din limba rusă a ediției, Raluca Rădulescu, consideră că: „Munca actorului cu sine însuși poate deveni oricând munca OMULUI cu sine însuși și rămâne o sursă de educație pentru artiști, dar și pentru oameni în general, etica și disciplina, vorbirea curată și elocventă, ținuta elegantă fiind necesară tuturor, chiar și în mileniul al treilea, indiferent de domeniul de activitate, de vârstă sau de statut social. Iar lectura textelor lui Stanislavski poate oferi oricărui cititor o ocazie de reevaluare a propriei persoane și a propriei vieți”³.

Metoda marelui regizor rus a fost răspândită în toată lumea de către discipolii lui. Întorcându-se de la studii, din Rusia închisă a anilor 60, cu practica și gândirea teatrală a acestuia, ei au făcut să fie cunoscută o teorie care a revoluționat teatrul mondial. În vreme ce în Europa, unde viața culturală era mai efervescentă, metoda regizorului rus este considerată „gramatica teatrului”, în America, unde se pune accent pe realitatea exterioară a ființei, pe extrovertire, metoda a fost percepută ca fiind la granița cu psihanaliza și religia. „Gramatica teatrului” este un mecanism care se reorganizează singur, exercițiile actorilor având rol curativ, de a păstra o igienă mentală. Introspecția propusă de regizorul rus era considerată la

aceea vreme o descoperire inedită care ajunge să capete, mai târziu, valențe uriașe. De aceea metoda lui a fost un impuls uriaș pentru teatrul european și a constituit fundamentul altor școli/metode. Una dintre ele este aceea a lui Jerzy Grotowski, actor și regizor polonez, creator de școală de teatru la rândul lui și unul dintre continuatorii lui Stanislavski. Toți au pus în centrul artei teatrale corpul actorului și ființa umană în integralitatea ei.

Dacă preia și prelucrează în viziune proprie metoda, cu estetica lui Stanislavski Grotowski nu este de acord, motivând că ea poartă amprenta epocii, a țării și a persoanei lui. L-a considerat un bătrân înțelept, de care a fost obsedat ca actor, pe care l-a mitizat, dar, ca în psihanaliză, în încercarea de a-și crea propriul drum, a trecut de la imitare la revoltă. Grotowski considera că un discipol bun este cel care ajunge să fie revoltat de maestrul său. Imitarea fiind periculoasă, Grotowski și-a creat propriul drum, pornind de la ideea că nu există un sistem ideal care să ofere cheia creativității. A crezut că singura tehnică importantă este aceea de a-ți crea propria tehnică, în care chiar și noțiunea de elev are sens diferit. El nu a dorit să aibă elevi, i-a numit „tovarăși de arme (...) care primesc impulsuri din partea mea (...) Alte relații sunt sterile, ele produc fie numai un fel de îmblânzitori care dresază actorii în numele meu, fie diletanți care-și iau drept scut numele meu”⁴.

Jerzy Grotowski și Peter Brook sunt doi dintre cei mai cunoscuți continuatori ai lui Stanislavski. De vârste apropiate, reîntorși de la Moscova în Europa, în țări foarte diferite și cu regimuri politice diferite, Polonia, respectiv Marea Britanie, cei doi devin buni prieteni. S-au desprins de metoda maestrului rus, folosind-o ca fundament pentru ceea ce au dezvoltat ei înșiși. Între cei doi tineri actori/regizori ia naștere o prietenie care a marcat, la rândul ei, teatrul european și istoria artelor, la sfârșitul unui secol măcinat de regimuri politice totalitare. Au avut loc un schimb și o îmbogățire reciproce, care le-au permis să supraviețuiască într-o epocă a riscurilor impuse de cenzura sistemelor totalitare, ce au afectat artiștii din țările din estul Europei. Regimul comunist a transformat prietenia lor într-una protectoare și combativă, P. Brook fiind nevoit să ia atitudine și să scrie atunci când Generalul Jaruzelski instaurează în Polonia, în 1981, starea de asediu. Încrederea reciprocă și prietenia artistică și personală care se conturează între cei doi regizori fac posibil ca ei să sfideze separările care împiedicau schimburile culturale

în timpul și spațiul Cortinei de fier. Când J. Grotowski se hotărăște să plece din Polonia comunistă, P. Brook îi oferă sprijin, iar numele și personalitatea lui îi devin scut. Printr-o inițiativă cultural administrativă, regizorul englez îl ajută pe prietenul lui să se stabilească, în urma unui parcurs, în cele din urmă, la Pontadera, loc unde va continua activitatea culturală, într-o altă formă, înființând un „work center” care-i va purta numele până în zilele noastre. Prietenia lor s-a construit pe multe puncte și preocupări comune, motive estetice, filozofice, ființa umană, corpul uman. Amândoi au avut o preocupare constantă pentru ideile și practicile lui Carl Jung și ale lui George Ivanovici Gurdjieff. P. Brook promovează în Vest natura unică a lui Grotowski, considerând sacru teatrul acestuia. Îi dedică un capitol în cartea sa „Spațiul gol”. Fiind unul dintre criticii strategici ai lui Grotowski, i-a apreciat curajul și hotărârea, spunând despre acesta că: „în vreme ce eu am rămas la marginea pădurii în flăcări, Grotowski a ajuns în inima flăcărilor”⁵. Între cei doi au loc nenumărate schimburi, întâlniri și dialoguri culturale, dar legătura lor vie a constituit-o actorul Ryszard Cieślak, cel care a dus la extrem rigoarea, devotamentul și răspunsul la dorința de perfecțiune a unui regizor. O altă referință culturală comună care a consolidat relația celor doi a fost G.I. Gurdjieff, ale cărui învățături i-a marcat, făcând ca mai târziu dialogul lor despre omul de știință greco-armean să devină la rândul său referință pentru studiile gurdjiefiene. Prietenia lor s-a alimentat din dorința fiecăruia de a depăși zona teatrului și de a deveni măștri ai vieții, ajutându-se reciproc să supraviețuiască. Când Ryszard Cieślak decide și el să părăsească Polonia comunistă, după desființarea Teatrului Laborator, în 1984, P. Brook îi oferă posibilitatea să joace personajul regelui orb în „Mahabharata”, spectacol care a contribuit la faima regizorului englez. Preocupat și el de Gurdjieff, Cieślak face dovada că poate trece, fără eforturi, de la rolul de sfânt, de prinț martir, din spectacolul „Prințul constant”, la regele orb din importanta creație indiană. Ambii regizori au făcut din acest actor un creator, capabil de jocul trăirii depline. L-au antrenat în spiritul ideii conform căreia împlinirea ca actor este indisolubil legată de împlinirea ca persoană. Legătura Stanislavski-Grotowski-Brook reprezintă un fir roșu prin viziunea asupra actorului, preocuparea pentru „munca cu sine”, ca elemente suficiente pentru teatru. Teatrul sărac inventat de Grotowski se bazează pe acest principiu, celelalte elemente exterioare folosite în mod curent în teatru nefăcând decât să predisună actorul la recurgerea la clișee, la reproduceri și imitare, îndepărtându-l de inepuizabilele sale resurse personale, fizice și interioare.

Spre un teatru sărac sau via negativa

J. Grotowski propune să diferențieze teatrul de celelalte genuri de spectacol prin apropierea de ceea ce el numește esența teatrului de artă, concentrarea acestuia pe cuplul actor-spectator, pe transpunere sufletească și pe compoziție actoricească, lucruri care presupun cercetări pe termen lung, înlăturarea tendinței de a face teatru prin imitație, cu stereotipii și clovnerii. Metoda lui nu constă în a-i forma actorului niște abilități anume, ci în a-l ajuta să-și construiască un bagaj de mijloace folositoare în călătoria către sine.

Acest lucru este posibil printr-o atenție specială asupra sufletului actorului, prin expunerea intimității interioare, prin dăruire de sine, prin „dezgolire” totală. Este o tehnică asemănătoare transei, care cuprinde integrarea calităților spirituale și fizice umane.

Actorul este învățat cum să elimine obstacolele pe care propriul corp i le poate pune în timpul transunerii sufletești. Trebuie să fie eliminată orice împotrivire în calea transunerii sau, cum Grotowski însuși spune, „trupul trebuie să fie ca nimic, făcut scrum, iar spectatorul să aibă în fața ochilor doar desfășurarea vizibilă a unor impulsuri spirituale”.⁶ Este ceea ce poartă numele de „via negativa”. Aceasta presupune eliminarea blocajelor, a elementelor inutile, nu simpla acumulare de deprinderi și abilități. „Procesul de transpunere sufletească joacă rolul animalului care se smucește în frâu, încercînd să se elibereze în favoarea acțiunilor spontane”.⁷

Teatrul sărac – formulă inedită grotowskiană – nu există în absența relației dintre actor și spectator, o legătură directă și vie. „Actorii pot și să acționeze printre spectatori fără să-i vadă, privind prin ei ca prin geam, pot să înalțe diferite construcții pentru spectatori, îi pot îngloba în acestea, dar nu în desfășurarea acțiunii, ci în arhitectura ei, le pot da un sens vizual sau îi pot supune unei presiuni a spațiului, densificării acestuia, limitării lui. În sfârșit, întregii săli i se poate atribui specificul unui loc foarte precis”⁸. Se creează astfel condiții similare celor de laborator, favorabile introspecției și cercetării. În acest laborator are loc expunerea reacțiilor umane până la cele mai intime detalii, până la schelet. Regizorul deține, într-un astfel de teatru, o poziție specială, nu este director, nici regizor, ci este maestru. Lucrul cu actorul este pentru el un fel de revelație, iar dacă încrederea actorului este concretă și fără limite, dorința lui de a progresa alimentează dorința și curajul regizorului de a ajuta, „fapt ce generează un demers reciproc, este cu totul altceva decât a învăța pe cineva ceva, este mai curând

fenomenul dus la extrem, de a-i ieși cuiva în întâmpinare¹⁰. Grotowski numește acest demers dubla naștere a actorului, nu numai artistic, ci și ca personalitate. „Nașterea lui este însoțită de nașterea care se repetă mereu, a îndrumătorului activității sale, care îl veghează pe actor și – iertată fie-mi formularea – îl asistă în acceptarea definitivă a esenței umane”¹¹.

Teatrul sărac exclude artificialul și este împotriva divertismentului. Presupune o purificare inițială, urmată de o posibilă renaștere. Este o cale spre sacralitate. Această curățare prealabilă face din actor stâlp pentru teatru. Antrenamentul conține elemente riguroase, în urma cărora corpul este controlat și educat. Regimul de lucru este propriu unui laborator, obiectivul fiind crearea actorului sacru (în sens laic). El pornește prin a identifica ceea ce el deranjează sau îl împiedică în antrenamentul personal. Descoperă blocaje proprii majore prin exerciții dificile și incomode, împrumutate din tehnicile jonglerilor, acrobaților, spre a conduce la eliberare sau „liniștirea organismului”. Primează exercițiile cu caracter psihic, în care se face conectarea acțiunilor reale cu momente extreme din propria biografie, recurgerea la memoria afectivă. Plastic, Grotowski denumește aceasta o „reconstituire a locului crimei și a acțiunilor tuturor celor care au participat la ea – cu scopul de a stabili adevărata desfășurare a evenimentelor în cursul unei anchete”¹¹. Dar nu este o reconstituire la rece, oarecare, ci una a luptei cu limitele, în care actorul este bombardat de rezistențe, de vocea din umbră care șoptește mereu „atât pot, atât poate vocea mea”. Descoperă astfel că, cel puțin vocal, poate depăși mult calitățile native, înțelege că nimic nu e imposibil. După un antrenament lung, actorul descoperă că poate emite sunete atât din întreg registrul vocal uman, cât și din cel animal, dar și toate sunetele naturii. Constată, astfel, că natura nu i-a pus limite sub niciun aspect. Absența luminilor în teatrul sărac permite actorului să descopere o vastă arie de posibilități de a folosi alte surse de lumină, îi permite să se joace cu umbrele. Aceasta este parte a spectacolului. Prezența rară a unui reflector care pune deliberat spectatorii în lumină face ca aceștia să se simtă vizibili și să înceapă să joace rolul de spectatori. Machiajul este un trucaj inutil, la fel și nasurile false sau burțile artificiale. E suficient că actorul să folosească doar mușchii, vocea și impulsurile pentru a produce expresivitate și transfigurare. Absența muzicii face ca în spectacol muzica să apară din armonizarea vocilor actorilor și a sunetelor obiectelor care se ciocnesc. Actorul face muzică din replici, prin intonații, muzicalitate de limbaj, prin asociere de sunete. Pentru Grotowski, teatrul este o provocare, o luptă cu

limitele, provocare care are altă dimensiune atunci când lupta se desfășoară pe teritoriul corpului uman și sunt folosite respirația, impulsurile, vocea, corpul în sine...

Regizorul polonez a folosit în cercetările sale situații arhaice, sacre, tradiții, unele considerate tabu. Înfruntarea taboului, lupta cu originile în strânsă legătură cu experiențele proprii și cele colective au satisfăcut nevoia lui de căutare, neliniște și provocare. Aici a depășit granițele teatrului, trecând pe teritoriul antropologiei și al psihologiei, încercând o reanalizare rațională a mitului. Mitul este în același timp o stare primordială și un model complex, independent de starea grupurilor sociale cărora le trasează direcția. În vremea când teatrul era o formă de religie, spectatorul era pus să își stabilească adevărul prin raportarea la mit, iar prin teama și coerciția impuse de sacru să ajungă la starea de catharsis. Azi, când formele mitice sunt în regresie, identificarea cu mitul este din ce în ce mai individualizată și este mai greu de făcut, pentru că puterea de coalizare a grupului a scăzut. De aceea, regizorul polonez crede că această identificarea s-a transformat în confruntare, mitul a fost încorporat. Confruntarea presupune punerea în legătură a experiențelor noastre cu rădăcinile, în condițiile relativizării lor. Dispărând umbrela generală a credinței, este dificil ca mitul să poată să mai rămână viu. Dezgolirea propusă de Grotowski fiind, de fapt, jertfa arderii totale, o readucere inedită la forma inițială a mitului, o căutare individuală a arhetipului în folosul alterității, o situație universală a adevărului uman. În teatrul sărac sunt explorate posibilitățile umane până la limita imposibilului, sunt cultivate încrederea și libertatea. Dezvoltarea actorului nu este un act unilateral, ea are loc concomitent cu cea a regizorului, iar creșterea lor umană și artistică are loc împreună, amândoi ajung la revelația de acceptare totală a unei ființe umane de către cealaltă.

Timpul și spațiul

În activitatea Teatrului Laborator, timpul și spațiul sunt folosite de regizor și actori într-un mod inedit. Grotowski a stabilit ca spațiul de joc să nu fie împărțit în sală și scenă, pentru ca relația de interacțiune a actorului cu spectatorul să poată genera un joc reversibil între alterități. Spațiul de joc redus, nedelimitat, intim aproape, permite și predispune la dezgolire sufletească, la spovedanie. Absența acestei delimitări facilitează contactul viu și dialogul cu spectatorul, osmoza, spectacolul fiind dat și de jocul părților participante. Este un fapt asemănător cu „desființarea grațiilor la cușca

cu lei în grădina zoologică”.¹² Spovedania actorului în fața spectatorilor, mereu în număr redus, aflați la o distanță foarte mică, dispuși în jurul scenei, sau cu scena dispusă printre spectatori, facilitează conexiunea și jocul dublu de alterități. Această oglindire nu este posibilă cu orice fel de spectator. Pe Grotowski îl interesează spectatorul aflat într-o anumită fază de dezvoltare umană, la o răscruce, sau care caută o cale pentru cunoașterea de sine. Teatrul lui este destinat persoanelor alese, elitelor, nu în sensul social, ci în sensul uman. „Un simplu muncitor, care n-a ajuns nici măcar la nivel de liceu, poate trăi și el acest proces de creștere creatoare, pe când la un profesor foarte competent procesul poate fi deja încheiat, fiind vorba de acea încheiere, de acel final cumplit ca în cazul cadavrelor”¹³.

În spectacolul „Prințul constant”, spectatorii sunt dispuși în jurul spațiului de joc, pe o porțiune puțin mai înaltă decât acesta, astfel încât ei sunt obligați să privească, să participe, ca niște studenți, la o operație, sau ca niște cercetători într-un laborator concentrați asupra obiectelor de cercetat. Spațiul în teatrul grotowskian este unul dintre elementele care facilitează legătura directă specială între ființe umane, „acea legătură care face ca fiecare act de provocare din partea actorului, fiecare manifestare a magiei sale (lucruri pe care spectatorul nu este în stare să le repete) să devină ceva mare și neobișnuit. Și nimic n-ar trebuie să despartă spectatorul de această erupție cotropitoare; lăsați-l să stea față-n față cu actorul; lăsați-l să-i simtă respirația în obraji și sudoarea pe corp”¹⁴.

Artist nocturn, a preferat întunericul, precum alchimistii, pentru a căuta „lumina”. Noaptea era timpul în care experiențele de teatru și de viață prindeau, pentru el, contur. Grecii credeau că pentru a avea acces la amintire trebuia să închizi uși și ferestre, să faci întuneric, ca abia apoi să pornești în căutarea ei. Pentru Grotowski, întunericul este un cadru fertil, repetițiile aveau loc întotdeauna noaptea, uneori și ziua, după ce făcea întuneric în sală. Negrul nopții i-a fost aproape în toate experiențele de creație, teatrale și parateatrale. În acestea din urmă, organiza expediții nocturne în pădurea întunecată, pentru ca astfel să acceadă mai ușor la esența ei. Noaptea este un timp al vidului social, individualitatea se estompează și calea spre esență devine mai ușoară. Sinele este mai liber și pare că se dilată, barierele dispar, materia se estompează.

Fiind un solitar, a avut puterea de a crea în jurul lui o comunitate de solitari, căreia i-a fost călăuză, în contextul nopții, la propriu și la figurat. Ceasul biologic îi permitea să înceapă lucrul la apus și să nu simtă când trece timpul, ajungând să lucreze chiar și 24 de ore în continuu. Practic,

a rearanjat perechile universale noapte-zi, muncă-odihnă, inversiune prezentă în creația lui, în sensul în care militează pentru o ordine sau o normă care este stabilită din interior spre exterior. Noaptea permite să te apropii de tine însuși, să lucrezi cu puterile corpului tău. Se poate face, astfel, o legătură coerentă între acest regim de lucru și denumirea teatrului lui. Laborator este un termen care duce cu gândul la alchimie, la magie. Noaptea ocrotește însă și lucrurile interzise, este ieșire din timp. Ziua favorizează accelerarea ritmurilor și predispune la rațiune.

Pe lângă aspectul sacru al nopții, există și unul festiv-profan, care la rândul lui eliberează energii, capabile să justifice expresia „la miezul nopții totul este permis”. Grotowski s-a folosit de această dualitate a nopții, cea sacră și cea profană, alternanța lor în cercetările lui contribuind și ea la dualitatea apoteoză-deriziune, altă trăsătură a teatrului sărac. În perioada Teatrului Surselor, se poate vorbi despre o altfel de noapte, de forma ei păgână, în care nu mai are loc o ascensiune, ci o comuniune. Nu este vorba de o renunțare la sacru, ci, mai de grabă, de o încercare de a recunoaște naturii – spațiul în care au loc cercetările – capacitatea de a fi populată la tot pasul de semne sacre, în care natura umană se poate regăsi, în care nu mai este nimic ilicit, și care predispune la descoperire de vechi tehnici ale corpului ascunse în elemente ale creației divine. Noaptea este, astfel, asociată în taină cu originile, cu începuturile.

A luptat cu „noaptele” Poloniei, în care cenzura controla și cărțile de vizită, spiritul anarhist polonez fiind alimentat și de experiența radicală a Teatrului Laborator, dar și de modelul sacru, hristic universal.

Teatrul, călătorie antropologică. În loc de concluzii

„Noi suntem un microcosmos al lumii în care locuim. Am fost creați conform acelorași legi care au guvernat și creația lumii. Cunosându-ne și înțelegându-ne pe noi înșine, vom ști și vom înțelege atât lumea în ansamblu, cât și legile care o conduc pe ea și pe noi. Studiul lumii și studiul de sine trebuie, prin urmare, să meargă în paralel, fiecare ajutând pe celălalt.”¹⁵

Cărțile și tehnicile lui Gurdjieff și Ouspensky au fost surse de inspirație pentru Grotowski. Admirația pentru reușita acestuia de a înființa, în plin regim sovietic, un Institut pentru dezvoltarea armonioasă a omului, unde își desfășura, în secret, antrenamentele, i-a dat curajul să continue să lupte

pentru Teatrul Laborator, într-un context politic asemănător. Cadrul cultural al epocii și preocupările pentru ritualuri, arhetip, alchimie, șamanism, transă au făcut posibilă coagularea unui nucleu de oameni de știință și scriitori studiați – M. Eliade, M. Mauss, C. Jung, E. Durkheim, G. Bachelard. Textele lor au îndemnat la căutări de arhetipuri, de simboluri colective, de gândire sălbatică, prin prisma experiențelor proprii ale celor interesați. Au stat la baza reformulării gândirii teatrale în a doua jumătate a secolului XX. Una dintre liniile trasate astfel a fost cea a teatrului ca o călătorie antropologică. Este perioada în care s-a vorbit despre faptul că eseu grotowskian „Spre un teatru sărac” devine „Noul testament al teatrului”.

Filosofia indiană clasică și hinduismul au avut și ele o influență crucială asupra lui Grotowski. Mama sa a fost cea care i-a insuflat această preocupare, fiind ea însăși interesată de hinduism. I-a dat să citească, la o vârstă fragedă, 8–9 ani, când se refugiase într-un sat, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, cartea „India secretă” a lui Paul Brunton. A vizitat India de patru ori, ultima dată în 1976, împreună cu mama sa. Influența hinduistă este destul de prezentă în activitatea de început a regizorului de numai 27 de ani: „Dacă ar fi să definesc cercetarea noastră scenică cu un singur termen, m-aș referi la mitul dansului Shiva (...) Este o încercare de a asimila realitatea sub toate aspectele sale, în toată multiplicitatea fațetelor sale și totuși, în același timp, de a rămâne în afară și la distanță. Cu alte cuvinte, e un dans al formei, o multiplicitate fluidă și ușor dizolvabilă a convențiilor teatrale, stilurilor și tradițiilor interpretative. Dar este și o construcție a contrariilor: jocul intelectual în impetuozitate, seriozitate în grotesc, batjocură în suferință. Este dansul care spulberă orice iluzie teatrală, orice «verosimilitate a vieții» și simultan hrănește ambiția (nicicând ghiftuită, desigur) de a te refugia în tine însuși, absobind și îmbrățișând destinul uman în totalitatea sa. (...) Teatrul antic indian ca și teatrul antic japonez ori teatrul grec, are un ritual care se identifică cu dansul, pantomima și jocul. Spectacolul nu era o reprezentare a realității (construcția unei iluzii) ci un «dans» al realității (o construcție artificială similară unei «viziuni ritmice» care evocă realitatea. Există un citat mitologic în care Shiva zice: eu sunt fântă nume, fără formă, fără acțiune. Eu sunt pulsație, mișcare și ritm (Shiva-gita). Esența teatrului pe care-l căutăm este «pulsație, mișcare și ritm»¹⁶.

Grotowski a explorat inconștientul individual și colectiv. A fost, în același timp, regizorul propriei existențe, căutările personale au devenit mișcări culturale care au marcat

un secol dificil. Tehnica lui teatrală impunea o cercetare a sinelui în relație de simbioză cu alteritatea. Capacitățile vocale și corporale, combinate cu recursul la memoria afectivă și cu sacrificiul, conduc la descoperirea și eliberarea sinelui spiritual. Este un traseu asemănător cu al șamanilor sau al misticilor. Actorul devine, sub îndrumarea simbiotică a regizorului, un șaman capabil să expună spectatorului relația dintre experiența lui personală și text. Spectacolul este un ritual, un act de meditație colectivă, o renunțare la masca socială cotidiană. „Actorii trebuie să știe să-și atace cocoșele pishice cu o cruzime conștientă și să ajungă la profunzimile interiorității de unde au puțința de a ataca cocoșă psihică colectivă: imaginile, miturile, arhetipurile și visele comunității. Regizorul este cel care stimulează acest proces creativ în actor, cu scopul de a confrunța mitul și societatea, de a le profana pe amândouă și, mai apoi, de a le corobora. Postulatul actorului este legat de postulatul vieții spirituale. Dacă Dumnezeu există, El ar putea avea o viață spirituală în locul nostru, dar dacă pretindem că el nu există, atunci?”¹⁷

Textele asupra cărora el s-a aplecat au fost texte ale marilor clasici. Considera că numai în astfel de texte pot fi găsite arhetipuri sau situații-limită ale destinului uman. Disecarea lor era făcută cu scopul de a le prezenta în termeni contemporani, dar și de a aduce în prim-plan atât obsesii individuale sau colective, cât și evenimente istorice importante. Cu alte cuvinte, textul era simplificat pentru a găsi mai ușor sâmburele arhetipal. Acest lucru a fost criticat, în epocă, de către oameni de teatru și considerat blasfemie și profanare.

A surprins prin strategia pe care o aborda la începutul colaborării cu actorii. Inspirat de modelul Gurdjieff sau de modelul japonez, adopta tehnica de inițiere a ascensiunii progresive. Colaborarea începea cu activități banale, precum udatul florilor sau măturatul sălii. Acest lucru le-a produs stări depresive unor actori, dar pentru regizor era testul confruntării cu umilința, ca punct de plecare pentru amândoi. Era vorba de umilință în dublu sens, primul viza actorul, iar al doilea regizorul, care-și reamintea mereu, lui însuși, că actorul se află în fața unui om normal, simplu, nu a unui monstru sacru.

Problema eului și a jertfei personale în folosul alterității, căutarea tradiției prin teatru și spectatorul în calitate originală de martor, de duhovnic fără voie în fața unui actor care săvârșeste o spovedanie pot fi, pe scurt, o formulă care definește concentrat actul artistic al lui Grotowski. Opera lui este strâns legată de figura lui Hristos, ca figură puternică într-o lume agresivă și închisă. A fost considerat

o călăuză, un vrăjitor. Spre sfârșitul vieții a ales să devină pustnic (laic), retrăgându-se la Pontedera, într-un trai aproape monahal și continuând cercetările parateatrale. A exploatat riguros și în detaliu capacitatea actorilor de a exprima semne fizice sau vocale care să sugereze un arhetip. A demonstrat că vocea umană este capabilă să te absoarbă în interiorul cuvintelor, ceea ce ochiul, privirea nu pot face. Că vocea este vibrație interioară, este energie sacră, iar corpul și epiderma sunt un fel de membrană prin care această vibrație poate fi ascultată. Că reprimarea trupului, plin de păcate, face ca vocea să se poată exprima liber. Cântecul gregorian a fost cercetat de regizor pentru a înțelege cum imobilitatea corpului în timpul performării face ca vocea să capete accente sacre.

Filosof și sacerdot al teatrului, a schimbat fața acestuia în aspecte fundamentale, cu ajutorul actorului sacru și al publicului de elită. A revoluționat relația dintre scenă și sală, relația cu textul în teatru, rolul actorului (ca funcție) și arta teatrală (ca act de transgresiune). A încetat să mai facă teatru atunci când a constatat că acest ultim aspect nu mai era satisfăcut. „Spectacolul este un act de transgresiune care ne îngăduie să ne spulberăm barierele, să ne transcendem limitele, să ne umplem golul interior, să ne desăvârșim, să pășim în tărâmul sacrum-ului”¹⁸.

Într-o epocă în care valoarea colectivă a religiozității scade în intensitate și accentul cade pe individ, teatrul caută soluții de întâlnire cu sacralul, cu mitul, cu arhetipul. În acest tip de creație, atât de efemeră, regizorul și actorul trebuie să transmită povestea chiar și când ea e greu vizibilă, chiar și când atenția poate fi atrasă de detalii superficiale sau spontane. Să creeze un parcurs subtil, rafinat și să țină atenția trează asupra lui, să poată fi urmărit. Teatrul este o activitate efemeră care nu poate suferi transformări prin montaj, ca în film sau în televiziune. Montajul în teatru se face în mintea fiecărui spectator. Este ceea ce-l face să semene cu ritualul sau să fie considerat ritual. În ritual, montajul se produce în mintea fiecărui participant. Spațiul, timpul și contextul diferențiază totuși aceste două practici. Se poate spune că Grotowski s-a ocupat de ritual cu mintea unui regizor.

Chiar dacă detesta anumite manifestări ale fiziologiei umane, saliva, sudoarea, emanațiile, secrețiile corpului, atingerea celuilalt, Grotowski manifesta o mare sensibilitate față de corp. Din acest dezechilibru apare deschiderea spre teatru ca fenomen corporal, spre actul înțeleș ca prezență corporală. Materia, corpul sunt ambivalente, fiziologia poate fi privită

ca substrat al sacrului. Această abordare era oarecum firească într-o epocă în care era cultivată o sexualitate foarte specială (sexualitatea și rugăciunea erau foarte apropiate de sacralitate). Este ceea ce susține într-o confesiune Ludwik Flaszen, cofondatorul Teatrului Laborator și unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui Grotowski¹⁹.

Criticii și autoritățile politice au considerat această formă de teatru, cu spectatori puțini sau absenți de multe ori, ceva bizar, care nu are nici rezonanță artistică, nici socială. Autoritățile poloneze comuniste au catalogat drept subversivă activitatea sa și și-au dat repede seama că nu au de a face cu un teatru obișnuit, ci cu un centru de coagulare a unei puteri care se poate opune, simbolic, unei lumi înregimentate și manipulate. Deși vizionate de un număr redus de persoane, spectacolele lui au stârnit inițial stupoare, indignare și neînțelegeri. Posibilitatea de a juca în afara țării a fost un mare noroc, iar traducerea în engleză a eseului „Spre un teatru sărac”, în 1968, a făcut ca Grotowski să devină repede cunoscut pe plan internațional. „Rezultatele concrete (mai ales într-o artă atât de efemeră precum teatrul) se nasc și mor într-o clipită. (...) Posezi cu adevărat doar ceea ce ai experimentat, iar în teatru doar ce ai aflat și poate fi verificat pe propria-ți piele, propria ta individualitate concretă și cotidiană. În asta constă esența ultimelor noastre cercetări: meșteșugul (regie? artă teatrală?) clădit și experimentat pe propriul nostru organism viu care, cu relativă certitudine, ne însoțește”²⁰.

Astăzi, în sediul Teatrului Laborator din Polonia funcționează Institutul Grotowski, condus de regizorul Jarosław Fret, fondatorul Teatrului Zar. Zar este denumirea cântecului funerar al unui trib din regiunile de munte din Caucaz. J. Fret lucrează cu foștii stagiați ai lui Grotowski, de origini etnice diferite, urmând modelul acestuia. A făcut cercetări în Georgia, Grecia, Bulgaria, Egipt și Iran asupra obiceiurilor, dansurilor și a muzicilor tradiționale și liturgice (modele ritmice, polifonii străvechi, armonii, partituri corale complicate). Acestea i-au oferit un material extrem de bogat pentru o trilogie. Două dintre spectacole au fost deja prezentate în cadrul manifestărilor culturale dedicate Anului Internațional Grotowski, în 2009. Este vorba despre „Cesarean Section, Essays on suicide” și de „Gospels of Childhood”.

Spațiul institutului poartă și azi amprenta perioadei grotowskiene: „Sub o arcadă, în strada îngustă (...), la nr. 27 a ființat între 1965 și 1984 Teatrul Laborator, cel mai celebru spațiu teatral al secolului XX, (...) o întâlnire

care dă fiori oricărui iubitor de teatru (...) văd doar chipul lui Grotowski în fotografia turnată în zid, o ușă masivă, un spațiu mic și auster²¹. Este imposibil să existe azi un muzeu al teatrului sărac, din lipsă de recuzită, de obiecte pentru expus. Singurul element cu care s-a lucrat a fost ființa umană: corpul, vocea, mintea și emoția.

Se poate face o legătură între teatrul sărac și mitul eternei reînțoarceri al lui Mircea Eliade. Sacrificiul inițial este retrăit, la Grotowski, prin teatru, prin jertfă, prin spovedanie, prin abolirea profanului, a blocajelor care împiedică acest acces. A demonstrat prin teatru că umiliția poate fi o calitate care permite accesul sincer la sine. Spațiul de joc este investit cu simbolismul centrului. Ce are loc pe scenă, în teatrul sărac, este o întâlnire între Cer, Pământ și Infern. Spațiul redus în dimensiune a fost folosit de Grotowski tocmai pentru a concentra mai bine energia, pentru a face „spovedania” un act reciproc, pentru a nu dilua această concentrare și pentru a păstra sau întări capacitatea de „axis mundi” a acestui spațiu. E gândit ca o întâlnire între om și Dumnezeu, dar și între oameni care-și expun intimitatea sufletului. Trăvialul dificil al actorului este încercarea de repetare a cosmogoniei și identificare cu sacral, are funcție ritualică. Altfel spus, Grotowski a demonstrat că în teatru masca poate fi smulsă de pe față. Cu adevărat important este ca, după smulgerea ei, să mai existe față.

A debutat în forță, într-un regim opresiv în plină ascensiune, și a sfârșit ca un înțelept oriental. India a fost patria lui spirituală. Și-a dorit ca după moarte cenușa să-i fie dusă acolo.

Bibliografie

Banu, George, *Ryszard Cieślak, actor emblematic al anilor '60*, București, Cheiron, 2009

Barba, Eugenio, *Pământ de cenușă și diamant*, Editura Ideea europeană, 2010

Breton, Le David, *Antropologia corpului și modernitatea*, București, Cartier, 2009

Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski: teatrul e doar o formă*, București, Cheiron, 2009

Spațiul gol, București, Unitext, 1997

Eliade, Mircea, *Mitul eternei reînțoarceri*, Editura Univers Enciclopedic, 1999

Grotowski, Jerzy *Spre un teatru sărac*, București, UNITEXT, 1998

Teatru și ritual, București, Nemira, 2014

Gurdjieff, G.I., *În căutarea ființei*, București, Herald, 2016

Osinski, Zbigniew, *Grotowski wytycza trasy*, Warsaw, Wydawnictwo Pusty Oblok, 1993

Ouspensky P.D., *În căutarea miraculosului (Învățăturile lui Gurdjieff)*, Proir Pages, 1996

Stanislavski, C. S., *Munca actorului cu sine însuși*, București, Nemira 2018

Note

1 <https://www.scribd.com/document/350504254/Sistemul-Lui-Stanislavski>

2 <https://yorick.ro/sistemul-lui-stanislavski-toata-forta-acestei-metode-consta-exact-in-faptul-ca-nu-a-fost-inventata-de-nimeni/>

3 extras din Mircea Morariu în https://adevarul.ro/cultura/carti/de-e-necesar-citim-stanislavski-1_5566f959cfbe376e35aec473/index.html

4 Grotowski, 2014, p. 52

5 Brook, 2009, p.123

6 Grotowski, 2014, p. 61

7 Ibidem, p. 63

8 Ibidem, p. 67

9 Ibidem, p. 77

10 Grotowski, 2014, p. 77

11 Ibidem, p. 98

12 Barba, 2010, p. 66

13 Grotowski, 2014, p. 89

14 Grotowski, 2014, p. 90

15 Gurdjieff, 2016, p. 91

16 Osinski, 1993, pp. 122-123 *apud* Barba, 2010, p. 94

17 Barba, 2010, p. 47

18 Barba, 2010, p. 69

19 Revista „Teatrul azi” nr 4, 5, 6 - „Grotowski al meu”, Andreea Dumitrescu

20 Barba, 2010, p. 216

21 Revista „Teatrul azi” nr 4, 5, 6 - „Grotowski al meu”, Andreea Dumitrescu

Revista Teatrul azi , **Numerele 4, 5, 6**

https://adevarul.ro/cultura/carti/de-e-necesar-citim-stanislavski-1_5566f959cfbe376e35aec473/

<http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/4167/ksiazke-niezlomny>

<https://yorick.ro/sistemul-lui-stanislavski-toata-forta-acestei-metode-consta-exact-in-faptul-ca-nu-a-fost-inventata-de-nimeni/>

<https://www.scribd.com/document/350504254/Sistemul-Lui-Stanislavski>

Generația Z

RUBRICĂ REALIZATĂ DE
DANA BUZURA-GAGNIUC

România profundă și reală nu e nici zgomotoasă, nici agresivă. E discretă, așezată, preocupată, inteligentă. Uneori suntem tentați să cădem în capcana facilă a observării zgomotului. De aceea, vrem să scoatem discreția la lumină. Diana Iovescu Tătucu e lingvist. Și-a început cariera la British Council în Cluj-Napoca, a studiat relații publice și comunicare la Boston University și a intrat în lumea antreprenoriatului social în cadrul Ashoka din Statele Unite.



INTERVIU CU
DIANA
IOVESCU-TĂTUCU

„Testăm produsele tradiționale românești care fac carieră”

După ce a lansat biroul Ashoka România, și-a îndreptat atenția spre crearea unui business social, Mozaïque, care își propune să readucă pe piețele internaționale colecții de țesături lucrate exclusiv manual, din materiale naturale. Astfel, a făcut cunoscute peste hotare creațiile meșterilor populari din România. În prezent e consultant la Banca Mondială în Washinton D.C., unde locuiește împreună cu familia.

Nu știi de ce, dar de câte ori mă gândesc la tine, involuntar în mintea mea apare o asociere cu un termen din fizică: *perpetuum mobile*. Sau poate știi de ce; pentru că faci atât de multe lucruri, ești implicată în proiecte care au depășit nu doar granițele României, ci chiar au împânzit lumea. Mi se pare că ești mereu peste tot și cu mereu același tonus de invidiat. Așadar, de ce *perpetuum mobile*?

Mulțumesc de compliment! Nu m-am gândit niciodată la mine ca la un *perpetuum mobile*, dimpotrivă, mi se pare ca aș putea să optimizez timpul mai bine, să fac lucrurile



Mozaique este un business social care își propune să îmbine designul contemporan cu tehnicile tradiționale și tehnologia, ca să le aducă predictibilitate financiară artizanilor din comunități fără acces la piețe locale sau internaționale.

sistematic, mai eficient și să las loc și pentru odihnă, meditație și cultivarea stării de bine. Învăță! Încet, încet... Contrar așteptărilor mele, copiii sunt un ingredient esențial în acest proces de eficientizare și productivitate a muncii mele. Dar ca să revin la întrebarea ta, „de ce perpetuum mobile?” – după ce au apărut Philip și Lara, copiii mei, am decis să iau o pauză și să mă bucur de timpul petrecut cu ei. Mi-am dat demisia în timpul primei sarcini și mi-am rezervat puțin timp pentru mine și m-am gândit la ce vreau să fac și la cum vreau să arate viața mea profesională. Deși mă bucuram de „timpul pentru mine”, simțeam că îmi lipsește componenta de îmbogățire profesională. Așadar, nu am rezistat mult fără să fac nimic. Am început cu proiecte mici care au început să crească și să prindă aripi și am pus bazele unui proiect al meu, DIT Consulting, o companie de consultanță pe impact social, unde lucrez cu organizații care vor să își definească direcția de sustenabilitate,

scalabilitate și impact social. DIT a precedat Mozaique, iar Mozaique este un business social care își propune să îmbine designul contemporan cu tehnicile tradiționale și tehnologia, ca să aducă predictibilitate financiară artizanilor din comunități fără acces la piețe locale sau internaționale. Adică destule comenzi pe parcursul anului, astfel încât artizanul să poată susține o familie și o gospodărie.

Ce înseamnă Mozaique? De unde Mozaique? De ce Mozaique?

Mozaique e un proiect de suflet 100%. A început de la pasiunea mea pentru design, pentru materialele naturale subutilizate (lâna) și a continuat cu crearea unei platforme pentru artizani, pentru punerea în valoare a tehnicilor tradiționale: țesut, tors și brodat. Eu am crescut înconjurată de produse făcute manual – mama cosea, bunica îmi croșeta și dădea comenzi pentru mănuși și ciorapi dantelați unei femei din sat. Mozaique e o îmbinare de contemporan cu tradițional, frumos și funcțional. În primul rând, înseamnă oameni, care, în ciuda greutăților și a schimbărilor economice și politice, au continuat și continuă să practice meșteșuguri locale așa cum o făceau și bunicii lor, ca să ducă mai departe zestrea suflătoare. Mozaique are și o componentă educațională prin care își propune să creeze oportunități de schimb de experiență între artizani din România și alte țări, dar și o componentă de experiențe prin care clienții noștri care apreciază produsele lucrate manual pot să participe în procesul de producție alături de artizan și să guste și din savoarea culturală locală, fie în România, fie în Guatemala.

Ce înseamnă activitatea organizației tale în cifre? Dacă se poate vorbi de așa ceva? (Număr de femei cărora li s-a dat de lucru, număr de țări și comunități implicate, volum de materiale realizate, costuri, venituri... orice lucru care se poate cuantifica.)

Suntem activi în trei țări: România, Guatemala, SUA (California de Sud). Lucrăm cu 28 de artizani și avem o comunitate de 48 de artizani cu care explorăm colaborări pentru țesături în bumbac, lână și mătase naturală. În ultima colecție de prosoape țesute manual în Guatemala am investit 1500 \$, ceea ce conform datelor Băncii Mondiale e aproape venitul mediu anual de 1619 \$, pentru o familie de agricultori sau artizani. Noi plătim producția artizanului pe loc, când preluăm produsele, nu după sau dacă se vând, cum fac majoritatea magazinelor. Practic, noi ne asumăm



riscul în locul artizanului individual în relația cu magazinele din SUA cu care colaborăm. E important să avem o relație de încredere de ambele părți. Primii ani în business sunt despre construirea relațiilor, dezvoltarea produselor și testarea lor, nu despre profit. Învățăm, învățăm...

Implicându-te în proiecte care vizează exclusiv activitatea cu femei, cu siguranță ți-ai conturat o imagine, o ierarhie a condiției femeii în diversele societăți și comunități cu care ai venit în contact...

E adevărat că țesutul e o activitate care e asociată cu femeile, în general, dar în America Centrală, incluzând Guatemala, țesutul e o activitate de familie care e în egală măsură deprinsă și de femei, și de bărbați. În general, cel care țese sau produce obiecte de artizanat e și cel de care depinde bunăstarea materială a întregii familii.

Întâlnindu-te cu femei cărora le-ai oferit o șansă – de a munci, de a câștiga, de a comunica, de a se dezvolta, de a se emancipa chiar –, mă gândesc

***Primii ani în
business sunt
despre construirea
relațiilor,
dezvoltarea
produselor și
testarea lor, nu
despre profit.
Învățăm, învățăm...***

*Fiecare comunitate
are ceva aparte
și încercăm să nu
intervenim foarte
mult în procesul
lor creativ, doar
să dăm o coerență
colecțiilor pe care
le dezvoltăm cu ei.
În timpul procesului
creativ, când noi
venim cu primele
schițe, începe un
proces colaborativ
de design și acolo
începe frumosul,
și fiecare artizan
vine cu perspectiva
locală și cu tehnica.*

că ai primit în schimb multe priviri încărcate de recunoștință. N-o să întreb cât de aducătoare de fericire este această senzație, pentru că întrebarea ar fi superfluă. Dar o să întreb, în schimb, altfel: care

a fost cea mai intensă, cea mai neobișnuită, cea mai neașteptată reacție de mulțumire? Și a lor, și a ta...

Pentru mine excursiile de teren sunt partea cea mai frumoasă, mai intensă și care mă aduce la realitate, dar și înapoi la întrebarea „De ce facem ce facem?” Eram acasă în România în vara anului 2018 și lucram la colecția de covoare, când soțul doamnei cu care lucram a făcut un atac de cord. Dacă nu așa fi fost acolo și ea ar fi întârziat comanda sau mi-ar fi cerut banii înainte, nu așa fi înțeles și probabil instinctul ar fi fost să fiu sceptică. Eu cred că e esențial să înțelegem toate aspectele implicate în producție, în creație și că, de fapt, acestea depind de oameni, care au în spate povești, au familii a căror bunăstare depinde de meșteșugul lor și de accesul la piață. Aici încercăm noi să creăm un liant și să umplem un gol.

Există vreo comunitate a cărei creativitate te-a marcat? Există povești care ți-au rămas?

Fiecare comunitate are ceva aparte și încercăm să nu intervenim foarte mult în procesul lor creativ, doar să dăm o coerență colecțiilor pe care le dezvoltăm cu ei. În timpul procesului creativ, când noi venim cu primele schițe, începe un proces colaborativ de design și acolo începe frumosul, și fiecare artizan vine cu perspectiva locală și cu tehnica. Povestea Mariei mi-a rămas aproape – e artizan țesător de aproape cinci decenii, e mamă, e bunică și în fiecare an oferă gratuit tabere pentru copiii din centrele de plasament, cărora le predă țesutul și le deschide casa timp de o săptămână, gratuit. Reușește să facă asta în ciuda încercărilor personale prin care a trecut anul trecut. Pe lângă țesăturile de lână toarsă manual, acum explorăm modalități prin care putem și noi contribui la partea educațională.

Ai dus creațiile populare românești în lume. Ce anume a făcut carieră peste Ocean? Ce ar mai putea interesa din această perspectivă? Unde nu se face suficient în România pe acest segment al promovării produselor de artizanat? Știu că nu puțini meșteri populari se plâng de problemele pe care le au cu desfacerea și comercializarea produselor lor, dar și de concurența pe care le-o fac produsele de import.

Deocamdată mai testăm ce produse tradiționale românești fac carieră. Au mers bine cergile din lână gri deschis cu aplicații de împletituri în forme geometrice, folosite drept



covoare, dar încă experimentăm. Noi concurăm cu prețurile foarte mici de producție din țările din Asia, cu India ca lider de piață. Aproape toată oferta de țesături de covoare de la târgurile internaționale e produsă în India, unde și guvernul susține inițiativele și creează un cadru pentru importatori. La noi existau cooperativele meșteșugărești, dar acum totul e individual și e greu pentru un importator să vină să producă în România în lipsa unui cadru organizat. Din punctul importatorilor de vedere, nu mai există o garanție a calității și e un sistem greu de navigat.

Ce urmează, ce proiecte sunt pe agenda ta?

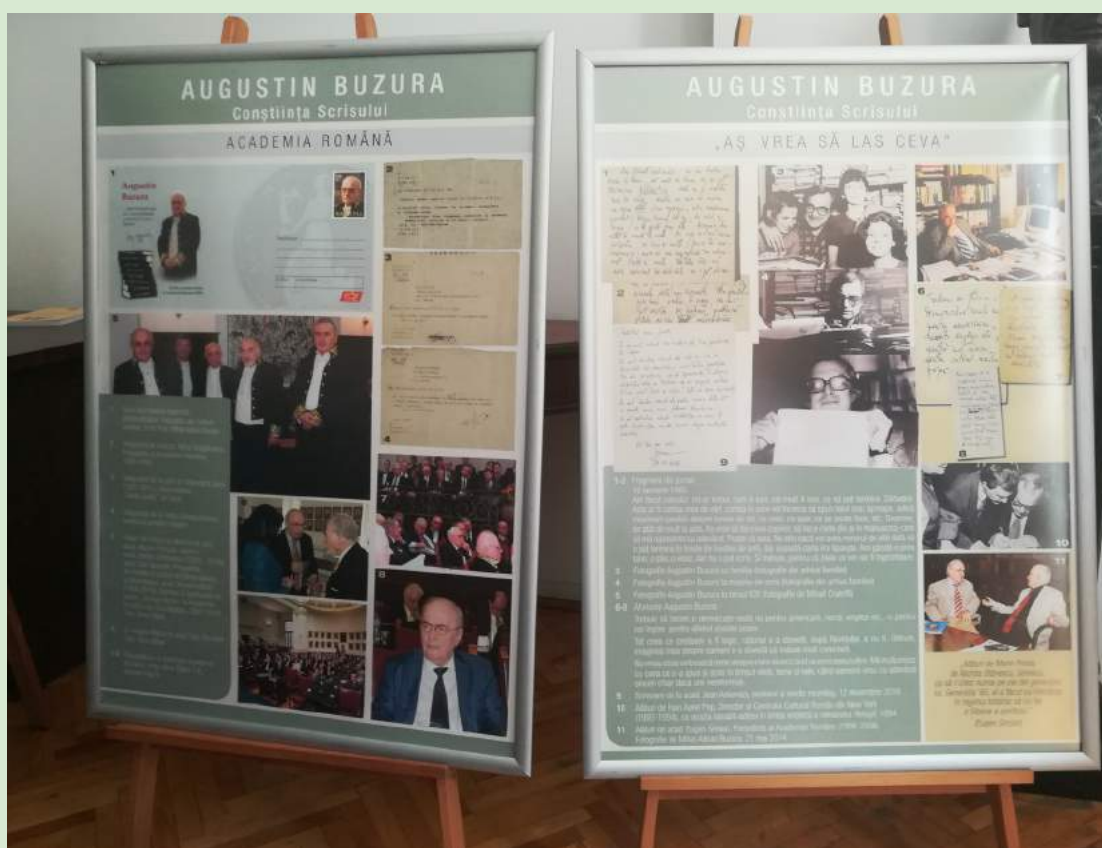
În vara acesta lucrăm la a doua iterație a colecției de covoare cu aplicații de împletituri de lână și ne uităm și spre ceramică. Vom participa la câteva târguri internaționale la Washington în toamnă-iarnă și avem în vedere și participarea la cel mai mare festival de artă populară din lume în iulie 2020, la Santa Fe. În toamnă vrem să lansăm și un pre-incubator de impact social pentru studenți în colaborare cu George Mason University și avem în vedere un proiect-expoziție de textile inteligente în colaborare cu două artiste din New York și Smithsonian în Washington DC. Până atunci, mai avem ceva muncă de teren de făcut. Abia aștept să revăd Maramureșul și să învăț și eu să țes. ■

***În toamnă vrem
să lansăm și un
pre-incubator
de impact social
pentru studenți
în colaborare cu
George Mason
University.***

Augustin Buzura

Conștiința scrisului

TRIBUNA ANILOR 1960 – 1970



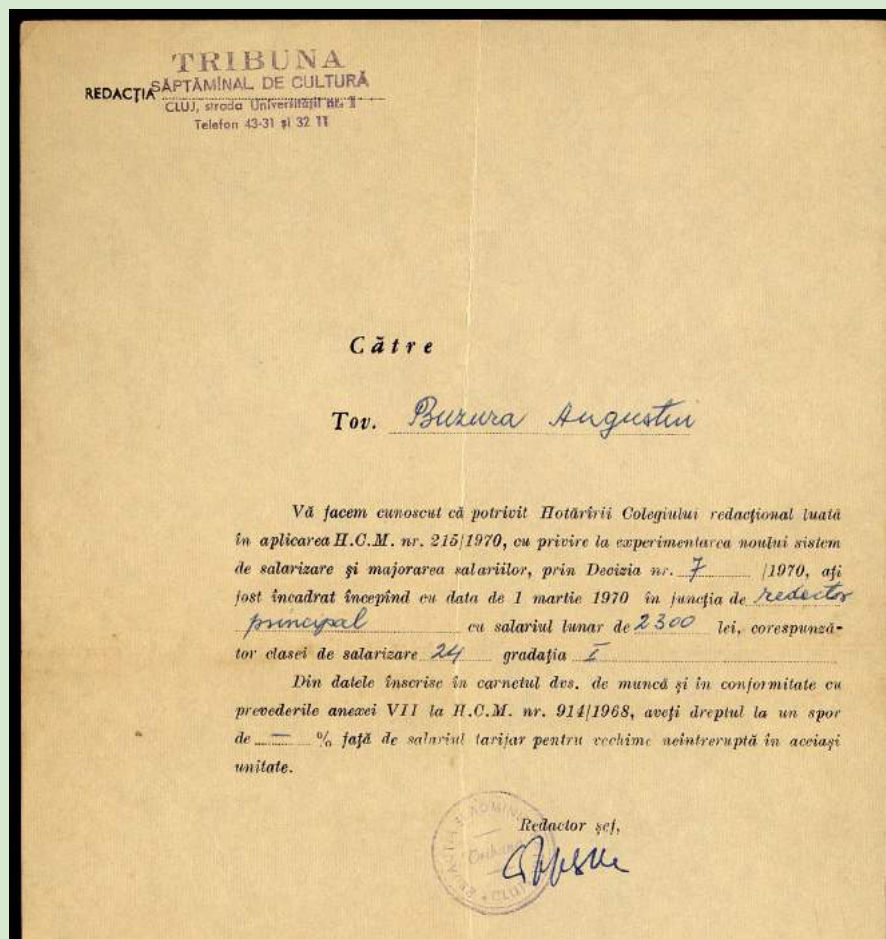
Din expoziția „Augustin Buzura, Conștiința scrisului”

realizată de Ana-Maria Vulpescu și Ileana Marin.

Organizatori: Fundația Culturală Augustin Buzura, în parteneriat cu Muzeul Național al Literaturii Române și Academia Română.

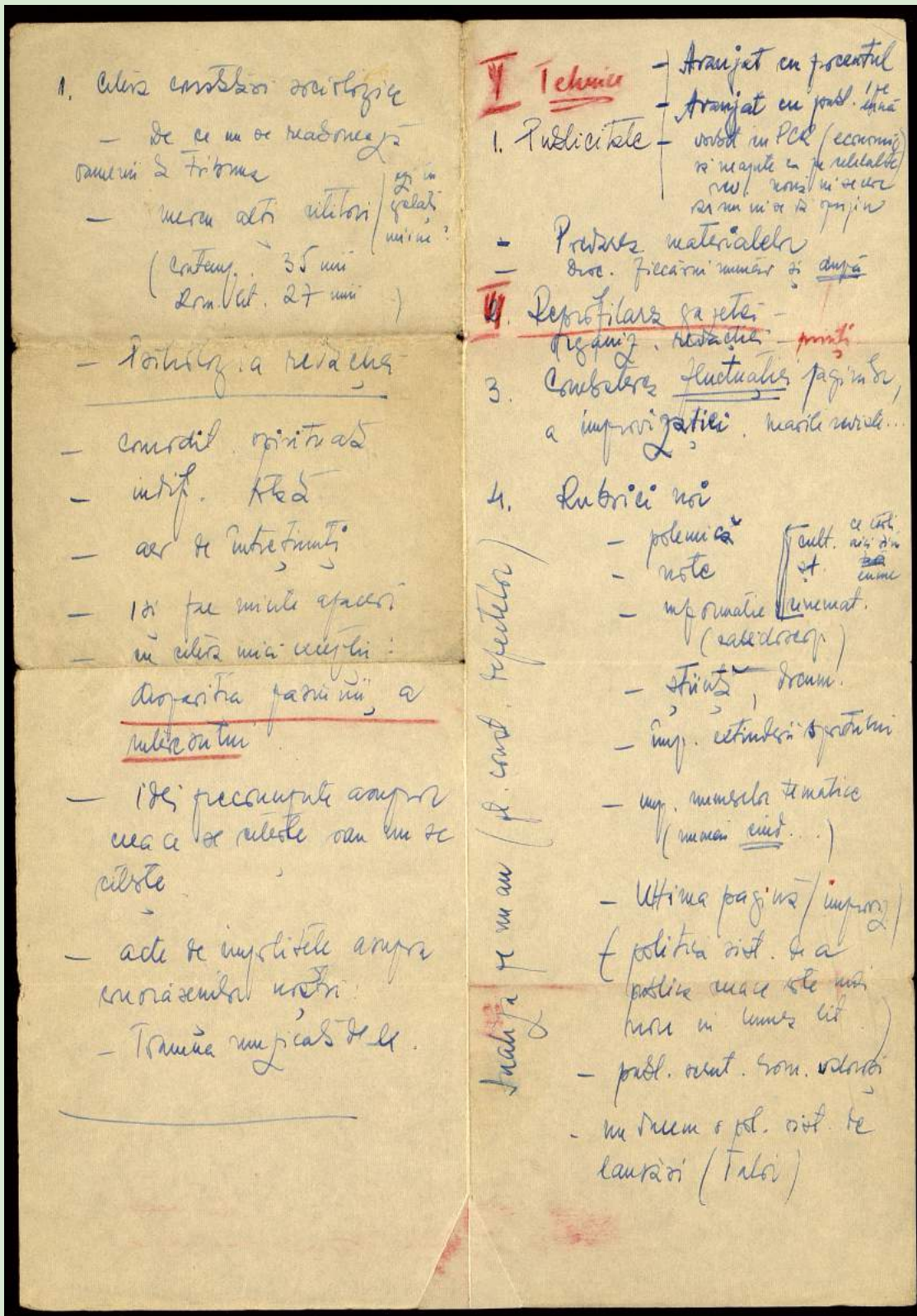
Expoziția a fost lansată în data de 10 iulie, în cadrul sesiunii omagiale organizate de Academia Română, la comemorarea a doi ani de la dispariția autorului, și este deschisă în perioada 26 iulie - 23 august, la Muzeul Național al Literaturii Române.

▼ Legitimație Asociația Scriitorilor din Cluj, Casa Oamenilor de Litere și Artă (1970)



◀ Document de încadrare pe funcția de redactor principal la Revista „Tribuna” (1 martie 1970)

Cuprins Revista „Tribuna”; Considerații sociologice asupra revistei; Psihologia redacției; Problematizări, teme, direcții



Waterloo

Sînt locuri despre care știm totul deși avem certitudinea că nu le vom vedea niciodată. Ele ni se fixează trainic în memorie, se integrează în ființa noastră, se constituie adesea într-un imaginar refugiu, rămîind, ciudat, fixe stele polare afective; nu-și modifică structura, culoarea, impresiile și sentimentele pe care le generează rămîin aceleași. Poate în compensație există locuri văzute, măsurate cu pasul, locuri trăite direct, fără intermediul cărților, care-și schimbă culoarea, semnificația, locuri într-o neîntreruptă transformare afectivă. Așa, m-am gândit de multe ori la Waterloo. Voisem să scriu în repetate rânduri despre cîmpia dominată de acea movilă de 45 de metri, **La butte du Lion**, cu două sute de trepte înguste din granit, două sute de pași chinuitori pentru a ajunge la leul înfrînt, aplecat care refuza să privească cu ochii săi de bronz cîmpia învîlăuită în ceața unei dimineți de februarie senin, îngăduitor.

Așezat la picioarele leului — **Cunichie** ridicule lui **s'essouffle vers l'héroïsme**, repetam, infuriat de oboseală, această răutăcioasă observație a unui distins confrate —, privind departe pătura Soignes, neagră, rece, respingătoare, simțeam, poate din cauza umilinței anterioare, curioasă bucurie că și dictatorii au un sfîrșit. Intrat în nebunia orașului am părăsit acea movilă și, întrebărilor, din ce în ce mai curioase, le răspundeam invariabil cu vorba maresalului Ney cînd a fost somat să se predea. Poate că așa fi scris despre bucuria pe care o simteam la gîndul că pînă și Napoleon a trebuit să plece steagul, să fugă, să nu-și poată duce nebunia pînă la ultimele ei consecințe dacă, prin luna de pe movilă, aș fi zărit măcar un alt ulm, asemănător celui sub care stătuse Wellington. Dar ultimul fusese tăiat și vîndut bucățică cu bucățică în Anglia, altul nu crescuse, pe Wellington nu mi-l putusem imagina, nu-l zăream printre meandrele memoriei și ale speranței, nici el și nici Gordon nu voiau să apară, stăpînul cîmpiei era doar Napoleon deși fusese înfrînt, iar acea „potaie ridicolă” era în spate și parcă se pregătea iarăși să sară, strînsese în ea orgoliul și frica oarbă a tiranului, furia în fața realității: chiar și el, chiar și el trebuise să aibă, cum au avut și alții, un sfîrșit ridicol... Ambițiile nu se pot exercita la nesfîrșit. Mi-am spus atunci că înfrîngerea lui Napoleon nu înseamnă mare lucru. El a cîștigat în fața istoriei prin ceea ce a înfăptuit (școală, legi, administrație etc.), a triumfat atît prin ceea ce a avut bun și prin ceea ce a avut rău. Unii i-au imitat părțile bune; catastrofele orgolioase — ceea ce au reușit să priceapă, ceea ce le convenea; căci pentru a-i semăna mai aveau nevoie de o nimică toată: geniul. Acolo, și nu numai acolo, marile său învingător se stîngea treptat, memoria oamenilor nu l-a ridicat mai presus de învinsul său.

Pentru a păstra nemodificat rezultatul consemnat în confruntarea reală, lui Wellington nu i-a fost de ajuns o singură victorie. Se pare că e foarte important ceea ce ai făcut înainte dar și după victorie. Cît despre învinsul învingător... Unii îți deșteaptă în minte calitățile, alții — mai ales defectele și bucuria de a ști că pînă și el a înclinat steagul... În funcție de aceste sentimente soarta luptei se schimbă mereu, la fel și culoarea cîmpiei, atunci învîlăuită în ceață și brumă, o ceață și brumă binevenite, unificatoare, apărute tocmai pentru a acoperi ogoarele geometrice adormite în iarnă; ele m-ar fi îndepărtat, cred, de vega iluzie a apropiatei înfrîngeri chiar dacă tunurile și ecranul panoramic și megafoanele alimentate cu franci anunțau dispunerea oștilor, o vesteau prin voci melodioase, baritonale...

AUGUSTIN BUZURA

▲ „Waterloo”, articol apărut în „Tribuna” (10 februarie 1977)

Cuprins Revista „Tribuna”; Considerații sociologice asupra revistei; Psihologia redacției; Problematizări, teme, direcții

Pag. I - Editorial / ceea ce e un
 - asu filosofie / important în
 - asu literar / umăr

Pag. II - Cronica
 - R. R. la nevoie / detaliați în note
 - note

Pag. III - Jurnal al cărților - preț
 - pag. endice

- articol de act. critice / polemice

Pag. 4 De glorie
 o alt. resursă

Pag. 5 Proza

Pag. 6. Shintz + calidrag
 I - unu : recenzii
 II - un mari studiu 3 r
 III - dinuare stula / floa
 IV - tuzatie

Pag. 7. Itz - Calidrag

Pag. 8. Pag. ulterioară

Pag. 9. Redamă



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.