

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

[www.revistacultura.ro](http://www.revistacultura.ro)

## VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU Mai avem așezăminte culturale?

Suntem o națiune divizată? Părerea mea este că da. Numai că această falie nu are legătură cu politica ori cu atitudinea față de modul în care împărțim finanțele țării (acestea sunt doar consecințe), ci cu felul în care ne raportăm la cultură. / pagina 3

## IOAN-AUREL POP „Miracolul românesc”

Trecerea goșilor, hunilor, gepizilor, avarilor, slavilor, proto-bulgarilor, pečenegilor etc. i-a făcut pe daco-romani, pe românii timpurii și pe români să se adăpostească în păduri, în munți și depresiuni, unde migratorii nu călcau. / pagina 8

## VASILE RADU Mănâncă „arta”!

Arta lui Spoerri învederează în cel mai bun sens o formă de cazuistică socratică. / pagina 28

## COSMIN BORZA Texte alimentare, capodopere literare

Nici inerțiile, nici idiosincraziile „vechiului” biografism nu sunt de găsit în „Cehov” al lui Virgil Tănase. Absența unui instrumentar analitic inovator este suplinită cu vădit succes de formula narativă inspirat aleasă și, mai ales, ireproșabil pusă la lucru: tocmai cehovianismul. / pagina 16



### DOSAR

Serialul TV  
la final de minorat?

/ p. 11-15

### IOAN LAZĂR

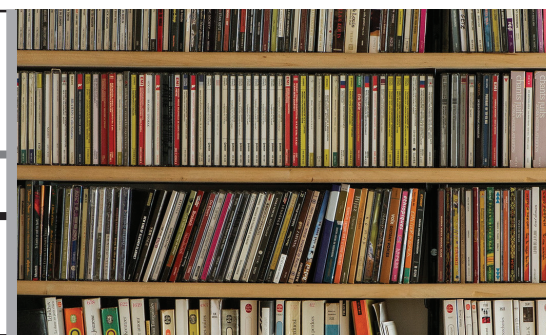
Ora elvețiană  
a cinematografului

/ p. 26-27

### DAVID ILINA

Despre modestia  
intelectuală

/ p. 9



CULTURA  
VIZUALĂ  
**VASILE RADU**  
Mănâncă  
„arta”! / 28

#### COPERTA ȘI ILUSTRĂȚIA DE NUMĂR

**PIERRE-AUGUSTE RENOIR // (1841-1919) /** Cu peste 1000 de tablouri în ulei, Renoir este unul dintre cei mai prolifici mari maestri. Figură esențială a impresionismului, artist care a realizat primele capodopere ale anti-academismului, Pierre-Auguste Renoir a dezvoltat un stil pictural propriu, cu linii fine, bine conturate, și o tematică discretă, predominant feminină. Operele sale sunt portrete (personale sau de grup), dar și naturi statice sau peisaje. Culoarele sunt calde, iar contrastele sunt cromatice, foarte rar și tonale. Impresia este de fragilitate, discreție, efemer, tranzitoriu. Deși un desenator capabil de performanțe tehnice, Renoir sacrifică desenul în favoarea capacității emoționale a vopselurilor impasto și a contururilor deschise. Rezultă un estetism a cărui sursă nu depinde de personajele sau obiectele desenate (și care, adesea, sunt reprezentate inestetice), ci din plenaritatea întregului, din ritmul vital pe care îl poate capta o asemenea viziune plastică. (N.I.) / **Pe copertă:** *La concert (Lojă la Operă)* (1880).

**CULTURA**  
Fundația Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de  
Fundația Culturală Română

Președinte:  
AUGUSTIN BUZURA

Redacția

Redactor-șef:  
ANGELA MARTIN

Secretar general de redacție:  
CARMEN CORBU

Echipa redacțională:  
ȘTEFAN BAGHIU  
COSMIN BORZA  
NICU ILIE

Redactori asociați:  
ALEX GOLDIȘ  
VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU  
VALENTIN PROTOPOPESCU  
ION SIMUȚ

Assistant Manager:  
VALERIA PAVEL

Layout & Digital Publishing:  
SC VIZUAL GRAFICANTE  
PUNCT RO

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

E-mail:  
culturaucr@gmail.com

ISSN 2285 – 5629  
ISSN-L 1584 – 2894

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

#### EDITORIAL

**VIRGIL ȘTEFAN  
NIȚULESCU**

Mai avem așezăminte  
culturale? / 3

#### CULTURA POLITICĂ

**GEORGE APOSTOIU**

**Cronica diplomatică //**  
Un raid printre opinii / 4

#### CULTURA ECONOMICĂ

**TEODOR BRATEȘ**

Costurile acumulării  
capitalului de imagine / 5

#### CULTURĂ ȘI SOCIETATE

**MONICA SĂVULESCU  
VOUDOURI**

**România din diaspora //**  
Când dispare frica de  
moarte / 6

**GINA STOICIU**

**Lumea sub lupă //**  
Individul singur / 7

#### CULTURA ISTORIEI

**IOAN-AUREL POP**

**Elogiu latinității //**  
„Miracolul românesc” / 8

#### CULTURA IDEILOR

**DAVID ILINA**

Despre modestia  
intelectuală / 9

Revista presei științifice / 10

#### CULTURA CINEMA

**DOSAR // Serialul TV  
la final de minorat?**

Participă: DANIEL  
IFTENE, MIRUNA  
RUNCAN, DELIA ENYEDI,  
RADU TODERICI /  
Coordonator: DANIEL  
IFTENE / 11-15



#### CULTURA LITERARĂ

**COSMIN BORZA**

**Întâmpinări //** Texte  
alimentare, capodopere  
literare / 16

**ȘTEFAN BAGHIU**

**Perspective //** SLC Punk  
în Craiova / 17



**EMANUEL MODOC**

Avangardă și  
transnaționalism / 18

#### DORIS MIRONESCU

Republica în fărâme / 19

**ROBERT CINCU**

Shakespeare revizitat / 20

**RODICA GRIGORE**

Jocurile Istoriei / 21

#### CULTURA PSI

**VALENTIN  
PROTOPOPESCU**

**Prin oglindă //**  
Arheologie psihanalitică:  
abreacția / 22

#### CULTURA SPORTULUI

**MĂDĂLINA FIRĂNESCU**

**In corpore sano //**  
Accidentul / 23

#### CULTURA URBANĂ

**BIANCA ELENA  
TRANTESCU**

Orașul hibrid.  
Experimente în  
modelarea spațiilor  
sociale / 24

#### CULTURA SPECTACOLULUI

**ALEXANDRA DIMA**

Când viitorul se exprimă  
în procente / 25

#### CULTURA CINEMA

**IOAN LAZĂR**

Ora elvețiană a  
cinematografului.  
SOLEURE - 2017 / 26-27

#### PARTENERI





VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

N-aș vrea să fiu prezumțios, dar specialiștii în politici culturale din România fac diferențe clare între așezămintele de cultură și așezămintele culturale. Pe scurt, orice instituție culturală poate fi așezământ de cultură (teatru, bibliotecă, muzeu, operă etc.), dar nu orice așezământ de cultură poate fi așezământ cultural.

**S**intagma din urmă a ajuns să fie folosită, încă de la sfârșitul regimului comunist, pentru a desemna mai ales casele de cultură (existente în mediul urban) și căminele culturale, din localitățile rurale. În urmă cu patru-cinci decenii exista în uz, încă, expresia „cultură de masă”. Aceasta a fost abandonată, definitiv, în zorii schimbării din 1989.

Nu am să intru, aici, în istoria căminelelor culturale și a caselor de cultură. Se știe că ele au cunoscut o perioadă înfloritoare, mai întâi, în timpul deceniului al patrulea din secolul trecut, în anii în care Regele Carol al II-lea, cu aportul major al lui Dimitrie Gusti, a încercat să aprindă flacăra culturii moderne în spațiul rural. Apoi, regimul comunist a făcut eforturi mari, îndeosebi până prin 1975, să mențină aceste așezăminte în stare de funcționare, mai ales ca instrumente de propagandă. De-gringolada din ultimi 10 ani ai dictaturii ceaușiste a lăsat de izbeliște căminele culturale, iar anii de după revenirea la democrație au adâncit această stare.

Abia după ce România a reintrat în cursul de creștere economică, guvernării au încercat să facă ceva și pentru readucerea la viață a instituțiilor numite, convențional, „așezăminte culturale”. O lege din 2003 a încercat reglementarea domeniului. Sistemul, destul de rigid, a fost modificat prin Ordonanța de Urgență nr. 118/2006 privind înființarea, organizarea și desfășurarea activității așezămintelor culturale. Definiția așezămintelor, în vigoare și azi, include „căminele culturale, casele de cultură, universitățile populare, școlile populare de arte și meserii, centrele culturale, formațiile sau ansamblurile profesionale pentru promovarea culturii tradiționale, centrele zonale pentru educația adulților, centrele pentru conservarea și promovarea culturii tradiționale și altele asemenea”. Observăm că tabloul cultural s-a modificat deja, în acești 11 ani, foarte mult. Autonomia locală a făcut ca autoritățile din orașele mici, dar chiar și din cele mijlocii, să încerce, determinate

## Mai avem așezăminte culturale?

► Nu știm câte așezăminte culturale există în România, cum sunt organizate, de ce au nevoie, ce fac, dacă sunt ori nu eficiente, dacă își îndeplinesc menirea. Ne lipsesc politicile publice privind aceste instituții de cultură care au datoria de a se afla în serviciul a peste jumătate din cetățenii țării.

Curtea veche din București.  
Foto: Sânziana Gheorghe,  
CC Wikimedia

în mai mică sau mai mare măsură și de criza economică din 2008-2013, să strângă laolaltă mai multe instituții culturale într-una singură, numită, generic, „centru cultural”. Au fost îngrămădite aici casa de cultură, școala populară de artă, ansamblul de dansuri folclorice, muzeul și, în unele cazuri, chiar și teatrul local.

Actul normativ din 2006, destul de lax pentru a permite funcționarea neîngrădită a așezămintelor culturale, a mai avut un scop: acela de a sta la baza unui Program prioritar național pentru construirea de sedii pentru așezăminte culturale în localitățile unde nu există asemenea instituții, precum și pentru reabilitarea, modernizarea, dotarea și finalizarea lucrărilor de construcție a așezămintelor culturale de drept public din mediul rural și mic urban. Programul a fost finanțat, generos, cu 400 de milioane de euro. Acesta funcționează și astăzi, dar, după știința mea, nu există, încă, o evaluare a beneficiilor sale.

De fapt, problema ignoranței noastre în domeniu este una evidentă și destul de gravă. Ne lipsesc informații de bază. Nu știm câte așezăminte culturale există în România, cum sunt organizate, de ce au nevoie, ce fac, dacă sunt ori nu eficiente, dacă își îndeplinesc menirea. Ne lipsesc politicile publice privind aceste instituții de cultură care au datoria de a se afla în serviciul a peste jumătate din cetățenii țării. Răspunderea este aruncată de la autoritățile centrale la cele locale și înapoi, fără ca oamenii care ar trebui să fie beneficiarii actului de cultură să mai înțeleagă ceva din acest joc. Când privim mai atent realitatea, înțelegem că fiecare gospodar se descurcă așa cum poate. Ar fi o dovadă de supremă ipocrizie din partea celor cu pretenții de apartenență la elita intelectuală a țării să pretindă de la cei care nu beneficiază de apă curentă și canalizare să considere drept o prioritate activitatea unui cămin cultural dotat cu bibliotecă,

sală de spectacole și facilități pentru educația adulților. Este tocmai datoria autorităților centrale, a celor care se doresc a fi apreciați pentru contribuția lor la cultura națională, de a încerca acum, la mai bine de un deceniu de când programul amintit funcționează, să arate unde ne aflăm și ce avem de făcut mai departe.

Din păcate, impresia mea este că vremea intelectualilor de talia lui Spiru Haret, Nicolae Iorga și Dimitrie Gusti a apus. Acum, a te preocupa de cultura celor care trăiesc în mediul rural, a celor care nu au apucat, poate, să absolve nici măcar liceul, pare să fie un fel de corvoadă, ba chiar o activitate, oarecum, rușinoasă. Hipsterii conectați la cultura mondială privesc cu multă condescendență la apelul „Așa să ne judece viitorul”, semnat de câteva zeci de academicieni și considerat o dovadă supremă de conservatorism și izolare. Aici pare să fie, acum, unul dintre nodurile dezbaterii intelectuale din România. Politicienii, pe de altă parte, par să fie preocupați mai mult de situația penitenciarelor și a disputelor sterile între ei pe teme juridice. Nu văd, mai de nicăieri, pe cineva interesat de ce se întâmplă cu instituțiile de cultură care ar trebui să asigure serviciile minimale pentru, repet, mai mult de jumătate din cetățenii acestei țări.

Suntem o națiune divizată? Părerea mea este că da. Numai că această falie nu are legătură cu politica ori cu atitudinea față de modul în care împărțim finanțele țării (acestea sunt doar consecințe), ci cu felul în care ne raportăm la cultură. Câtă vreme vom considera cultura drept un bun de folosință pentru un grup restrâns de oameni „îndreptățiți” și ne vom imagina că „țărani” pot să rămână în spațiul lor tradițional și idilic, în care au trăit de la Ștefan cel Mare până la Gheorghiu-Dej, nu vom reuși să clădim o națiune viabilă, civică și în acord cu ceea ce se întâmplă în restul Europei. Avem vreun urmaș al lui Gusti? ■



## CRONICA DIPLOMATICĂ

## Un raid printre opinii

GEORGE APOSTOIU

Ofer cititorilor câteva constatări culese din presa internațională asupra cărora îi invit să reflecteze, dacă se poate, în afara obsedantelor opțiuni politice. Mărturisesc că pornesc de la noul val de manifestații care au obiective politice (nemulțumirea față de rezultatele unor alegeri, cazul celor din SUA și din România) sau sociale (cele din Franța, de o violență greu de controlat). Modelul mișcării pacifiste Occupy Wall Street, declanșată la 17 septembrie 2011, este depășit prin capacitatea de organizare și modificarea mesajului. Rețelele de socializare și mass-media au contribuții importante în această schimbare. Fenomenul este atent studiat de sociologi și politologi care avansează teza că noile mișcări, indiferent de obiectiv, vor fi de lungă durată. Un alt aspect, cel privind impactul social, relevă, pe de o parte, o implicare militantă, partizană a mass-media în demonstrațiile de stradă și, pe de alta – din cauza acestui amestec –, o scădere a încrederii în jurnalism. Rolul ziaristului, au afirmat cei care au analizat noile proteste, este să facă analize și să verifice informațiile (AFP, „Le Point”, ziar de dreapta francez); sau să facă oamenii mai inteligenți, spunea cineva cu candoare la France 24. Alții cred că asistăm la o abandonare a misiunii nobile a presei. A apărut stigmatul de „presă mincinoasă”. După ce a pierdut alegerile – cum le-a pierdut –, Hillary Clinton a criticat „fabrica de știri false” și manipularea electoratului printr-un factor exogen democrației, cel emoțional. În campania primarelor din Franța, pentru desemnarea candidatului dreptei la prezidențiale, portretul fostului premier Alain Juppé a fost prezentat cu barbă de jihadist; astfel diabolizat, i-au fost ruinate șansele, deși era cel mai bine cotate. Opinia că alegerile au o dimensiune emoțională, auzită și la București, nu are nimic cu democrația.

## România, din nou în atenție

Demonstrațiile uriașe de la București și din orașele universitare au declanșat subit interesul presei străine pentru România. În decembrie 1989, când Capitala a fost cucerită peste noapte de o armată de ziariști străini (francezii cu un plus de zel), România a stârnit un entuziasm mediatic nebănuț. „Revoluția” noastră a fost transmisă în direct de mai toate televiziunile din lume. Înflăcărea a durat o săptămână și a sucombat brusc, odată cu publicarea de către un ziarist român exilat în Franța a documentarului „Autopsia unei lovituri de stat”. Încă din titlu, „revoluția” și-a căpătat definiția meritată. Din acel moment, totul s-a prăbușit, presa străină și, odată cu ea, cancelariile occidentale au întors armele. România a fost pusă în carantină

și, după mineriadă, ținută la zid pentru un sfert de secol. Nimic din ce se petrecea în țara noastră nu mai interesa, nu mai era credibil. Nici chiar integrarea în NATO și aderarea României la Uniunea Europeană nu au deblocat situația. Au reușit, surprinzător, demonstrațiile din frigurosul februarie 2017. Am reintrat în grațiile presei, oare, din aceleași motive ca acelea din săptămâna orbilor din decembrie 1989?

## Nu suntem o excepție

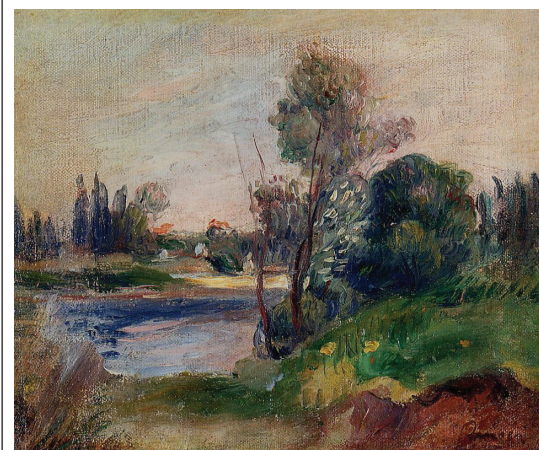
Acestei reveniri trebuie să i se găsească, totuși, explicații plauzibile. Poate că demonstrațiile vor schimba România. De ce nu? Să vedem, deocamdată, ce spun străinii. Aleg două opinii oarecum neconcordante. Ziaristul francez Jean-Christophe Ploquin, de la ziarul „La Croix”, crede că „Manifestațiile din aceste zile arată o altă față a României. Sub presiunea Uniunii Europene, România s-a dotat, în 2013, cu unul dintre cele mai puternice sisteme de pe continent de luptă împotriva corupției. Un Parchet național independent exercită o presiune constantă până la vârful statului. În același timp, societatea civilă s-a întărit în special în orașe, prin participarea mediilor economice, intelectuale și asociative. Acestea merită să fie încurajate, mai ales de Franța. Viitorul Europei se joacă în această Românie latină, vecina Ucrainei și a Serbiei, aflată în apropierea Turciei și nu departe de Rusia”. Mai puțin entuziasmați, britanicii au vorbit și despre controversata DNA, „birocrăție non-aleasă” (comentariul BBC), folosirea serviciilor secrete în lupta împotriva corupției (Henry Jackson Society), iar David Clark vede în această „cooperare” un pericol pentru slăbirea democrației în România („The Guardian”).

Să dăm și opinii românești. Una, în linia entuziasmului lui Ploquin, acreditează ideea că demonstrațiile intelectualilor anti-Guvern au oferit lumii o lecție de civism, un îndreptar de moralitate și de lecuire a guvernărilor corupte – pe unde vor mai fi fiind – prin presiunea străzii. O altă, bine particularizată, vizează banalizarea demonstrației anti-Președinte și legarea acesteia de trecutul comunist, un produs mincinos făcut de proști pentru proști. Prima opinie este victima unui elan naționalist confecționat, frizează naivitatea și faloșenia onctuoasă. A doua este de o aroganță insultătoare pe care trebuie să o uităm cât mai repede. Nu suntem „Învățătorul” lumii, nu suntem nici proștii lumii. Din păcate, putem fi, după cum se vede, mimetici – demonstrațiile de la București au fost inițial un ecou al celor din SUA –, și ingrați cu bieții români care își permit să aibă alte opinii decât cele ale divanului înțelepților.

Repet ceea ce am mai spus într-o cronică anterioară: demonstrațiile din România sunt un experiment al cărui scop imediat îl intuim. Nu-i cunoaștem, însă, țintele îndepărtate. ■



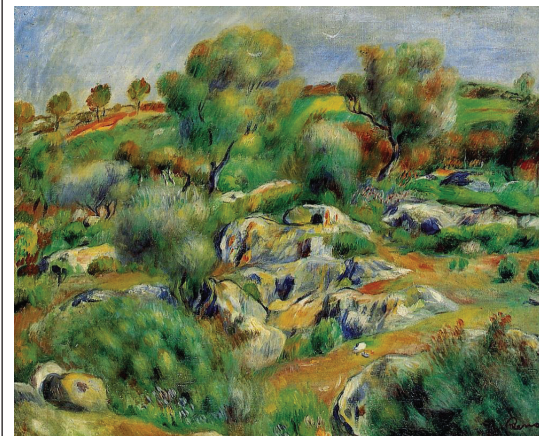
Pierre-Auguste Renoir, O plimbare în pădure



Pierre-Auguste Renoir, Malurile râului



Pierre-Auguste Renoir, Dejunul canonicilor



Pierre-Auguste Renoir, Peisaj breton



Pierre-Auguste Renoir, Peisaj breton cu biserică și livadă



## Costurile acumulării capitalului de imagine

TEODOR BRATEȘ

Nu degeaba se spune că „obrazul subțire cu cheltuială se ține”. În acest sens, se impune a observa că, în era digitală, au apărut nu-anțări și completări astfel încât așa-numitele rețele de socializare au devenit și o afacere profitabilă în sfera capitalului de imagine, potrivit unei legi sui-generis care sună astfel: „Realitatea nu-i nimic, percepția este totul”.

### Profit și pagubă din crize

O istorie a transformării dezbaterilor pe teme economice în spectacole audiovizuale ar fi de-a dreptul fascinantă. Înșuși Donald Trump este un produs al acestei transformări. Dar, ne interesează, evident, mai mult „cestiunile arzătoare la ordinea zilei”, aici, la noi în „ogradă”. Mă refer la prozaicul subiect numit buget public, adoptat în Parlament exact în momente de mare tensiune politică și socială.

Numeroase comentarii din mediul audio-vizual au utilizat din belșug formule de genul: „s-a dat cale liberă la risipă”, „populism pur și dur” „atentate la banul public”, ceea ce a făcut joncțiunea cu sloganurile unei anumite tabere de protestatari, sintetizate într-un singur cuvânt: „Hoții!”. Ce poate să fie mai percutant, mai profitabil pentru capitalul de imagine decât blazonul de luptător neînfricat împotriva corupției, împotriva cleptocrației?

Când îți se oferă un text prin care ești avertizat că „se amanetează bugetul țării pe 100 de ani”, n-ai cum să nu te revolți. Chiar dacă tema impune foarte multe precizări de ordin tehnico-bugetar, trebuie lămurit că premisa unei asemenea aserțiuni o constituie creditele de angajament care – chipurile – pe baza Ordonanței de Urgență nr. 9/2017 ar permite angajarea nelimitată a unor cheltuieli ale autorităților publice. Or, tocmai Legea bugetului de stat pe anul 2017 indică expres plafonul de cheltuieli care lasă fără obiect vehementa critică. A recunoscut-o tranșant, spre onoarea sa, unul dintre cei mai exigenți observatori și



► Nimic nu este „bătut în cuie”, însă ceea ce apare și se afirmă cu adevărat important este să existe o viziune coerentă de politică bugetară care să țină seama nu numai de urgențe, de imperativele momentului, ci de o perspectivă mai largă...

sanționatori ai derapajelor guvernamentale, reale sau imaginare, nimeni altul decât președintele Consiliului Fiscal, Ionuț Dumitru.

### Dacă asta v-a plăcut, iar o luăm de la-nceput

În partea de venituri a bugetului general consolidat pe anul 2017, se preconizează încasări care se apropie de o treime din produsul intern brut, ceea ce depășește cu mult nivelul din anii precedenți. Unde mai pui că se estimează și un spor de PIB de 5,2%! De aici, un val necruțător de critici care include caracterizări precum „cacealma”, „fantezii ucigătoare”, „supraestimări iresponsabile”, „prestidigitație”.

Când a vorbit despre veniturile bugetare pe 2017, guvernatorul BNR, Mugur Isărescu, a recurs la formula „buget ambițios”. Parcă sună altfel decât caracterizările redactate în paragraful anterior. Fără îndoială, nu va fi ușor să se atingă țintele de încasări, dar în loc de invective ar fi fost, poate, mai potrivit să se ia „la bani mărunți” fiecare sursă de venit, așa cum se precizează în buget, pentru a se identifica măcar câteva „supradimensionări”. Aici, este nevoie, totuși, de niscaiva argumente, dar prezentarea lor ar plictisi mulți cititori de site-uri, iar, în

absența evaluărilor calificate, capitalul de imagine dospește neîncetat.

Din păcate pentru autorii și beneficiarii procedurilor amintite, o structură patronală de prestigiu a Camerei Americane de Comerț (AmCham) nu neagă posibilitatea unei creșteri de 5,2% a PIB în acest an. Atrage doar atenția că trebuie stimulate investițiile, deficitul bugetar să nu depășească 3 procente din PIB, să se asigure creșterea capacității de colectare a veniturilor.

### Presiunea oportunităților și a provocărilor

În privința cheltuielilor, tot guvernatorul BNR observa că bugetul „este mai degrabă optimist”. La polul opus, în goana după capital de imagine, se lansează sloganuri care se subsumează ideii că avem de-a face cu „obsesia cheltuirii banului public fără teamă de pedeapsă”. Argumente? Zero, inclusiv în unele discursuri în Parlament, mai ales atunci când dezbaterile se televizează în direct.

O analiză serioasă confirmă slaba susținere cu proiecte (de pildă, în materie de infrastructură, în mai toate domeniile) a unor cheltuieli și insuficiența fundamentare a anumitor alocări mai ales în sfera socială prin care în loc să se elimine o serie de inechități se adâncesc altele (cum ar fi extinderea unor gratuități „în bloc” fără să se țină seama de priorități, de necesitatea atenuării unor disparități, de la cele teritoriale până la cele între sectorul public și cel privat). Numeroși economiști autentici au semnalat aplicat și alte prevederi discutabile. Trebuie, însă, subliniat, în funcție și de experiența din anii precedenți, că atât în procesul execuției bugetare, cât și prin cele două rectificări legale pe an, pot fi operate modificări, adaptări, în funcție de evoluțiile economiei naționale în context regional, european și mondial. Nimic nu este „bătut în cuie”, însă ceea ce apare și se afirmă cu adevărat important este să existe o viziune coerentă de politică bugetară care să țină seama nu numai de urgențe, de imperativele momentului, ci de o perspectivă mai largă, cel puțin până la orizontul anului 2020.

Deocamdată, ceea ce constatăm în spațiul public confirmă și reconfirmă tendința tot mai accentuată a unor pseudoanalizatori de a lansa mesaje care să cultive nu numai neîncredere, ci și temeri care induc în societate o stare de spirit contraproductivă. Costurile însușirii necritice a unor puncte de vedere bazate exclusiv pe sloganuri cu impact, ca sursă de acumulare primitivă a capitalului de imagine, vor eroda, însă, substanța economico-financiară a tuturor demersurilor îndreptate spre asigurarea unui bine public real. Dacă asta vom dori, asta vom avea. ■

## ROMÂNIA DIN DIASPORA

# Când dispare frica de moarte

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

**O**mul care a luat prima piatră în mână ca să se apere a conștientizat natura sa perisabilă. A înțeles că există pentru ființa lui un sfârșit și a încercat să prelungească momentul declanșării lui. Orice formă de apărare se bazează pe acest instinct primar de care dă dovadă orice vietate. Fapt pe care, uite, puțini sunt cei care și-l pot explica (dacă într-adevăr va fi fiind cineva în stare). Reacția de apărare are o istorie paralelă cu istoria omenirii. De la piatră la băta, de la băta la praful de pușcă, de la pușcoci la tanc, de la tanc la submarin, de la submarin la bombardier, de la bombardier la arma chimică, de la cea chimică la cea nucleară și... probabil, ciclul nu se va opri nici aici. Etapele, bineînțeles, au formele lor intermediare, iar de formele intermediare au beneficiat în mare măsură cei lipsiți de putere. Mentea omului simplu a inventat praștia. Mentea puternic susținută financiar a omului evoluat și școlit la Los Alamos a inventat bomba de la Hiroșima.

Iată, deci, cum – paralel cu evoluția omului – s-au dezvoltat și metodele de a-i pune capăt. Succesul acestor metode s-a bazat pur și simplu pe frica înăscută de moarte. Cel care era mai puternic putea să-ți aducă sfârșitul. Dacă erai tu mai puternic, îl omorai tu pe el. Acest proces se numește Istorie. Instinctul a lucrat asupra omului ca individ. El însă a fost acceptat, a devenit lege pentru comunitate. Cei care puteau să se apere se salvau. Ne place sau nu ne place, războiul pare să intre în formele de supraviețuire a speciei. Lucru care a dus pe parcurs de la arme la depozitele de armament, apoi la industria armamentului. La această nenorocită industrie, deci, ca parte a economiei unei națiuni, a unui grup de națiuni, ca parte esențială a economiei pentru acele națiuni care conduc astăzi lumea. Frica de moarte a individului stă la baza inventării armamentului, a acceptării, promovării, dezvoltării, finanțării, consolidării, transformării lui în industrie principală a economiei. De la frica de praștie, la frica de bomba nucleară e, de fapt, doar un pas. Ceea ce le leagă este frica de moarte. Pe fondul acestei frici de moarte se desfășoară viața noastră de zi cu zi. Pe această

frică de moarte pe care ți-o poate provoca unul mai puternic decât tine s-au constituit primele alianțe comunitare, apoi popoarele, apoi națiunile, apoi blocurile militare și... probabil, așa cum s-a întâmplat totdeauna în istorie, lucrurile nu se vor opri nici aici. Ideologiile vor diversifica frica instinctivă de moarte,

▶▶ Pe această frică de moarte pe care ți-o poate provoca unul mai puternic decât tine s-au constituit primele alianțe comunitare, apoi popoarele, apoi națiunile, apoi blocurile militare și... probabil, așa cum s-a întâmplat totdeauna în istorie, lucrurile nu se vor opri nici aici.

banii o vor exploata la maximum, cei bogați se vor amăgi că pe ei nu-i atinge sfârșitul dacă posedă arme sofisticate și bani, doar că... până și Rotschild, până și Krupp, sunt nimicuri pe lumea cealaltă.

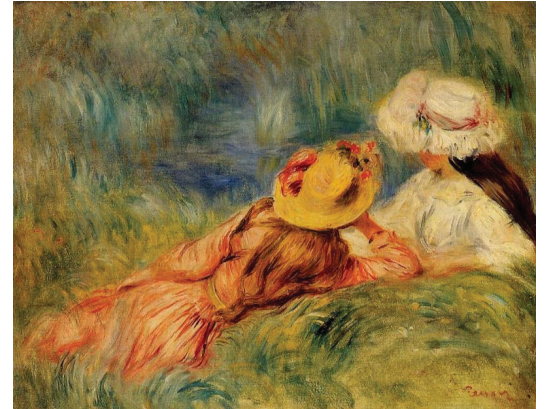
Ce se poate, însă, întâmpla dacă într-o zi apar printre noi persoane cărora nu le mai este frică de moarte? Efectul bombei atomice devine nul în fața unei fetișcane musulmane care se detonează. Bomba atomică a fost inventată ca să bage frica în noi pe distanțe de mii de kilometri și pe parcursul unor generații. Cum va reuși ea însă să înfricoșeze o fetișcană musulmană care nu știe ce înseamnă frica de dispariție?

Toate studiile de sociologie spun că femeile, datorită faptului că sunt destinate să poarte fătul, au instincte vitale mai accentuate. Cine s-ar fi gândit vreodată că o femeie e în stare să se detoneze cu bună știință pentru a răspândi moarte în jur? Pe parcursul istoriei, eroii au fost întotdeauna slăviți. Să omori cât mai mulți dușmani era considerat titlu de glorie, deși, de fapt, era oficializarea și acceptarea statutului de criminal. Dar se știe că Agamemnon a intrat în cetate în carul triumfal. Iar Ahile a devenit prototip. Societatea și-a răsplătit eroii-criminali, i-a umplut de lauri, i-a respectat, i-a recompensat cu bunuri și glorie. Ce primește însă de la societate o fetișcană musulmană care se detonează scurtându-și astfel viața cu bună știință?

Cred că pentru a înțelege acest mister trebuie să depășim instinctele vitale, biologice și să intrăm în patologia psihiatriei. Suntem pe terenul bolilor psihice induse. Atunci când dispare frica de moarte, intrăm în monstruos. Monstruosul este o deformare în evoluția speciei. Sau... efectul unui drog. Nu știu cum de nu i-a trecut nimănui prin cap să cerceteze trupurile detonatorilor. Sau, dacă s-a făcut, nu știu de ce nu i se aduce la cunoștință omenirii că rui drog i se datorează anularea fricii de moarte. Pentru ca lumea să știe și să se păzească. Sunt convinsă că și pentru această abatere de la ordinea speciei s-ar găsi un remediu. ■



Pierre-Auguste Renoir, Femeie cu umbrelă de soare



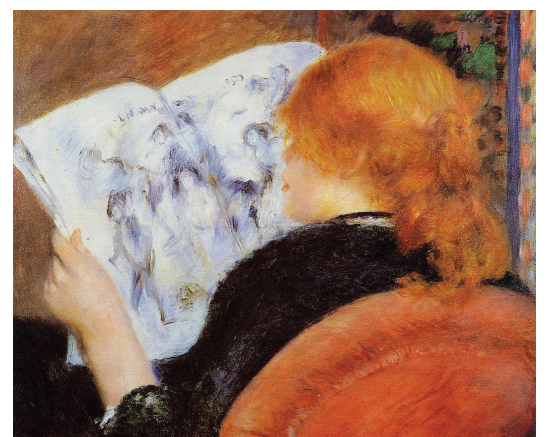
Pierre-Auguste Renoir, Fete pe malul unei ape



Pierre-Auguste Renoir, Tinere pe plajă



Pierre-Auguste Renoir, Femeie tânără într-o barcă



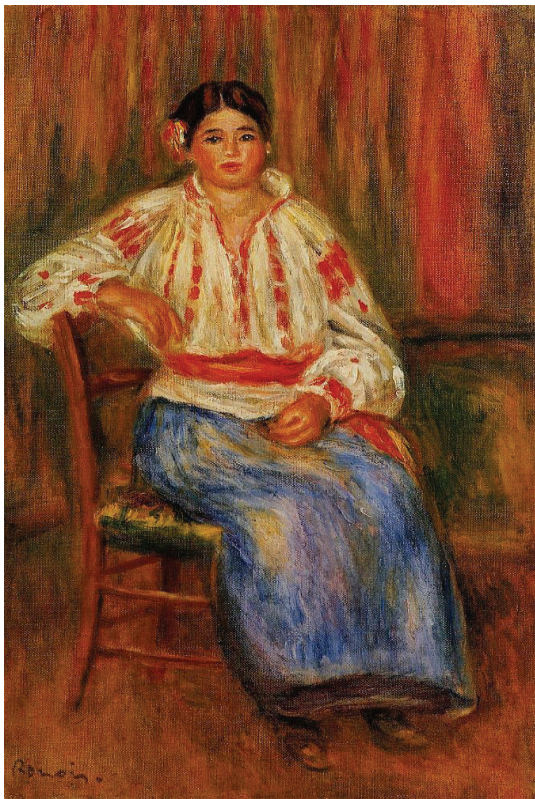
Pierre-Auguste Renoir, Tânără citind un jurnal ilustrat

# Individul singur

GINA STOICIU



Pierre-Auguste Renoir, Femeie la pian



Pierre-Auguste Renoir, Româncă tânără



Pierre-Auguste Renoir, Skiff



Pierre-Auguste Renoir, Piața Trinității (III)

**P**aul este profesor pe contract, un profesor foarte apreciat de elevi. El este chemat și revocat după un orar improbabil. Nemulțumit și stresat de această nesiguranță, Paul depune o plângere la direcția școlii. În plângerea sa, Paul își exprimă nemulțumirea personală, dar și convingerea că un orar improbabil nu este potrivit cu etica școlară și profesională, care cere continuitate și nu incertitudine.

La puțină vreme după depunerea plângerii, Paul primește un răspuns în care este anunțat că nu i se va mai prelungi contractul; direcția școlii îi mulțumește pentru serviciile lui și îl anunță că dispune de o listă lungă de profesori gata să accepte un orar improbabil. De altfel, și colegii încep să îl trateze ca pe un reclamant indecent. Când Paul se plânge că a rămas fără loc de muncă, colegii îi dau de înțeles că este singurul responsabil pentru situația creată. Familia, la fel.

Paul este scandalizat și decis să-și caute dreptatea. Intră progresiv în spirala plângerilor. Într-un an ajunge la 80 de plângeri depuse la școală, primărie, poliție și tribunale. Paul nu mai trăiește decât pentru această luptă, aproape irațională. O injustiție, o decepție și iată-l împins în stare depresivă și în sindromul victimizării. Bătălia cu sistemul devine axa vieții, rațiunea lui de a trăi. Paul este obsedat de legitimitatea revoltei lui. Zilele seamănă cu infernul administrativ. Paul se percepe uneori ca un Don Quijote modern care se bate cu morile de vânt, alteori ca un revoltat contra sistemului. Paul nu mai este nici în interiorul sistemului și nici în afara lui. Și atunci se întrebă: Cum de am ajuns aici? De ce am ajuns aici? Sunt oare un reclamant obsedat, așa cum îmi spune toată lumea? Această luptă oarbă cu sistemul îl conduce treptat la divorț, la ruină și apoi la sinucidere. Jungla socială l-a izolat și l-a scos din joc. Paul nu a înțeles că, într-o lume văzută ca un inventar de resurse, individul este o resursă utilă, dar ușor de înlocuit.

Într-un joc de oglinzi, iată-l pe Matei. Matei este itinerant, un om al străzii, ajuns astfel în urma unor drame personale care l-au aruncat într-o stare depresivă. Ziua, Matei este ocupat. Ocupat să-și găsească ceva de mâncare, să se deplaseze în căutarea unui teritoriu care să îi permită să își satisfacă nevoia primordială de a se hrăni. Ocupația lui socială, invizibilă pentru alții, este să privească spectacolul zilei. Din postul său de observație, el privește graba celor care fug la serviciu sau se întorc de la serviciu. Cei care muncesc nu au niciodată timp să privească ce se întâmplă în jur. Pentru oamenii grăbiți, oamenii străzii sunt invizibili, inutili, fără funcționalitate socială. Ei sunt marginalii care au ieșit din cursa socială, cărora nu trebuie să le dai atenție.

Dar oamenii străzii observă lumea din jur, ei cunosc orarul oamenilor, orarul autobuzelor și programul metrourilor.

Ei scrutează comportamentul omului grăbit și indiferent. Ei își pun întrebări despre nebunia de oameni și mașini care aleargă în diferite direcții. Ei înțeleg că, pentru oamenii grăbiți, jungla este ziua. Pentru oamenii străzii, noaptea este jungla. Și precaritatea te obligă să devii individualist. Noaptea începe bătălia pentru supraviețuire, pentru un loc de dormit. Noaptea devine teritoriul incertitudinii, al insecurității, al însingurării. Oamenii străzii trebuie să cunoască acele coduri ale categoriei lor sociale, pentru a nu primi o lovitură de cuțit în spate atunci când ocupă un teritoriu ocupat cu o seară înainte de un altul ca el. Noaptea, ei pot fi insultați sau atacați, li se fură averea, sacul cu mica avere pe care o dețin: poate un sac de dormit, poate o pernă și ceva de băut.

►►

**Individualism înseamnă să evoluezi singur în jungla socială. Individualism înseamnă că fiecare individ trebuie să cunoască toate codurile categoriei lui sociale și să învețe lecția realismului adaptării. Și realismul adaptării este conformismul la ordinea stabilită, la spiritul epocii.**

►► În unele nopți, când Matei nu își găsește un loc de dormit, el se insultă pe sine: cum de ai ajuns în halul ăsta, de ce ai ajuns aici? După acest examen de conștiință eliberator, devine ceva mai senin: înseamnă că încă mai există, dacă își mai pune încă întrebări.

Cum să interpretăm aceste imagini în oglindă, inversate? Pentru Paul, jungla este ziua, pentru Matei, jungla este noaptea. Viața cotidiană ia adesea forma unui monolog interior, pentru că, în mod paradoxal, autoanaliza conferă violenței sociale un caracter psihologic, individual. Atât competiția socială, cât și precaritatea absolută te obligă să devii individualist.

Și individualism înseamnă să te simți singur, nesigur și responsabil de propria existență. Individualism înseamnă să evoluezi singur în jungla socială. Individualism înseamnă că fiecare individ trebuie să cunoască toate codurile categoriei lui sociale și să învețe lecția realismului adaptării. Și realismul adaptării este conformismul față de ordinea stabilită, față de spiritul epocii. Și spiritul epocii este competiția socială și performanța. Paul și Matei trăiesc în postura de „individ nesigur”.

Expresia „individ nesigur” aparține eseistului Alain Ehrenberg, care consideră că individualismul de masă și-a început cariera cu aventura întreprinzătorului din anii 1990 și cu triumfalismul reușitei și a evoluat, începând din anii 2000, cu generalizarea stărilor depresive. Dacă, pentru un învingător, totul

este posibil, pentru un depresiv, nimic nu este interzis, dar nimic nu mai este cu adevărat posibil. Vulnerabilitatea, fragilitatea și precaritatea individului constituie fața invizibilă a competiției sociale. Individul nesigur cunoaște inegalitatea socială și, când eșuează, își spune că nu merită reușita.

Să amintim aici că toate cele trei figuri ale eșecului social în lumea de azi sunt șomerul, drogatul și itinerantul, iar cele trei figuri ale reușitei sunt omul de afaceri îmbogățit, fotbalistul sau sportivul devenit campion și actorul celebru plătit nu la valoarea prestației lui, ci la prețul celebrității lui.

Paul și Matei sunt două figuri inversate ale individualismului social. ■

## ELOGIU LATINITĂȚII

## „Miracolul românesc”

IOAN-AUREL POP

„Miracolul românesc” s-a născut cu greu, dar în chip perfect explicabil, după „rețeta” de formare a tuturor popoarelor romanice. Peste elementul autohton daco-getic a venit elementul cuceritor roman, iar, după romanizare, când daco-românii erau pe cale să devină români, s-a adăugat elementul migrator, slavii. Romanitatea a biruit, dar în structura românilor au rămas atât elemente din moștenirea dacilor, cât și din aceea a slavilor.

**S**e pune mai întâi chestiunea dănuirii populației daco-romane, după momentul retragerii aureliene. Romanizare a fost și în Britannia, în regiunile de câmpie (mai puțin în Wales, Cornwall etc.), și în Pannonia, și în Moesia etc. Numai că în Britannia triburile migratorilor anglo-saxoni au fost atât de numeroase și de distrugătoare, încât au măturat aproape toată moștenirea etnică romană. În Pannonia, valurile de migratori, mai ales huni, gepizi și avari, și-au fixat centrele stăpânirilor lor chiar în inima fostei provincii romane, obligându-i pe latinofoni să se refugieze în locuri mai ferite, spre sud și est. În Moesia, romanitatea și chiar românitățile timpurii au supraviețuit relativ bine până în jurul anilor 600 d. Hr., când masa slavilor de la nord de Dunăre s-a revărsat în sud, obturând complet viitorul romanității și obligându-i pe urmașii traco-geto-romanilor să se refugieze spre Grecia, Macedonia, Albania, Croația etc.

Pentru înțelegerea formării poporului român – adică spre a putea răspunde corect la întrebările unde, când și cum s-au născut românii – trebuie pornit de la câteva premise, de la câteva adevăruri incontestabile și greu de eludat sau de combătut: românii sunt un popor romanic și ei vorbesc o limbă neolatină, precum italienii, francezii, spaniolii, portughezii, provenșalii, catalanii, sarzii, friulanii etc.; românii sunt azi singurul popor romanic complet izolat de masa latinității, adică de ceilalți romanici din Europa; românii sunt cel mai numeros popor din sud-estul

► La întrebarea cum s-au format românii este iarăși relativ simplu de răspuns: românii s-au format, ca toate popoarele romanice, din trei elemente etnice mai importante (autohton, cuceritor și migrator), dintre care romanii sau latinofonii (elementul cuceritor) au fost factorul decisiv, numitorul comun, esența profilului etnic viitor.

Europei și nu există niciun indiciu că în Evul Mediu ar fi fost altminteri (cele mai numeroase popoare din sud-estul Europei, adică grecii, bulgarii, sârbii, croații, albanezii, nu ajung nici măcar la jumătatea numărului românilor); elementele etnice vechi din care s-au format românii – traco-daco-geții, romanicii și slavii – au existat secole la rând și la sud și la nord de Dunăre.

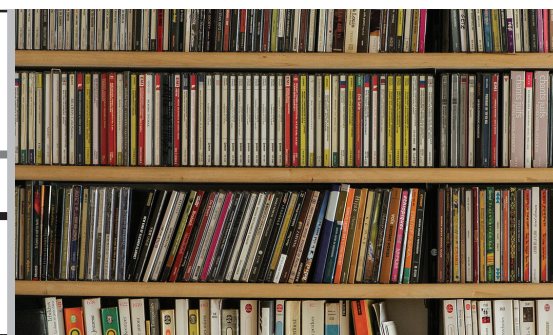
Prin urmare, spre a ști intervalul de timp în care s-au coagulat românii ca popor trebuie să urmărim datele istorice și să vedem când s-au format și celelalte popoare romanice. De aceea, răspunsul la această întrebare este mai simplu: românii s-au format în mileniul I al erei creștine, începând cu impunerea stăpânirii romane în Moesia și apoi în Dacia (sec. I-II d. Hr.); procesul ajunge încheiat prin secolele VIII-IX d. Hr., când sunt menționați pentru prima oară în surse scrise românii cu numele lor etnic.

La întrebarea cum s-au format românii este iarăși relativ simplu de răspuns: românii s-au format, ca toate popoarele romanice, din trei elemente etnice mai importante (autohton, cuceritor și migrator), dintre care romanii sau latinofonii (elementul cuceritor) au fost factorul decisiv, numitorul comun, esența profilului etnic viitor.

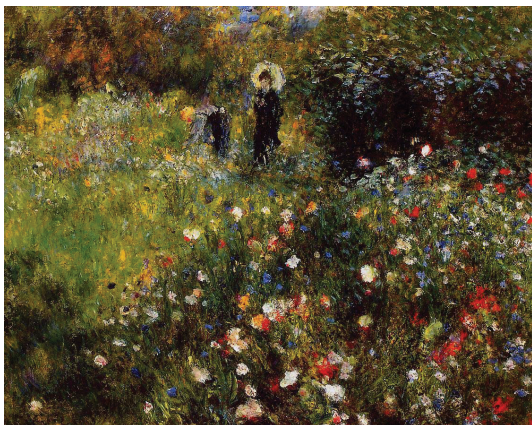
Acestea fiind stabilite, nu mai este greu de răspuns nici la întrebarea privind locul de formare: românii s-au format ca popor acolo unde toate cele trei elemente pomenite s-au aflat în contact, în succesiunea lor firească. Acest loc – unde au existat traco-daco-geții băștinași, peste care au venit stăpânii romanii, iar apoi migratorii slavi – este regiunea Dunării de Jos, situată deopotrivă la sudul și la nordul fluviului, de la Munții Balcani în sud până la Munții Carpați în nord și de la Marea Neagră și Limanul Nistrului în est până spre Câmpia Tisei în vest. În toată această vastă regiune au funcționat provincii romane și a avut loc un intens proces de romanizare, atestat de numeroase surse. Revenim cu o precizare absolut necesară: nici astăzi statele nu sunt compacte din punct de vedere etnic, dar acum două milenii sau chiar acum un mileniu varietatea etnică era și mai mare. Prin urmare, pe acest întins teritoriu, alături de traci și daco-geți, au fost numeroase grupuri etnice, populații și popoare, de origini și cu organizări foarte diferite. În al doilea rând, nici Imperiul Roman nu a cucerit și dominat în mod

uniform toată această regiune de circa 400 000 de km pătrați. Au fost zone doar influențate de romani pe vremea Imperiului, care s-au romanizat ori chiar romanizat ulterior, prin mișcări de populație, de la păstoritul pendulator până la roiri de sate. În al treilea rând, nici slavii migratori nu au fost la fel de numeroși peste tot și nu au exercitat o dominație egală în vasta arie menționată. Astfel, la 602 d. Hr., slavii „dacici” – adică slavii din vechea Dacie – văzând slăbirea frontierei dunărene a Imperiului Roman (Bizantin), s-au revărsat la sud de fluviu până la Munții Balcani, schimbând, în primul rând prin masa lor copleșitoare, structura etnică a zonei dintre Dunăre și Balcani, de pe locul celor două Moesii și ale Daciilor sud-dunărene. Până la anii 600, poporul român promitea să se formeze concomitent și aproximativ uniform pe ambele maluri ale Dunării, deopotrivă în Moesia, Dacia Traiană și Daciile sudice, dar după trecerea majorității slavilor în sud, centrul de greutate al formării (desăvârșirii) românilor s-a fixat la nord de fluviu. Firește, în tot acest lung interval dintre secolele I-II și VIII-IX, au fost mișcări de populație și de la est la vest și de la nord la sud ori viceversa, deopotrivă ale traco-dacilor, ale romanicilor (latinofonilor), ale traco-daco-romanilor, ale slavilor. Adică, atunci când s-a retras stăpânirea romană de la nord de Dunăre, o parte dintre locuitori s-au mutat cu autoritățile la sud de fluviu, atunci când slavii au invadat sudul, o parte din romanici va fi trecut și la nord etc. Cu alte cuvinte, mișcările de populație nu au avut niciodată un singur sens. Dar, până la urmă, în regiunea carpato-dunăreană s-a dovedit a fi cel mai bun teritoriu de finalizare și de conservare a românilor ca popor. Trecerea goților, hunilor, gepizilor, avarilor, slavilor, proto-bulgarilor, pečenegilor etc. i-a făcut pe daco-romani, pe românii timpurii și pe români să se adăpostească în păduri, în munți și depresiuni, unde migratorii nu călcau. Firește, unii de pe malul de nord vor fi trecut și la sud de Dunăre, așa cum unii din sud vor fi trecut fluviul spre nord, ca să-și apere și continue viața.

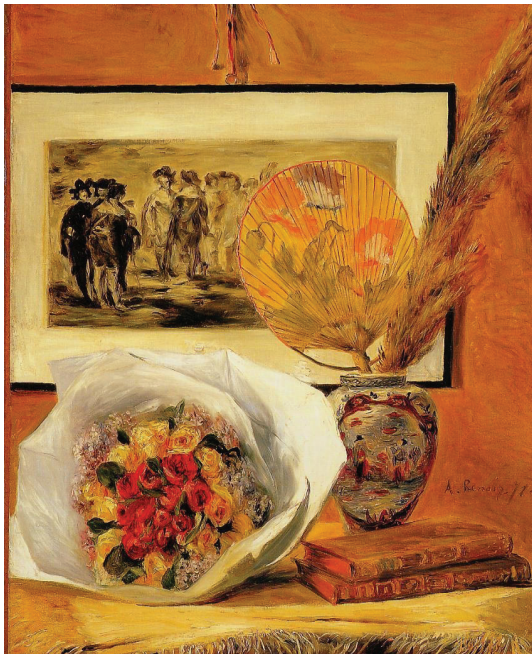
Viziunile extreme, care susțin că toți românii s-au format numai la nord sau numai la sud de Dunăre, nu au nicio bază în realitate, fiind menite să justifice anumite „drepturi istorice”, pe care nu le mai ia nimeni în serios astăzi. Românii au dănu-it până azi deopotrivă la nord și la sud de Dunăre, cu marea lor masă concentrată în nord, fiindcă cetatea transilvană carpatică, dealurile subcarpatice ale Munteniei, Olteniei, Banatului și Moldovei au fost locul ideal de păstrare, conservare și organizare a acestui popor. ■







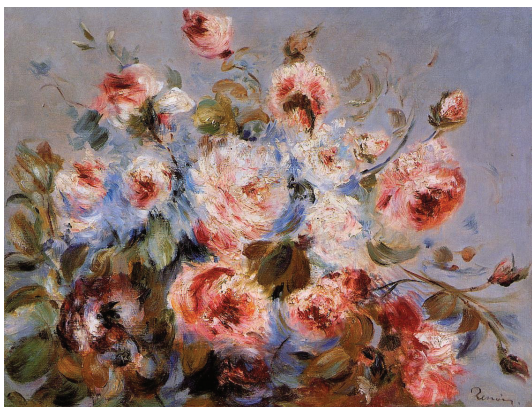
Pierre-Auguste Renoir, Peisaj de vară (Femeie cu umbrelă de soare în grădină)



Pierre-Auguste Renoir, Natură moartă cu buchet de flori



Pierre-Auguste Renoir, Păstorită



Pierre-Auguste Renoir, Trandafiri



Pierre-Auguste Renoir, Grădina de trandafiri la Wargemont

# Despre modestia intelectuală

DAVID ILINA

**F**ilosoful științei Karl Popper ne-a lăsat reflecții interesante și de actualitate despre unele din valorile sau virtuțile muncii intelectuale, cu accent pe „modestia intelectuală”. A făcut-o convins fiind că „poziții opuse în aprecierea cunoașterii omenesti – deci poziții opuse pe plan epistemologic – pot conduce la finalități și exigențe etico-politice opuse”.

Concepția clasică asupra cunoașterii provine de la Platon, fiind susținută în epoca modernă de Fr. Bacon, R. Descartes și de urmașii lor. Ei susțin că avem realmente cunoaștere doar în măsura în care e „adevărată, sigură și suficient argumentată”. Aceasta echivalează cu încrederea de tip dogmatic în posibilitatea noastră de a accede la adevăr (teoria adevărului manifest). De aici ideea că există autorități ultime, infailibile ale cunoașterii certe, fapt exprimat prin teza conform căreia „cunoașterii și cunoscătorilor, științelor și savanților, înțelepciunii și înțelepților, erudiției și erudiților trebuie să li se ofere autoritate”. În fine, pe lângă dogmatism și credința în autoritate, această concepție (catalogată drept „scientism”) e caracterizată de „pretenția arogantă de a ști”.

În schimb, concepția raționalismului critic, împărtășită de Popper, insistă asupra caracterului ipotetic (conjectural) al cunoașterii oferită de științele naturii. Potrivit acestei viziuni, „niciodată nu cunoaștem în sensul de a avea certitudine”, iar eroarea nu este un simplu „accident”, ci un element constitutiv inerent procesului cunoașterii. Știința, oricât de evoluată ar fi din punct de vedere metodologic și conceptual, nu se definește prin posesia efectivă a adevărului, ca adevăr deplin asigurat, ci drept căutare a adevărului: „este într-un tot cu puțință ca unele din teoriile noastre chiar să fie adevărate. Dar chiar dacă sunt adevărate, noi nu putem ști niciodată acest lucru cu siguranță”. De aici nu rezultă că trebuie să cădem în scepticism și relativism. Scopul științei rămâne adevărul. Servindu-ne de critica rațională, cu scopul de a descoperi și elimina erorile și de a învăța din propriile erori, avem sentimentul încurajator că ne aflăm pe drumul cel bun (al apropierii de adevăr).

Fiecare din cele două viziuni epistemologice (prezentate mai înainte într-o manieră inevitabil simplificată) implică o anumită poziționare etică, una cu rezonanțe mai largi, dincolo de orizontul propriu-zis al activității de cercetare. Astfel, potrivit lui Popper, contradicția dintre scientism și failibilism se regăsește în diferența dintre „pretenția intelectuală” și „modestia intelectuală”. Cea dintâi, proprie gândirii dogmatice, izvorâtă dintr-o atitudine necritică, ia forma suficienței și chiar a grandomaniei („grandomania

este cea mai răspândită boală profesională a filosofilor”), iar cea de-a doua, izvorâtă dintr-o atitudine sceptică, e întruchipată exemplar de învățătura socratică despre ignoranța noastră de fond. În plan politic, pretenția arogantă de a ști întemeiază autoritarismul și tirania în diferitele ei întruchipări. În schimb, atitudinea de tip socratic, constând în reținere și modestie, în căutarea împreună a adevărului lasă deschisă calea dialogului și a dezbaterii de idei, fundamentale pentru un sistem politic democratic.

Dar virtutea modestiei nu se referă doar la latura epistemologică a problemei (ca și când ar fi vorba doar de opoziția între cei care pretind că știu și cei care nu pretind acest lucru), ci și la dimensiunea ei etică ce vizează modul în care intelectualii, în special oamenii de știință și filosofii, înțeleg să-și exercite rolul social. Din păcate, în loc să se ocupe cu rezolvarea de probleme punctuale, să comunice soluțiile găsite „în forma cea mai simplă, limpede și modestă cu putință” și să accepte curajos examinarea lor critică, în diferite epoci mulți intelectuali au ales să abordeze pur speculativ chestiuni de anvergură metafizică, exprimându-se adesea emfatic, cu „vorbe umflate, ininteligibile”. Încercându-și semenii într-un „noian de cuvinte”, au reușit să fie mai curând seducători, să sucească sau să ia mințile semenilor cu promisiuni care nu s-au împlinit niciodată, decât să le țină în frâu pasiunile prin exercitarea rațiunii critice. Este, în parte cel puțin, motivul pentru care Julien Benda vorbea de „trădarea intelectualilor”. În textul intitulat „Împotriva cuvintelor pretențioase” citim: „Cel mai rău lucru – păcatul împotriva sfântului spirit – se petrece atunci când intelectualii încearcă să se prezinte în fața semenilor lor ca mari profeți și să-i impresioneze cu filosofii oraculare”. Tocmai filosofile de acest tip au furnizat baza ideologică a regimurilor totalitare.

Modestia intelectuală se împletește organic cu alte virtuți, se sprijină pe ele sau le întemeiază: cu toleranța, aptă se preschimbe conflictul în solidaritate umană, cu recunoașterea onestă a posibilității de a te înșela și de a nu avea dreptate, cu simplitatea și claritatea în exprimarea propriilor opinii și idei, cu acceptarea egalității noastre sub aspectul ignoranței, oricât ne-am deosebi prin puținul pe care am ajuns să-l știm.

Evident, în istoria științei, ca și în istoria filosofiei întâlnim printre marii gânditori numeroase pilde de probitate și modestie intelectuală. Și poate, cum ne sugerează chiar Popper, cuvintele lui Newton sunt grăitoare pentru toți aceștia: „Nu știu cum îi par eu lumii. Eu însumi mă văd ca un puști care se joacă pe malul mării. Mi-a făcut plăcere să ridic aici și colo câte o pietricică mai șlefuită decât celelalte sau o scoică mai frumoasă – în timp ce marele ocean al adevărului stătea necercetat în fața mea”. ■

► Potrivit lui Popper, contradicția dintre scientism și failibilism se regăsește în diferența dintre „pretenția intelectuală” și „modestia intelectuală”.



## 60% dintre românii sub 30 de ani își doresc să emigreze

„Revista română de statistică” („Romanian Statistical Review”), editată de Institutul Național de Statistică, a publicat, în cel mai recent număr, o analiză asupra tendințelor migraționiste ale tinerilor din România, bazată pe o cercetare desfășurată de Fundația Friedrich Elbert și pe implementarea unor modele specifice de analiză. Rezultatele publicate de Monica Roman și Maria Denisa Vasilescu indică faptul că dorința de emigrare a tinerilor se menține în continuare la cote foarte înalte: 68,4% dintre tinerii cu vârste între 15 și 18 ani, 65,5% pe grupa de vârstă 20-24 de ani și 52,7% pe grupa de vârstă 25-29 de ani. Concluzia celor două autoare este că „mulți dintre tineri văd emigrarea ca fiind singura opțiune pentru o viață decentă”. Factorii identificați ca având un mare impact în stabilirea acestei tendințe sunt: timpul petrecut pe internet, gradul de sărăcie al familiilor de proveniență, nivelul de studii al tatălui, propriul nivel de studii (în cazul celor care au terminat liceul). Articolul evidențiază riscurile provocate de emigrația în desfășurare asupra echilibrului pieței muncii și asupra politicilor de asigurări sociale din România, dar și faptul că programele economice pentru inserția profesională a tinerilor și pentru stimularea capacității lor antreprenoriale nu au dus la reducerea tendințelor migraționiste.

**Monica Roman și Maria Denisa Vasilescu, „Explaining the Migration Intentions Of Romanian Youth: Are Teenagers Different?” în „Romanian Statistical Review”, nr. 4, 2017**

## Orașul ca formă de alterare a timpului

„Revista de antropologie urbană” a dedicat numărul 7 (2016) unui amplu dosar despre tendințele apărute sau confirmate în dezvoltarea societăților urbane în epoca globalismului. Plasat sub titlul „Periferii culturale în orașele globale” articolul introductiv, semnat de Adrian Majuru, conturează aria problemei ca fiind alterarea spațiului (social) și a timpului (social) care se produc în mod tradițional în mediul urban. Aceste tendințe au fost accelerate în orașele moderne de noile viteze de transport și noul urbanism dezvoltat pe principii formale, dar și de creșterea densității umane. Timpul economisit este utilizat pentru dezvoltarea, în periferiile orașelor, a noi modele culturale, „într-o varietate nemaîntâlnită”: „nu sunt neapărat etnice sau confesionale, cât mai ales etologice sau profesionale”. Această creștere a densității umane provoacă un lanț întreg de transformări comportamentale și chiar biologice (sexualizarea la vârste tot mai timpurii a tinerilor): în mentalități, meserii, confort, civilizație, habitat, tehnologie, dar duce și la creșterea agresivității și a afecțiunilor psiho-somatice. Fiecare dintre aceste elemente sunt analizate în celelalte articole ale revistei, în aglomerări urbane din Japonia, Brazilia, Africa de Nord sau Orientul Apropiat, plus România și Republica Moldova.

**„Revista de Antropologie Urbană”, nr. 7 (2016), ediție tematică „Periferii culturale în orașele globale”**

## Purismul lingvistic și capacitatea ontologică a limbajului

**K**atharina Rusch și Bogdan Niță, autorii articolului „Arta scrierii sub un nou tip de angoasă: purismul lingvistic” consideră limbile reglementate administrativ ca fiind o barieră în calea creației literare, întrucât respectivul set de norme creează limite în utilizarea funcției ontologice a limbajului și în puterea acestuia de a se adapta la realități în permanentă schimbare. Asemenea limbi pure, sancționate academic și investite politic și juridic, sunt purtătoare ale unor ideologii (în sens larg) cu multiple axe de relevanță. Controlul asupra limbilor naționale este văzut ca o încercare de control asupra viziunii despre lume a vorbitorilor lor, iar autorii consideră că lingviștii încalcă deontologia științifică atunci când afirmă că un obiect de studiu, „limba pură”, este superior valoric față de alte obiecte de studiu, cum sunt celelalte forme ale limbii: „Limbile naționale și dialectele erau privite ca egale [prin prisma lingvisticii științifice], dar normativitatea academică a schimbat acest raport de valorizare a lor prin introducerea unei politici și unei ideologii a limbajului. A fost creată posibilitatea evaluării limbajului: unele forme ale limbii sunt mai puțin pure decât altele, iar această situație duce la prejudiciu lingvistic”.

Concentrându-se pe conotativul limbajului și pe posibilitatea ca acesta să fie folosit laborios în „arta scrierii”, autorii constată că principala formă a purismului lingvistic este respingerea importurilor de cuvinte. Ca exemple sunt folosiți reprezentanții purismului englez, Charles Dickens și William Barnes, care au încercat să creeze cuvinte din radicali „puri”, opuse unor importuri recente (în epocă): „birdlore” (literal „învățăminte despre păsări”) pentru „ornitologie”, „bendsome” (literal „unele îndoite”) pentru „flexibil”. După importuri, un al doilea adversar este

neologismul creat prin procedurile interne ale limbii. Situația ideală pentru puriști este, așadar, aceea a unei limbi statice, legitimată istoric și care își tratează teama de imponderabilitatea viitorului tocmai prin acest recurs istoric și etimologic.

„Limbajul există într-un context cultural și geografic, are propria istorie și evoluează”, scriu Katharina Rusch și Bogdan Niță. „Astfel, limbajul este definit prin deschidere, iar purismul lingvistic încearcă să controleze tocmai această deschidere. Acest fapt ridică unele întrebări: este limba o formă de cultură? Pot împrejurările non-lingvistice ale culturii să determine limba?”. Răspunsurile oferite de articol vin după un scurt excurs asupra diferențelor forțate academic între limbi precum română și moldovenească, sârbă și croată, idiş și germană. Concluzia este că sunt două motive pentru care o limbă nu poate fi restrânsă la moștenirea ei istorică, unul fiind că aceste forme istorice includ deja importuri și tehnici impure de dezvoltare a limbii, iar o puritate absolută ar însemna și o rejudecare a acestora și, doi, că nu formele lexicale și gramaticale sunt determinante pentru o limbă, ci înțelesurile și denotatul, ceea ce face ca identitatea unei limbi să se afle în afara structurii ei, în puterea ei de reprezentare a lumii, care este într-o constantă schimbare. Fiind astfel în discordanță cu pretinșul lor caracter științific, limbile sancționate academic „sunt o expresie a ideilor naționaliste și xenofobe care intervin în limbaj. Tot ce este străin într-o limbă este periculos și trebuie epurat”.

**Katharina Rusch și Bogdan Niță, Universitatea din Viena, „The Art of Writing under a New Form of Angst: Linguistic Purism”, comunicare la Oxford, pe Academia.edu**

Pagină realizată de NICU ILIE



# Serialul TV la final de minorat?

Dosar coordonat de Daniel Iftene

În ultimii ani, publicul din întreaga lume a ajuns să fie asaltat cu o producție tot mai bogată, mai diversă și mai interesantă de seriale de televiziune. Mai mult, în spațiul academic și cultural internațional se încearcă demonstrații consistente ale impactului și transformărilor pe care le-au generat acestea, creditând traversarea unei „epoci de aur”, validată de calitatea tot mai ridicată a respectivelor produse culturale. Cu toate acestea, în afară de semnalările jurnalistice ale existenței unor noi seriale și dincolo de reacții ale fanilor, în România se discută foarte puțin (aproape deloc) despre acest fenomen, ceea ce-l face să pară unul de importanță minoră. Dosarul revistei „Cultura” – cuprinzând o panoramă teoretică și o anchetă – face un prim pas în direcția problematizării noului statut al serialelor TV, care sperăm să declanșeze și alte reacții extrem de necesare.

DANIEL IFTENE

Un paradox umblă în ultimii ani prin spațiul cultural românesc. Poate părea mărunț în comparație cu alte situații paradoxale de care ne lovim în fiecare zi, dar el există: discuția despre starea și impactul serialului de televiziune. Consumat de un număr tot mai mare de spectatori, din categorii de public foarte diferite, invadați de o ofertă extrem de consistentă, atât în cantitate, cât și în calitate, discutat pe diferite platforme online de consumatori și fani, intrat în vizorul cercetărilor academice locale, el nu pare să-și găsească totuși un spațiu clar de reflecție în spațiul cultural românesc. Motivele sunt multiple și toate au argumentele lor, de la absența unor critici specializați, la vastitatea domeniului în sine și problemele de raportare critică pe care orice lector le poate observa cu ușurință în întreaga lume. Și, totuși, de ce să ne pese de evoluția unui produs cultural care pare ținut într-o zonă periferică

» Și, totuși, de ce să ne pese de evoluția unui produs cultural care pare ținut într-o zonă periferică a dezbaterilor culturale...?



Valea mută

## Doar un fenomen de masă?

a dezbaterilor culturale, dar care, potrivit celor care au început să studieze fenomenul, își traversează „epoca de aur”?

### Priviri în oglindă

La fel cum în anii 1920 filmul și-a câștigat, pas cu pas, recunoașterea artistică (anunțată de celebrul manifest al lui Canudo), industria delimitându-și ea însăși producțiile „de artă” și „de calitate” în încercarea de a câștiga spectatori mai instruiți și, de ce să o ascundem, mai înstăriți, producția de televiziune de astăzi a început să fie înnoțită în ultimele două decenii cu titlul de „televiziune de calitate” (*quality TV*) sau chiar, mai recent, „(film de) televiziune de autor” (*auteur TV*). Aruncarea acestor două formule în dezbaterile publice și academice este simptomatică pentru locul în care se află serialul de televiziune în acest moment, într-un soi de purgatoriu care face tranziția de la artefactul cultural pentru consumul de masă, între două alte

emisiuni televizate sau calupuri publicitare, și oportunitatea artistică.

O scurtă dezbateră publicată acum câțiva ani în revista americană de „The New Yorker” pe tema „Este serialul de televiziune noul roman?” nu face decât să stârnească un zâmbet celui cărui îi sunt cunoscute perioadele din istoria filmului în care problema apropiierilor și distanțelor dintre film și literatură sau teatru se puneau parcă în oglindă. Există, în fiecare generație, entuziaștii care să se înhame rapid la caleașca-dovleac a Cenușăreșelor, la fel cum există apărătorii de profesie ai valorilor care au câștigat mai devreme statutul de „incontestabile”. Astfel, o comparație sugerată între câteva seriale de televiziune („The Wire” [„Cartelul crimelor”], „Clanul Soprano”) și scriitura lui Dickens sau Henry James pornește mereu cu prezumția de blasfemie, deși puțini sunt cei care își asumă să tranșeze clar problema valorii celor dintâi.

## DOSARELE REVISTEI CULTURA

*Serialul TV la final de minorat?*

### De la autor la creator

Multe discuții semnaleză o problema auctorială care e extrem de complicată – cum de altfel a fost în întreaga istorie a artelor a căror producție are o componentă colectivă. Dacă de la școala „Cahiers du Cinéma” încoace am învățat să punem semnul egal între autorul de film de artă și regizor, practica producției de serial tulbură niște ape care păreau limpezite de câteva decenii. S-a spus că, spre deosebire de filmul artistic, serialul de televiziune e mai degrabă fieful scenariștilor, distinși cu titlul suprem de „creator”. Argumentele sunt ușor de intuit: majoritatea serialelor pornesc de la ideea și munca unui scenarist (principal), iar practica e ca anumite episoade să fie încredințate unor regizori diferiți, din cauza dificultății ca un singur om să gestioneze un material atât de amplu. Excepțiile sunt destul de puține la număr, încât să devină altceva decât excepții (primul sezon din „True Detective” [„Detectivii din Louisiana”], regizat de Cary Joji Fukunaga, „The Big Bang Theory” [„Teoria Big Bang”] – Mark Cendrowski, „The Young Pope” [„Tânărul papă”] – Paolo Sorrentino sau „Valea mută” – Marian Crișan, ca să numim câteva). Astfel, nume ca David Chase, Nic Pizzolatto, David Simon, Terence Winter, Chuck Lorre, Lena Dunham au devenit mai importante decât cele ale regizorilor anghrenați în fiecare dintre episoade.

Ca într-o lovitură de teatru de bulevard, aș mai adăuga pentru publicul mai puțin familiarizat sau dezinteresat de ceea ce se întâmplă cu serialul de televiziune în ultima perioadă doar câteva nume: David Lynch (a cărui revenire cu serialul-cult „Twin Peaks” este unul dintre evenimentele anului 2017), Lars von Trier (cu fascinantul său „Riget” [„Regatul”]), Jane Campion („Top of the Lake” [„Misterele lacului”]), Martin Scorsese („Boardwalk Empire” [„Imperiul din Atlantic City”] și „Vinyl” [„Vinil”]), David Fincher („House of Cards” [„Culisele puterii”]), Gus van Sant („Boss” [„Șeful”]) sau Yorgos Lanthimos („On Becoming a God in Central Florida” [„Cum să devii zeu în Florida centrală”] – proiect doar anunțat). Toți sunt regizori care au definit sau definesc în continuare anumite zone ale cinemaului contemporan și care continuă o apropiere de televiziune pe care au mai practicat-o, printre alții, Hitchcock, Bergman, Fassbinder, Wenders, Herzog, Altman, Kieslowski, Soderbergh sau Scorsese.

### Artă sau altceva?

De ce lovitură? Pentru că unul dintre cuvintele cel mai greu de rostit sau scris în raport cu serialul de televiziune e „artă”. În mai multe discuții avute în diferite contexte, am sesizat nevoia de a trasa o linie de demarcație clară între film și serialul de televiziune, care nu pornea de la distincțiile

►Dacă de la școala „Cahiers du Cinéma” încoace am învățat să punem semnul egal între autorul de film de artă și regizor, practica producției de serial tulbură niște ape care păreau limpezite de câteva decenii. S-a spus că, spre deosebire de filmul artistic, serialul de televiziune e mai degrabă fieful scenariștilor, distinși cu titlul suprem de „creator”.

clare dintre cele două, ci din temerea ca nu cumva filmul-ca-artă să nu fie contaminat de comparațiile cu ceva ce trebuie arătat ca a fi altceva. De ce e altceva? Gurile rele ar zice că e vechea problemă a mărimii. Marele și micul ecran sunt într-o rivalitate mocnită de mai bine de jumătate de secol și, cu fiecare moment în care cel mic devenea mai important, cel mare devenea mai mare, creștea numărul dimensiunilor și decibelilor; bugete mai mari, efecte speciale, staruri, scenariști și regizori mai buni – varianta Hollywood-ului de a contra hemoragia de spectatori pe care i-a cauzat-o, în diferite perioade, televiziunea. Acum, micul televizor de acasă nu mai pare atât de mic, calitățile de proiecție făcând un salt extrem de important în ultimii ani; bugetele pentru televiziune s-au mărit și ele (un singur episod din „Game of Thrones” [„Urzeala Tronurilor”] costă în jur de 6 milioane de dolari... și nu e cel mai scump serial făcut vreodată), actorii mari fie încep, fie ajung la TV (James Gandolfini – „Clanul Soprano”, Kevin Spacey, Robin Wright – „Culisele puterii”, Anthony Hopkins, Ed Harris – „Westworld”, Benedict Cumberbatch – „Sherlock”, Tom Hardy – „Tabu”, Steve Buscemi – „Imperiul din Atlantic City”, Nicole Kidman, Laura Dern, Reese Witherspoon – „Big Little Lies” [„Marile minciuni nevinovate”], John Turturro – „The Night Of...” [„În acea noapte”], Șerban Pavlu – „Umbre” și atât de mulți alții), iar întregile echipe de producție pot rivaliza oricând cu „filmele mari”.

Există însă un argument care pare să stea mai bine în picioare: întreaga industrie din spate, mecanismul care asigură existența și continuarea proiectelor în sine, într-o relație clară de dependență cu succesul de public al fiecărui serial în parte, ceea ce ne aruncă în eterna disjuncție artistic-comercial. Potrivit unor statistici, doar o treime din show-urile de televiziune lansate de marile companii americane ajung să aibă un al doilea sezon. Singura șansă pentru existența unui serial de televiziune este să își găsească, în interiorul publicului, o nișă care să îl „adopte”, ceea ce duce, în majoritatea

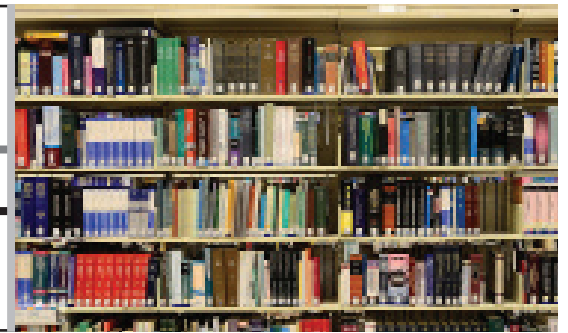
cazurilor, la o limitare a complexității narrative sau a posibilităților estetice. Am putea spune că, de obicei, intuim rețeta, suprapunem peste gen, referința politică/socială/culturală de actualitate și chiar ritmul activităților cotidiene ale spectatorului (celebrele episoade de Ziua Recunoștinței, Crăciun sau Ziua Îndrăgostiților). Și totuși, publicul nou de serial de televiziune care (accidental?) pare să se suprapună peste cel pe care îl pierde cinemaul, își lărgeste tot mai mult disponibilitatea spre forme care erau de neimaginat acum 10-20 de ani. Dacă ar fi să ne uităm numai la episodul-pilot (cel care testează viabilitatea produsului pe piață) din „Cartelul crimei”, cu avalanșa de personaje, stilul ușor documentarist, dialoguri pentru care, pe alocuri, și publicul local ar avea nevoie de subtitrare, la care se adaugă dificultatea de a pune degetul pe arcu narativ principal, privim, implicit, și un alt tip de public decât cel care avea nevoie de o rememorare periodică a evenimentelor anterioare (pentru a putea urmări cele 11.000 de episoade din „Tânăr și neliniștit”) sau care putea accepta că Bobby Ewing a murit doar în visul Pamelei.

### Spectator 2.0

Acest public diferit, care nu a dus totuși la dispariția celui „tradițional”, are ca trăsătură importantă și accesul la tehnologie, deci posibilitatea de a consuma serialul de televiziune pe canale alternative, independente de periodicitatea programată de grilele diferitelor canale. De aici și celebrul consum compulsiv (*binge watching*), care-i face pe unii să urmărească unul sau mai multe sezoane într-un timp scurt, aproape într-un continuum care pare să contrazică tocmai pietrele de temelie ale acestui format: episodul și serializarea. Ceea ce ne retrimite la comparația dintre aceste seriale de televiziune și romane. Unul dintre elementele de mare atractivitate ale unui serial (la fel ca, în multe cazuri, ale seriilor de orice fel) ține din întinderea lor pe o perioadă de timp greu predictibilă, fapt care duce la existența unui univers vast, pe care



Sopranos





## DOSARELE REVISTEI CULTURA

*Serialul TV la final de minorat?*

Îl poți „locui” și care te poate surprinde la fiecare întâlnire cu elemente noi, cu personaje variate, a căror complexitate are timp să fie dezvoltată pe parcursul câtorva zeci de ore. Tentația de a consuma toate capitolele dintr-o singură suflare, nu într-un ritm programat, e sinonimă cu cea de a citi pe nerăsuflă un roman care te prinde.

Aportul tehnic, sincronizarea cu generația 2.0, cea a interacțiunii online, au făcut acest lucru posibil, la fel cum, așa cum subliniază Jason Mittel într-unul din volumele de referință despre serialul de televiziune contemporan („Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling”, 2015), a făcut posibilă apariția unor rețele vaste de fani care discută în spațiul virtual serialele preferate, care participă la întruniri, creează conținut derivat (remixuri, *fanfiction*, *meme*) și țin legătura, inclusiv pe rețelele de socializare, cu producătorii, actorii, scenariștii etc., iar reacțiile lor sunt imediate, putând duce în unele cazuri la un control atent al conținutului și al formei. Dar să fie acest tip de relație cu bătaie pe latura comercială atât de ușor demonizat? „Mona Lisa” pare să fi fost comandată chiar de domnul del Giocondo, Henric al VIII-lea

și-a umplut reședințele cu portrete ale sale și ale familiei sale, „Doamna cu Hermină” era amanta Ducelui de Milano... dar nimeni nu a pus la îndoială virtuțile artei comandate. Atunci poate că adevărata problemă ține de libertatea de exprimare, apanaj al artistului, și raportul cu formele fixe... dar nici cele din urmă nu au fost alungate din sfera artei, iar la varietatea formală și stilistică a serialelor din ultimii ani, cu greu mai putem vorbi despre rigiditate.

### Concluzie interogativă

Bineînțeles, toate afirmațiile de mai sus pot fi discutate și recusate în favoarea sau defavoarea acestui fals „văr sărac” al filmului, cum îl alintă de dragul retoricii Kristin Thompson când încerca să explice felul în care o formă aparent simplă de a spune povești funcționează și fascinează un public tot mai larg. Singurul lucru cert, care nu poate fi combătut, e succesul tradus în numărul de spectatori pe care reușește să-l atragă și chiar să-l activeze, stimulându-i reacții emoționale și intelectuale. E suficient pentru a recunoaște că are nevoie de o atenție mai mare și în dialogurile culturale? Personal, cred că da.

### Anchetă

□1. Pornind de la afirmația lui David Lynch, deja întoarsă pe toate fețele „Cable television is the new arthouse” („Televiziunea prin cablu este noul cinematograful de artă”), putem vorbi despre o componentă a producției de film de televiziune (serii și seriale) din ultimii ani care să atingă acest statut de film de artă?

□2. În asaltul continuu de producții de televiziune, cu tot consumul compulsiv, cum se poate distinge între aceste producții cu calități artistice și marea masă de producții pentru televiziune?

□3. Putem discuta despre artă, serial de televiziune de calitate sau de autor în condițiile unui mecanism clar, în marea majoritate a cazurilor, de condiționare a conținutului sau chiar existenței producției respective de răspunsul publicului larg?

□4. Putem vorbi de o (re)venire a serialului de televiziune în zona culturii înalte?

□5. Care sunt serialele de televiziune străine și/sau românești din ultimii 5-10 ani de luat în considerare? ■

Daniel Iftene este critic de film.

## Replierea filmului de artă

MIRUNA RUNCAN

□1. Nu numai că Lynch are dreptate, dar are și toată îndreptățirea, dacă ne gândim că a fost, el însuși, vârf de lance cu „Twin Peaks”, care-a schimbat cu desăvârșire percepția diferitelor categorii de public și producătorilor finalului de secol cu privire la limitele serialului TV. În acest sens, cred că producătorii (și nici nu-i de mirare că, în ultimi douăzeci de ani, unii dintre cei mai influenți regișori de film de artă – Scorsese, Ridley Scott etc. – și actori celebri investesc în producția de serial) au mai construit câteva etaje noi în eșafodajul mai degrabă simplist în care și prefabricau producțiile și și încorsetau publicurile. Sigur, asta depinde, pe de o parte, de tradițiile locale ale industriei (mi-ar fi greu să-mi imaginez piața sud-americană și spaniolă producând serii de film tip „Imperiul din Atlantic City”, dar mai știi?). Însă e clar că s-au creat deja pachete dedicate, să zicem, amatorilor de ficțiune cu fundament istoric, care au nevoie de o bună documentare antropologică/sociologică și politică, pachete dedicate ficțiunilor SF filozofice ori realismului pur și dur, fără machiaj. Scandinavii au venit tare pe felia asta, utilizând pseudo-polițiste,

► Filmul de artă s-a repliat, în ultimii 25 de ani, în două direcții principale: producțiile de festival cu circulație mai degrabă în *film house* și piața globală a serialelor TV.



Gomorra

italienii recuperează, cu „Gomorra”, propria lor tradiție din anii '70-'80, britanicii n-au rămas doar în frunte la fanteziile istorice care ecranizează și dezvoltă romane, ci și-au creat și o nișă pentru producțiile, de obicei în serii scurte, de critică social-politică etc. Eu sunt de parte celor care afirmă chiar că filmul de artă s-a repliat, în ultimii 25 de ani, în două direcții principale: producțiile de festival cu circulație mai degrabă în *film house* și piața globală a serialelor TV.

□2. și □3. N-aș putea să dau un răspuns suficient de coerent aici. Fiindcă raportul dintre calitățile estetice ale filmului și succesul de public e unul mai nuanțat decât în industriile de cinema tradiționale. Pe de o parte, deoarece, exceptându-i pe producători, care țin cheile motorului, armata de realizatori de dedesubt (scenariști, dialoghiști, regișori, directori de imagine) e de obicei una

fluctuantă și cu răspunderi mai puțin ferme decât la filmul de 120 de minute. Pe de altă parte, fiindcă „succesul” unui serial, fie el cu pretenții artistice sau strict comercial, e de cele mai multe ori cuantificabil în numărul de serii care se contractează ulterior de difuzori. Iar asta ridică seriilor cu pretenții foarte mari probleme în ceea ce privește coerența dimensiunii estetice propriu-zise. Plus că obiceiul de a crea un episod pilot care se testează, pentru ca apoi să se facă luni, câteodată ani întregi de corecții ale scriiturii și producției propriu-zise, leagă mult mai tare serialele de efectul/răspunsul publicurilor potențiale. În principiu, însă, cred că distincția e vizibilă, mai întâi de toate, în greutatea/importanța scriiturii: în cinema avem capodopere în care *story*-ul e doar 30% relevant în raport cu calitatea mizanscenei și imagini/montajului („Odiseea spațială” ar fi cel

## DOSARELE REVISTEI CULTURA

## Serialul TV la final de minorat?

mai bun exemplu, cred), în seriale așa ceva e foarte greu de imaginat, cel puțin deocamdată – scriitura, structura narativă, dialogurile și chiar monologurile puternice duc corabia (vezi „Tânărul Papă”, ca să dau un exemplu recent).

□4. Eu am mari rezerve față de conceptul de „cultură înaltă” – mi se pare desuet și inoperant. Până și-n secolul al XIX-lea, care-a pus în pagină conceptul, Verdi compunea muzică care se cânta a doua zi în piața de zarzavaturi, iar Hugo era perceput la fel de „popular” ca Dumas. Abia spre finalul de secol, cam de la simbolisti, a apărut distincția asta între „popular” și „înalt”. Ea e contemporană cu retragerea aristocrațiilor și consfințește burghez falsul mit al creatorului de artă care se „înnobilează”, înobilându-și și publicul totodată. Dar cred în separările (infinat nuanțate) între limita

comercialului propriu-zis și creațiile artistice de orice fel. În ce privește serialele, cred că, de fapt, industriile media nu recuperează „arta înaltă”, ci își recuperează publicuri până nu de mult neinteresate să se uite la televizor – publicuri care au pasiunea lecturii, de exemplu. Sau publicuri care preferă filmele mai complexe. Sau publicuri care merg și la teatru ori și la operă... În plus, nu trebuie să uităm că tradiția foiletonistică e una veche și... eficientă, chiar dacă a fost decenii la rând blamată de esteticieni. Dostoievski și-a publicat multe din capodopere în foiletoane.

□5. Greu, greu, greu... O să mă limitez la străine, dintr-un fel de precauție. Și-o să zic ce-mi trece prin cap, la întâmplare, că lista exhaustivă e imposibilă. Păi... „Mad Men” [„Nebunii de pe Madison Avenue”], „Fargo” pe-un palier, „Roma”, „John Adams”,

► Scriitura, structura narativă, dialogurile și chiar monologurile puternice duc corabia...

„Wolf Hall”, ba chiar „Vikings” [„Vikingi”] pe altul, cu multe ramificații; „Imperiul din Atlantic City”, „Peaky Blinders” pe alt palier; „Culisele puterii” (dar nu știu care-i mai bun, cel recent încheiat sau originalul britanic din anii '90), „Narcos”, „True Detective” [„Detectivii din Louisiana”], „Borgen” (cu varianta americană la fel de bună „The Bridge”), „Breaking Bad”, „American Crime”, „The People vs. O.J. Simpson” [„Cazul O.J. Simpson”], „În acea noapte”, pe alt palier... Sigur, n-am încotro, trebuie să zic și „Urzeala tronurilor”. Poate chiar și „The Man in the High Castle” [„Omul din castelul înalt”]... (chiar dacă eu nu prea urmăresc palierul ăsta...) ■

Miruna Runcan este prof. univ. dr. la Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca



DELIA ENYEDI

Twin Peaks

□1-□5. Puntea controversată pe care David Lynch a construit-o prin comparația între cinematografele de artă și televiziunea prin cablu intrigă prin ceea ce omite. Aceasta se voia a traduce continuitatea manifestului ideatic și stilistic al filmului independent într-un spațiu nou, în opoziția de tradiție cu producția cinematografică standardizată. Raționamentul regizorului este fragil, bazându-se pe observarea interesului publicului pentru povești extinse prin serializare în defavoarea celor dezvoltate în filme de lungmetraj. Ce se poate însă observa este faptul că reducerii numărului de spectatori din sălile de cinema i s-a răspuns, cu relativ succes, prin resuscitarea atracției senzoriale promișă de tehnologia 3D. Iar în ceea ce privește audiența câștigată de televiziune, dacă într-adevăr are proporții demne de a fi semnalate, atunci contrazice publicul de nișă căruia i se adresează filmul independent, fie el de autor sau de exploatație.

► Audiența câștigată de televiziune, dacă într-adevăr are proporții demne de a fi semnalate, atunci contrazice publicul de nișă căruia i se adresează filmul independent...

## Post-media, post-cinema, post-„True Detective”

Admiratorii lui Lynch ar fi preferat, poate, o comparație a revoluției digitale în consumul de film cu experiența din anii '80 a regizorului când, alături de frații Coen sau Jim Jarmusch, a contribuit la definirea cinemaului american independent, pe fondul dezvoltării televiziunii prin cablu și a pieței casetelor video. Detractorii s-au grăbit să-i corecteze perspectiva prin argumentul financiar, sabie a lui Damocles care, în această ecuație, ar sta exclusiv deasupra capului televiziunilor comerciale. Dar un exemplu precum superproducția „Bande din New York”, cu un buget de 100 de milioane de dolari, cu regie și distribuție de notorietate la momentul 2002 când a fost lansată ca „indie”, reprezintă un simptom al concurenței companiilor de producție independente care au forțat treptat investițiile până la anularea incidentală a statutului lor anti-sistem și, în multe cazuri, până la faliment.

Semnalul cu privire la modificările de producție și de consum ale ficțiunii serializate de televiziune stă tot într-o declarație, din 2013, a directorului Netflix, un furnizor online de divertisment cu 50 de milioane de abonați la nivel mondial, conform căruia scopul imediat al companiei a fost „să devenim HBO, înainte ca HBO să devină noi”. Ceea ce trustul Time Warner, care include posturile HBO, reușise a fost să paveze calea serialelor originale de calitate prin atragerea lui Martin Scorsese pentru a da tonul regizoral în „Imperiul din Atlantic City” și, mai apoi, prin coordonatele impresionante de producție ale serialului „Urzeala tronurilor”. Rămâne simptomatice riposta imediată a HBO, cu anunțul de

lansare a platformei online HBO.Go ca serviciu autonom de abonamente, devansată de lansarea CBS All Access.

Un indiciu dacă strategia Netflix a avut sau nu succes este planul de a livra publicului său, în 2017, aproximativ 1.000 de ore de conținut original, în continuarea producțiilor „Culisele puterii”, „Portocaliul este noul negru” [„Orange is the New Black”], „Narcos” sau „Stranger Things” [„Întâmplări ciudate”]. Până atunci, ceea ce compania a reușit cu adevărat a fost să rezolve paradoxul milenialilor, generația născută în intervalul aproximativ 1980-2000, absentă din fața micilor ecrane, dar consumatoare de programe de televiziune. Sub umbrela post-cinemaului, definit, printre altele, ca digital, interactiv, miniaturizat, mobil, oferta Netflix a alăturat ficțiunea serializată de televiziune cu filmul de lungmetraj destinat marelui ecran, echivalându-le la nivel de așteptări spectatoriiale. Asta după ce postul HBO a dovedit că, după 2010, o astfel de competiție se poate supune unei grile unice de evaluare fără a se ghici câștigătorul.

Varietatea de formate pe care ficțiunea de televiziune le are la dispoziție a devenit un avantaj. Nu întâmplător, seria-antologie a revenit în forță cu „True Detective”, la șaizeci de ani de la popularizarea ei de către Alfred Hitchcock. Succesul inegal al celor două povești diferite reunite sub același titlu a deschis discuția cu privire la potențialul unei producții de televiziune de a revendica statutul de artă, valabil în cazul primului sezon, ce a atras după el eșecul celui de-al doilea prin ștacheta pe care a ridicat-o. A fost



## DOSARELE REVISTEI CULTURA

*Serialul TV la final de minorat?*

o lecție a formei fără fond aplicabilă în televiziune la fel ca în cinema, lecție anterior demonstrată și de serialul „Luck” [„Norocul”], girat de Dustin Hoffman și Michael Mann, anulat după doar un sezon.

În cele din urmă, simbioza post-media dintre ecranul de televizor și cel de calculator reformulează interogațiile lui Félix Guattari dacă este oportun să manifestăm nostalgie pentru vremurile bune, de preservare a realității în fața medierii expresive, și

dacă aceste vremuri au existat, de fapt, vreodată. Extrapolând, rămâne ca dezvoltarea ficțiunii serializate de televiziune să corecteze nostalgia limitărilor „micului” ecran cu posibilitățile latente în curs de demonstrație de pe ecranele de smart TV până pe cele de smartphone. ■

**Delia Enyedi este critic de film și lector la Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.**

de o formulă, de un gen anume. Și asta fiindcă, pentru a-i da spectatorului senzația că recunoaște o anumită lume, că o înțelege, ele reciclează stereotipuri, reiau distincții de suprafață între diverse grupuri sociale și se joacă într-un mod foarte subtil cu temele mai serioase pe care le propun, provocând pe de o parte spectatorul și liniștindu-l pe de alta, propunând rezolvări care neutralizează în cele din urmă tot conținutul lor aparent subversiv.

Două seriale produse recent în România, „Umbre” și „Valea mută”, sunt exemple foarte bune pentru afirmațiile de mai sus. S-a făcut mare caz din faptul că ambele sunt produse adaptate pentru publicul român, *remake-uri* ale unor seriale din Australia, respectiv din Norvegia. Dar tocmai asta e trăsătura lor cea mai fascinantă, faptul că sunt adaptate. Ele au cam aceeași poveste, cam aceleași conflicte, dar subiectul lor are o cu totul altă rezonanță în România. Cei doi liceeni care își descoperă homosexualitatea în „Valea mută” își trăiesc aventurile fictive într-o perioadă în care există o foarte concretă inițiativă legislativă a Coaliției pentru Familie. Felul în care au fost aleși interlopii din același serial spune și el destul de multe despre climatul de opinie din țara noastră; dacă în varianta norvegiană („*Øyevitne*”) ei făceau parte din mafia balcanică, în versiunea scrisă de Christian Barna ei sunt membri ai unui clan mafiot român. Cât e provocare și cât e perpetuare de clișee în acest ultim caz poate să judece fiecare. Problema e că „Valea mută” nu face mai nimic cu aceste teme sensibile. Ele există, dar devin secundare în raport cu acea criză a familiei care a devenit încet-încet una din temele preferate ale cinemaului românesc. Când familia se reface, temele mai politice devin irelevante. Cam același lucru e valabil și pentru „Umbre”, chiar dacă el e probabil primul serial românesc demn de titulatura asta, nu în ultimul rând din cauza scenariului lui Bogdan Mirică. Același mecanism de flux-reflux (familia în pericol-familia care se reface) lasă în plan secund momente în care serialul se aventurează foarte discret în zona criticii sociale (personajul principal, un recuperator, spune la un moment dat că gangsterii locali nu sunt decât niște caricaturi ale *tough guy-ului* din filme, fiindcă, spune el, în România ajungi să omori un om numai ca să-ți pui termopane). Și totuși temele acestea există, se insinuează în structura ceva mai convențională a serialelor și sunt simptomatice pentru felul în care ele sunt discutate dincolo de micul ecran. Nu la nivelul artei, ci la cel al clișeului, al falselor distincții, al subiectelor absente mi se par importante serialele, fie ele românești sau nu. Ar trebui să fim cu ochii pe ele. ■

**Radu Toderici este critic de film.**

## Serialele țin de „pop culture”

RADU TODERICI

□1-□5. Două chestii. Una personală. Am în minte un fel de rată de schimb. O miniserie cu cinci-șase episoade egal două-trei filme. Două sezoane – zece-cincisprezece filme. La cinci, șase sezoane vorbim deja de filmografia unui regizor gen Bergman. De-aia nu m-am uitat mult timp la seriale. Mi se păreau cronofage, de la un punct nu te mai lăsau să vezi filme propriu-zise, mai ales dacă erau undeva disponibile, episod după episod după episod.

M-am răzgândit când mi-am dat seama, încet-încet, cât de importante au devenit. Serialele sunt acum ca tricourile cu formații prin anii '90 și 2000 – un indiciu legat de ce consumi, de gust. Sigur, dacă tragi linie, gustul acesta se formează și se deformează în interiorul unor limite foarte precise. Exact ca în cazul filmelor, se văd mai ales seriale americane, eventual seriale britanice, și apoi vin excepțiile, exotismele, ocazionalul hit danez, italian sau francez. Cu alte cuvinte, cam aceleași dezechilibre de putere între industrii cinematografice stau la baza discuțiilor pe care le avem în fiecare zi. Tocmai acesta mi se pare însă punctul cel mai important: cam toată lumea se uită la seriale acum, cam toată lumea le comentează. Ar fi păcat să le departajăm folosind aceleași criterii cu care ne-am obișnuit să înțelegem lumea cinemaului. De ce? Fiindcă în cazul serialelor se simte mult mai tare presiunea relevanței, a actualității. Oricât de evazionist ar fi subiectul, tot se strecoară în scenariul lor aluzii la lumea contemporană, tot se pun în scenă conflicte și dezbateri de idei pe care le recunoaștem în jurul nostru, nu numai pe ecran. Serialele sunt oglinzile strâmbe ale timpului nostru. Ce deformează, ce reflectă corect sau parțial – acesta mi se pare subiectul mai interesant.

Și una mai puțin personală. Eticheta la care aspiră cel mai probabil un serial nu e cea a artei, ci a calității. E suficient să vezi cum sunt promovate zilele astea unele seriale. Câte un regizor prestigios își asumă

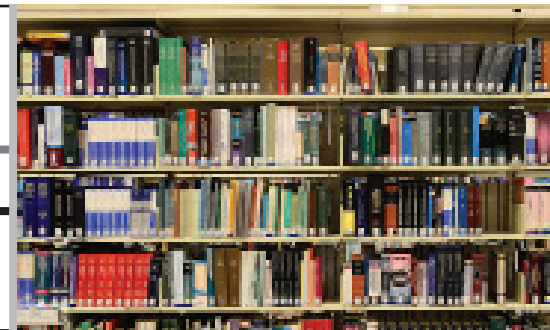


*Umbre*

► Oricât de evazionist ar fi subiectul, tot se strecoară în scenariul lor aluzii la lumea contemporană, tot se pun în scenă conflicte și dezbateri de idei pe care le recunoaștem în jurul nostru, nu numai pe ecran.

rolul de producător și de obicei semnează și primul episod – e cazul lui Martin Scorsese („Imperiul din Atlantic City” și „Vinil”), al lui Christopher Nolan („Westworld”), al lui José Padilha („Narcos”) etc. Sunt aduse în prim-plan starurile care joacă în ele sau sunt evidențiate alte nume sonore care apar pe generic. De cele mai multe ori, e accentuată în materiale publicitare, în *teasere* sau *trailere*, apartenența respectivului serial la un gen anume. Pe scurt, serialele funcționează în continuare în logica clasică a Hollywood-ului, adică își atrag un public propunând un conținut care e simultan nou și previzibil.

Faptul că, dincolo de toate acestea, ele își pot propune să fie și artă e oarecum secundar. Există, bineînțeles, seriale foarte bune și seriale mediocre. Există seriale care își impun look-ul sau stilul, care pot schimba ocazional felul în care se face cinema: Lars von Trier, de exemplu, declara la un moment dat că s-a inspirat din serialul american „Homicide: Life on the Street” [„Crimă: Viața pe stradă”] atunci când a trecut la un stil mai fluid, mai apropiat de documentar, la mijlocul anilor '90. Cu toate acestea, mi se pare că serialele care ar trebui luate mai în serios sunt la antipozii artei, sunt cele mai apropiate



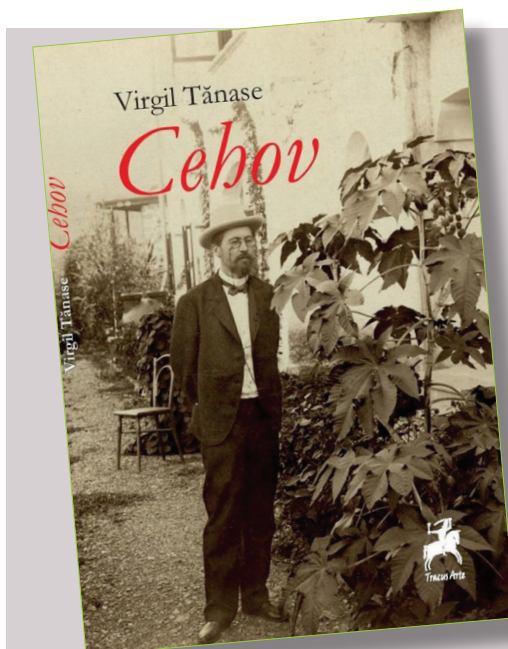
# Texte alimentare, capodopere literare

COSMIN BORZA

**D**e ani buni – în special în spațiul cultural francez, unde genul biografic cunoaște, de altfel, și cea mai consistentă reprezentare – așa-numitul „nou biografism” este teoretizat insistent. O substanțială dare de seamă despre acest fenomen critic tot mai prezent și în România poate fi urmărită în amplul dosar coordonat de Antonio Patraș și de Adrian Tudurachi pentru revista „Dacoromania litteraria” (nr. 1/2014). Vechilor studii biografice li se impută, printre altele, caracterul esențialist, pozitivist, totalizator și finalist, fiindcă ar acorda semnificație „excesivă” unor date existențiale menite să devină filtre privilegiate de interpretare fie a operei artistice particulare, fie a întregii epocii socio-politice. Se impune, deci, o distincție clară între biografiile „academice” (înnoitoare, de vreme ce profită de concepte și grile analitice de ultimă oră) și cele „populare”, „neștiințifice”, căci tradiționale metodologic, care valorifică din plin modelele creatoare românești, fiind, așadar, aderente mai degrabă publicului larg decât specialiștilor.

Cel puțin din punct de vedere formal, în cea de-a doua categorie s-ar înscrie cartea pe care Virgil Tănase i-o dedică lui Cehov, apărută inițial în 2008, la Gallimard, și rescrisă pentru versiunea în limba română din 2016. În „Cuvântul-înainte”, volumul este numit „roman adevărat” ce înfățișează „felul în care o viață de om devine destin”, iar biografia se definește drept „exercițiul dificil care constă în a citi o viață pentru a-i găsi năzuința pe care nici măcar cel ce o trăiește nu o știe decât rar”. Nu întâmplător, „destinul” și „năzuința” marelui prozator și dramaturg rus sunt urmărite cronologic, pornind din Taganrogul natal, trecând prin Moscova adoptivă, prin Petersburgul consacării ca scriitor, prin insula Sahalin, spațiu al izolării și al revelațiilor existențiale traumatizante, până în clinica din stațiunea Badenweiler, locul unde, în 1904, survine moartea.

Și totuși, nici inertiile, nici idiosincraziile „vechiului” biografism nu sunt de găsit în „Cehov” al lui Virgil Tănase. Absența unui instrumentar analitic inovator este suplinită cu vădit succes de formula narativă inspirat aleasă și, mai ales, ireproșabil pusă la lucru: tocmai cehovianismul. Cehov din biografia scrisă de Virgil Tănase e un personaj cehovian, trăind o viață cehoviană, relatată într-un stil cehovian. Oricât de tautologice ar părea aceste sintagme, ele descriu întocmai



Virgil Tănase

Cehov

Editura Tracus Arte  
București  
2016

extraordinarul efort de orfevrier al scriitorului de origine română. Fiecare etapă a vieții lui Cehov este punctată cu date, informații, întâmplări, confesiuni doar aparent colaterale, care au rolul de a relativiza, contrapuncta sau submina – adeseori prin apelul la înscenări de o ironie empatică – mai noile sau mai vechile ipostaze canonice ale scriitorului. Deloc emfatic și, cu atât mai puțin, polemic (la adresa biografilor anteriori), invitând la reflecție, iar nu la revizuri tranșante, monograful îl ferește pe autorul „Pescărușului” atât de asocierile patetic-mitizante, cât și de cele teribilist-demistificatoare. Cehov rescris de Virgil Tănase nu e nici „sfântul” Anton, „mușicu” doctor fără arginți martirizat prin sacrificiile pe care le face pentru supraviețuirea membrilor propriei familii și a altor orpsiși ai sorții, nici pasionalul priapic camuflat în straie de pustnic sau „apoliticul” care cauționează despotismul țarist din calcul pragmatic (cum îl denunță câteva reconsiderări recente). În „Cehov”, protagonistul lipsit de orice însemne ale exemplarității se metamorfozează subit și, câteodată, spectaculos: adună în nenumăratele sale locuințe închiriate din Moscova, în casele din Melihovo ori din Crimeea părinți, frați, surori, verișori, chiar necunoscuți atrași de reputația sa etc., apoi evadează – surmenat – în locuri exotice, unde își risipește bruma de agoniseală; îngrijește gratis mii de bolnavi, finanțează școli și biserici, primind răsplata în icoane, însă trăiește mai mereu într-o sărăcie deplină; scrie scrisori înfocate de amor, dar bifează în toate orașele prin care trece și o vizită la bordel, încredințat că relațiile erotice se reduc la „secreții și reacții chimice”; curtează și este curtat de zeci de soții potențiale, totuși se căsătorește, doar în faza terminală

►► Cehov din biografia scrisă de Virgil Tănase e un personaj cehovian, trăind o viață cehoviană, relatată într-un stil cehovian.

a tuberculozei, cu actrița Olga Knipper, care, fiind mai mult plecată în turnee, îi garantează comoditatea unei căsnicii fără complicații casnice.

Rezultă un Cehov nu neapărat contradictoriu, cât plurivoc, a cărui devenire polifonică se dovedește imposibil de orientat teleologic. Așa se justifică inclusiv numeroasele deschideri teoretice ale majorității momentelor și schițelor prin care Virgil Tănase îl recompuce cehovian pe Cehov. De neratat sunt notele subtile de geografie literară despre Moscova „provincială”, „asiatică”, și Petersburgul „imperial”, „occidental”, sugestiile de estetică a receptării, de sociologie a culturii ori vizând nașterea regiei de teatru (prin Stanislavski, constrâns să pună în scenă piese cehoviene pe care nu le place și nu le înțelege), dar, mai ales, captivanta problematizare a auctorialității, leitmotivul mai tuturor capitolelor din volum.

Convins că nu poate concura cu inteligența și talentul fraților mai mari, Alexandr, respectiv Nicolai, Anton nu aspiră la vreo carieră artistică sau științifică, mulțumindu-se să se considere un „practician” capabil să asigure condiții minimale de trai apropiatilor. Această concepție îi va caracteriza și raportarea la creația literară: „Cehov, ai cărui bunici erau iobagi, practică literatura așa cum cei din lumea lui ară pământul, așa cum consulți un bolnav ca să vezi de ce suferă și să-i prescrii o doctorie care să-i stingă durerea. Doctorul nu se bate cu eternitatea, cu istoria”. Sărăcia, nu „chemarea”, îl motivează să colaboreze la diverse reviste cu „bazaconii” pe care le semnează sub pseudonim („Cehonte”, „Ulise”, „Fratele fratelui meu” ș.a.), ale căror valoare este estimată în funcție de cele cinci sau opt copeici primite pentru fiecare „linie”. În orizontul său de așteptare nu intră vreodată gustul criticilor, este doar arareori preocupat de cel al publicului larg, în schimb, se arată foarte interesat de judecățile cenzorilor care i-ar putea amputa sursa de finanțare. De tăierea unor cuvinte sau fraze nici nu se sinchisește. Iar în momentul în care află că, în Petersburg, textele sale „alimentare” (cum le numește Virgil Tănase) sunt tot mai prețuite, Cehov intră în criză „creatoare”, inhibat că – în comparație cu Dostoievski sau Tolstoi – rămâne un „autor minor”. Respectiva autoevaluare nu se va schimba nici după ce devine limpede că piesele sale de teatru revoluționează genul dramatic, tot așa cum prozele scurte reformaseră prejudecățile despre epic.

O dublă revoluție literară pe care studiile critice viitoare o pot scruta autentic doar ținând seama de finele resorturi intime ale scriitorului rus puse în act de Virgil Tănase în „Cehov”. ■





ȘTEFAN BAGHIU

# SLC Punk în Craiova

Dan Ciupureanu se află în avantaj în aceeași măsură în care este cumplit în dezavantaj. Din mai multe motive. Primul ar fi acela că proza autenticistă care făcea ravagii la începuturile anilor 2000 prin proiecte ca „EgoProză” al editurii Polirom s-a rărit semnificativ. În același timp, însă, a lăsat urme adânci în conștiința literară locală, iar mizerabilismul autorilor de început de mileniu s-a concretizat în proiecte mult mai ambițioase: „Soldații” lui Adrian Schiop ar fi, poate, romanul cel mai problematizator și complet al întregii direcții, iar el apare în 2013, când tușele violente și detabuizările au devenit deja moment istoricizat. Din acest punct de vedere, avantajul unui roman ca „Omar și diavolii” ar fi acela că reiterează o formulă care începuse să lipsească. Dezavantajul e că, prin ea, Dan Ciupureanu se ia la trântă cu nume grele ale literaturii recente și nu mai poate genera – de unul singur – reacțiile pe care le provocau împreună Bradea, Baetica, Schiop, Vakulovski etc. Un alt motiv pentru această poziționare riscantă a prozei lui Dan Ciupureanu e estetismul general al noilor romane. Încercarea stilistică majoră din „Omar și diavolii” e de a curăța limbajul și frazele de orice brizbiz: în afară de pasajele în italice, onirice sau doar poetizări, se merge pe gradul zero al scriiturii. Uneori chiar mai accelerat, relatările fiind puse pe *fast-forward*.

## Grabă

Ce se întâmplă în roman? Păi, cu toate că sunt relatate foarte multe întâmplări, se întâmplă foarte puține. În sensul în care singurul lucru care se întâmplă cu adevărat e trecerea protagonistului prin anii adolescenței și postadolescenței. Iată o mostră de sinopsisuri: „Mihai pleacă în Spania și își găsește de lucru ca zugrav. Mă duc în repetate rânduri la Calafat.



Dan Ciupureanu

*Omar și diavolii*

Editura Polirom

Iași

2017

Vali vrea să vândă apartamentul și să plece la Mihai, apoi să mă cheme, împreună cu Roxana – știe povestea noastră. Într-o zi, când Vali era la noi, Roxana a urcat și s-au înțeles foarte bine. Unde plecăm așa, de nebuni și fără bani? mă întrebă Roxana. Căutăm serviciu acolo. Și până găsim, stăm pe banii lor? Le dăm după. Nici nu aș putea sta cu ei în casă”.

Așa trec toate pasajele: zero analiză, aproape zero introspecție și nicio raportare concretă la celelalte personaje. Totul trebuie citit în spatele acțiunilor. Sex, alcool, primele țigări, bătăi, tot ceea ce trebuie să conțină o proză *junky* standard. Însă plasată undeva în Craiova, între băieți hiperviciați și violenți și fete cu personalitate. Protagonistul trece de la puștiul care se uită cu admirație la cei mai mari (în special punkeri, pe care îi va și urma) la postadolescentul care trebuie să se descurce singur în viață și pleacă din țară în căutarea unui câștig. Prima parte a cărții e dominată de petreceri, beții și gesturi patetice. Într-o seară, în fața unei fete (personaj central), își înfige un cuțit în picior și trebuie dus la spital. În alta primește bătaie pentru că a deranjat aceeași fată – de la tatăl ei. De foarte multe ori în roman, beat și hipersensibil, protagonistul însă plictisește, în aceeași măsură în care plictisește aproape mereu un om care povestește cât s-a bătut, câte femei a avut, cum nu i-a păsat etc.

## Emigrant

Ciudat, pentru că începutul romanului (foarte *graphic*, cu o scenă de masturbare

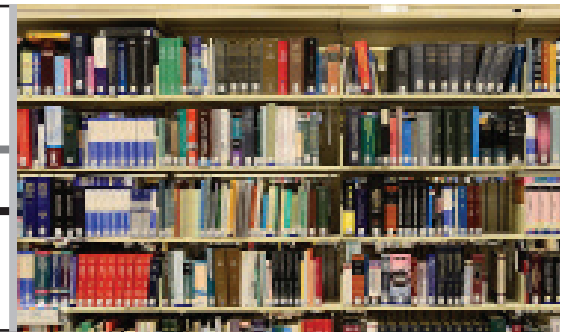
întreruptă de bătăile în ușă ale tatălui) și parada familială (mama cu probleme mintale, tatăl foarte violent – dacă nu tot timpul fizic, măcar psihologic) promiteau ceva mai mult de atât. Cu toate exagerările și referințele stridente, romanul părea să încerce ceva mai mult decât o simplă scanare a unor beții: „Mama se plimbă pe holul lung dintre baia mică și bucătărie, dă ture de la un capăt la celălalt și vorbește singură, Oedip, întrupat în înger, zice că este tatăl copiilor mei... Ha, ha, ha, piei, drace, din vaginul meu, plecați! Plecați! Și râde și țipă și plânge”. Acest gen de supralicitări vor reveni foarte rar însă. Dacă pot fi găsite expresii nefericite ca „lumina cobora ca un înger în mijlocul camerei” sau „Mi-e frică de momentul când o să îmi scoată ațele. De parcă ar urma să îmi scoată mațele”, acestea sunt simple accidente de parcurs.

Cea mai bună a cărții este ultima parte. Acolo nici derapajele de limbaj nu mai sunt gratuite, nici scenariul fortuit. În plus, acțiunea devine antrenantă prin relatarea experiențelor de emigrație: căci abia aici stilul reușește să potențeze ceva din acțiune. Dacă în restul cărții viteza redării întâmplărilor aducea a jemanfișism narativ, aici funcționează invers, în sensul unei atenții speciale acordate aclimatizării. Spre exemplu, în momentul în care personajul-narator intră la închisoare este păstrată secvența în care polițistul îl întreabă cât alcool a consumat în seara precedentă. După ce spune numărul de beri, replica gardianului e redată tocmai pentru că nu e doar o procedură, ci un simptom occidental: este întrebat dacă suferă cumva de depresie. Astfel de sugestii sunt foarte rare, din păcate. Mediul – fie el social sau intim – e prea puțin scos în evidență și trebuie permanent citit ca o sinteză a acțiunilor succesive ale personajelor.

Romanul se citește ușor, tocmai pentru că personajele sunt fade chiar și prin acțiuni stridente. E un adevărat paradox aici: dacă debutanții în general ratează prin supralicitări, Ciupureanu le evită din plin. Însă poveștile, de o gratuitate uimitoare, nu conving tocmai din cauza acestei precauții. Sunt subminate în acest roman atât poveștile *ado* care puteau da un aer proaspăt cât și tematizarea tranziției – care îl putea plasa paradigmatic.

Telegrafiate și expediate, momentele rămân în urma alergăturii narrative. Dacă se anunță tot mai pronunțat faptul că nu avem autori tineri de roman e și pentru că idolul promoției pare uneori să fie Liviu Andrei. ■

► De foarte multe ori în roman, beat și hipersensibil, protagonistul însă plictisește, în aceeași măsură în care plictisește aproape mereu un om care povestește cât s-a bătut, câte femei a avut, cum nu i-a păsat etc.



# Avangardă și transnaționalism

EMANUEL MODOC

În ultimele decenii, un efect puternic exercitat asupra comparatisticii de pretutindeni l-a avut perspectiva transnațională. Din momentul în care studiile postcoloniale au început să își arate eventualele lacune legate de investigarea literaturilor naționale, așa-numita „cotitură transnațională” a reprezentat o alternativă cât se poate de viabilă pentru rediscutarea acestor literaturi.

Cu toate că fenomenul comunităților transnaționale sau al culturilor de diasporă sunt departe de a fi ocurențe sociologice noi, materializările contemporane ale studiilor transnaționale dau seama și de ceea ce Steven Vertovec numea „intensitatea și simultaneitatea actualelor activități transfrontaliere”, dublate de stimularea, prilejuită de facilitățile noilor tehnologii de comunicare, a comunităților transnaționale contemporane. În același timp, literaturile transnaționale devin cu atât mai tentante în studiile literare, cu cât depășesc limitările terminologice impuse de studiile postcoloniale. Aspecte precum relațiile transfrontaliere, bricolajul, sincretismul cultural, hibriditatea, exilul, diaspora, aculturația sau dislocarea spațială nu mai au nevoie să fie validate și de crearea unei noi identități radicale, care să se afle, în mod necesar, într-o relație de antagonism față de discursul colonial.

## Transnaționalism – literatură și societate

Mai departe, perspectiva transnațională se leagă și de o serie consistentă de dimensiuni culturale (de la morfologia socială și noile iterații ale reconstrucțiilor spațiale până la abilitatea de a crea noi tipuri de conștiințe culturale care să cuprindă identificări multiple ale individului cu mai multe națiuni). Astfel, literaturile transnaționale au deschideri largi către diferite

câmpuri social-politice care se dezvoltă în noi raporturi între individ și „spațiul local” (John McLeod).

Aplicarea noilor concepte teoretice din filonul *World Literature* al studiilor comparatiste s-a dovedit a fi, în ultimii ani, dificilă în spațiul românesc. Lipsa unui fundal teoretic pertinent, precum și afinitatea criticii autohtone față de autonomia esteticului au făcut ca studiile aplicate literaturilor marginale să ocupe, ele înseși, o poziție marginală în câmpul cercetării literare (problemele acestea au fost discutate, detaliat, în volumul „Critica de export” al lui Andrei Terian). Cu toate acestea, prezența tot mai vădită a unei etape de recuperare a acestor literaturi marginale (care include, printre altele, și câteva recontextualizări esențiale a unor autori deja clasați în canonul literar vernacular) poate fi considerată începutul unei relative normalizări în câmpul studiilor literare autohtone. O astfel de zonă de interes o reprezintă avangardele central- și est-europene. Alegerea acestui segment geo-literar (acoperind atât literatura *mitteleuropeană*, cât și pe cea din Europa de Est) are în vedere discuția pornită de Marcel Cornis-Pope și John Neubauer asupra literaturilor din această regiune geografică care înglobează atât țările aflate, în trecut, sub ocupație sovietică („Europa de Est” fiind un concept geo-politic care a primit o cu totul altă accepțiune după consolidarea hegemoniei sovietice), cât și cele puternic infuzate ideologic de spiritul expansivității germane (*Mittleuropa* – un termen istoric încărcat, care desemnează o Europă de Est „din perspectiva” Germaniei). Inventariez scurt avangardele la care mă gândesc: poloneză, cehă, slovacă, slovenă, maghiară, română, precum și avangardele din țările baltice, avangardele fostei Iugoslavii, cele bulgare și ucrainene.

## Dubla condiție marginală

Aspectul care prezintă un oarecare interes în privința aplicării perspectivei transnaționale asupra acestor avangarde este cel al „dublei condiții marginale” a acestora (marginale atât în raport cu literaturile naționale în care se dezvoltă, cât și în raport cu avangarda mondială și chiar cu „literatura mondială”). Această dublă

▶ Aspectul care prezintă un oarecare interes în privința aplicării perspectivei transnaționale asupra acestor avangarde este cel al „dublei condiții marginale” a acestora (marginale atât în raport cu literaturile naționale în care se dezvoltă, cât și în raport cu avangarda mondială și chiar cu „literatura mondială”).

marginalitate constituie și valența de specificitate a transnaționalității avangardelor în discuție. Politicile culturale ale universalității din discursurile literare ale spațiului central- și est-european din prima jumătate a secolului XX nu pot fi discutate fără a avea în vedere și felul în care avangardele acestuia și-au configurat, la rândul lor, direcții programatice și paradigmatică în afara sistemelor literare naționale, uneori în ciuda acestora, sau în paralel cu discuțiile culturale dominante. În același timp, strategiile de legitimare a literaturilor de avangardă reprezintă un alt punct de interes în analiza relațiilor interliterare dintre Occident și spațiul literar central- și est-european. Nu în ultimul rând, ideea existenței unui adevărat *ethos* transnațional în rândul acestor avangarde, atât prin sinteza particularităților locale ale acestor literaturi, cât și prin strategiile interliterare care au consolidat crearea unei rețele a avangardei internaționale, este deosebit de tentantă. De aici, s-ar putea spune că o istorie transnațională a avangardei central- și est-europene poate fi, în egală măsură, și o istorie a relațiilor interliterare ale culturilor europene de la începutul secolului XX. Astfel, prin circumscrierea acestui *ethos* transnațional, s-ar putea proba ipoteza unei construcții transnaționale a Europei Centrale și de Est pornind de la avangardele care se desfășurau în acest spațiu.

Cu toate acestea, „cotitura transnațională” nu poate fi considerată un proces omogen de-a lungul tuturor literaturilor naționale. Aspecte ce țin de fluiditatea granițelor și de multiplele interferențe de proximitate ale diferitelor culturi naționale trebuie luate în considerare în momentul în care abordăm, din perspectivă transnațională, un anumit fenomen literar.

În mod clar, coordonatele geografice, lingvistice și cele ce țin de interferențele etnice din interiorul unei literaturi naționale vor contribui în principal la stabilirea valenței de transnaționalitate a acesteia. Însă tocmai de aceea, precum și din alte motive ce țin de domeniul evidenței, spațiul central- și est-european este, cred, absolut reprezentativ pentru această discuție, iar avangardele acestui spațiu absolut relevante pentru verificarea ipotezei. ■

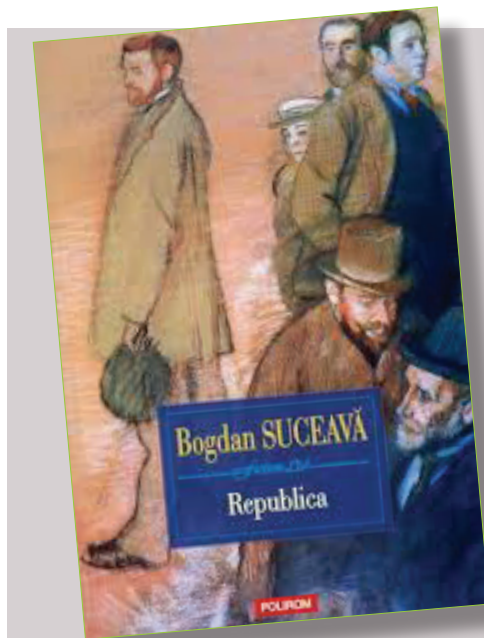


## Republica în fărâme

DORIS MIRONESCU

Cu „Republica”, Bogdan Suceavă produce o metaficțiune istoriografică, gen care a dat unele dintre cele mai reușite romane ale ultimilor zece ani, la Filip Florian sau Florina Ilis. Suceavă povestește istoria „republicii” de cincisprezece ore de la Ploiești din 30 august 1870, devenită celebră prin reconstituirea ei parodică în schița „Boborul!” a lui Caragiale. La Caragiale, mișcarea ploieșteană apare ca o inflama-re liberală stupidă, caracteristică pentru un mod specific local, naiv și gregar, de a face politică. Romancierul prezintă însă revoluția ploieșteană ca pe o lovitură de stat eșuată, rezultat al unei mașinații prin care guvernul conservator căuta să compromită și să zdrobească opoziția. Al. Candiano-Popescu, coordonatorul mișcării, apare în roman ca un strateg, iar nu un simplu veleitar îmbătat de lozinci, un strateg care știe, de pildă, că are nevoie de telegraf ca să controleze informația, de preoți ca să ridice mulțimea și de cârciumari ca s-o țină în stradă. Suceavă mizează, de asemenea, pe biografia lui Caragiale, care îl dezvăluie pe acesta ca tânăr liberal pasionat, trăind momente confuze, cu tatăl său pe moarte, și ezitând între mai multe perspective de viitor. Opțiunea sa pentru ficțiune și înscenare, sugerează Suceavă, nu a fost străină de implicarea lui, la 18 ani, într-o insurecție provincială eșuată.

**D**acă miza romanului ar fi doar înlocuirea legendei glumețe a „republicanismului” ploieștean creată de Caragiale, atunci el ar fi un eșec. Povestea este prea bine, prea convingător scrisă la Caragiale, istoria ei e de-acum cimentată în memoria literară a tuturor. În plus, mă îndoiesc că „Republica” ar putea să detroneze schița de șase pagini „Boborul!”, cu toată diferența de dimensiuni. Bogdan



Bogdan Suceavă

*Republica*

Editura Polirom  
Iași  
2016

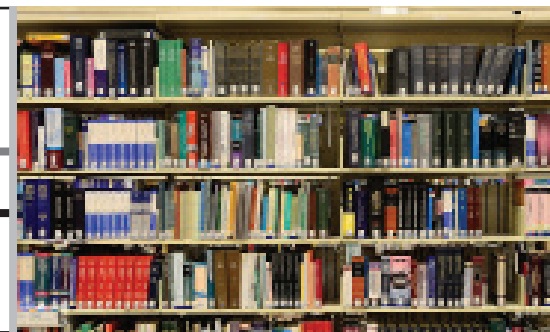
Suceavă nu e un scriitor cu „talent”: el nu compune caractere, nu construiește scene, nu imită „viața”. De aceea nici nu-i cazul să i se reproșeze că nu a reușit s-o imite. Suceavă e un scriitor de concepție, care, înainte să făurească lumi ficționale, își pune problema felului în care acestea vin în ființă. Iar mimesis-ul este sabotat din start, la el, de o mare neîncredere în „creația” de ficțiune și în legitimitatea acesteia. O dovadă în acest sens este că romanul e scris sub forma unei piese de teatru, cu prolog, epilog, cinci acte și chiar un antract. O piesă de teatru este doar scenariul unei reprezentații, nu reprezentația însăși; ea se îndepărtează de realitatea pe care pretinde că o prezintă, o schematizează, o face inteligibilă. Așa face și Suceavă: ne oferă schema unei interpretări a poveștii, iar nu o nouă versiune, nu o nouă poveste.

În același sens funcționează sistemul de semnale intertextuale, de altfel inevitabile. Multe replici sunt citate din memoriile lui Candiano sau din opera lui Caragiale, o sumedenie de personaje sunt trase direct din opera dramaturgului, într-o proliferare excesivă, care uneori deranjează. Apar, redundant, trei Cetățeni turmentați, Mița și Didina din „D’ale carnavalului” sunt excedentare. Unele replici vor părea parazitare, după cum se constată o inflație de metafore teatrale (marionete, regizori, „scândura”). Intertextul lui Suceavă nu semnaleză însă identitatea și nici măcar asemănarea evenimentelor povestite cu textele canonice către care ele fac cu ochiul, ci distanța față de acestea. La fel de semnificativ, Suceavă se folosește de numeroase aluzii la istoria mai recentă, în simetrie cu evenimentele relatate de la Ploiești. Aceste anacronisme au

► Republica este „lucrul public”, comunitatea, propusă ca o congregație laică, mai mult platonice decât caragialiană, intrată periodic în crize care o pun sub semnul întrebării. În fond, nici în cel mai sinergic moment al revoluției mulțimea nu e cu totul împreună.

menirea să scoată evenimentele din vraja magnetică a textului caragialian, să atragă atenția la gravitatea lor, la turnura criminală a unor episoade. De pildă, Candiano se teme să nu fie ucis în taină de către autorități, sub pretextul fugii de sub escortă, precum C.Z. Codreanu în 1938. Iar procesul revoluționarilor ploieșteni, care are loc la Târgoviște, nu are cum să nu evoce un alt proces târgoviștean, din decembrie 1989, echivalent cu un simulacru de justiție.

În fine, deconstruind subiectul istoric pe care și-l asumă, Bogdan Suceavă atinge o temă importantă, care e a generației lui și a lumii de azi. Pentru că în chestie nu e adevărul vieții lui Caragiale sau adevărul politicii românești de la 1870, oricum imposibil de reconstituit, înecate cum sunt, și cu bună știință, într-o mare de legende. Mai important este felul în care se nasc și se rostogolesc legendele în capetele unei mulțimi doritoare să le primească. Bogdan Suceavă este obsedat de ideea de comunitate, de acțiune colectivă, de credință împărtășită. Asta îl face unul dintre cei mai reprezentativi scriitori ai epocii noastre postcomuniste, când mitul comunității naționale a picat, compromis de comunism socialist de până în 1989: din Piața Universității (1990) până în Piața Victoriei (2017) răsună ideea necesității de a fi împreună, de a regăsi un sens comun și de a pune laolaltă gesturile unei pluralități pentru a o transforma într-un întreg. Tema aceasta, centrală în scrisul lui Suceavă și până acum, explică titlul romanului, în sens etimologic: Republica este „lucrul public”, comunitatea, propusă ca o congregație laică, mai mult platonice decât caragialiană, intrată periodic în crize care o pun sub semnul întrebării. În fond, nici în cel mai sinergic moment al revoluției mulțimea nu e cu totul împreună, iar odată acel moment trecut, intervin perspectivele diferite asupra trecutului care-și dispută istoria colectivă și pretind monopolul adevărului. Acesta este teritoriul istoricului, al ideologului sau, de ce nu?, al scriitorului dintr-o anumită epocă istorică, una în care literatura încă se mai ocupa de producția mitologică. Dincoace, în vremea noastră încercănată de îndoieli, misiunea scriitorului încetează să mai fie, automat, aceasta. În „Republica”, în câteva rânduri, revine întrebarea: „Cine să fie acela care să cuprindă toate acestea într-o formulă unică, într-o privire a timpului nostru?”. Dar – dacă mi se permite punerea în abis – la această întrebare Bogdan Suceavă, cuminte, nu vrea să răspundă. ■



ROBERT CINCU

# Shakespeare revizitat

În 2015, editura britanică Hogarth a lansat un proiect editorial foarte inspirat, centrat pe opera lui William Shakespeare, proiect care propune unor scriitori de faimă internațională rescrierea/reimaginarea unor texte shakespeariane în cheie contemporană. Primul roman din această serie de experimente literare îi aparține lui Jeanette Winterson, textul apărând anul trecut și în limba română, la editura Humanitas, în traducerea lui Vali Florescu.

Intitulat „O paranteză în timp”, romanul lui Winterson are la bază celebrul text shakespearian „Poveste de iarnă”. E important de menționat aici faptul că și piesa originală a lui Shakespeare era parțial tot o rescriere, în condițiile în care critica a semnalat în mai multe rânduri faptul că „Poveste de iarnă” împrumută masiv elemente din textul lui Robert Greene, „Pandosto: The Triumph of Time” [„Pandosto: Triumful timpului”]. Avem, așadar, de-a face cu o rescriere a unei rescrieri, toate cele trei texte păstrând, de fapt, două elemente comune extrem de importante: ideea de gelozie ca motor (inițial) al narațiunii, respectiv o amplă meditație asupra ideii de timp.

Înainte de a începe romanul propriu-zis, volumul debutează cu un rezumat al textului shakespearian original. Cititorul își amintește, astfel, faptul că „Povestea de iarnă” pornește de la scenele de gelozie atroce ale regelui Leontes, care, fără niciun motiv concret, este convins că soția sa îl înșală cu cel mai bun prieten al său din copilărie, Polixenes (la rândul său, rege în alt stat). Pornind de la această criză de gelozie a regelui Leontes, textul evoluează spre zone deopotrivă tragice și comice printr-o serie de răsturnări de situație specifice, de altfel, pieselor lui Shakespeare.

La Jeanette Winterson, regele Leontes devine Leo, un milionar excentric, căsătorit cu cântăreața de top MiMi. Un apropiat al celor doi este Xeno, cavalerul de onoare la nunta lor, prietenul cel mai bun din copilărie al lui Leo, iar apoi iubitul său în perioada adolescenței. Dincolo de raporturile pe care le presupune acest triumf amoros în economia romanului, trebuie menționat aici faptul că personajul central Leo se dovedește a fi unul mult mai bine construit decât poate părea la



Jeanette Winterson

O paranteză în timp  
traducere Vali Florescu

Editura  
Humanitas Fiction  
București  
2016

prima vedere. Acesta, spre exemplu, dezvoltă la un moment dat o întreagă filosofie despre natura amenințătoare a femeii, plecând de la imaginile emblematice din două tablouri celebre („Mona Lisa”, respectiv „Originea lumii”): „aceste două imagini puse una lângă alta explică de ce le găsim bărbații pe femei atât de amenințătoare. Din trupul tău iese lumea întreagă și... (o flutura pe Mona Lisa către mine) habar n-avem ce-o fi în mintea ta. Știi cât e de înfricoșător?”. De asemenea, gelozia necontrolată a personajului este cea care generează întreaga poveste, iar nuanțele acestei gelozii sunt surprinse de autoare într-un foarte reușit capitol intitulat „Planetă deșăntată”. Pe scurt, Leo bănuiește că soția sa are o aventură cu Xeno (deși acesta era gay), așa că instalează o cameră video în propria-i casă sperând să-i surprindă pe cei doi în ipostaze compromițătoare. Scena care urmează e însă de un spectaculos și un comic contrastant: deși tot ceea ce surprinde camera sunt imagini domestice perfect inocente, plictisitoare de-a dreptul, în mintea lui Leo, sub impulsul unei gelozii de controlat, se dezvoltă scene orgiastice cu soția în prim-plan, comploturi împotriva sa atent plănuit de MiMi, orice bagaj sau raft în care aceasta caută ceva devenind pentru Leo, în mod cert, un spațiu de depozitare pentru vibratoare sau alte jucării erotice pe care soția sa le folosește cu amănții săi. Atingând cote alarmante, gelozia lui Leo generează, inevitabil, o serie de evenimente de-a dreptul catastrofale care nu afectează doar viața celor implicați, ci aduc în scenă și noi personaje.

► De asemenea, gelozia necontrolată a personajului este cea care generează întreaga poveste, iar nuanțele acestei gelozii sunt surprinse de autoare într-un foarte reușit capitol intitulat „Planetă deșăntată”

Desigur, schema narativă, în linii mari, respectă formula shakespeariană, astfel că, după epuizarea conflictului de gelozie generat de Leo, narațiunea face un salt în timp mutând atenția asupra unui nou set de personaje. Aici, în centrul atenției este acum Perdita, fiica lui Leo și a lui MiMi, „pierdută” (așa cum sugerează și numele) la puțin timp după naștere, crescută de un bătrân sărac din New Bohemia. Dacă prima parte a romanului stătea mai ales sub semnul geloziei, această a doua parte se orientează, mai degrabă, spre povestea de dragoste (evident complicată) dintre Perdita și Zel. Impresia, în linii mari, este aceea că avem de-a face cu două romane distincte, legate între ele (sau despărțite) de o paranteză în timp de 16 ani. Finalul romanului va înnoda multe dintre legături, golul de 16 ani peste care narațiunea dă impresia că „sare” fiind treptat completat. Tot raportat la timp merită notat aici faptul că autoarea preferă (uneori explicit) să grăbească sau să încetinească narațiunea, alternând anumite pasaje scrise în *slow-motion*, cu secvențe ce dau impresia de *fast-forward*, iar efectul tehnic este unul reușit, mai ales dacă ținem cont de subiectul poveștii înseși (care lucrează cu asemenea salturi/staționări în timp).

Desigur, nu lipsesc din acest roman alte nenumărate trimiteri (mai mult sau mai puțin) discrete la textul original al lui Shakespeare, de la replici din piesă strecurate pe neobservate, la comentarii despre Shakespeare (intenționat) stângace, toate reunite sub paranteza unui Timp destul de generos cu subiecții săi. ■



## Jocurile Istoriei

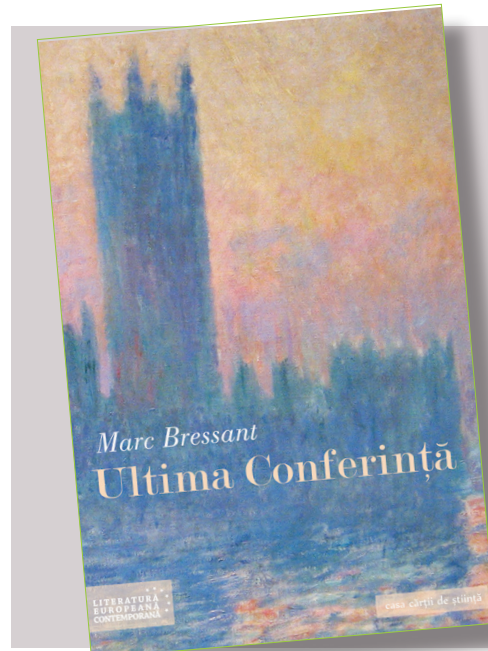
RODICA GRIGORE

Londra, 30 septembrie 1989. Cu mare pompă, aici începe o importantă conferință internațională Est-Vest, menită a pune în acord pozițiile, altfel prea puțin (sau deloc!) apropiate ale părților implicate în privința problemelor presante ale Europei din ultimii ani ai Războiului Rece. Aparent, nimic neobișnuit, în ciuda prelungerii dezbaterilor – care devin, pe parcurs, mai degrabă monologuri ale surzilor – până pe data de 23 decembrie.

### Conferințe, retori și limbuți

În realitate, e tocmai momentul care marchează prăbușirea celor din urmă bastioane ale comunismului în Europa, atmosfera artificială și festivă-hipocrită a conferinței stând sub semnul prăbușirii Zidului Berlinului, iar, în România, sub cel al fugii lui Nicolae Ceaușescu, cu elicopterul, după izbucnirea manifestațiilor de stradă din decembrie, care au culminat cu înlocuirea de la putere a dictatorului.

Alegând să plaseze acțiunea romanului exact în aceste momente și să abordeze exact aceste aspecte – complicate și delicate... – ale politicii contemporane, scriitorul Marc Bressant, născut în 1938 și recompensat, în 2008, cu Premiul pentru Roman al Academiei Franceze pentru „La Dernière Conférence” (carte excelent tradusă în românește de Rodica Baconsky și Alina Pelea, publicată la Editura Casa Cărții de Știință din Cluj-Napoca, în foarte reușita colecție „Literatura europeană contemporană”), demonstrează nu doar curajul de a se apropia de fapte și întâmplări considerate a reprezenta în primul rând apăsătorul jurnalismului, ci și capacitatea de a le trata într-un tot convingător, în primul rând din punct de vedere narativ și estetic; și, deopotrivă, de a face dintr-o carte ce putea ușor să se transforme în simplu discurs ideologic sau militant, o lectură ce prinde cititorul încă din primele pagini, prin ritmul alert, ironia subtilă și evidențierea unui protagonist aparte. Iar acesta este Jean-Pierre Tromelin, șeful delegației franceze la marea și importanta conferință; numai că el se simte, din capul locului, exilat, ba chiar de-a dreptul izgonit



Marc Bressant

*Ultima Conferință*

Traducere de  
Rodica Baconsky și  
Alina Pelea  
Editura Casa  
Cărții de Știință  
Cluj-Napoca  
2015.

printre cețurile Londrei, presupune că totul, mai ales numirea sa în această funcție, nu e decât un iscusit plan al dușmanilor lui din Ministerul de Externe pentru a-l împiedica să obțină postul de ambasador la Tokyo, pe care-l vizează și-l visează de decenii și pentru care îl îndreptățesc excelența cunoaștere a limbii și culturii nipone, dar și a realităților Arhipelagului Japonez, lume de care fusese pasionat încă din adolescență.

Așa stând lucrurile și mai ales plictisindu-se îngrozitor la lucrările conferinței a cărei utilitate i se pare mai mult decât (foarte!) îndoielnică, Tromelin începe să țină un jurnal în care notează, cu vervă și cu malițiozitate, toate micile (sau mai marile!) întâmplări din timpul șederii sale în capitala Regatului Unit. Iar lucrurile care se petrec vizează mai cu seamă relațiile de prietenie, de dușmănie sau legăturile amoroase care se stabilesc între participanții din diverse țări, captivi în elegantul hotel, ca și cum s-ar afla pe o inedită – și contemporană – arcă a lui Noe. Delegatul irlandez îi face curte grecoaică planturoasă, spre exasperarea soției de la Dublin, care află, prin propriile sale mijloace de informare – diplomatică, evident... – cum stau lucrurile, hotărând să ia măsuri ferme împotriva soțului infidel. Reprezentantii Poloniei se spionează reciproc, suspectându-se unii pe alții de tot ce poate fi mai rău, iar cei ai Germaniei de Est organizează o fastuoasă – și anacronică – recepție cu prilejul aniversării celor patruzeci de ani ai Republicii Democratice. Ironic, evenimentul are loc cu doar câteva zile înaintea căderii Zidului din Berlin... Delegația din România, condusă de Milescu, nu se apropie de nimeni,

membrii săi neștiind – nefiind lăsați – să spună altceva decât „Nu” la orice încercare de dialog, fie acesta particular sau oficial. Printre atâtea exemple ori expresii ale risipirii și ale unei inutilități care îl exasperează pe Tromelin mai presus de cuvinte, tocmai el are marea surpriză de a-și găsi, atunci când, evident, nu o mai aștepta, dragostea – în persoana impetuoasei Zorica Belavic, din fosta Iugoslavie.

### Istoria și istorisirile

În paginile cărții, tensiunea ideatică se identifică adesea cu noile modalități de asumare a lumii și de proclamare a rolului unui narator lucid, dar care, totuși, trebuie să poarte, cel puțin în anumite momente, și măștile indicate de regulile prozei contemporane. Astfel că romancierul organizează, în vechea sa calitate de creator de lumi, raporturile temporale, spațiul narativ, acuitatea observației, planurile narative multiple. Iar mai presus de toate se găsește dorința, devenită, pe alocuri, o adevărată nevoie, de raportare la Istorie, sau, dacă nu, măcar de reconstituire și recompunere a unei istorii personale credibile – de aici nuanțarea punctelor de vedere; o istorie, altfel spus, a ființei proiectate pe fundalul experiențelor sau pe acela al urmărilor acestora la nivelul individului și, implicit, al conștiinței colective. Privind lucrurile din acest punct de vedere, putem spune că romanul lui Marc Bressant încearcă să se constituie, din punctul de vedere al lui Tromelin, ca narator, într-un soi de inedită biografie, nu doar una personală, ci și colectivă, plasată la Londra și în împrejurimile ei, și într-un timp bine definit al evocării, istoricul an 1989.

Scrierea unei astfel de istorii este, dacă ne gândim bine, constitutivă modului istoric de înțelegere, iar punerile în intrigă – explicative sau narrative – ale evenimentelor trecute constituie un construct cu adevărat esențial. Dar, spre deosebire de aceia care susțin că adeseori realitatea istoriei este mai neverosimilă decât ficțiunea, Bressant pare a spune la tot pasul că o consideră pe cea dintâi ca fiind un fel de „grad zero” al ficțiunii, sau, alteori, o ficțiune cu grad suficient de înalt de verosimilitate, deoarece evenimentul petrecut e la fel de verosimil pe cât e și de adevărat.

La fel ca și pentru alți scriitori contemporani, pentru Marc Bressant, ambele constituie adevărate „sisteme de semnificații”, ca să repetăm o sintagmă a Lindei Hutcheon, prin care se poate făuri un adevărat sens al trecutului readus în actualitate, deoarece, fapt important, semnificația și forma nu sunt de găsit doar în evenimente, ci în aceste sisteme atât de interesant construite. Iar ceea ce își propune Marc Bressant să provoace cu hotărâre sunt toate vechile concepte realist-naive ale reprezentării. Și reușește perfect în această îndrăzneală inițiativă. ■

► O lectură  
ce prinde  
cititorul încă  
din primele  
pagini, prin  
ritmul alert,  
ironia subtilă  
și evidențierea  
unui  
protagonist  
aparte.



# Arheologie psihanalitică: abreacția

VALENTIN PROTOPODESCU

Conceptul psihanalitic de abreacție provine din alăturarea prepoziției latine „ab” („din”, „de la”) și verbului latin „reagere” („a reacționa”, „a răspunde unei acțiuni”). Stricte sensu, abreacție înseamnă nimic altceva decât procesul de descărcare emoțională prin intermediul căruia subiectul reușește să scape de sub presiunea mnezică a unui eveniment generator de traumă, eliberând astfel afectul și diminuând sau eliminând potențialul patogen al acestuia.

Paternitatea terminologică este una de obediență psihanalitică, mai exact noțiunea de abreacție a fost formulată în tandem de Sigmund Freud și Josef Breuer în 1893, în articolul „Comunicarea preliminară”, text inclus în „Studii despre isterie” (1895). În acel articol, aceștia analizau mecanismele psihice observate în clinica nevrozelor isterice. Pentru cei doi savanți vienezi miza era de a desluși evenimentul primar bănuț a fi generat simptomatologia isterică. Din punctul lor de vedere, un anumit eveniment traumatic inițial, plasat în trecutul subiectului, generează o reacție de tip emoțional, una care evacuează trăirea cu potențial patogen, iar dacă această eliberare se produce fie relativ curând, fie mai târziu, dar cu o intensitate nu suficient de puternică, atunci afectul produs de reamintirea evenimentului nu-și dezleagă energia, tulburând echilibrul psihic al insului.

După cum susțineau Freud și Breuer, subiectul este afectat de reminiscențele traumatice pe care nu le poate controla. Ideal este ca abreacția să aibă loc cât mai rapid, conștient și voluntar, dar dacă acest aspect nu e posibil, descărcarea emoțională se poate produce în cursul psihoterapiei, prin metoda asocierilor libere și a procedurilor anamnezice. Noțiunea de abreacție este strâns înrudită cu cea elină de catharsis, deoarece, la fel ca în teoria aristotelică despre funcția cathartică a tragediei, subiectul reacționează emoțional proporțional cu intensitatea trăirii induse de un anumit eveniment care l-a afectat. La fel ca în tragedia greacă primară (Eschil), una în care predomina Legea Talionului, dacă răzburarea unui afront sau a unui asasinat nu se realiza cu o intensitate și o dimensiune similare, echilibrul sufletesc al celui afectat degenera în stigmat social și nebunie. Prin identificarea spectatorului elin cu trăirea personajului tragic se realiza astfel eliberarea simbolică și deturnată cultural a afectului reținut în mod patologic, iar efectul cathartic își îndeplinea misiunea curativă.

► Trecerea de la retrăirea actului prin memorare la asumarea acestuia prin descărcare emoțională discursivă coincide cu revoluționarea psihicului dinamic de la sfârșitul veacului al XIX-lea.

Deși în 1896 Freud și Breuer renunță la metoda curativă cathartică, bazată în special pe hipnoză, preferând să-și numească noua cale de intervenție terapeutică psihanaliză, cei doi păstrează noțiunea de abreacție în virtutea accentului pus pe valențele vindecătoare ale cuvântului. Astfel, trecerea de la retrăirea actului prin memorare la asumarea acestuia prin descărcare emoțională discursivă coincide cu revoluționarea psihicului dinamic de la sfârșitul veacului al XIX-lea. Psihanaliza, definită drept „Talking Cure”, își începea fulminanta carieră culturală și medicală. Ca sinonime ale conceptului de abreacție găsim în terminologia psihanalitică noțiunile de memorare și repetiție. Mai târziu, după ce s-a despărțit de Breuer și a continuat forjarea fondului conceptual analitic, Freud, îndeosebi spre sfârșitul vieții, intrat în faza sa depresivă, a renunțat la înțelesul noțiunii de abreacție, cel de descărcare afectivă, folosind termenul pentru a desemna reținerea energiei psihice inconștiente în formula formațiunii reacționale.

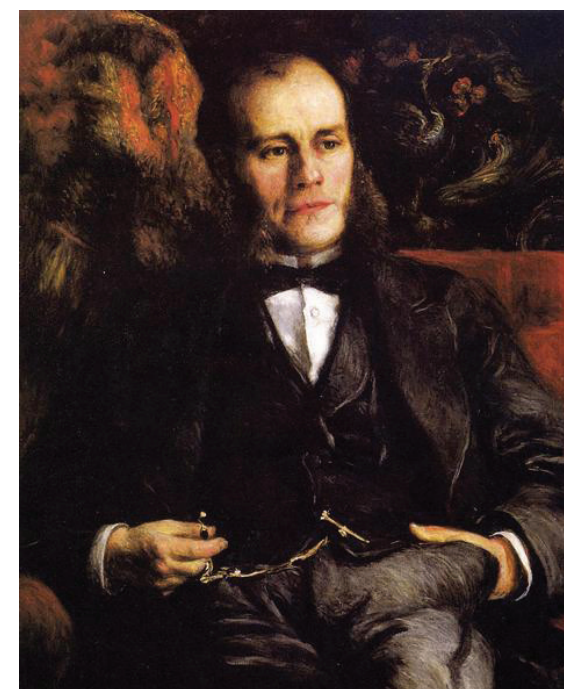
Un exemplu interesant despre maniera în care funcționează abreacție în literatura autobiografică este actul ratat abreactiv făcut de antrenorul francez de tenis Patrick Mouratoglu în volumul său „Le Coach” (Editions Arthaud, Paris, 2015). Evocând meciul de la Roland Garros, ediția 2010, dintre eleva sa, Aravane Rezaï, și Nadia Petrova, întâlnire din turul al treilea, el reține scorul de 8 la 6 în setul decisiv în favoarea rusoaicei. În realitate, scorul fusese 10 la 8. Este un act ratat semnificativ făcut de autor, cel care a trăit atât de intens emoția partidei, răsturnările de situație și dramatismul evoluției avute de eleva lui, încât, în momentul în care a așternut pe hârtie amintirea meciului, a „uitat” scorul real, unul încă și mai dur, și mai tensionat decât a consemnat memoria lui afectivă. Procedând astfel, autorul s-a apărat, și-a menajat retrăirea dureroasă a aceluși episod, desigur, unul traumatizant pentru el. Mouratoglu a descărcat selectiv din intensitatea amintirii traumatice prin recursul la anamneza autobiografică. El a abreacționat.

În dramaturgia lui Sofocle („Oedip rege”), personajul Oedip își crestează ochii abreacționând ca urmare a revelației pe care i-o prilejuiește Tiresias, cel care îl vestește că, fără să o știe, își ucisese propriul tată, pe regele Laios. Prin acțiunea fizică, primară, radicală, el eliberează în bună măsură din energia emoțională atașată de amintirea actului paricidar. Din acest punct de vedere, ecranizarea lui Pier Paolo Pasolini

(„Oedip rege”, 1967) este una exemplară, deoarece vizualizarea actului abreacțional induce un dur sentiment cathartic cinefilului. Și în teatrul lui Jean Anouilh („Beckett sau onoarea zeilor”) descoperim un ritual abreacțional asemănător, unul mediat cultural, prin acceptarea de către regele Henric al II-lea Plantagent a flagelării de către călugări în Catedrala din Canterbury, scena asasinării lui Thomas Becket. Abreacția este evidentă, durerea fizică de intensitate medie descărcând din intensitatea culpabilității inițiale generate de uciderea clericului atât de iubit de monarh. ■



Pierre-Auguste Renoir, *Madame Marie Octavie Bernier*, 1871



Pierre-Auguste Renoir, *Pierre-Henri Renoir*, 1870



MĂDĂLINA FIRĂNESCU

# Accidentul

Prima oară când s-a ales cu multiple fracturi, în 1912, Ioan Slavici se afla pe șantierul propriei case din București, unde a căzut de pe schele. Episodul i-a afectat profund starea de sănătate, declanșând și alte suferințe. Câțiva ani mai târziu, scriitorul, cuprins brusc de amețeală, se prăbușea din capul scărilor la vale, după cum avea să relateze în volumul memorialistic „Închisorile mele”, strivindu-și „încheietura de la gleznele piciorului drept”. Verdictul medicilor a fost de entorsă („încheietură sucită”), dar cu rupere de ligamente și smulgerea unei „bucăți din osul de care erau lipite”. Diagnostic crunt pentru un septuagenar șubrezit de trecerea repetată prin detenții politice și nevoit acum să stea 86 de zile cu piciorul imobilizat: „În tot timpul acesta am zăcut și nu-mi închipuisem niciodată că sunt cu puțință dureri ca cele suferite de mine, nici că om în oase și carne poate să rabde asemenea dureri fără ca să moară ori să înnebunească”.

**F**ormularea lui Slavici redă întocmai stările de deznădejde prin care trec sportivii accidentați grav. Cele mai recente exemple vin din campionatul spaniol de fotbal, La Liga, unde etapa din 11 februarie a consemnat două ciocniri cumplite. În minutul 14 al meciului dintre Osasuna și Real Madrid, la un duel pentru minge cu Isco, Tano (26 de ani) a suferit o dublă fractură, de tibie și peroneu. Imaginile au fost îngrozitoare: fundașul Osasunei și-a ridicat piciorul de pe gazon și s-a văzut că partea de jos a membrului îi atârna nefiresc. Într-o altă partidă, Deportivo Alaves – FC Barcelona, încheiată 0-6, în minutul 85, Theo Hernandez a executat o alunecare prost calculată, în lateralul careului Barcelonei, rupându-i glezna dreaptă lui Alexis Vidal (27 de ani), scos pe targă. Antrenorul catalanilor, Luis Enrique, a mărturisit ulterior că accidentarea a tulburat întreaga echipă și i-a stricat sărbătoarea după victorie, mai ales că nefericitul invalid va fi indisponibil cinci luni!



►► Formularea lui Slavici redă întocmai stările de deznădejde prin care trec sportivii accidentați grav.

Privitorii fascinați de înregistrările accidentelor sportive își mai amintesc, probabil, și pățania gimnastului Samir Ait Saïd, de la Jocurile Olimpice de vara trecută. În calificările de la sărituri, francezul a căzut la aterizare și a suferit o fractură de tibie și peroneu la piciorul stâng, imaginile cu genunchiul său îndoit invers decât normal cutremurând o lume întreagă. Ghinionistul sportiv de 26 de ani nu era însă la primul astfel de episod. El își „torturase” și genunchiul drept la Campionatele Europene din 2012, ceea ce l-a costat participarea la Olimpiada londoneză. Admirabil este totuși faptul că, în loc să se lase doborât de impresia că nu-i e scris să se apropie de podiumul olimpic, Samir Ait Saïd trage deja din greu să se recupereze, pentru că și-a fixat ca țintă nici mai mult, nici mai puțin decât aurul la JO de la Tokyo din 2020! „Mi-am rupt în 2012 piciorul drept, iar în 2016 – pe cel stâng. Nu mai are ce să mi se întâmple”, glumește gimnastul încurajat de peste ocean de baschetbalistul american Paul George, de la Indiana Pacers, lovit similar de soartă, în 2014.

Gimnastica românească e și ea plină de asemenea exemple triste. Dacă Sandra Izbașa a reușit să-și revină în șapte luni după fracturile din 2009 la tendonul lui Ahile și la mâna dreaptă, cucerind apoi aurul olimpic la Londra, problemele recurente la gleznă ale Cătălinei Ponor, dublate de fractura de deget a Larisei Iordache, au scos anul trecut echipa noastră de pe lista celor calificate la JO, o premieră neagră în sportul care a adus țării cele mai multe medalii. Ambele sportive sunt acum refăcute și speră să-și ia revanșa la Campionatele Europene din aprilie, de la Cluj. Ba mai mult, la 29 de ani, Cătălina Ponor

încă visează la a șasea medalie olimpică, sperând să o cucerească în 2020.

În cazul unei veterane, cum e gimnasta constănțeană, un asemenea țel pare utopic. Și totuși, există exemple că marea performanță nu depinde nici de numărul anilor, nici de cel al accidentărilor. Roger Federer, de pildă, a arătat că, la 35 de ani și jumătate și după o absență de 6 luni impusă de operația la genunchi, e capabil să câștige pentru a V-a oară titlul la Australian Open, învingându-l în finală pe Rafael Nadal în 3 ore și 38 de minute. Intrat în istorie cu cel de-al XVIII-lea titlu de Mare Șlem din carieră, Federer a declarat modest, la ceremonia de premiere, că ar fi fost mulțumit și cu o înfrângere, simpla prezență în ultimul act părându-i-se o mare ispravă! „Sper să ne vedem și la anul, iar dacă nu, vă mulțumesc pentru tot, a fost minunat!”, a spus „Roi-ger” suveranul, cum entuziast l-a numit fostul tenismen John McEnroe. Întrebat dacă face cumva aluzie la retragere, Federer a nuanțat: „Am spus așa pentru că nu se știe niciodată, depinde de felul în care îți se prezintă organismul”. Un adevăr pe care-l simte acum pe propria piele și Simona Halep, nevoită să abandoneze la Sankt Petersburg din cauza unei mai vechi inflamații la genunchi. Nr. 4 mondial vrea să revină pe teren la Indian Wells (8-19 martie), însă Ion Țiriac e sceptic. În opinia sa, decât să tot recurgă la paliative sperând ca problemele fizice să treacă, Simona mai bine scapă de ele chirurgical. Un sfat pe care i l-ar fi putut da și pășitul Slavici, după ce a testat fără voie maxima „durerea îl întărește pe om”. Concluzia? „Nu e nimic mai puțin adevărat ca aceasta”. ■



# Orașul hibrid

## Experimente în modelarea spațiilor sociale

BIANCA ELENA TRANDESCU

Lucrarea Iasminei Răceanu, câștigătoare a concursului „România mea este...”, organizat de Google România în 2012 și afișată pe data de 1 decembrie 2012 pe google.ro, ilustrează armonia și, deopotrivă, rațiunea ca elemente ce stau la baza societății de care avem nevoie astăzi și-n viitor.

**D**ată fiind puternica influență pe care o are asupra societății, urbanismul își construiește și își reînnoiește principii și idei de forță care să facă față creșterilor demografice uriașe. În prezent, proiectăm cadrul în care trăim având ca țel sau promisiune o transformare a cantității în calitate. Rem Koolhaas, în lucrarea intitulată „What Ever Happened to Urbanism?” („Ce s-a întâmplat cu urbanismul?”), descrie tentativa sau dorința urbanismului de a înlocui cantitativul cu puterea calitativului drept o „magie care n-a mers”, punând întreaga vină pe principiile modernizării accelerate a societății în care trăim. În opinia sa, termenul „oraș” își pierde semnificația fundamentală, ajungând chiar să atingă irelevantul. Singura soluție pe care o întrevide Koolhaas este redefinirea relației cu orașul, astfel încât să înțelegem că suntem actori pe această scenă, susținători ai dezvoltării sale pe baza a ceea ce există deja. Ideile vehiculate de Koolhaas par a fi condensate de ceea ce numim „oraș hibrid”.

Platforme precum Hybrid Space Lab creează forme reprezentative pentru largul concept de „oraș hibrid”, conectându-le automat la ideea de „smart urbanism”. „Soft Urbanism”, spre exemplu, promovează încorporarea mediului digital în spațiul urban, arhitectural, social și cultural, formulând noi ipoteze pentru dezvoltarea urbană durabilă. Conceptul „Soft Urbanism” invită populația să contribuie la construirea mediului urban, creând o legătură limpede între cel care inițiază actul de proiectare urbană și simplul locuitor care poate veni cu o contribuție semnificativă. Vorbim, astfel, despre o colaborare între specialist și persoana care



▲  
Iasmina Răceanu,  
lucrare premiată  
cu medalia de argint la faza  
internațională a concursului  
„Toyota Dream Car Art”,  
2013, Tokyo

▼  
Iasmina Răceanu,  
lucrare câștigătoare  
în cadrul concursului  
„România mea este...”



►► Conceptul *Soft Urbanism* invită populația să contribuie la construirea mediului urban, creând o legătură limpede între cel care inițiază actul de proiectare urbană și simplul locuitor care poate veni cu o contribuție semnificativă.

suportă consecințele, benefice sau nu, acțiunii desfășurate de acesta. Colaborarea între simplul locuitor al orașului și cel care proiectează cadrul urban al orașului aduce cu sine nașterea așa-numitului „spațiu psihologic”, spațiu care oglindește nevoile populației și le satisface deopotrivă printr-o proiectare rațională.

Limitarea la spațiul fizic nu mai poate descrie evoluția orașului de azi; digitalul vine în completarea acestei ecuații a dezvoltării urbane, oferind noi posibilități de înțelegere și perfecționare a spațiului proiectat. Orașul este conceput ca o entitate organică, lanțuri de rețele interconectate și mereu active, capabile a „furniza energie” pentru transformările urbane. Astfel, dezvoltările care apar în cadrul acestor rețele pot fi imprevizibile. Spațiile hibride se vor a fi axate pe dezvoltarea unor medii pozitive, funcționând ca generatoare de identitate. Atâta timp cât identitatea locului vizat este adusă în discuție și cântărită, putem spune că nu mai există pericolul căderii sub tăișul ascuțit al dezvoltării accelerate.

Acest tip de oraș se construiește pe baza ecosistemelor și a factorului cognitiv, neluând însă în calcul punctul de vedere afectiv. Este propusă, în această idee, o regândire a conceptului. „Affective smart city” (Michiel de Lange, „The Smart City You Love to Hate” [„Orașul eficient pe care iubești să-l urăști”]) definește orașul ca întreg funcțional, în care o componentă cheie este și dimensiunea psihologic-afectivă. La acest nivel al afectului se pune problema altfel: important este să găsim o cale de-a înțelege orașul, în loc să-l definim sub diverse forme. În momentul în care luăm în considerare factorul afectiv, ne întoarcem la elementele fundamentale, primordiale despre care vorbește și Koolhaas, reușind să construim orașul viitorului prin identitatea locului vizat.

Văzut ca un organism viu, orașul evoluează mai ales prin dimensiunea socială. Alisa Silanteva (Universitatea de Stat de Arhitectură și Inginerie din Kazan) propune un model de spații sociale care oferă un nou stil de viață, reducând necesitatea mijloacelor de transport și accentuând relațiile dintre indivizii societății. Aceste elemente-cheie sunt prezente într-o serie de lucrări artistice realizate de Iasmina Răceanu, elevă a Colegiului Național „Petru Rareș” din Suceava. Tehnica simplă de lucru, alături de conglomeratul de viziuni și idei exprimă întocmai această necesitate de a înlocui cantitativul cu ceea ce înseamnă calitativ. Acest fragment din „România mea este...” reprezintă un exemplu de lume care se dezvoltă prin identitate națională. Lucrările Iasminei poate că se îndepărtează, la prima vedere, de un *research* din sfera urbanismului, însă reprezintă tocmai esența echilibrului pe care îl căutăm atunci când ne gândim la un oraș al viitorului. Ideea de spațiu hibrid o regăsim aici la nivelul abstractului, acolo unde artista caută să construiască o punte între mai multe lumi, creând un tot funcțional. Transformarea spațiului este totală și eficientă în același timp. Evoluția gradată și rațională a cadrului urban presupune raportarea la expresia unei identități comune și acceptarea contribuției celorlalte sfere înrudite cu urbanismul și arhitectura. ■

Bianca Elena Trantescu este studentă la Facultatea de Arhitectură și Urbanism din Cluj-Napoca.



ALEXANDRA DIMA

## Când viitorul se exprimă în procente

Din multe puncte de vedere, „În viitorul apropiat” este un spectacol creat după o formulă deja patrimonializată în teatrul independent autohton, al cărei potențial estetic a fost testat, de-a lungul timpului, și cu succes, și fără. În traducerea mea aproximativă, aceasta presupune că un număr mic de actori (trei-șase) alternează jocul rece, detașat, cu momente duios-confesive, fiecare asumându-și când o *persona* generică și caricaturală, când un *alter ego* scenic care împrumută ceva din propria lor biografie (așa-zisele ieșiri din rol, care sunt însă relative, supuse și ele unei ficționalizări parțiale). Din perspectivă dramaturgică, discursul este fragmentar, deși se coagulează pe parcurs sub o anumită umbrelă tematică. Regizoral, monotonie expunerii poate fi spartă de interludii, de momente parodic-didactice, de răsturnări temporare ale convenției prin angajarea directă a publicului ș.a.m.d.

**I**n general, rețeta funcționează, înainte de toate, pentru că succesiunea de viniete impune un ritm alert reprezentăției, cucerind astfel spectatorii tineri, mai puțin toleranți la texte greoaie, ce presupun urmărirea constantă a firului diegetic; apoi, pentru că mizează pe o simplitate a mijloacelor compatibilă cu posibilitățile și cu resursele teatrului nesubvenționat – un șir de scaune și/sau câteva microfoane pe stative reprezintă o recuzită ideală.

Cu toate acestea, chiar dacă nu se abate de la regulă și chiar dacă se bazează pe o structură oarecum previzibilă, producția „Reactorului de creație și experiment”, realizată în colaborare cu „Asociația Váróterem Projekt”, dovedește o precizie remarcabilă, țintind și zgândărind emoții dintre cele mai diverse. Spectacolul, regizat de Cristian Ban și bazat pe textul lui Petro Ionescu, îi oferă receptorului, indiferent de disponibilitatea sa afectivă, o oră de divertisment cu dublu tăiș, reactivant și revigorator.

Tonul glumeț și aparenta lipsă de subtilitate a textului sunt completate, pe ici, pe colo, cu pastile amăruie care induc acel tip de reflexivitate specific bețiilor ușoare, când alcoolul nu este destul pentru a te face impasibil, dar este suficient pentru o cură sănătoasă



de introspecție. Totuși, înainte de toate, „În viitorul apropiat” mizează pe un umor jucăuș și irezistibil, care acționează pervers și care vulnerabilizează spectatorul, lăsându-l, după crize succesive de râs, fără protecție în fața loviturilor emoționale ulterioare.

„În viitorul apropiat” este, deci, ca un fel de imn închinat fricii de necunoscut, fără însă ca această problematică eternă, bătucită de secole întregi de filosofări mai mult sau mai puțin valide, să știrbească, prin gravitatea ei, din prospețimea ansamblului spectacular.

Parțial, textul a fost gândit ca o însăilare de juculețe puerile, prin intermediul cărora jucătorii ajung să vorbească despre viitor, despre incertitudini și despre aspirații imposibile într-un mod distanțat, amuzat și neutru. Non-sensuri în esență, copilăriile acestea autoprotectoare ascund, de fapt, în străfundurile lor, spaima că lucrurile vor deveni, până la urmă, serioase. De pildă, actanții proiectează o lume plină de invenții ridicole la prima vedere, dar care, în esență, rezolvă un impas social (precum ochelarii care i-ar face pe maghiari să vadă plăcuțele bilingve), pun întrebări cu două variante de răspuns, ambele extreme, care obligă la decizii rapide (între a nu avea copii și a avea 15; între a-ți schimba numele în Hitler și a nu mai mânca niciodată ciocolată; între o carieră de succes și o viață personală împlinită), sau imaginează varii torturi aplicate semenilor, ca un fel de compensație malițioasă pentru propria lor îmbătrânire și rutinare.

De asemenea, cei patru actori (Carina Bunea, Zsolt Csepei, Cătălin Filip și Timea Udvari) pasează de la unul la altul replici în care amintiri duioase din copilărie se întrepătrund cu panseuri pline de haz ori cu izbucniri de revoltă împotriva cutumelor sociale ce definesc fericirea și succesul cu rigiditatea unui Procust ceva mai binevoitor și

cu glas „bunicesc”. Pe parcurs, avatarurile lor scenice își schimbă tonul, trecând prin mai multe vârste și prin mai multe stadii de mizantropie. Remarcabil, din acest punct de vedere, este monologul febril al Carinei Bunea, în care interpreta, sau proiecția ei ficțională, își inventariază, la modul contabilicesc, cu procente, șansele de reușită sau de eșec în viață, oferind astfel o cheie în care poate fi citit întregul spectacol. Teama de eșec, abil camuflată prin juculețe candidă, va fi devoalată până la urmă și expusă în fața publicului drept o fatalitate.

Scenografia este minimală și funcționalizată la maximum, însă delimitarea clară a suprafeței de joc și proiecțiile intens colorate nu permit aerisirea spațiului. Mai degrabă, după cum sugerează și salopetele din fâș galben pe care le poartă interpreții și care amintesc de niște costume de protecție chimică, intenția este aceea de creare a unei bule atemporale, cu vagi nuanțe post-apocaliptice – aplicate în primul rând pentru efectul comic.

Momentele muzicale comunică direct cu etapele existențiale parcurse de „personaje” (cât de impropriu ar fi termenul) și au tripla funcție de a delimita părțile importante ale reprezentației, de a stabili/ susține ritmul acesteia și de a servi drept comentariu asupra textului dramatic. De altfel, actorii reușesc să mențină impecabil cadența rapidă impusă de regizor și de dramaturg, astfel încât spectacolul păstrează o muzicalitate aparte pe tot parcursul său, ceea ce îl face cu atât mai antrenant și angajant pentru public. Deși interpreții nici măcar nu se ridică de pe scaune, reprezentația nu este deloc statică ci, din contră, plină de o energie vibrantă.

Realizată în cadrul „Teen Spirit”, un proiect amplu de atragere a (foarte) tinerelor generații la teatru, producția contribuie, prin tematică, dar și prin realizarea ei propriu-zisă, la demersurile inițiate de „Reactor” în vederea constituirii și fidelizării unui public cât mai vast. Spectacolul funcționează, evident, și pentru cei din afara grupului-țintă, de liceeni, vădind o sinceritate înduioșătoare și, totodată, aplicând lovituri precise în punctele sensibile ale conștiinței spectatoriilor.

Nu degeaba, reprezentația se termină cu cântecul pentru copii emblematic „Puff, the Magic Dragon” care, în ciuda candorii versurilor, reprezintă o mărturie nostalgică nu atât despre copilărie și inocență, cât despre pierderea lor. Inevitabilă, în viitorul apropiat... ■

▲ „În viitorul apropiat”, regia: Cristian Ban, dramaturg: Petro Ionescu, cu: Carina Bunea, Zsolt Csepei, Cătălin Filip, Timea Udvari



# Ora elvețiană a cinematografului

## SOLEURE - 2017

IOAN LAZĂR

În toiu iernii, parcă prelungind gerul Bobotezei, pe malul râului Aar, în altminteri atât de specialul și selectul peisaj elvețian al zăpezilor alpine, te poți mira cum oamenii stau la coadă pentru un bilet la Landhaus, Reithalle, Konzert Saal, Kino Palace, Kino Canva, Kino Canva Blue, Kino im Uferbau. Sunt sălile de cinema al orașului Solothurn (Soleure/Soletta) unde, între 19 și 26 ianuarie 2017, s-a desfășurat a 52-a ediție a unui festival consacrat producțiilor din Țara Cantoanelor.

**M**erg aici de mai mulți ani. Admirația mea sporește cu fiecare venire. Descopăr o mereu surprinzătoare, evident programatică, inventivitate managerială. Nu e de mirare când vorbim de rigoarea elvețiană, să o asociem, obligatoriu, cu respectul de sine. Fără a fi nevoie să luăm la bob mărunț scenariul organizatoric, e de remarcat cu câtă acribie se ocupă și, de fapt, se achită de misiunea lor personalitățile implicate: de la fostul director al „Zilelor cinematografice”, Ivo Kummer, acum responsabilul federal al domeniului cinematografic, la neobosita și mereu zâmbitoare Seraina Rohrer, actuala „stăpână a inelelor” de la Soleure, la toți membrii echipei, și nu le putem uita pe Marianne Wirth, cu ochiul discret și delicat asupra invitațiilor, și nici pe colega noastră de la presă, Ursula Pfander. Sigur, Soleure nu este Cannes și nici nu își propune. Nu este Berlin, care, calendaristic, îi urmează. Și nu este, cu atât mai puțin, înșorita dar simandicoasa Veneție. Nu. Este pur și simplu un bilanț al cinematografului autohtone, derulat ca un examen cu premii și premianți, pentru toate genurile și pentru toate compartimentele artei (industrii) cinematografice. Mă tem că este singular sub acest aspect, profilat pe o abordare națională intrinsecă. E de luat seamă la acest tip de exercițiu al autoevaluării. Organizat și conceput ca o carte de citire la rece a unui fenomen cinematografic, Soleure se prezintă ca un... cifru la purtător.

» Este pur și simplu un bilanț al cinematografului autohtone, derulat ca un examen cu premii și premianți, pentru toate genurile și pentru toate compartimentele artei (industrii) cinematografice.



**Spuneți-mi ce premiați, ca să vă spun cine sunteți și cum stați**

Nicio grijă. În cinematografia lor, chiar dacă eoul exterior nu eclatează, elvețienii stau bine. An de an, biroul federal dă un raport. Nu este unul de mântuială. Nu se aruncă praf în ochi. Spiritele se încing. Gazetarii și nemulțumiții își scot colții, dar cu respectul și exercițiul inteligenței aplicate. Am văzut și zâmbete de circumstanță, de pildă, la reuniunea bilanțieră de la Haus der Kunst St. Josef, unde Oficiul Federal Cinematografic și-a prezentat raportul anual. Ar mai fi de consemnat și un alt aspect, legat de interferențele și de acroșările analizate, toate, cu minimă îngăduință. Identific o ambianță de lucru. Ca notă fundamentală, aceasta devine definitorie.

În principal, „Zilele cinematografice de la Soleure” au obiective clare. Ca raport anual asupra unei cinematografii, ele oferă panorama producțiilor: documentare, ficțiuni, coproducții minoritare, scurtmetraje, videoclipuri. Li se adaugă secțiuni de lucru și manifestări formative. În cadrul ultimelor, sunt de menționat programele consacrate copiilor și tinerilor. Mai sunt omagiile, expozițiile adiacente, conferințele și dezbaterele pe teme de istorie a cinematografului elvețien. Într-un cuvânt, repet, nu există colțișor al domeniului pe care festivalul (și spun așa deși nu prea are aerul unui spectacol de artificii) să nu-l fi avut în vedere.

Ca oriunde în lume, premiile sunt și aici foarte așteptate. Galele sunt etapizate cu atenție, și cu inspirație, firește. Aproape că

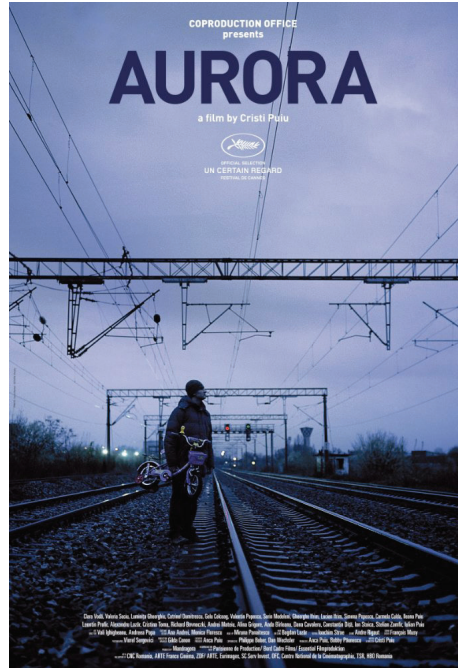
nu e zi să nu se deruleze un eveniment. El poate veni din toate părțile. Până și criticii au momentul lor de evidențiere. Sunt, de pildă, Premiile „Pathé”, acordate pentru cel mai bun text din presa scrisă (10.000 de franci elvețieni), dar și pentru materialele online. Evident, se au în vedere filmele elvețiene, indiferent de gen. Miza principală se bifurcă și ea. Localitatea are pagina ei de palmare, foarte așteptată: Premiul Soleure-ului (60.000 de franci) și, nu putea lipsi, Premiul publicului (20.000 de franci), care este, de fapt, tot o recompensă a cinefililor de pe malul râului Aar. Cei trei membri ai juriului au decis să ofere Premiul orașului unui lungmetraj artistic, fiind prima oară când acesta nu evidențiază valoarea de excepție a unui documentar, gen în care cinematografia elvețiană excelează. Autoarea, Petra Volpe, își plasează acțiunea în 1971, hotărâtă să relateze în manieră comică un capitol dramatic, legat de introducerea dreptului de vot al femeilor. Bazat pe realitate, ficționalizând în spiritul acesteia, filmul – intitulat, „Die göttliche Ordnung” – va ieși în rețeaua germană a cinematografului din Elveția, în mod simbolic, desigur, pe 9 martie 2017. Luăm notă de portretul unei localnice, Nora, apreciată de omenii așezării, care, de la un moment dat, cam agită spiritele. Într-un sat acaparat de rutină, ea reușește să mobilizează energiile feministe și să dea o lecție bărbăților. Preferatul publicului a fost anul acesta „Docteur Jack”, un documentar regizat de Benoit Lange și Pierre-Antoine Hiro.



Personajul titular, Jack Preger, pleacă din Manchester la Calcutta. La 40 de ani, agricultorul, inițial, el devine medic la Benghali, metropolă de care se atașează, salvând vieți. Îl întâlnim peste tot, în spitale, pe străzi, în locații minate de tot felul de pericole. În spațiul indian, la cei 84 de ani de acum, doctorul se simte ca întotdeauna, apropiat suferinzilor. O privire caldă pentru devotamentul unui medic. E de remarcat cum elvețienii nu se sfiesc să-și omagieze contemporanii ori să evoce trecutul, în aspectele lui meritorii. Și aici sunt, iarăși, multe de notat. Linia documentaristă a cinematografului elvețian nu este, deloc întâmplător, una foarte apreciată în toată lumea. Ei pornesc de la oameni, dar și de la lucruri, de la realizări de excepție – cum pe la noi s-a cam uitat sau, mai rău, pentru unii pare de proastă inspirație – evocarea unor episoade de construcție altminteri incontestabil impresionantă. Mă voi referi, de aceea, la un alt documentar – și sunt multe, multe, care merită a fi comentate –, privitor la realizarea tunelului Gothard.

## Premii pentru filmele de televiziune

La Soleure am foiletat o veritabilă filmografie a subiectului. Dar întâi să menționez ce poate însemna Gothard. În primăvara anului 1873, din toate colțurile Europei au venit în mica localitate Goschenen, în cantonul Uri, oameni dornici să muncească la realizarea tunelului de bază Saint-Gothard, având să fie urmat de un altul, rutier. Filmul evocă destinul a trei tineri. Este o poveste despre migrație, dar și despre muncitori și mica burghezie, despre formele capitalismului în tinerele națiuni europene. Interpretul unuia din cele două roluri masculine principale, actorul Pasquale Aleardi a fost răsplătit cu premiul de interpretare. Pentru personajul din „Luminile speranței”, Noemie Schmidt a fost recompensată cu Premiul de interpretare feminină. O reconstituire dramatică a evenimentelor din maternitățile din sudul Franței, la 1942, când un grup de femei își periclitizează existența pentru a salva viețile bebelușilor. Un destin tragic conturează și personajul feminin, secundar de astă dată, din „Lotto”. Actrița Liliane Amuat a jucat personajul unei handicapate, mereu în cărucior, venind de la New York să asiste la ultimele clipe de viață ale tatălui ei. Împreună cu fratele acesteia, Philipp, redactor la un ziar regional, au de rezolvat o situație imprevizibilă: să comunice tatălui lor vestea cea mare, anume că ar fi câștigat la loto cinci milioane de franci. De aici o întregă tevdatură, până ce se pune problema devoalării adevărului. O comedie cu un subiect „negru”, care pune în evidență solidaritatea umană și înțelegerea în fața morții. O specialitate elvețiană și acest gen de comedii pe tema finitudinii. A se remarca, de asemenea, ingeniozitatea



► Cineaștii români nu au participat doar ca autori de filme. Uneori li s-au consacrat documentare, precum naistului Gheorghe Zamfir, sau li s-a făcut onoarea de a fi invitați în jurii, cazul lui Călin Netzer, în 2016.

atât de inspirată a portretizării femeilor, lucru evident atât în documentare, care ar merita mai mult spațiu de comentare, cât și în lungmetrajele artistice, precum și în seriile televizuale.

## Maestrii sunetului și ai privirii

În fiecare an este invitat aici un veritabil maestru al unuia din domeniile esențiale: regie, dramaturgie, imagine, sunet, montaj. Sunt preferați, pare-se, cineaștii originari din Elveția. În 2017, de pildă, genevezul François Mussy, autor al unei impunătoare filmografii, în calitate de sound designer al unui lung șir de mari cineaști – de la Manoel de Oliveira, la Alain Tanner, Claude Goretta, Lea Pool, Olivier Assayas și Cristi Puiu („Aurora”), fără a uita colaborările cu Jean-Luc Godard –, a ținut o lecție. A făcut-o cu umor și distincție, răspunzând la tot felul de întrebări legate de profesia sa, de aspectele inovative, fără a ocoli dificila problemă a clișeele sonore (zgomotele trenului ce par a fi aceleași în toate filmele). Deosebit de instructiv mi s-a părut și grupajul filmelor de călătorie, făcând parte din vechea istorie a cinematografului elvețian. O expediție de la 1930 în Himalaya, o vară în India britanică de la 1939, o descoperire a Africii, în „Safari” (1939), o incursiune în lumea „Nomazilor soarelui” (1953), cu un puternic accent etnografic, vin să confere acestor filme și alte valori decât cele aparent turistice. Descoperim nu numai începuturile unei cinematografii, ci și peisajele umanității de altădată.

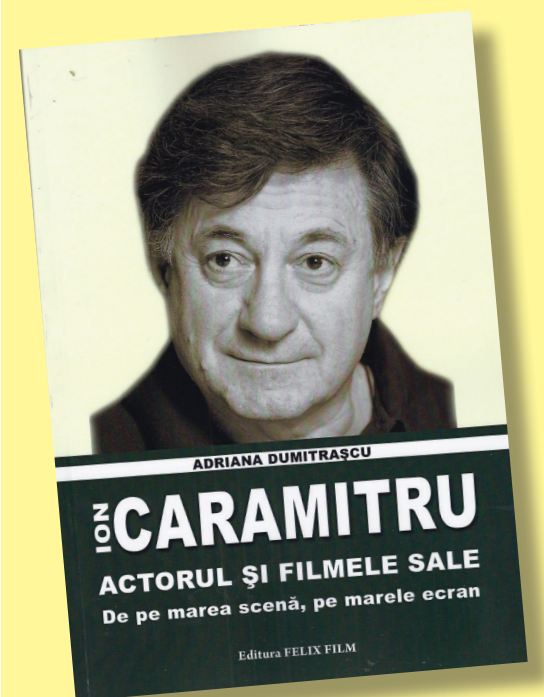
## Români la Soleure

Cu ani în urmă veneau aici mulți gazetari de pe la noi. Numărul lor s-a cam împușinat. Și cineaștii au fost bine primiți: de la Cristi Puiu („Aurora”), la Radu Gabrea, Ruxandra Zenide (al cărei „Miracol de la Tekir” a avut aici premiera anul trecut)

și Alexandru Iordăchescu („Copilăria lui Icar”). Cineaștii români nu au participat doar ca autori de filme. Uneori li s-au consacrat documentare, precum naistului Gheorghe Zamfir, sau li s-a făcut onoarea de a fi invitați în jurii, cazul lui Călin Netzer, în 2016.

În orice caz, cinematografia noastră se bucură aici de respect. Fiind însă vorba de o manifestare axată pe producțiile elvețiene (de limbă germană, franceză sau italiană), „Zilele de la Soleure” se orientează în mod firesc spre producția autohtonă. La fiecare privire transfrontalieră, la fiecare panoramă europeană, regăsim pe afiș și creații ale cinematografului românesc, a cărui valoare, cum menționam, este unanim apreciată. ■

## SEMNAL EDITORIAL





VASILE RADU

**M**anierismul „socratic” cu care se împodobește arta lui Daniel Spoerri are deja o vechime semicentenară! „Les Menus pièges” („Meniurile capcană”), preparate cu ocazia expoziției lui Daniel Spoerri intitulată „723 Ustensiles de Cuisine”, de la Galeria „J” din Paris (2 mai 1963), inaugurează o strategie a creației care mută execuția operei din atelierul artistului în bucătăria și salonul restaurantului pe care autorul îl deține. Acesta transformă într-un fel de banchet platonician „politica artei” și „modul artistic de a face toți banii!” Pune ochiul să se întovărășească cu nasul și limba, privirea și mirosul cu gustul, și provoacă uluirea locuitorilor Cetății Artei de până la el, înlocuind portretele fructiforme ale lui Archimboldo cu o asceză inestetică de resturi neorânduite ale meselor protocolare (sau nu!), stârnind vacarmul simțurilor călugărești cu vuiet de mânăstire uzurpată.

De la Mondrian la Sonia Delauney, estetica abstractului suferă o lovitură mortală tocmai când se pregătea să anunțe victoria asupra clasicismului extatic care a construit în istoria artei un gen artistic, combinând exercițiul de stil cu lecția filozofică, prin celebrele „bodégonas” ale lui Velázquez. Preluând de la tablourile flamande și olandeze reproducerile insipide ale viului-mort, continentul naturii statice „de sufragerie” devine o simplă pană de împodobit o pălărie, un breloc exuberant-zornăitor, panașul și cocarda iluzorie a lăcomiei indigeste, înlocuind hrana artistică perenă a culturii gastronomice cu opusul ei, un ... „ratatouille” obținut prin afilierea la absurdul dadaismului și prin criogenia unui realism nețărmarit, alături de Pierre Restany și de ceilalți noi realiști francezi. La Juan Sanchez Cotan (1560-1627), legumele și fructele atârnaute de sfori îl arată pe acesta preocupat de metafizica obiectului și nu de metamorfoza acestuia în hrană.

Spoerri înlocuiește interioarele de tavere pline-ochi de mulțimi pestrițe (pentru care mâncarea și băutura jucau rolul cel mai important) cu personaje selecte care glosează filozofic,acompaniate de critici-paji și ospătari, dirijați de „chef de la cuisine” Daniel, atent la consecințele estetice în cea mai pură ortodoxie a noului realism, invitându-le să judece din apropierea plitelor fascinația febrilă a înfruptării gurmante a elitelor. După care, exprimă socratic: „Cine nu poate spune ce știe, nu știe de fapt ce știe! Aceasta este «obiectul» artei!”

Arta lui Spoerri învederează în cel mai bun sens o formă de cazuistică socratică. Cel puțin, în partea cea mai amplă a creației sale, cea privind „tablourile-capcană”... O suită nesfârșită de „evenimente memorabile”, conservate „in situ”, evocă tot atâtea „fapte de



consum”, întăresc alibiul participării desfățate prin stringenta concretețe a urmelor de alimente consumate și a obiectelor culinare de pe mesele abandonate după consumarea ritualică (artistică). Socratic este modul de a convoca partenerii la banchet, urmărind nu atât discursul acestora, trăirile convivilor, faptele vorbite ale acestora, emergența sincopată a discuțiilor, cât, mai ales, înlăturarea brutală, cu o suveranitate apocrifă, a contribuției lor intelectuale. Rămâne doar urma banchetului în topografia locului; asumându-și rolul lui Platon, artistul consemnează dialogurile, trage concluziile combinând mintea sa cu epigastrul.

Această formă de filozofie colocvială comportă impresia generală că nu toate alimentele au fost create pentru a fi îngurgitate cu folos și că nu toate licorile și libațiile însoțitoare ale comensurilor produc idei memorabile. Artistul va consemna concomitent o poezie a dialogurilor, părăsind matricea platoniciană; dialogurile sale contemporane (așa cum le prezintă naturile sale statice) încetează de a mai fi fapte de gândire, devenind mai degrabă fapte de viață și nu dintre cele mai ascetice. Lumea a încetat demult să mai producă masa rituală, ca un fenomen care ține de partea superioară a trupului, fiind, implicit, o formă de cultură socială împănată cu alegorii savante care explică, în parte senzorial, desfrâul consumerist, dar nu încetează de-a mai fi... încă un fenomen de cultură. Spoerri încearcă să reintroducă în artă sensul mesei și arta dezgolită de sens, lăsând vederii harababura instaurată nu de minte, ci de firea lacomă a omului.

Secole la rând, artiștii s-au străduit să construiască o fenomenologie a mesei, transformând un eveniment natural, necesar corpului uman, într-un subiect de protocol, indisolubil legat de practica socială, imaginând

## Mănâncă „arta”!

▲ Muzeul de Artă Cluj-Napoca  
16 februarie –  
19 martie 2017  
„Cabinet de colecționar”:  
„Daniel Spoerri.  
Partea din spate a  
Păsării Paradisului.  
Mănâncă arta”

» Spoerri  
a exclus din  
capul locului  
distrugerea  
fizică a acelor  
obiecte,  
le-a preluat  
„ready-made”,  
dar „a făcut  
țândări”  
meșteșugul  
picturii,  
dându-i alt  
sens, altă  
destinație,  
altă motivație.

masa ca o instituție majoră a civilizației opulenței și belșugului, transformând-o într-o practică politică generatoare de sensuri și subordonări sociologice. Spoerri a abreviat timpul scrierii și lecturii operei, astfel încât 90% din acesta a devenit nu muncă, ci plăcere care se reduce la un instantaneu final al ei: topografierea acestui tip de hazard, conservarea urmelor, reproducerea lor într-o înlănțuire finală constituie opera.

Venind după o scurtă ucenicie la „curțile” („clôtures”) lui Jean Tinguely, „sculptorul” Spoerri a scurtat drumul facerii operei și a exclus abilitatea tehnică a pictorului, preluând prin rigoarea ingeniozității conceptuală carteziană a lui Duchamp, preferând manopera dadaistă cu care era deja familiarizat. Pentru a înțelege mai bine acest sens, să ne imaginăm un artist care face țândări obiectele naturii statice, pentru a recompu-ne prin alăturare și lipire cioburile colorate într-o altă natură cu obiecte și fructe.

În sensul clamat altădată de Picasso – cu al său cubism analitic și sintetic – Spoerri a exclus din capul locului distrugerea fizică a acelor obiecte, le-a preluat „ready-made”, dar „a făcut țândări” meșteșugul picturii, dându-i alt sens, altă destinație, altă motivație. Da! Cele ale Noului Realism care s-a dovedit un curent mai rezistent, supraviețuind în arta timpurilor, altfel decât vechiul realism secular.

Lucrările prezente în această expoziție reprezintă o mică parte din colecția unui colecționar clujean sedus de farmecul ideilor lui Spoerri, lucrări achiziționate cu diferite prilejuri generate de contactul statornic cu opera artistului, unele multiplicare (așa-numitele Editions MAT), altele în toată splendoarea originalității lor, aducând un puternic argument în favoarea artei și a colecționariatului de artă. ■