

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

ANGELA MARTIN

Cultura și contracultura, o coexistență inevitabilă?

Contracultura se crede din start pe picior de egalitate cu cultura, pe care o înfruntă visând să o detroneze cu dârzenia unui teribilism infantil. Unii sociologi îl compară cu un snobism marginal. / **paginile 3-4**

ANDREI MARGA

Spre ontologia sensului

Avem deja multe „raționalități” concurente în aceleași discipline. Sociologia este străbătută de controversa abordării cauzaliste și a celei comprehensiviste, ca și istoria, de altfel, și științele sociale, pe o mare suprafață. Nu avem cum infirma o abordare în favoarea alteia, iar validitatea fiecăreia trebuie explicată. Numai într-o teorie a sensului cunoașterii se mai poate atinge explicația. / **pagina 9**

CONSTANTIN COROIU

Aniversarea unui scriitor „global”

Când este vorba de Márquez, ne întoarcem mereu, împreună cu numeroșii comentatori, dar și cu infinit mai numeroșii săi cititori de pe toate meridianele globului, la „Un veac de singurătate”. / **pagina 21**

ADRIANA STAN

Revoluție fără reformă. Despre structuralism și critica literară

Pătrunderea structuralismului în critică n-ar trebui să ne mire prin prisma devizului negativ dat doctrinei de către șaizeciști, nici prin cea a imaginii la fel de defavorabile întreținută de presa literară a anilor '70. / **paginile 18-19**



DOSAR

Arta protestului:
stiluri și meme

/ p. 11-15

DAN BURCEA

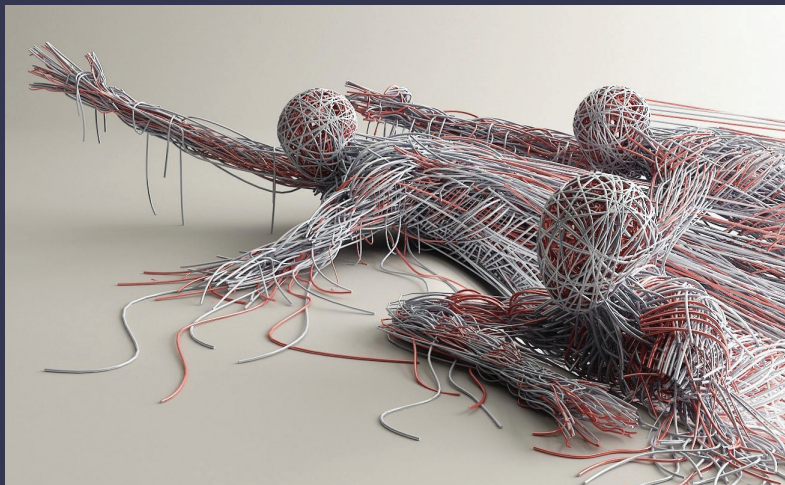
Éliette Abécassis

/ p. 23

ANDREEA MIRONESCU

Când ficțiunea
infiltrază teoria

/ p. 16



CULTURA VIZUALĂ

MIHAELA PROCA

Troli și mașinării în perpetuă mișcare...
/ 27

COPERTA ȘI ILUSTRĂȚIA DE NUMĂR

PAUL SÉRUSIER // (1864–1927) / Artist francez de origine flamandă, Paul Sérusier reprezintă, în istoria picturii, o verigă de trecere de la impresionism la abstract și suprarealism. Stilul său este puternic influențat de Paul Gauguin, care i-a cerut să abandoneze perspectiva și aparența tridimensională, să lase în plan secund desenul și să reducă paleta cromatică, astfel încât picturile sale să capete spiritualitate și capacitate de reprezentare a unor stări interioare și a unor forme transcendente. Ulterior, Sérusier a făcut parte din gruparea Les Nabis, cu opere la granița dintre simbolism și onirism, și din Colonia de la Pont-Aven, unde Gauguin și Émile Bernard au teoretizat cloisonismul și sintetismul ca filosofii plastice care au stat la baza artei contemporane. Operele lui Sérusier sunt catalogate ca aparținând unui sau altuia dintre aceste curente, uneori chiar expresionismului, și sunt caracterizate de suprafețe cromatice dense, lipsite de detalii, contururi ferme, linii modulate și contraste tari. Tematica lui Sérusier, constituită din peisaje antropomorfizate, are un filon spiritual-religios, influențat de catolicism și teosofie, disimulat în scene convenționale sau banale. (N.I.) / **Pe copertă:** *Femei la fân* (1891).

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

ANGELA MARTIN

Cultura și contracultura,
o coexistență inevitabilă?
/ 3-4

CULTURA POLITICĂ

GEORGE APOSTOIU

Cronica diplomatică //
Cât de uniți vom mai fi? / 5

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ

PIB potențial vs potențial
consensual / 6

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP

Elogiu latinității //
Limba ca mărturie a
existenței străromânilor
/ 7

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

MONICA SĂVULESCU
VOUDOURI

România din diaspora //
Înapoi la bistro / 8

CULTURA IDEILOR

ANDREI MARGA

Spre ontologia sensului / 9
Revista „Cultura” vă
recomandă / 10

CULTURA ANTROPOLOGICĂ

DOSAR // **Arta
protestului: stiluri
și meme**

Participă: CARMEN
CORBU, PAVEL ȘUȘARĂ,
SEBESTYÉN GYÖRGY
SZÉKELY, NICU ILIE, LIA
PERJOVSCHI, VIRGIL
ȘTEFAN NIȚULESCU /
Coordonatori: CARMEN
CORBU și NICU ILIE /
11-15

CULTURA LITERARĂ

ANDREEA MIRONESCU

Când ficțiunea infiltrază
teoria / 16

ȘTEFAN BAGHIU

Perspective // Cupluri
tinere / 17

ADRIANA STAN

Revoluție fără reformă.
Despre structuralism și
critica literară / 18-19

MARIAN VICTOR BUCIU

Revenirea în patrie și
ieșirea din timp / 20

CONSTANTIN COROIU

Texte și contexte //
Aniversarea unui scriitor
„global” / 21

RODICA GRIGORE

Ceai, maeștri și discipoli
/ 22

DAN BURCEA

În medalion // Éliette
Abécassis / 23

CULTURA PSI

VALENTIN

PROTOPOPESCU

Prin oglindă // Castrare
și autocastrare în
psihanaliză / 24

CULTURA SPORTULUI

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

In corpore sano //
Emoție, pasiune, suflet /
25

CULTURA SUNETELOR

COSTIN POPA

Reverberații // Alte
momente ale stagiunii
Operei bucureștene / 26

CULTURA VIZUALĂ

CARMEN CORBU

Practica artistică în
vremuri de conflict / 28

PARTENERI





ANGELA MARTIN

S-au purtat discuții multe la noi, au avut loc dispute, unele dintre ele aprinse, despre ce înseamnă cultura de valoare, despre cum sunt promovate valorile noastre în străinătate, dacă selecția lor este mulțumitoare.

Să ne amintim, bunăoară, scandalul iscat în jurul expoziției de la ICR New York din 2008, intitulată „Freedom for Lazy People” („Libertate pentru leneși”). E mult de atunci, dar cazul rămâne memorabil prin exemplul său negativ, pentru că s-au expus acolo lucrări bogate în „trivialități”, „blasfemii”, „sugestii ofensatoare”, culminând cu nefericitul ponei roz, decorat cu o zvastică. Dacă ar fi fost organizată de o instituție privată, încă i s-ar mai fi găsit, poate, expoziției o scuză – anume că venea în siajul vreunui curent rebel din Statele Unite, chiar dacă acesta a făcut valuri demult, în urmă cu decenii. Fiind o manifestare „oficială” însă, organizatorii au fost acuzați în presa din țară de insolență, de sfidare adusă politicii corecte și chiar spiritului românesc. Personal, cred că asemenea regretabile accidente nu au legătură cu arta, nici cu relele intenții, ci, practic, cu lipsa de profesionalism și de bun-simț care, împreună conduc – cum s-a întâmplat – la un comportament inadecvat. Pentru că, dacă a fi rebel, când ești artist, este un lucru de înțeles și, uneori, de admirat, când ești funcționar public și reprezintă statul în oricare dintre afacerile sale, o astfel de (im)postură este de neconceput și de neacceptat.

Articolul 33 din Constituția României privind „Accesul la cultură” stipulează că „Statul trebuie să asigure [...] promovarea valorilor culturale și artistice ale României în lume”. Numai că, respectivele valori, deși menționate în lege, nu sunt definite defel. Apelăm, așadar, la o definiție dintr-un document UNESCO – „Thesaurus international du développement culturel” („Tezaurul internațional al dezvoltării culturale”) – din 1983, pentru a vedea mai întâi ce înseamnă ele mai explicit: „Înțelegem prin valori culturale acele relații simbolice care asigură coeziunea unei societăți sau a unui grup, mențin și consolidează sentimentul de apartenență al membrilor

Cultura și contracultura, o coexistență inevitabilă?

acestora, le perpetuează patrimoniul socio-spiritual ca reprezentare a plenitudinii existenței lor și dau sens vieților individuale”. Transferând acum toate aceste calități în contul valorilor culturale naționale, vom constata că exportul invocat nu se potrivește câtuși de puțin cu litera și spiritul legii. Sigur, în mod normal ar trebui să fie de prisos, dacă nu rușinos, să ajungem acolo încât să confruntăm (până și) calitatea actelor de cultură cu legea. Lasă că o confruntare ca aceasta, până în pânzele albe, nici nu ar fi posibilă, dar mite de folos. Avem însă proba recunoașterii unanime. Această probă – dintre toate cea mai fiabilă –, a recunoașterii valorice a unui fapt de cultură, a unei opere, a unui creator, valabilă pentru toate națiunile lumii, funcționează, firește, și în cazul națiunii noastre: ea este, în fapt, acel impuls pe care îl trezește și îl crește în noi toți, ca într-o singură ființă, școala. Dacă școala își împlinește cu adevărat misiunea: altfel spus, dacă ne transmite cultură și ne instruește în spiritul solidarității între generații în temeiul aceluiși atașament identitar și cultural. Și credem că și-o împlinește. Așadar, nu există dubiu în privința posibilității alegerii valorii de non-valoare – prin recunoașterea unanimă a valorii într-o creație, într-un creator etc. Recunoaștere, care, prin reiterare, s-a instaurat durabil ca adevăr general valabil, s-a consolidat, s-a perpetuat din generație în generație, iar obiectul ei a devenit marcă identitară. Cu valoarea națională, odată statuată, avem, ca urmare, o relație specială, de afecțiune și de încredere. Întâi, pentru că ne simțim cu toții parte în ea și din ea, apoi, datorită orgoliului pe care ni-l întreține, căci are forță transnațională și ne reprezintă în lume printr-un mesaj umanist.

Și, totuși, atunci când ne referim la producția culturală de export, furnizată de întreaga cultură – veche, contemporană, recentă –, e bine să nu gândim într-o logică maniheistă. Fiindcă, dacă dezbaterile de până acum pe tema stabilirii unor criterii în politica de promovare internă sau externă a culturii au eșuat, lucrul acesta s-a întâmplat tocmai

► Cu valoarea națională, odată statuată, avem o relație specială, de afecțiune și de încredere. Întâi, pentru că ne simțim cu toții parte în ea și din ea, apoi, datorită orgoliului pe care ni-l întreține, căci are forță transnațională și ne reprezintă în lume printr-un mesaj umanist.

din cauză că ele s-au centrat exclusiv pe valoare. Mai precis, pe dihotomia valoare-nonvaloare. Când, de fapt, transformările care se produc, astăzi, în lume ne obligă să admitem că, în exporturile culturale, trebuie să ținem seama de realitățile care modifică neîncetat orizontul/orizonturile de așteptare; că modul de selecție este determinat de criterii inspirate adesea de un adevăr mai complicat referitor la calitate, oportunitate și adecvare. El trebuie căutat în urzeala de relații interculturale, în coexistența paralelismelor, a diferențelor, interacțiunilor, influențelor, contagierilor, îmbogățirilor, intersecțiilor, în modul de comunicare, în permanenta adaptare a limbajelor la raporturile mișcătoare dintre cultură și valoare, în inevitabila coexistență și, din păcate, concurență între cultură, subcultură, contracultură. Dar nu în ultimul rând, în etica pe care o pretindem din partea partenerilor culturali, naționali și internaționali, în toate ocaziile și formele de negociere și cooperare. Și, bineînțeles, în definirea propriului interes: acela de a ne prezenta cu produse culturale de marcă românească și nu cu surrogate sau mostre contraculturale.

Cum ne raportăm însă la celelalte creații, din sfera culturii înalte, la rândul lor, totuși, bine calificate? Ce șanse au să se impună experiențele tinerilor artiști, care nu au timp suficient să se sedimenteze, să capete consistență valorică și să dobândească popularitate? Sau contribuția artiștilor care, local, fac carieră din inconformismul lor artistic și existențial, dar cad în plasa celui mai umil conformism, imitând rețetele de consum ale trendului global? Unde va duce conflictul deschis între rezistența la nou și asumarea lui rațională? Dar derivatele, în confuzia creată de falsele valori, de falsele modele și repere, de contrafaceri și înlocuitori? Cât de mult va fi afectată cultura de permanenta dispută dintre regulile tradiționale de gestionare a valorilor patrimoniale și practicile emergente ale societății în continuă schimbare?

Și pe urmă, ea, cultura – săracă, neajutorată și pe zi ce trece tot mai marginalizată –, va fi în stare de una singură să

țină piept agresivității politicilor de „globalizare a nimicului”? Sintagma îi aparține lui George Ritzer, cunoscutul specialist în sociologia consumului, autor, în 1993, al celebrei lucrări „McDonaldizarea societății”, care consideră cultura, în prezent – și cu atât mai mult în perspectivă –, o victimă sigură a contraculturii. Daunele pe care aceasta din urmă le va aduce în viitor, deopotrivă culturilor naționale și celei globale, vor fi, potrivit sociologului american, ireparabile. Iată, de exemplu, în viziunea sa, portretul tipului de rebel care se revendică de la contracultură: „Individul ideal pare să fie un fel de «om haotic» care, refuzând să urmeze orice regulă sau să se conformeze oricărui cod sfârșește prin a avea o fobie față de orice tip de comportament care prezintă o regularitate”¹. Oare vor da omenirii viitoarele generații rebele o istorie mondială a contraculturii comparabilă ca forță și longevitate cu cea a culturii?

În fine, trebuie să spunem că și noi avem din belșug indivizi care se încadrează în această tipologie. Și că în societate coexistă manifestări diverse, atitudini de frondă, elanuri contestatatoare, adeseori viscerale, iar ele nu țin doar de boemă, de romantismul juvenil, de erupția unui complex de inferioritate, ci de o viziune articulată și propagată în mod organizat prin „structuri” sociale și „culturale”. Toate imită modele de import, curente cele mai influente din Statele Unite – *beat*, *hippie*, *punk* –, care au împânzit întregul mapamond. Sau alte curente din Marea Britanie, *Teddy Boys*, *Rockers*, *Mods* etc., atât de în vogă, încât presa locală a văzut cândva în manifestările solidare ale unor generații contraculturale un adevărat pericol social.

Peisajul nostru urban este de mult populat de credincioși ai sloganului „Be different!”/„Fii altfel!”, de imitatori, de luptători împotriva societății convenționale, de creduli și înfocați devoți ai eviscerării culturale; ca urmare, este împănă de semnele distinctive ale tuturor genurilor de „cultură a nimicului”, creație colectivă a celor neadaptăți, „lazy people” sau, după un termen la modă, *sociopați*; multora dintre ei aspirațiile personale li se încurcă în bărbii și codițe, în crestele ridicate și bătătorite cu gel, se opresc în bocanci și la vestimentația bizară, provocator „diferită”. În general, nici imaginația nu este mai fericită, își consumă talentul pe tatuaje, piercing, muzică rap și graffiti.

Pe de altă parte, există, de-acum, destui artiști și activiști și simpatizanți ai acestora care consideră că „a gândi cultural” înseamnă a gândi și a acționa „contra cultural”: nu din afara culturii,

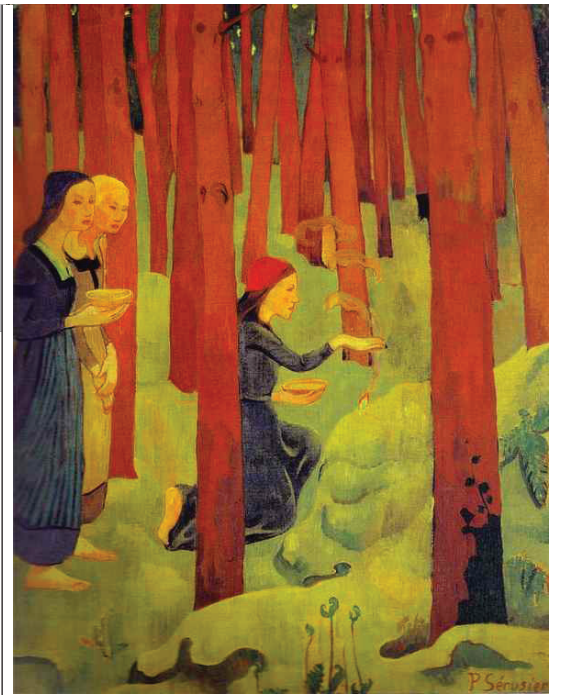
►
 Contracultura are, așadar, un dublu deficit: de receptare și de respectabilitate, la care contribuie neîndoielnic școala, oricât s-ar emancipa. Căci școala este (încă) – și vreau să sper că nu va înceta să fie, în ciuda noilor paradigme educaționale – o instituție atașată de tradiție și transmițătoare de valoare prin însăși vocația ei identitară.

ci din intimitatea ei, neavând nicio ezitare de ordin moral în a o submina. Ei vor instaurarea contraculturii ca ramură a culturii, aceasta prezentând, din perspectiva lor, câteva mari avantaje: este mai liberă, redusă intelectual și relaxată moral, adesea licențioasă, dar cu deschidere spre masele de tineri. Spre deosebire de subkultură, desemnată în poziția ei de inferioritate, contracultura se crede din start pe picior de egalitate cu cultura, pe care o înfruntă visând să o detroneze cu dârzenia unui teribilism infantil. Unii sociologi îl compară cu un snobism marginal. Un soi de beție a fraternizării îi mobilizează și îi îndârjește pe adepți într-un dispreț superior pentru viziunea culturală oficială. Ei pretind, înainte de orice, legitimitate, dar aparțin unei mișcări lipsite de identitate, căreia îi atribuie calități. În opinia lor, contracultura are pasiune pentru schimbare, este flexibilă și fără prejudecăți, se pliază imediat la mode, este combativă, ofensivă, cu posibile resurse de energie vitală. Detestă disciplina, regulile, normele, dar, cum observă sociologii, le detestă cu program: este „anti-instituțională” și „anti-sistem”, ambiționând să se ralieze la grupuri și mișcări internaționale. Fiind anti-sistem, este *anti-tot setul de valori* – tradiționale, naționale – susținut și promovat de sistem. Câștigă treptat teren, dar are deocamdată o problemă în interior: deși este frecvent finanțată pe proiecte de la buget, încurajată de televiziuni și de însăși presa culturală, rămâne o formă de amatorism și este lipsită de recunoaștere generală.

Contracultura are, așadar, un dublu deficit: de receptare și de respectabilitate, la care contribuie neîndoielnic școala, oricât s-ar emancipa. Căci școala este (încă) – și vreau să sper că nu va înceta să fie, în ciuda noilor paradigme educaționale – o instituție atașată de tradiție și transmițătoare de valoare prin însăși vocația ei identitară. Iar pedagogia este o artă constrângătoare: iubitoare de libertate, însă de reguli nu mai puțin. Este și singura, de aceea, care ne mai poate modela și pregăti să devenim, spre folosul propriei culturi și națiuni, și valoroși creatori, și buni receptori, și drepecți evaluatori. ■

Notă

¹ George Ritzer, „McDonaldizarea societății”, apud Heath & Andrew Potter, „Mitul contraculturii. Rebelii, consumul și capitalismul”, traducere de Dan Flonta și Bedros Horasangian, Comunicare.ro, București, 2011, p. 191.



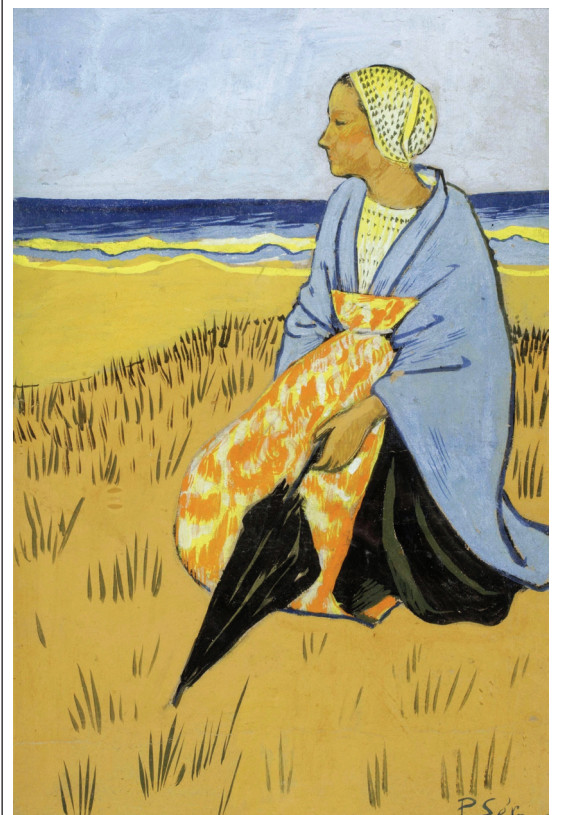
Paul Sérusier, Pădurea sacră (1914)



Paul Sérusier, Visul Pământului (1892)



Paul Sérusier, Îmblânzitorii de șerpi (1894)



Paul Sérusier, Femeie bretonă pe malul mării (1895)

Cât de uniți vom mai fi?

GEORGE APOSTOIU

În sfârșit, la Bruxelles a apărut un prim proiect de reformă a Uniunii Europene care va stârni interes și controverse în măsură egală. El aparține fostului premier belgian Guy Verhofstadt, în prezent șeful grupului liberal din Parlamentul European. Lansat marți 14 februarie – de la o vreme, tot ce ne bulversează se întâmplă marțea! –, proiectul de reformă era așteptat de mult, dar schimbările produse de Brexit și din lume îi conferă un plus de urgență. Guy Verhofstadt însuși o recunoaște: „Brexitul, Trump, Putin, sunt destule motive pentru a reforma Uniunea”. La acest imperativ, belgianul adaugă îngrijorarea provocată de creșterea mișcărilor naționaliste și populiste în statele membre. Deși argumentele sunt serioase, nu sunt suficiente dacă nu le alăturăm erorile politicii Comisiei Europene, nu puține, nu minore, perpetuate de o funcționărie rămasă departe de evoluțiile din statele membre.

Spre mai multă unitate sau mai multă Europă?

Oricât de necesară ar fi o reformă, în final va conta rezultatul. Ce trebuie să fie Uniunea Europeană pentru a da satisfacție popoarelor care au acceptat să deroge unui Centru atribute importante ale suveranității statelor lor? Responsabilitatea pentru eșecuri revine numai guvernelor naționale sau și instanțelor comunitare? Faptul că nu putem susține agricultura ni se impută numai nouă sau și birocrăției prin care sunt alocate fondurile europene? Ca să punem doar o întrebare. Depinde ce ne propunem să facem din Uniunea Europeană. Deocamdată, aceasta este o asociere cu caracter cvasi-statal ale cărei ambiții de extindere au obosit-o deja. Vrem mai multă unitate sau revine obsedantul „mai multă Europă”? Anticitez: finalizată într-o formă apropiată proiectului lui Verhofstadt, reforma ar putea să întoarcă Uniunea Europeană la structuri de dinainte de extinderea la Est prin așezarea statelor în cel puțin două grupuri. Poate ceva mai mult, să facă un pas serios în direcția federalizării pentru care se duce de mult o bătălie subtilă.

Un plan revoluționar de reformă

Înainte de a prezenta punctele esențiale din planul propus la 14 februarie de Guy Verhofstadt, să amintim că acesta este pregătit încă din vara anului trecut. Amendat indirect prin rezervele emise de specialiști, proiectul va intra în dezbaterile Parlamentului European. În ceea ce ne privește, trebuie să ne grăbim să pregătim o viziune românească despre viitorul

Uniunii Europene pe care să o susținem în dezbaterile și negocierile ce se anunță.

Guy Verhofstadt are în vedere: restrângerea Comisiei Europene și constituirea unui fel de guvern UE format din 12 miniștri, alegerea unui prim-ministru, a unui ministru de finanțe și a altuia de externe, creșterea competențelor Parlamentului European în materie de buget și de decizii, consolidarea pieței libere și a zonei euro pentru susținerea gradului de competitivitate, limitarea dreptului de veto, crearea armatei europene ca alternativă credibilă în confruntarea cu Rusia în cazul în care Administrația Trump își diminuează sprijinul pentru NATO. Aceste măsuri pot să declanșeze în interiorul Uniunii Europene dezbateri aspre înainte

chiar ca apele să se fi liniștit după Brexit. Să mai spunem că proiectul lui Verhofstadt este departe de crezul original al Uniunii Europene „Uniți în diversitate”. Văzut în toată amploarea lui, acesta readuce Uniunea Europeană la componența constituită pe structura economică a țărilor occidentale dezvoltate, cu zeul atotputernic al banului ca icoană a unității. Limitarea dreptului de veto, focalizarea pe zona euro și prefigurarea unui grup separat al statelor care acceptă numai unanimitatea de voturi vor conduce la o rupere și la crearea Europei cu două viteze. Va crește, firesc, sentimentul stânjener și nedemocratic de „tolerați”.

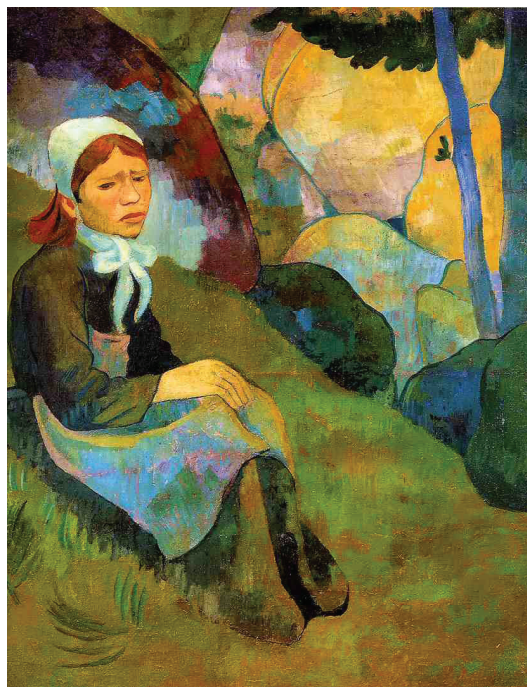
Dacă se vrea depășirea blocajului actual în care au intrat instituțiile birocratice de la Bruxelles, o parte din propunerile lui Verhofstadt au o justificare. Dacă se urmărește o Europă cu două viteze, unele dintre soluțiile avansate vor avea adversari. Dacă intenția este să fie degajat terenul pentru constituirea unei Europe federale, atunci Franța, sub socialiști, liberali sau extremiști, și alte state vor deveni un adversar redutabil al proiectului. La o federație suprastatală, după model american, europenii nu au visat niciodată.

Scepticism la vârf

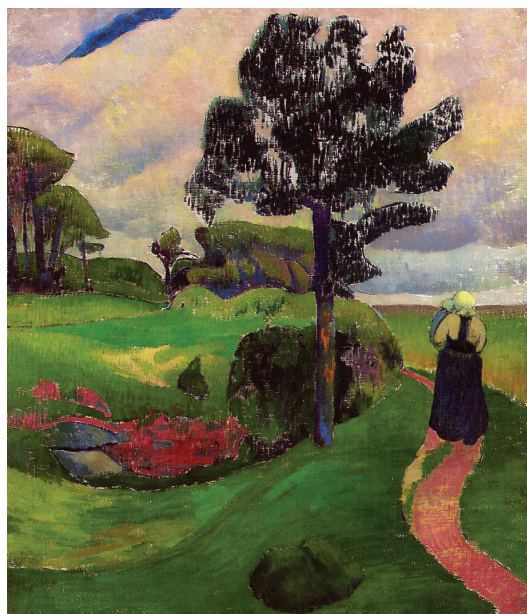
Guy Verhofstadt a mai spus că reforma nu este un lux căci, „Uniunea Europeană nu mai are mulți prieteni nici în interior, nici în afară”. Nu știu dacă era o referire la declarația lui Jean-Claude Juncker, președintele Comisiei Europene, care a anunțat că nu va mai candida, în 2019, pentru un al doilea mandat. Dar intenția lui Juncker este de luat în seamă pentru că președintele Comisiei Europene a vorbit din nou de dificultățile de rezolvare a crizei din Grecia, de slăbirea frontului unit al europenilor și de faptul că Uniunea Europeană intră într-o perioadă de instabilitate. Ca să nu rămânem cu vreo datorie, să mai amintim că Juncker s-a întâlnit deja cu vice-președintele Statelor Unite, Mike Pence. Să-i fi repetat acesta opinia președintelui Trump potrivit căreia Brexitul constituie o evoluție pozitivă ce merită să fie urmată și de alte state? ■



Paul Sérusier, *Talismanul* (1888)



Paul Sérusier, *Solitudine* (1891)



Paul Sérusier, *Mamă și copil în peisaj* (1890)



Paul Sérusier, *Zidul* (1890)



PIB potențial vs potențial consensual

TEODOR BRATEȘ

De unde poate să înceapă gâlceava pe tema realismului unor ținte economico-sociale? De la necunoașterea proprietății termenilor? De la interese divergente? De la „stimulente” externe? Asemenea întrebări impun, desigur, răspunsuri la obiect, dar în momentul în care fiecare „combatant” crede (ba este chiar convins) că deține adevărul absolut, evident, blocajul ideatic nu are cum să dea consistență unor acțiuni dezirabile.

Discuțăm serios sau batem apa-n piuă?

Approape toate controversele vizează obiectivul asumat de Guvern, și anume sporirea produsului intern brut (PIB) în 2017 cu 5,2%, ca premisă a întregii construcții bugetare, reglementate prin Legea finanțelor publice. Potrivit acestui act normativ, era obligatoriu ca proiectele de buget pentru 2017 să fie remise Parlamentului până la 15 octombrie 2016. Nu s-au prezentat din motive bine cunoscute. Până la urmă, s-a reușit ca, la începutul lunii februarie a.c., să se adopte Legea bugetului de stat și Legea bugetului asigurărilor sociale de stat. Din păcate, controversele s-au accentuat în legătură cu promulgarea celor două acte normative.

Dintr-un anumit unghi de vedere, întârzierea, cu toate efectele ei negative, a avut și un element pozitiv. Proiectele elaborate până la 15 octombrie ar fi avut ca fundamentare, în cazul cel mai bun, rezultatele înregistrate în primele trei trimestre din 2016. Întârzierea a permis să se recurgă la date mai proaspete, ceea ce, incontestabil, a reprezentat un avantaj. Sporul de 4,8% anticipat de Comisia Națională de Prognoză a fost confirmat, la 14 februarie a.c., de Institutul Național de Statistică.

Calcululele nu se pot opri însă aici. La 7 martie este programată o estimare mai detaliată. Practic, abia peste doi ani se vor publica datele definitive. Ce era de făcut? Să se aștepte până atunci, iar la sfârșitul

► Cu titlu de exemplu, constatăm că Asociația Română a Băncilor consideră că stocul de capital va crește ca urmare a unui plus de creditare de peste 5%. Este interesantă „coincidența” cu estimarea privind creșterea PIB cu... 5,2%.

anului 2018 să se opereze cu date certe pentru proiectele de buget din... 2017? Experiența României, dar și a majorității covârșitoare a statelor lumii confirmă că sunt necesare revizuirii periodice, sistematice în funcție de stadiile de colectare și de sintetizare ale datelor statistice esențiale.

Din impresie în impresie până la... depresie

Deocamdată, criticile la adresa actualei politici bugetare se bazează mai ales pe impresii. Întrucât, odată cu trecerea timpului, ele se înmulțesc și se diversifică, ajungem inevitabil la afecțiuni psihice de nedorit (vezi conversația lui Conu' Leonida cu Efimița).

Se înregistrează și tentative de abordare ceva mai aplicată a temei, în special atunci când se evocă „PIB-ul potențial”, un echivalent al zicalei populare „să te întinzi cât te ține plapuma”. Indicatorul cu pricina se referă, mai simplu spus, la resursele creșterii economice. În această privință, economiștii de mai toate orientările se situează într-o zonă consensuală. Ei sunt de acord că trebuie luată în considerare productivitatea totală a resurselor: umane (aici identificăm rolul decisiv al productivității muncii), naturale (care se cer valorificate cât mai bine), informaționale (fructificarea avantajelor erei digitale, dar și asigurarea

veridicității datelor), capitalul (stocul de valori și bunuri intrat în circuitul economic), calitatea managementului (mai cu seamă aria de acțiune și intensitatea spiritului antreprenorial) și multe altele. De aici decurge constatarea că nu este deloc simplu să măsoară „PIB-ul potențial” și, pe această bază, să identifice posibilitățile reale de creștere. S-au avansat diverse ipoteze, inclusiv ale Comisiei Europene, Băncii Mondiale, BERD, ale analiștilor autohtoni din care rezultă că, în această privință, nu există consens. Multe depind de metodologiile utilizate, dar și de alte elemente, nu în ultimul rând de... impresii (nu este cazul să le căutăm motivația). Cu titlu de exemplu, constatăm că Asociația Română a Băncilor consideră că stocul de capital va crește ca urmare a unui plus de creditare de peste 5%. Este interesantă „coincidența” cu estimarea privind creșterea PIB cu... 5,2%.

Scepticism și suspiciune

Ne confruntăm cu valori succesive de scepticism în legătură cu fundamentele bugetului public pe acest an. Consecvenți cu ei înșiși, scepticii de „serviciu” nu-și motivează pozițiile. În privința suspicioșilor, nu este posibil un dialog, deoarece este vorba despre sedimentarea unui comportament care nu admite păreri diferite.

În consecință, considerațiile care urmează sunt adresate exclusiv scepticilor, luând drept reper Raportul Guvernului elaborat de Ministerul Finanțelor Publice privind fundamentarea proiectelor de buget pentru anul în curs. Ce valoare poate să aibă o părere (o impresie) în condițiile în care preopinutul nu a citit respectivel text?

În cazul în care apelul la o documentare minimală va fi receptat, precizez că la pagina 24 a Raportului se vorbește taman despre „PIB-ul potențial”, calculat după metodologia folosită în toate statele membre ale UE. Evoluția prognozată a „PIB-ului potențial” este rezultanta analizei multor contribuții, inclusiv a productivității totale a factorilor. Dacă examinăm, bunăoară, rata de ocupare a forței de muncă și calitatea acesteia, gradul de valorificare a resurselor naturale, implicarea capitalului străin și autohton, observăm că asupra tuturor acestor factori se poate acționa în sensul stimulării a ceea ce este pozitiv și diminuării a ceea ce este negativ. În acest demers sunt convergente interesele capitalului public și ale celui privat, prin conștientizarea faptului că este posibil și necesar să se identifice și să se fructifice zonele de consens care permit găsirea de soluții acceptabile pentru toți actorii economico-sociali. Nu este ușor de acționat în acest spirit, dar știe cineva o soluție alternativă fezabilă? ■





IOAN-AUREL POP

Limba ca mărturie a existenței străromânilor

Cea mai eclatantă mărturie a latinității noastre este limba română. Iar despre ea, în ciuda unei răspândite prejudecăți, avem date destul de consistente încă din timpurile cele vechi. Sunt mulți intelectuali care cad în capcana neîncrederii și vorbesc despre „tăcerea de o mie de ani a izvoarelor” în legătură cu românii. Mileniul acesta numit „întunecat” ar dura din secolul al IV-lea până în secolul al XIII-lea sau de pe la 300 până la 1300. Mai întâi că este vorba despre o exagerare făcută și de dragul simetriei și al rotunjimii numerelor. Ce frumos sună „mileniul întunecat” sau „o mie de ani de tăcere a izvoarelor”! De fapt, de pe la anii 900 înapoi avem date constante despre români, firește nu din surse românești, ci din mărturiile străine, din instituțiile, imperiile și regatele care aveau cancelarii și scriitorii.

Cu alte cuvinte, „mia de ani” se scurtează de la 300 până 900, adică devine cu ceva mai mult decât jumătate de mileniu. Este drept că în acele șase secole (IV-IX) nu sunt pomeniți românii, dar nici nu aveau cum să fie, dintr-un motiv foarte simplu: românii nu existau atunci, fiindcă nu erau încă formați sau desăvârșiți! În aceeași situație erau și francezii, și italienii, și portughezii etc. Atunci se coagulau, se plămădeau, se nășteau cu toții. Noi le zicem, prin convenție, locuitorilor din spațiul carpato-dunărean de-atunci daco-romani, romanici, latinofoni, protoromâni etc., dar acești termeni sunt invenții recente ale savanților aflați în căutare de precizie acolo unde ea nu există. Realitățile etnice de-atunci nu aveau încă un nume clar, deși „trebuiau să poarte un nume”. De altfel, și popoarele sunt în veșnică transformare, deși, tot prin convenție, le socotim în anumite intervale de timp, stabile.

În intervalul evocat mai sus, nici limba localnicilor nu avea un nume, dar este uneori menționată. Astfel, grecul Priscus Panites – ambasador bizantin la curtea lui Attila în 448 – vorbește în trei rânduri despre limba ausonilor. La început, spune că la huni trăiau neamuri eterogene și că fiecare se mulțumea cu limba lui barbară,

fie că era a hunilor, a goților sau a ausonilor, aceasta din urmă utilizată de cei amestecați cu romanii. Apoi, scriind despre un banchet de la curtea lui Attila, solul bizantin zice că bufonul Zercon amesteca în graiul ausonilor vorbe hunice și gotice. În fine, un demnitar „barbar” care vorbea limba ausonilor i-ar fi destăinuit lui Priscus, în secret, ca să nu înțeleagă alții (care vorbeau hună și gotică), de ce regele îl iubea mai mult pe fiul său cel mic. Ausonii erau un trib antic care a populat cea mai mare parte a Italiei înainte de fondarea Romei și care vorbea o limbă latină veche. Ulterior, unii autori bizantini adepți ai manierei de a arhaiza anumite denumiri i-au numit pe latinofoni – adică pe cei care vorbeau latina sau variante ale latinei – ausoni. Prin urmare, „cei amestecați cu romanii” vorbitori de limbă ausonică nu pot fi, în spațiile dominate vremelnic de huni, decât daco-romanii. Tot Priscus, în trecere prin Banat, spune că li se aducea de prin sate hrană, adică mei și mied, numit în graiul localnicilor „medos”. De asemenea, Iordanes – scriitor got romanizat originar din Moesia – scrie în latina locală din secolul al VI-lea cu termeni mult transformați față de latina clasică. Este vorba de latina așa cum evoluase ea în provincia în care se forma treptat și poporul român. Același fenomen se întâlnește la Procopius din Caesarea (prima jumătate a secolului al VI-lea) care dă, în „De aedificiis” denumiri de localități cu semnificative modificări fonetice suferite de limba latină. Așa cum remarcă George Popa-Lisseanu, Lutzulo (castel în ținutul Remesianei) este forma articulată a lui Lutzul, provenit din Lucius.

Revenim și la faimoasa expresie *Retorna / Torna, torna, fratre!*, amintită în cronicile lui Teophylactus Simocattes (sec. al VII-lea) și Theophanes (sec. al VIII-lea), care înseamnă „Întoarce-te, întoarce-te, frate!” sau, în limbaj românesc arhaic și regional, „Întoarnă-te/ Toarnă-te, toarnă-te, frate!”. La un moment dat, armatele romane care se luptau cu avarii în anul 587 în regiunea Dunării de Jos au trăit un moment de dezorientare (undevea între Dunăre și Balcani), deoarece unui animal de transport (poate catâr) i s-a sucit sarcina în spate gata să cadă; atunci, un tovarăș i-a strigat stăpânului animalului să se întoarcă și să îndrepte povara respectivă,

► Românii nu existau atunci, fiindcă nu erau încă formați sau desăvârșiți! În aceeași situație erau și francezii, și italienii, și portughezii etc. Atunci se coagulau, se plămădeau, se nășteau cu toții.

folosind cuvintele din graiul băștinașilor *Torna, torna, fratre!*. Stăpânul catârului nu ar fi auzit vorba, dar oamenii din apropiere au auzit-o și s-au speriat, crezând că trebuie să se întoarcă, adică să se retragă. S-a spus, pe bună dreptate, că aceste trei cuvinte ar fi prima propoziție atestată în limba latină târzie devenită chiar română arhaică sau protoromână. Forma *fratre* nu este în latină, căci vocativul latin ar fi fost *frater*, dar este aproape de vocativul românesc *frate*. Istoricul Konstantin Josef Jireček a scris, în preajma anilor 1900, că *torna* nu este decât o simplă comandă militară în latină și nu o mărturie de limbă veche românească, iar Gustav Weigand a întărit această idee, spunând că în românește „a turna” înseamnă „a vărsa”. Acest din urmă savant este cel mai ușor de contrazis, fiindcă sensul „a întoarce” pentru „a turna” apare încă în primele scrieri românești din secolul al XVI-lea: „Când turna-va Domnul prădare Sionului” („Psaltirea Șcheiană”) sau „Până când te veri turna iar pe pământ de în care ești luat” („Cartea Facerii”), după cum arată același G. Popa-Lisseanu. De altminteri, „Atlasul lingvistic român pe regiuni” consemnează în mai multe locuri, deopotrivă la nord și la sud de Dunăre înțelesul „a întoarce” pentru „a turna” sau „a înturna”. Cât privește valoarea de comandă militară pentru *torna*, aceasta nu este atestată nicăieri, ci doar presupusă, pe de o parte, iar pe de alta, un om tocmit pentru transport în armată (căci nu este vorba despre soldați propriu-ziși) nu se adresează unui camarad provenit tot din populația locală printr-o comandă militară, când vrea să-i spună să se întoarcă fiindcă povara animalului său stă să cadă. În consecință, întâmplarea relatată nu adevărește ipoteza comenzii militare, ci ideea că este vorba despre o propoziție în limba tracilor romanizați din zonă. Autoritatea lui Alexandru Philippide a statornicit până la urmă interpretarea corectă, marele lingvist fiind convins că *torna / retorna* și *fratre* sunt termeni românești timpurii, dintr-o etapă a evoluției latinei spre limba noastră română.

Se adevărește faptul că limba română este cel mai evident izvor al istoriei românilor, al vechimii lor, mărturie vie a evoluției noastre milenare în aceste locuri „de ispititor belșug și de trecere a oștilor”. ■



Înapoi la bistro

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

Când, după ultimul atac tragic din Paris, francezii, pentru a dovedi că nu se sperie de terorism și sunt decizi să-și ducă viața la fel ca înainte au lansat lozinca „Înapoi la bistro”, această manifestare mi s-a părut o formă expresă a ușurinței de spirit. Cel puțin din punct de vedere sociologic, lozinca dovedea absoluta neînțelegere a fenomenului. Ideea că viața ar fi putut fi continuată în același fel li se potrivea celor care supraviețuiseră evenimentului. Oricât i-ar fi mobilizat sloganul, morții trebuiau, vrând-nevrând, să renunțe la bistro, deci lozinca nu se adresa decât nesimțitorilor sau celor care nu fuseseră loviți direct de nenorocire.

Nu numai ușurătate, dar și o extraordinară lipsă de asumare a realității dovedea lozinca. Cel căruia sloganul îi trecuse într-un moment nefericit prin minte, probabil că nu pusese niciodată piciorul într-un ghetou. Fiindcă „Înapoi la ghetou” ar fi fost mult mai potrivit să se proclame în acel moment; acolo era greul, de acolo venea pericolul, acolo trebuia mobilizare și muncă. Și acolo s-ar fi convenit să înceapă participarea la binele social, nu la bistro. Cu banii care s-au cheltuit în acele zile pentru a-i aduce pe toți capii de state și a-i plimba prin Paris în rânduri strânse și bine gândite, cu acei bani, deci, s-ar fi putut ridica în ghetourile din Paris câteva școli. Fiindcă aceia care cunosc situația, spun că prin acele cartiere trebuie muncă serioasă și că manifestațiile cu lozinci, cu floare în piept și cu haine mânjite cu fel de fel de îndemnuri nu folosesc nimănui. Cu atât mai puțin inițiativele care au urmat, de a se introduce, vezi doamne în scopuri democratice, școli în limbile minoritarilor. Soluția, în loc să-i pregătească pe locuitorii ghetoului pentru piața de muncă, le anulează orice posibilitate de la bun început, dacă nu chiar și cu bună știință. Fiindcă un om nepregătit profesional și care nu poate să se exprime în limba țării în care trăiește se autoexclue din pornire de pe piața de muncă.

O profesoară cu înalte calificări pedagogice mi-a explicat de curând situația. Dacă acum câțiva ani prin acele locuri se vorbea o franceză aproximativă și se mai găseau și câteva persoane cu un loc fix de muncă, acum, spunea dânsa, ea una n-ar mai avea curajul să intre într-un ghetou. Nu de alta, dar nici nu s-ar mai putea face înțeleasă, fiindcă ultima generație nu mai vorbește

► Tineretul e convins prin toate mijloacele că viața e o distracție și că, dacă acest drept nu i se acordă, el trebuie să iasă la manifestații, cu cocarde (ce de bani!), ce de bani!), cu bannere (ce de bani!), cu hainele mânjite cu lozinci (ce de bani!) ce de bani!).

deloc limba țării în care trăiește, iar, din limba țării de baștină a părinților lor, tinerii nu știu decât câteva sute de cuvinte. Comunicând totalmente defectuos, li se pretinde lor să își caute un loc de muncă în lumea concurențială franceză. Unde tradiția învățământului se bucura până nu de mult de o mare faimă, lucru care, din ce în ce mai mult, acum devine o amintire. Fiindcă, din nefericire, ultimele generații sunt îndemnate cu insistență către bistro, către distracții, către concursuri de cântat și de dansat, către concerte mai mult sau mai puțin de nivel artistic, către filme cu zero conținut estetic și social; toată lumea este invitată să cânte, să danseze și să petreacă bine. De muncit, cine să mai muncească?

Tineretul e convins prin toate mijloacele că viața e o distracție și că, dacă acest drept nu i se acordă, el trebuie să iasă la manifestații, cu cocarde (ce de bani!), cu bannere (ce de bani!), cu hainele mânjite cu lozinci (ce de bani!) și îndrugând fel de fel de poezile rimate, care, vezi doamne, scot societatea de la ananghie.

Când, după tragedia lor națională din 1945, nemții au introdus săptămâna de lucru de șapte zile, nu știu dacă a demonstrat cineva și nici nu știu dacă s-a găsit cineva care să-i îndemne să lase munca și să se ducă la un *wurst* și-o bere. Și uite că astăzi, cu mai puține distracții, avem ce avem pe harta economică a Europei.

Fiind copil născut după încheierea războiului, îmi aduc aminte și de atitudinea părinților mei din acea perioadă. Tatăl meu, după ce a scăpat din încercuirea de la Stalingrad și a mai ajuns cu războiul și până în munții Tatra, s-a întors în Ardeal și, medic fiind, a făcut toată campania de eradicare a tuberculozei și a sifilisului în zonă. Iar învățătorii mei au reușit, străbătând sâmbăta și duminica satele din cele mai ascunse cotloane ale munților Apuseni, să pună capăt analfabetismului.

Viața lor n-a fost o distracție. Și nici n-a făcut toată lumea parte din sistemul terorii politice, așa cum se încearcă să li se inducă acum tinerelor generații. Nu, părinții noștri nu și-au petrecut viața la concerte pop și la cărciumi. Discutând de curând cu un medic care-și făcea pe atunci stagiul pe Hută, un vârf din munții Plopișului, ne aduceam aminte cum – nefiind nici locuinte și nici magazine pe zeci de kilometri în jurul dispensarului lui, – cineva venea cu o căruță și îi aducea o dată pe săptămână câte o pâine de la o brutărie din Cluj.

Dacă el era pe munte printr-un sat chemat la vreun bolnav, omul cu pâinea i-o arunca din căruță în curte și pleca mai departe, pe la alt stagiatar ascuns printre munți.

Asist zilele acestea, în Grecia, la un fenomen de o aberație totală. Fiindcă se modernizează sistemul de procurare a biletelor de transport, „revoluționarii” noștri dau foc la autobuze. Așa, pur și simplu, ei opresc autobuzele, cu cagula pe față, dau jos călătorii și pun benzină. Autobuzele au fost cumpărate cu bani grei, din bugetul de stat, în urmă cu vreo 20 de ani. Până atunci cred că pe-aici circulau cele mai ciorsăite mijloace de transport din Europa. Dar s-a făcut un efort. De câțiva ani țara este în rândul lumii. S-a construit și metroul. Sistemul de procurare a biletelor era însă altfel decât în restul Europei, într-o țară care trăiește aproape exclusiv din turism. Și s-a stabilit să unificăm și acest sistem, pentru a le veni mai ușor celor care ne vizitează. Nu s-a prevăzut însă reacția unor indivizi din populația locală. Ei și-au pus cagula pe cap și vor să dea jos guvernul cu orice chip. Mașinile noastre ard. Populația de aproape 6 milioane a capitalei e obligată să trăiască în condiții de panică.

Stau de vorbă cu un șofer ca să aflu ce crede el despre una ca asta. Cine sunt băieții? Unii, spune el, care n-au știut în viața lor să strângă un șurub la o trotinetă. Altfel, cum să distrugi un lucru bine făcut de o fabrică de renume și plătit cu bani grei? Unii, care nu vor să muncească pe un salariu de bază, fiindcă ei cred că lor li se cuvine mai mult. De ce? Școală n-au făcut, meserie nu au, iar bani, dacă nu li se dau din familie, se găsește până la urmă cineva să-i plătească, pentru distrugere, pentru a crea divergențe, pentru a dovedi Europei că țara e la pământ.

Și mai stau de vorbă și cu o copilă, o doctoriță care de-abia a terminat facultatea și lucrează voluntară într-un centru de refugiați de pe o insulă. Stă pierdută în fața autobuzului care arde. Ar fi trebuit să ajungă la gară. Și de acolo să ia un tren până în portul Pireu. Și de acolo un vapor până pe insula unde are un mic ambulatoriu. Este acolo un copil sirian grav bolnav, îmi spune. Și ea a venit la Atena să ceară sprijin. Să-l aducă într-un spital din capitală. Dar acum... nu are cu ce să se întoarcă și acolo o așteaptă o mulțime de alți pacienți. E alarmată, vorbește cu disperare la telefonul mobil. Își sună o prietenă, care și ea e profesoară pe insulă pentru refugiați. Și ea, îmi spune doctorița, e în primul ei an după absolvire. S-au cunoscut la un centru de recrutare. Da, e greu, fizic și psihic... da, se muncește mult...

Iată deci cum fiecare timp și fiecare loc are idealistii lui. Numai că destinele lor nu se împlinesc la bistro. ■



Spre ontologia sensului

ANDREI MARGA

Deja în ingenioasa sa carte „Folosirile argumentului” („The Uses of Argument”, 1958), Stephen Toulmin arăta că celebrul silogism aristotelic – „Toți oamenii sunt muritori, Socrate este om, deci Socrate este muritor” – ascunde complicații. Dacă prima premisă este luată ca „regulă de derivare”, atunci este o structură, dacă este luată ca simplă „enumerare”, este cu totul altă structură. Pe linia primei interpretări au înaintat disciplinele formalizate, care au dat „științele tari”, pe linia celei de a doua, umanioarele, care nu se bucură de aceeași rigoare, dar aderă la realități individuale.

Mai târziu, în „Întoarcerea la rațiune” („Return to Reason”, Harvard University Press, 2003), Stephen Toulmin a propus „o întoarcere la rațiune”. El voia să ne aducă în urmă, la situația în care ceea ce avea să se numească „raționalitatea” din sistemele formalizate și, respectiv, „rezonabilitatea” din deciziile vieții, nu erau despărțite, sau chiar opuse. Această situație Stephen Toulmin o localizează în secolul al XVII-lea, când elanul formalizărilor și al axiomatizărilor era abia la orizont.

Între timp, a devenit limpede că niciuna nu o poate face superfluă pe cealaltă, în pofida progreselor de o parte, de pildă, cu Leibniz, și de alta, spre exemplu, cu Vico. „Raționalitatea” și „rezonabilitatea” trebuie asumate deopotrivă. Ca urmare, se pune o întrebare ce transcende aspectul istoric: de unde vine legitimitatea celor două – raționalitatea științelor tari și rezonabilitatea deciziilor? Care este, altfel spus, suportul „raționalității” și al „rezonabilității”?

Răspunsul meu este că acest suport este mai profund decât ne spune descrierea istorică și este de natura sensului. De aceea, interogarea de către Stephen Toulmin a „raționalității” și „rezonabilității” are nevoie astăzi de întregirea cu o explorare a sensului.

Pe de altă parte, Stephen Toulmin amintește de fiecare dată împrejurarea că, începând cu Galilei, Newton, Leibniz, modelarea cunoașterii moderne de către fizica matematică și mecanica cerească nu a fost decât un mijloc pentru un scop – a atesta o anume construcție a universului de către Creator. Acest răspuns nu mai este suficient, căci asumția după care Creatorul operează doar matematic a rămas greu de dovedit.

Oricum, diferența dintre modelări concurente – în științe și în generalizările filosofice – nu a încetat să crească. A crescut însă în acuitate și nevoia conceperii unității lor. Abia printr-o lămurire a sensului se mai poate face față nevoilor culturale de astăzi.

Aș observa, pentru a întemeia propunerea de a prelungi „întoarcerea la rațiune” cu „întoarcerea la sens”, că suntem puși astăzi în fața unei probleme ce întrece mult situația descrisă de Stephen Toulmin. Iată câteva argumente.

Nu mai putem unifica nici măcar diversele teorii ale fizicii – nici chiar cele relative la fizica particulelor elementare – fără abstractizări puternice care duc în afara frontierelor lor. De la Carl von Weizsäcker („Die Einheit der Natur” [„Unitatea naturii”], Carl Hanser, München, 1971), la Leo Smolin („Time Reborn. From the Crisis in Physics to the Future of Universe” [„Re-nașterea timpului. De la criza din fizică la viitorul universului”], Houghton Mifflin Harcourt, New York, 2013) ni se spune, cu cele mai solide probe, că unificarea diverselor teorii ale fizicii se poate face doar în dreptul conceperii timpului, până la urmă,

► Nu altceva decât timpul asumat se dovedește a fi condiția cea mai adâncă a cunoașterii.

în conștiința timpului. Nu altceva decât timpul asumat se dovedește a fi condiția cea mai adâncă a cunoașterii.

În plus, avem deja multe „raționalități” concurente în aceleași discipline. Sociologia este străbătută de controversa abordării cauzaliste și a celei comprehensiviste, ca și istoria, de altfel, și științele sociale, pe o mare suprafață. La aceste abordări se adaugă acum, în câteva științe, abordarea funcționalistă și abordarea managerială. Nu avem cum infirma o abordare în favoarea alteia, iar validitatea fiecăreia trebuie explicată. Numai într-o teorie a sensului cunoașterii se mai poate atinge explicația.

Pentru a ne reproduce în mod cultural viața, acțiunile noastre, ca oameni, se cer diversificate. Drept consecință, Howard Gardner („Five Minds for the Future” [„Cinci inteligențe pentru viitor”], Harvard University Press, 2008) are dreptate când spune că, în educație, de pildă, nu ajunge formarea unei singure „inteligențe” („Disciplined” sau „Synthesising” sau „Creating” sau „Respectful” sau „Ethical Mind”), căci niciuna nu derivă automat atingându-le pe celelalte.

Chiar criza actuală a darwinismului indică nevoia unui răspuns mai profund decât invocarea diferenței dintre știință și eseistică. Empatia, bunăoară, chiar tropismul opus egoismului și celebrei „lupte pentru supraviețuire a celui mai adaptat”, au de partea lor, la această oră, cercetări tot atât de științifice (vezi Paul Gilbert, „The Compassionate Mind” [„Inteligența empatică”], New Harbinger, Oakland, 2009) precum darwinismul clasicizat.

Pe spațiul mai amplu al culturii umanității, ca să mai adăugăm un argument, este limpede că resimțim astăzi nevoia de conlucrare dintre religie, știință-filosofie, înțelepciune. Acestea vin spre noi din origini istorice diferite, dar acum, ca ulterior născuți, avem nevoie de aducerea la convergență a unora dintre demersurile lor.

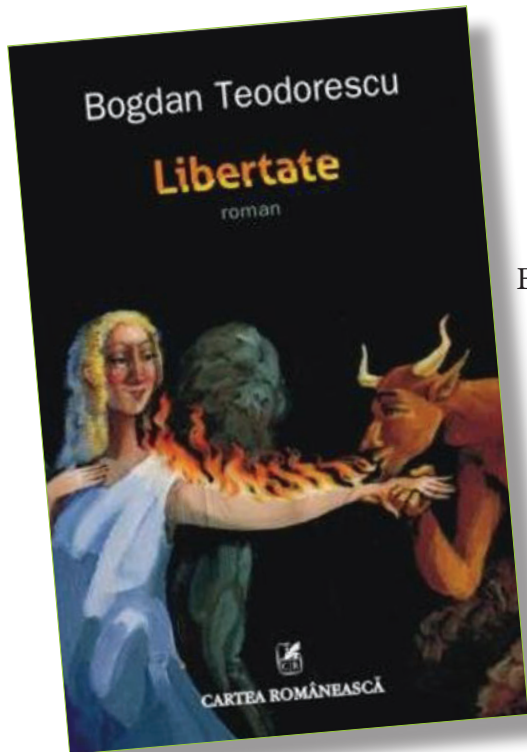
Filosofia se limitează adesea la a lua partea „raționalității” sau „rezonabilității”, dacă nu doar a unei „raționalități” sau alteia. Dar, la propriu, filosofia rămâne credincioasă sieși integrând experiențele diverse ale lumii. Ea are acum de lămurit sensul abordărilor rivale, dar nu prin reduționisme consumate, ci sondând locurile în care se formează sensul. Astfel, suntem din nou aduși în situația de a încerca articularea „mândrei discipline a ontologiei” (Kant), pe care Hilary Putnam („Ethics without Ontology” [„etică fără ontologie”], Cambridge University Press, 2002) o vede aproape imposibilă. ■

Paul Sérusier,
Timpurile (1919)



(Din volumul Andrei Marga, „Sensul”, în pregătire).

RECOMANDĂRILE NOASTRE

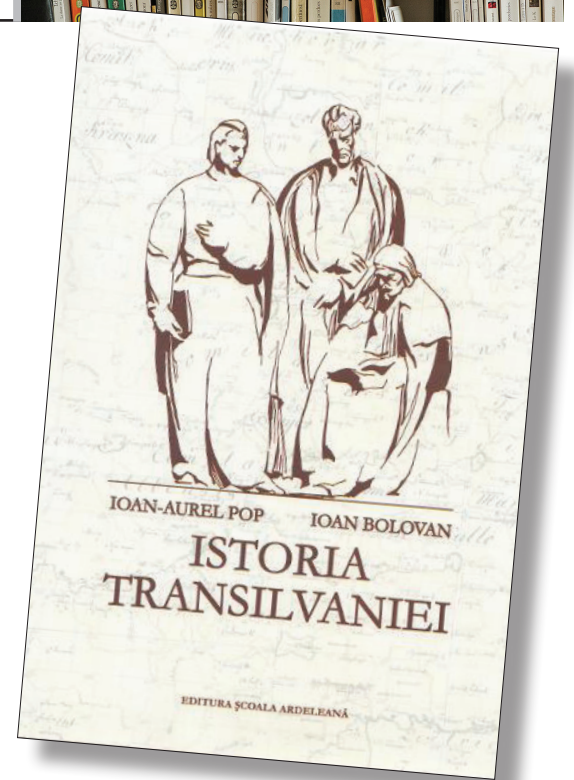


Bogdan Teodorescu,
Libertate,
Editura Cartea Românească,
București,
2016

Aparent o metanarațiune nonconformistă despre forța ficțiunii de a controla și a răvăși viețile unor oameni care nu au mai deloc tangențe cu lumea literaturii, cel mai recent roman al lui Bogdan Teodorescu oferă, în fapt, o frescă pe cât de realistă, pe atât de dramatică a democrației românești de la începutul secolului al XXI-lea. Avându-i ca protagoniști pe câțiva dintre așa-ziii „învingători” ai tranziției de la comunism la capitalism, „Libertate” scrutează simulacrele, vulnerabilitățile și, până la urmă, servituțile noii protipendade autohtone, pentru a devoala că „sistemul” se revizuieste și se reinventează, își cizelează constant mecanismele și procedurile, conține breșe, face și gafe bufe, însă nu și diminuează niciodată puterea opresivă. Victime sunt, de obicei, aceia care i se opun sau îi lezează – conștient sau nu – interesele, dar și „vinovați fără vină” care, incidental, intră în raza sa de acțiune. În această din urmă categorie se înscrie protagonistul din „Libertate”, Sonia, o doctoriță care – și datorită influenței/potenței financiare a soțului mai în vârstă, chirurgul Dan Craiu – ajunge manager al unui exclusivist azil de bătrâni. Relația lor mai mult decât „prosperă”, pigmentată doar cu nesemnificative animozități și frustrări (vag erotice), intră în criză odată cu apariția unui roman dedicat Soniei de către un popular autor de proză *chicklit*. Deși foarte puțin verosimilă (cu ocazia împlinirii a 27 de ani, personajul feminin își înșală soțul de 27 de ori), intriga din romanul de consum evoluează pe baza unor date ușor de identificat în universul familial/familiar al Soniei. Și fandaxia-i gata! Sora Lori, amicele Irina și Miruna, soțul Dan etc. sunt convinși de vinovăția protagonistei, romanul lui Bogdan Teodorescu înregistrând tot acest vacarm de voci și de perspective, pentru a reliefa cât de iluzorii se dovedesc normalitatea și libertatea în lumea contemporană. Iar, în partea a doua, când un fost realizator de emisiuni TV, căzut în dizgrație din cauza unei înscenări, se arată interesat de „cazul” Soniei Craiu, „Libertate” își valorifică plener potențialul atât de *policier*, cât și de satiră socio-politică. ■

Ioan-Aurel Pop, Ioan Bolovan, *Istoria Transilvaniei*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016

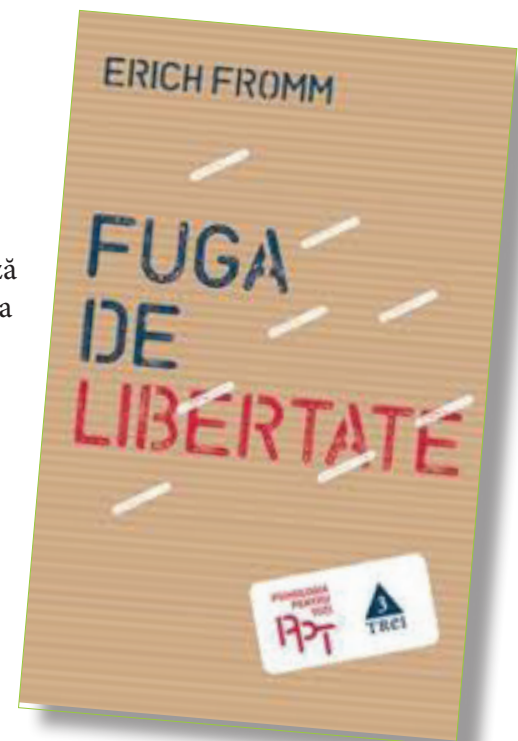
Aapărut, în 2016, la Editura Școala Ardeleană, reeditarea volumului „Istoria Transilvaniei”, lucrare fundamentală pentru înțelegerea atât a istoriei regionale, cât și a întregului spațiu românesc. Apariția este cu atât mai oportună, cu cât, anul viitor, Marea Unire serbează centenarul. Și, deși anunță o istorie locală, studiul antrenează, prin dorința de a explica, „pe baza izvoarelor, apartenența Transilvaniei la România”. Exhaustivă, atât cronologic, cât și referențial, istoria tratează spațiul românesc din interiorul Carpaților din perspectiva relațiilor pe care locuitorii le-au întreținut de-a lungul timpului. Relații care, dincolo de a fi conjuncturale, par, odată cu această carte, convergente unei existențe măcar predestinate. De la „Lumea antică traco-dacică” la „Sigiliul Romei”, de la probleme de taxinomie și politică medievală la „Spiritualitatea modernă timpurie a Stărilor”, de la nașterea culturii moderne și până la Marea Unire, volumul traversează istoria Transilvaniei așa cum este ea definită de relații politice, de *modus vivendi*, de economie sau de factorul etnic. Un studiu care merită urmărit în primul rând pentru expunerea referințelor și, de ce nu, pentru caracterul inedit al locului în sine: „Entitatea transilvană este un dat al trecutului, dar, în același timp, ne însoțește peste tot, astăzi, sub ochii noștri.



E singurul loc din Europa unde o biserică bizantină stă lângă o bazilică romanică, lângă o biserică gotică și lângă alta barocă, toate vecine cu o sinagogă! De asemenea, singurul loc în care un locaș de cult ortodox este la câțiva pași de unul greco-catolic, de altul romano-catolic, de unul calvin, de altul luteran sau unitarian. Aceasta spune mai mult despre conviețuirea pașnică decât despre conflicte, iar mesajul acestei lucrări este generos: trecutul trebuie cunoscut nu pentru încrâncenare și răzbunare, ci pentru destindere și înțelegere”. ■

In 2016 a apărut o nouă traducere în limba română a foarte influentului studiu „Escape from Freedom”. Cunoscută până acum, în cultura autohtonă, cu titlul „Frica de libertate”, cartea lui Erich Fromm din 1941 nu își pierde deloc actualitatea, dimpotrivă, evenimentele (inter)naționale de dată recentă o recomandă ca o lectură nu doar utilă, ci și necesară. De la faimoasele problematizări despre discrepanța dintre „supramaturitatea intelectualo-tehnică și înapoierea emoțională” a umanității ori despre faptul că „libertatea nu e mai puțin în pericol dacă este atacată în numele antifascismului decât în numele fascismului însuși”, la subtilele distanțări de psihanaliza freudiană, la „ereticele” reinterpretări psihologice ale doctrinelor religioase protestante, până la memorabilele note despre „psihologia nazismului” sau despre socialismul „amăgitor” din Rusia, „Fuga de libertate” acoperă majoritatea temelor care influențează inclusiv concepția contemporană despre libertate și democrație. Dincolo de rolul său fondator pentru psihologia politică, cartea lui Fromm are și meritul de a aborda tranzitiv, dar deloc vulgarizator, ceea ce alte studii ermetizează din scrupul științific: „Idea principală a acestei cărți a fost că libertatea are un dublu înțeles pentru omul modern: că el s-a eliberat de autoritățile tradiționale și

Erich Fromm,
Fuga de libertate,
traducere din engleză de Cristina Jinga,
Editura Trei,
București,
2016



a devenit un «individ», dar în același timp a devenit izolat, neputincios și un instrument al scopurilor exterioare lui însuși, alienat de el însuși și de ceilalți; mai mult, această stare îi subminează eul, îl slăbește și îl înfricoșează, făcându-l gata de a se supune la noi tipuri de robie”. ■

Arta protestului: stiluri și meme

Dosar coordonat de Carmen Corbu și Nicu Ilie

Mai multe muzee sau colecții de tip muzeal din București și din Cluj-Napoca au anunțat intenția de a colecta materialele pe care protestarii din întreaga țară le-au folosit în timpul manifestațiilor din februarie 2017. Interesul este unul istoric-documentar, dar și artistic. Criticul de artă Pavel Șușară lansa, încă din timpul protestelor, ideea că manifestația, în cele mai bune momente ale ei, s-a constituit ea însăși într-un fenomen de artă post-modernă, „o construcție artistică fără precedent, un *happening* colectiv, un spectacol sincretic în care toate expresiile posibile, de la cele tradiționale, grafică, pictură, obiect etc., și până la cele care țin de noile tehnologii, trecând prin sunet, lumină, mișcare, compoziții spontane în succesiuni surprinzătoare, se regăsesc laolaltă, într-un spațiu unic și într-un timp comprimat”. Pe lângă exhibarea unui spirit civic în continuă ascendență al clasei mijlocii urbane de după aderarea la UE, protestele din februarie au avut caracteristici de expresie ce le-au făcut să se remarce, național și internațional, nu doar prin cuantificatorul cantitativ al numărului de participanți, ci și prin caracterul sută la sută nonviolent, prin accentul pe umor și creativitate și, poate în primul rând, prin mobilizarea pentru ceea ce politicienii numesc „valori abstracte”. (N.I.)

CARMEN CORBU

O tehnică de tip „culture jamming”^{**} – derivată din recunoașterea și anularea simbolică a unei asimetrii a puterii în cazul protestelor civile – nu numai că servește unui grup aflat sub dominație, pentru ca el să se facă mai bine auzit, dar îl și identifică pe acesta, prin fabricarea unor sensuri și semne proprii. Practica nu e nouă, fiind impusă de activismul de stânga al deceniului al șaptelea din secolul trecut. Opțiunea pentru referințele

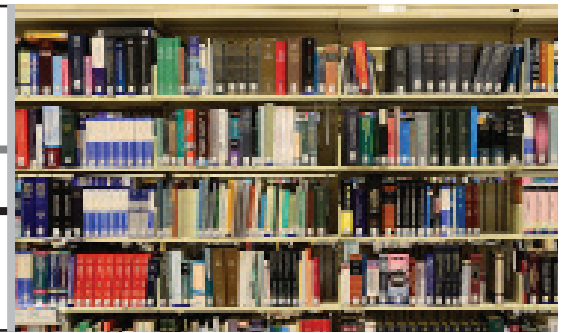


„De veghe în lanul de ocară”. Noua haiducie semiotică

Pentru ilustrarea materialului s-au folosit imagini distribuite pe rețelele de socializare. Le mulțumim autorilor acestora, cu regretul că nu-i putem nominaliza în toate cazurile. Lor li se adaugă și fostul nostru coleg Cătălin D. Constantin, cercetat penal în acest moment pentru folosirea dronei la realizarea fotografiilor.

culturale, literare chiar, a multor sloganuri a fost încărcată cu un dublu rol: să obțină un zgomot care să se suprapună comunicării oficiale și să diferențieze subcultura originară a segmentului protestatar, ca grup interesat de o revigorare culturală. În linii mari, se recunoaște aici parodierea folosită în mișcările de stradă ale anilor '60. O astfel de comunicare, în apropierea tehnicilor „culture hacking”^{**}, se bazează pe două componente: cea semiotică, cu rol de recunoaștere, și cea paradoxală, cu rol de atenționare asupra abaterii. În sloganuri de tip „De veghe în lanul de ocară”, sau „Cannot install democracy please remove PSD and try again”, folosirea tehnicilor „intertext” – concept legat de teoriile

literare –, ca prezență într-o comunicare a unor enunțuri păstrate în memoria unui grup, a dus la o plasare a contestatarilor într-o subkultură bine delimitată și afirmată. Parazitarea prin parodie a unor referințe livrești sau profesionale – prin aluzia la ceva cunoscut – a avut rolul de a oferi protestatarilor elemente de autoidentificare: co-atașamentul față de valori comune, în preajma și prin opoziția față de grupul de dominație. Într-o paradigmă fundamental aparte, în care este reluată raportarea la principii și valori diferite de cele impuse prin autoritate, se înscriu mesajele de tip „Fu-2-10”. Printr-o astfel de formă particulară de întrebuintare extinsă a limbii, gradul de opoziție este intensificat pe un alt



Arta protestului: stiluri și meme

palier, unde marca stilistică rezidă în de-structurare ca formă de respingere a unui statu-quo. Bilingvismul și codificarea prin cifre sunt folosite pentru a masca, la limita expresiei acceptate în spațiul public, o injurie sexualizată, ca expresie a non-obediinței. Din nou, cele două intenții: demarcarea subculturii de proveniență a sloganului – în termeni de grad de deschidere lingvistic-culturală, de respectare a normelor de comportament social și de stăpânire a unor deprinderi profesionale –, respectiv, nesupunerea și opoziția față de o ordine morală

nu în sine, ci ca marcă a autorității. Din categoria „fără pretenții stilistice”, scandările de tip „Vrem să muncim, nu să vă păzim” au adus în discuție o valoare larg culturală, cea a utilității și onestității sociale declarate de grupul contestatar, prin opoziție cu „Noaptea ca hoții”, ca marcă atribuită de acesta grupului contestat. ■

Note:

* Vizează producția de noi semnificații în interiorul unui sistem de semne.

** Vizează redirectionarea unui sistem în mod creativ, prin explorarea intimității de structură a acestuia.

Compoziție, disciplină, armonie, ritm...

PAVEL ȘUȘARĂ

Protestele recente din Piața Victoriei, dar și din întreaga țară, fiindcă fenomenul este unitar dincolo de locul în care s-a desfășurat, sunt importante nu numai ca o reacție spontană de revoltă, ci și prin felul în care au îmbrăcat expresiv un mesaj politic, deplasând percepția dinspre natura lor circumstanțială, opoziția față de o decizie politică, spre o manifestare profundă a naturii umane. Deși nu au existat lideri și organizatori propriu-ziși, mulțimea protestatarilor s-a organizat ea însăși, ca un organism viu, și a devenit un tot, o structură coerentă, disciplinată și unitară căreia i se pot asocia firesc noțiunile de compoziție, de armonie, de ritm, de cromatică, de expresie dinamică etc. Exact acestea sunt atributele prin care identificăm, recunoaștem și definim forma artistică, amenajarea plastică și ambianța poetică.

Ceea ce a diferențiat aceste proteste de alte evenimente, aparent similare, care au mai avut loc în România, a fost și accesul masiv la tehnologii. Marea diversitate tehnică, de la telefoane mobile și amplificatoare de sunet până la drone și lasere, a făcut posibil un sincretism expresiv nemaîntâlnit până acum, în care au intrat deopotrivă elemente vizuale, sonore, coregrafice și narrative noi, cu mesaje epice mai ample sau concentrate sever, de tip haiku. Tot prin noile tehnologii, care nu existau acum 20 de ani, a fost posibilă privirea de sus a mulțimii, captându-se, astfel, o expresie surprinzătoare a masei de oameni, cu toate contururile ei mobile, cu întreaga diversitate a culorilor și surprinzătoarea animație a luminilor. Privită de sus, imaginea mulțimii devine abstractă, primește expresia unei nebuloase, a unei aglomerări de particule și de praf cosmic,

► ... sunt atributele prin care identificăm, recunoaștem și definim forma artistică, amenajarea plastică și ambianța poetică.

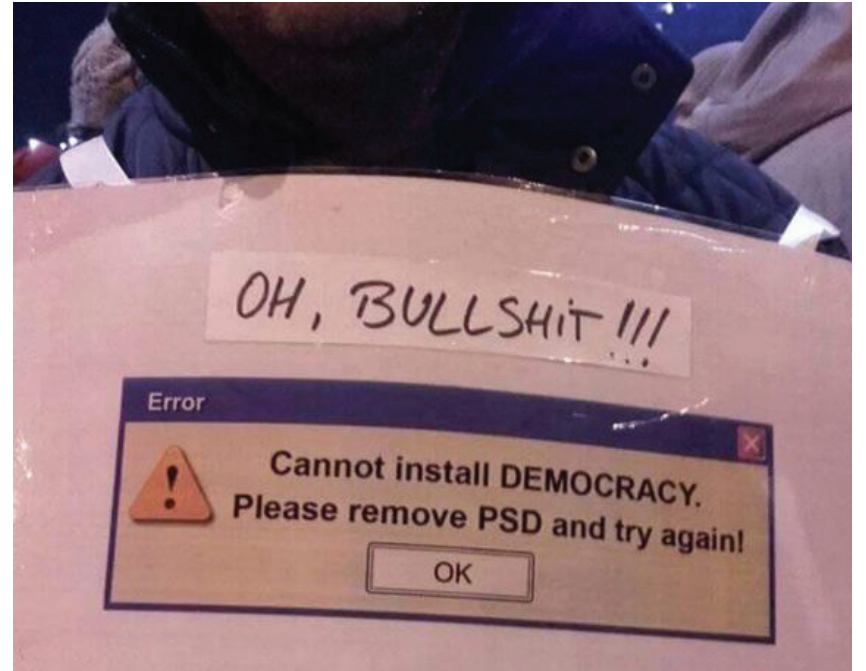
foto:
Dan Mihai Bălănescu

un fel de hartă misterioasă a unei structuri galactice. Dar nu numai de sus, din spațiu, ci și de la nivelul străzii, de pe pământ, mulțimea însăși s-a comportat și a funcționat ca un organism unitar, fiecare participant individual fiind doar detaliu al unei compoziții mari, element activ care generează un organism nou, amplu și transindividual.

Și tot acolo, la nivelul solului, s-au folosit toate mijloacele de exprimare posibile. Întreaga mișcare a fost o „acțiune”, un performance, o intervenție și o remodelare a spațiului urban, un eveniment sincretic, postmodern, în spiritul profund al artei contemporane, dar al aceleia care nu-și neagă memoria, ci care absoarbe, în expresia recentă, întregul stoc al experiențelor anterioare. Natura complexă și deschisă a acestui fenomen constă și în faptul că, dincolo de mesajul primar, politic, social și etic, mesajele secundare și terțiare, cele de tip artistico-simbolic, au introdus ca mediu de manifestare și ca factori expresivi și datele firii, natura stihială, cum ar fi regimul astronomic și fluctuațiile meteorologice. În

timpul zilei, mulțimea din piața arăta într-un anumit fel, noaptea, totul se modifica radical, iar mobilitatea expresivă putea fi percepută și în funcție de regimul climatic și de starea vremii, condițiile naturale fiind folosite ele însele ca vehicule de comunicare.

Componenta tehnologică – printuri, telefoane mobile, imaginile digitale, redistribuirea și multiplicarea mesajelor în spațiul virtual, crearea unei anvelope informaționale în mediile de socializare, referitoare la acțiunea directă de pe teren, fotografiile aeriene, compozițiile cromatice și proiecțiile luminoase, figurative sau simple combinații de semne – spune foarte mult și despre profilul protestatarilor. Nivelul lor intelectual, capacitatea de înțelegere a lumii în care trăim, conștiința activă și privirile îndreptate spre viitor s-au transformat ele însele într-o grilă de selecție, care a eliminat paraziții și virușii oportuniști, impunându-se, astfel, întregii acțiuni, o acuratețe maximă. Tot în acest context trebuie privite și înțelese calitatea mesajelor, expresivitatea, pregnanța și umorul formelor de manifestare, precum





și coerența formală și actualitatea profundă și gravă a protestului.

Dacă în Piața Universității, 1990, exista balconul ca tribună a protestelor, ca loc de asumare a unor forme de leadership, în ceea ce privește manifestațiile din februarie 2017 nu a existat nimic similar. Protestul din 1990 a avut și el momente de natură artistică, dar a fost predominant unul al sunetelor: cântece de protest, scandări, chei zornăite, pentru că, în lipsa telefoanelor mobile, cheile erau singurul obiect pe care îl aveau toți participanții, iar mesajele

scrise au fost mult mai puține, parte dintre ele scrise direct pe ziduri. Nu doar la nivelul expresiei există, însă, deosebiri majore între Piața Universității și Piața Victoriei, ci și în ce privește obiectivele. În 1990 protestul căuta o alternativă la puterea politică proaspăt instalată, căuta o altă voce, nu recunoștea FSN și nici rezultatul alegerilor, balconul Universității fiind chiar creuzetul acestei noi construcții, în vreme ce prin protestul din februarie 2017 nu au fost contestate alegerile și nici rezultatul lor, ci doar sancționat modul de exercitare

sursa foto:
clujulpolitic.ro

Arta protestului: stiluri și meme

a puterii. Din această pricină a fost posibilă o asemenea voce, una colectivă, nu individualizată, iar mișcarea socială a fost mult mai puternică și mai incomodă pentru guvern. Neexistând organizatori și lideri, nu exista nici posibilitatea ca ei să fie separați de mulțime și, în felul acesta, protestul să fie decapitat. Dar, în mod paradoxal, chiar dacă el nu a avut o organizare prealabilă, în spațiul public s-a manifestat ca o structură dinamică și unitară, și tocmai din această cauză s-a dovedit a fi imposibil de dislocat din afară. ■

Muzeu „din mers” și interogare a instituției muzeale O inițiativă de la Cluj-Napoca: Colecția „Între Bare”

SEBESTYÉN GYÖRGY SZÉKELY

Ca istoric de artă, desigur că am avut, la început, tentația de a privi creativitatea protestelor punându-mi ochelarii de lectură pentru artă contemporană, identificând aceste manifestări ca forme exuberante ale noii arte populare urbane. Însă o astfel de paradigmă – chiar dacă ea poate fi expresia unui adevăr – mi se pare secundară, mai mult, mi se pare că ne-ar putea conduce pe o pistă falsă. Creativitatea protestelor, chiar și atunci când se numește artă activistă și este realizată de artiști, are la bază nu estetica sau un concept artistic, ci eficiența mesajului. Umorul este un mijloc, iar creativitatea este motorul, dar nu scopul protestelor. Astfel, când privesc un material de la proteste (în stradă sau pe rețelele de socializare) mă interesează dacă mesajul său este relevant și percutant în clipa prezentării sale. O importantă caracteristică a protestelor din 2017 este acea maturitate a exprimării care permite umorului și creativității să se desfășoare, adesea cu nevoia de a educa. Solidaritatea dintre generațiile care și-au transmis mesaje morale, întărită și de această dată de participarea diasporei (la care s-a adăugat și simpatia străinilor), a imprimat protestelor o atmosferă civică capabilă să impună un nou set de valori societății noastre, care să ducă spre „o țară normală”. Este de ajuns să ne gândim la forța acelei imagini în care vedem pancarta „Nu fura!” în mâna unui copil sau a celei cu „Vreau pensie mărită, dar nu de către hoți” în mâna unei doamne în vârstă.

Alăturarea cuvintelor muzeu și întrebare creează o nouă situație: demersul nostru

devine și o interogare a instituției muzeale. În timp ce muzeele iau naștere de obicei retrospectiv, noi am început să creăm un muzeu în timp real. Marea provocare a constituirii acestui muzeu este, așadar, lipsa perspectivei istorice: nu știm când și cum se vor încheia evenimentele, și ca atare nici ce formă „finală” și înțelesuri va dobândi muzeul nostru. Sloganul nostru „facem muzeu din mers” are și o altă dimensiune, la care nu am avut timp să ne gândim, pe care doar am intuit-o. Trăim într-o perioadă când viața reală și mediul virtual creează simultan evenimentele. Un american află de exemplu, în timp real despre protestele din România, accesând „emisiunea directă” a unui prieten pe facebook. Acea emisiune nu este doar o relatare, ci parte din eveniment. Cele două se contopesc. Cred că muzeul nostru este determinat de această simultaneitate: încercăm atât să adăugăm, cât și să cuprindem cât mai multă energie vie a prezentului la care participăm. Astfel, însăși procesul de colectare se schimbă, devenind modalitate de a participa activ la proteste: am realizat contacte cu foarte mulți oameni din întreaga țară, ne-am exprimat reciproc solidaritatea, ne-am povestit (cât s-a putut în vâltoarea protestelor sau pe facebook) raportările noastre. Poveștile oamenilor sunt și ele colectate în muzeu. Putem spune că muzeul îl facem împreună: rolul donatorilor și muzeului nu se separă, suntem pe aceeași parte. Acest caracter deschis al muzeului se vede în procesul de colectare (oricine este bine venit să colecteze pentru muzeu și să distribuie materiale relevante în pagina de facebook) și va trebui să se vadă și în modalitățile ulterioare de prezentare.

Simțim că actualele proteste reprezintă și un frumos și necesar mesaj pozitiv al țării noastre către Uniunea Europeană, la zece

► Am început să creăm un muzeu în timp real. Marea provocare a constituirii acestui muzeu este, așadar, lipsa perspectivei istorice: nu știm când și cum se vor încheia evenimentele, și ca atare nici ce formă „finală” și înțelesuri va dobândi muzeul nostru.



ani după aderare și la momente de cumpănă pentru Uniune. Titlul pe care l-am dat muzeului este, evident, cules din spațiul public, o preluare parțială din faimoasa propoziție „Altă întrebare” a fostului ministru de justiție. Am început prin a colecta pancarte în stradă în data de 2 februarie, iar în 3 februarie am pornit evenimentul facebook „Proiectul Între Bare”, invitând oamenii să doneze materiale și să distribuie în pagina evenimentului materialele pe care ei le consideră creative și relevante. Observând că apar mai multe inițiative de a colecta pancarte și lozinci, și chiar de a organiza expoziții, am simțit că trebuie să facem un pas în față, pentru ca proiectul nostru să nu fie confundat cu acest tip de acțiune. Nu ne doream să ne limităm la colectarea și arhivarea pancartelor și nu ne-am propus să facem o expoziție. În data de 5 februarie, am redenumit proiectul ca „Muzeul Între Bare”, cu următoarea motivare: „De acum proiectul se numește muzeu, esența rămâne însă aceeași: de a documenta și colecta în timp real manifestațiile creativității protestatarilor pentru prezentarea lor ulterioară. Totodată suntem curioși ce patină istorică vor obține aceste pancarte, lozinci, acțiuni, meme, costume etc. în funcție de cursul evenimentelor viitoare. Cum va arăta acest muzeu? Depinde de noi, de voi, de toți cei care ies în stradă! Altă întrebare?”. Trebuie să nu devenim prizonierii proiectului și, în cazul în care ne dăm seama că demersul nostru nu duce mai departe energia protestelor, ci o denaturează, să putem recunoaște eșecul demersului. ■

Arta protestului: stiluri și meme

Iconografia protestelor

NICU ILIE

Aparent, mișcările de stradă au avut, în lungul timpului, prind prin artefactele rămase, o orientare inter-opozabilă. Cele mai ample mișcări civile din secolul al XX-lea, fie că vorbim de sufragetele primului deceniu, de revolta din Chicago sau de 1968-ul parizian și global, erau marcate de mesaje de stânga. În 1968, vectorul străzii era chiar o prelungire directă a propagandei comuniste, folosind iconurile cartoon-izate ale post-avangardei, așa cum fuseseră ele instituționalizate de bolșevici. Și în State, în amplele mișcări din perioada ascendentă a drepturilor civile, exista o sensibilă influență (mai mică decât în Franța) a propagandei comuniste. Peste Ocean, asemenea elemente stângiste pot fi găsite până la protestele din ianuarie 2017 contra măsurilor anti-imigrație ale noii administrații Trump. Pe de altă parte, în Est, străzile de după 1980 – din Polonia Solidarității la Piața Universității '90, în București, și de la revoluțiile de catifea la România 2017 – au avut mesaje predominant anticomuniste, cu iconografie și motive din retorica dreptei politice. Dincolo de accentele tematice utilizate în mișcările civice din Est și din Vest, există, ca element comun, anti-conservatorismul, care trece de

divergența coloraturii politice și răspunde autopozitionării establishmentului pe eșichierul politic din fiecare stat.

Dacă temele și motivele folosite în expresia protestului iau nuanțe regionale și sunt dependente de evenimentele politice care provoacă acutizarea falțiilor sociale, celelalte elemente din articularea protestelor non-violente prezintă, între ele, un grad mare de similaritate. Scandările și pancartele au nevoie de mesaje scurte, lizibile și penetrante. Strada nu este un mediu de negociere, ci, de regulă, duce la deschiderea unui canal de negociere. Ca atare, utilizează formulări limpezi și maxime. Sunt preferate distihurile (pentru ritmul interior), aforismele și cuvintele-simbol (pentru capacitatea lor sintetică). Imnurile (fie că e vorba de Imnul de Stat, ca în recente proteste din România, fie de unele *sui-generis*) au rolul de a legitima și de a contura identitar protestatarii. Umorul este o achiziție relativ nouă în arsenalul protestelor, la fel ca și *flash mob*-ul sau artificiile tehnologice, ele fiind mărci ale convingerii că manifestațiile non-violente pot fi mai eficiente decât cele comuniste. Tot pe această axă a non-violenței se află și diversificarea formelor de expresie, cu variații libere în jurul temelor centrale, ceea ce, inevitabil, duce la creșterea creativității prin aportul individual al participanților. ■



▲
foto:
răzvanbb.ro

Februarie 2017, Piața Victoriei

Indiferent de ce se va întâmpla, mulțimea știe că e subiectul și nu obiectul istoriei. La o analiză vizuală a textului și a imaginii, din perspectiva icon-urilor, temelor și motivelor:

Mesaje categorice: „PSD, ești un gunoi, ai dat timpul înapoi!”, „Te pui la somn pe 31.01.2017 și te trezești pe 20.12.1989”, „1989, am ieșit pentru libertate, dragii mei copii, acu' ieșiți pentru dreptate”, „Rezist, exist”, „Nu vreau să ne transformați în hoți, sclavi și emigranți!”, „Avem dreptul la dreptate”, „Forțele inculte vor să destabilizeze țara”, „Ați obosit deja? Ghinion!”, „Noi nu... Not my government”, „Votul nu e un cec în alb!”, „Cel mai mare dușman al unui guvern corupt este un popor educat”, „Corupția ucide”, „CNA demisia”, „Lașilor, ce-ați făcut?”

Fermitate: „Zi de zi, aici vom fi!”, „Neam/ne-am trezit”, „Noapte de noapte cerem dreptate”, „Refuz acest abuz”, „Abrogați și demisionați”, „Sfidarea și ticăloșia sunt condamnate în România/ Nu vom ceda democrația”, „People should not be afraid of their government! Governments should be afraid of their people”³, „De acum, vă rugăm: cazierul”, „Copii revoluției armele justiției”, „Mai avem mesaje pentru încă 1000 de zile”, „Noi suntem generația care nu tace”, „România vrea lideri, nu stăpâni”, „Scârba noastră nu încapă pe 1000000 de pancarte”, „Nu uitați: PSD = 3.340.000 voturi, Iohannis = 6.200.000 voturi”

Self empowered subject*

LIA PERJOVSCHI

Dacă s-ar putea colecționa pancartele și dacă s-ar putea expune decent într-un spațiu firesc – neapărat, față în față, cele din Piața Victoriei cu cele de la Cotroceni și nu amestecate – sper să ajute la construcția memoriei de durată... să legăm timpii și lupta... să ne putem privi așa cum suntem ca să știm spre ce ne îndreptăm, cine vrem să fim... Și să fim.

Context: secolul XXI

“(Artistic) Strategies in real politics ... critique... occupy... blocking... blow up objects... organizing networks... performing normality... non violence... strike objects... counter imaging... street discourse... anti propaganda... disobedience... guerrilla gardening... guerrilla architecture... standing still... generosity... documenting”. (“Truth is concrete A Handbook for Artistic Strategies

in Real Politics” edited by Steirischer Herbst and Florian Malzacher, Graz, 2013)¹

“Occupy movement” (2009). “Indignados”, Tunisia (2011), a Tunisian demonstrator holds his bread stick like a weapon in front of a riot policeman during a protest against the country's new government. Iran, “Islamic Democracy”. Egypt (2011), “The Girl in the Blue Bra”. Russia (2012), “Pussy Riot”, Global Femen, Ukrainian women's right group, topless. Turkey (2013), “Standing Still”, silent protest Erdem Gündüz. (“Global Activism Art and Conflict in the 21st Century”, edited by Peter Weibel, ZKM, 2014)²

România, de la Revoluția din 1989 (pentru unii; lovitura de stat, pentru alții), este în stradă; proteste, marșuri, mitinguri. S-a strigat, s-a cântat, s-a sunat din chei, s-a gesticulat în cor, s-a mărșăluit în tăcere, s-a făcut lanț în jurul Parlamentului. Avem, cumva, o memorie scurtă, fiecare generație o ia de la capăt, istoria recentă nu se învață/dezbate în școală.

► Indiferent de ce se va întâmpla, mulțimea știe că e subiectul și nu obiectul istoriei.

„Nu suntem un popor de hoți”, „Uniți salvăm toată România”.

Umor: „Psihotronica împotriva forțelor inculte”, „Sunt masochist/Vreau alt guvern, tot PSD-ist”, „Îi facem să le PSD noi”, „Sleeping with one eye open”⁴, „Sorine, clipește de două ori dacă vrei să te salvăm”, „Atenționare de cod roșu/Vine un ger de crapă guvernele”, „Nu se găsește un om cinstit în PSD care să știe programul de guvernare?”, „Negru de supărare”, „Am un nou obicei/ Fac în fiecare seară piața”, „SOS/ Democracy not found”, „Cannot install democracy please remove PSD and try again”⁵, „Dragnea scriitor”, „Tura de seară”.

Copii: „Nu puteți cumpăra toate generațiile”, „Nu ne furați viitorul”, „Nu îmi place de tine”, „Români, vă iubesc pe toți cei care îndurați frigul să-mi salvați viitorul”.

Tristețe: „Afară ninge ca-n povești/ Dar ei se fac ca plouă”, „La angajare mi-au cerut cazierul/ lor, nu”, „PSD=PCR, ne-am întors în '47”, „Mi-am luat concediu pentru asta”, „E prea bine-n închisoare/v-aș închide în spitale”, „Dragnea blestemat să fii, pentru dezbinarea dintre părinți și copii”, „Tată, te rog, trezește-te!”, „Vrem să fim o nație, nu o populație”.

Responsabilitate: „Nu vând viitorul nepoților pentru punctual

de pensie”, „Acum ai înțeles de ce trebuie să vii la vot”, „Dragi jandarmi, suntem cu voi/ Vă rugăm să fiți cu noi”. „Romania fights for morality”⁶.

Simboluri: „Nu ne lăsați singuri” – imaginea cu protestatarul singur, cei doi scriind „rezist”. Lumina (simbol compromis de populism) – în sens de vizibilitate, clarificare, curaj, analiză. Tricolorul decupat în 1989 (arestat și el de populiști) e din nou simbolul culorilor primare, de început, de bază – noi posibilități, noi combinații. Vizibilitate – „Thank you international press, please keep watching our fight!”⁷.

Strategii: Omul de zăpadă. ■

Note:

* „Subiect/individ autoîmputernicit” – n.n.

1 „Strategiile (artistice) în politica reală... critică... ocupare... blocare... obiecte aruncate în aer... organizarea de rețele... realizarea normalității... non-violență... obiecte lovite... imagini contabilizate... discursul străzii... anti-propaganda... neascultare... guerrilla gardening (cultivarea unor spații urbane abandonate)... guerrilla architecture (reutilizarea unor clădiri abandonate prin adaptarea pentru noi funcții)... a sta nemșcat... generozitate... a documenta”. („Adevărul este concret. Carte de buzunar pentru strategiile artistice în politica reală”, editori Steirischer Herbst și Florian Malzacher, Graz, 2013)

2 „Mișcarea Occupy” (2009), „Indignados”, Tunisia (2011), un protestatar tunisian ține o pâine ca pe o armă în fața unui cordon de poliție, în timpul unor manifestații antiguvernamentale. Iran, „Democrație islamică”. Egipt (2011), „Fata cu sutien albastru”. Rusia (2012), „Pussy Riot”, globalizarea acțiunilor mișcării FEMEN pentru drepturile femeilor, topless. Turcia (2013), „Standing Still”, „Cei care stau nemșcați”, protestul tăcerii condus de Erdem Gündüz. („Arta activismului global și conflictul în secolul al XXI-lea”, editor Peter Weibel, ZKM, 2014)

3 „Oamenii nu trebuie să se teamă de guvern, guvernele trebuie să se teamă de oameni”.

4 „Dormi cu un ochi deschis”.

5 „Democrația nu poate fi instalată. Vă rugăm să îndepărtați PSD și să încercați din nou.”

6 „România luptă pentru moralitate”.

7 „Mulțumim presei internaționale. O rugăm să fie în continuare atentă la lupta noastră”.

Patrimoniul contemporan este, poate, cel mai fragil

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Am mai avut ocazia să scriu despre mișcarea din SUA, prelungită în Regatul Unit și în multe alte țări, de colecționare publică a accesoriilor utilizate de cei care au protestat, la scurt timp după investirea lui Donald Trump, împotriva opiniilor acestuia, taxate drept misogine. Totul a pornit de la marșul femeilor din Washington, desfășurat, anul acesta, în ziua de 21 ianuarie, marș la care s-au solidarizat demonstranți din aproape 60 de țări. Evident, la marșuri nu au participat doar femei, chiar dacă ele au fost majoritare. Se estimează că doar în capitala americană au demonstrat aproximativ 100.000 persoane. Chiar dacă opiniile mele politice sunt consonante cu cele ale protestatarilor, ceea ce mă interesează aici nu este acest lucru, ci dimensiunea culturală a fenomenului. Or, aceasta, în viitor, va fi probată nu doar de paginile arhivate electronic ale evenimentelor promovate astfel, ci și de obiecte tridimensionale. La ora la care scriu, destule dintre acestea sunt, deja, intrate în colecțiile muzeelor și bibliotecilor (acolo unde nu există muze) locale.

La scurtă vreme după demonstrațiile anti-Trump, în România au început mișcări de protest îndreptate împotriva Guvernului și a coaliției aflate la putere. Îmi este greu să estimez dacă aceste demonstrații au fost cele mai mari din ultimii 27 de ani; poate, da, poate, nu. În orice caz, este limpede că au dovedit cea mai mare doză de ingeniozitate în alegerea mijloacelor de protest. Demonstrațiile – mai ales, cele din București – au fost, adeseori, transformate în niște spectacole

rivalizând cu cele organizate la concertele rock. Fără îndoială, la acest succes au contribuit actualele mijloace tehnologice. La demonstrația din 1990, din Piața Universității, nu existau telefoane mobile, nici posibilități de a proiecta mesajele protestatarilor pe clădirile dimprejur. Spectacolul, atent coregrafiat, de firme specializate, nu putea fi organizat în 1990, când singurul mijloc tehnic utilizat era un megafon. Mai mult decât atât, în 1990 exista o singură televiziune care putea transmite imagini din timpul demonstrației; acum sunt aproape zece.

Fără îndoială, imaginile vor rămâne în arhivele audiovizuale. Dar ce facem cu obiectele tridimensionale, cu acele pancarte – multe dintre ele create artizanal, altele, realizate în firme specializate – care au împânzit Piața? A apărut ideea străngerii acestora la Muzeul Satului. Din punctul meu de vedere, nu este o idee foarte fericită, pentru simplul fapt că acest muzeu nu s-a preocupat niciodată, în trecut, de momente ale vieții urbane. M-aș fi așteptat la inițiative de acest fel din partea Muzeului Național de Istorie a României, a Muzeului Național de Artă Contemporană a României sau, la limită, a Muzeului Național al Țăranului Român. Primele dintre ele ar fi avut două argumente clare. Pe de o parte, este limpede că demonstrațiile din 2017 sunt parte a istoriei recente a României. Pe de altă parte, multe dintre mijloacele utilizate de demonstranți pot fi catalogate drept „opere de artă”, în sensul că ele demonstrează o certă resursă de creativitate. Muzeul Țăranului, pe de altă parte, are o istorie consolidată în ceea ce privește antropologia urbană de după 1989. Desigur, este de discutat în ce măsură aceste pancarte (în marea lor majoritate) au vreo conotație artistică. Opinia mea este că, dacă ar fi să acceptăm această abordare, ea

► Încă nu știm dacă, în viitor, demonstrațiile din ultimele săptămâni vor fi considerate benefice, pentru România sau nu. (...) Dar că ele trebuie perfect documentate, aici nu există nicio îndoială.

ar fi la limita de jos a artei. Probabil, unul dintre motive este legat și de relativa mea pudibonderie; destul de multe dintre pancartele purtate în timpul manifestațiilor purtau mesaje obscene. De ce ar trebui considerate aceste sloganuri drept purtătoare ale unui mesaj artistic? Doar pentru că dovedesc o îndemânare a utilizării rimelor? Acum 27 de ani, niciunul dintre mesajele protestatarilor nu includea termeni pornografici. Acum, aceștia par, aproape, normali.

Dar nu aceasta este problema de fond, ci aceea a colecționării obiectelor utilizate în timpul demonstrațiilor. Deși cred că Muzeul Național de Istorie ar fi instituția cea mai îndreptățită în colecționarea acestor obiecte, în ultimă instanță, important este ca ele să fie salvate. Încă nu știm dacă, în viitor, demonstrațiile din ultimele săptămâni vor fi considerate benefice, pentru România sau nu. Mai avem timp, câteva decenii, să judecăm acest lucru. Dar că ele trebuie perfect documentate, aici nu există nicio îndoială. Patrimoniul contemporan este, poate, cel mai fragil. Este o datorie comunitară aceea de a-l salva de la pieire. Altfel, urmașii noștri nu vor înțelege epoca pe care o trăim. ■





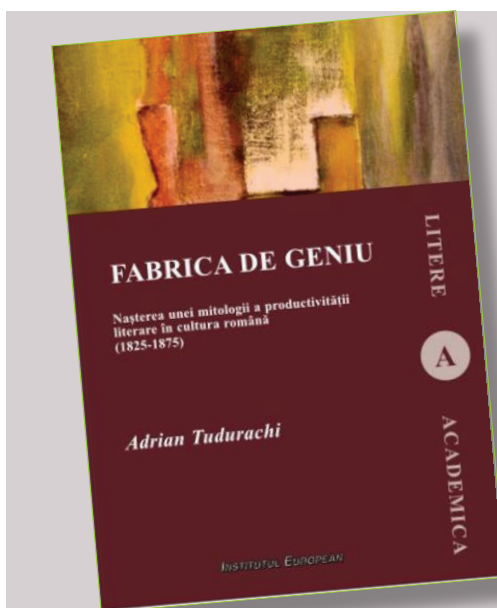
Când ficțiunea infiltrează teoria

ANDREEA MIRONESCU

O bună metaforă critică pentru metoda lui Adrian Tudurachi din „Fabrica de geniu” poate fi „operaționalizarea”: așa cum o definește Franco Moretti într-un text publicat în „Pamphlets of the Stanford Literary Lab” (2013), ea implică un mod diferit de a folosi conceptele teoretice, prin transformarea lor în serii de operații. O metaforă critică, spuneam, și nu metoda în sine; căci dacă Moretti folosește operaționalizarea pentru a verifica, bunăoară, noțiunea hegeliană de conflict tragic prin analize cantitative, cercetătorul clujean operaționalizează un concept universal în Europa secolului al XIX-lea – geniul – urmărind geneza lui într-un spațiu în care scriitorii, textele sau ideile literare sunt aproape absente. Între 1825 și 1875, intervalul temporal pe care îl acoperă volumul, în cultura română proliferază, observă Tudurachi, o mitologie a geniului („geniul limbii, geniul poporului, geniul României, geniul lui Alecsandri, geniul țăranului, geniul lui Țichindeal”) care, ca orice mitologie, nu are o acoperire în ordinea realității, dar forjează tipare culturale ce stimulează producția literară. De la Mumuleanu, care introduce termenul în limba română, până la Iosif Vulcan, care descoperă printre primii geniul eminescian, trecând prin Heliade Rădulescu, Bolliac, Alecsandri, Aron Pumnul și alții, propagarea lexei nu angajează aproape niciodată o intenționalitate prototeoretică, rămânând în sfera automatismului de limbaj, a clișeului. Chiar Adrian Tudurachi observă paradoxul care stă la baza efervescenței ideii de geniu la începuturile culturii române: „Acesta e lucrul greu de acceptat ca premisă a unei interpretări istorice: că o noțiune descifrată rudimentar, fără repere culturale viabile, de niște oameni cu o educație literară sumară a funcționat ca o mașină de creație a unei noi literaturi”.

Aici intră în joc operaționalizarea, căci Tudurachi descoperă în „abuzul de geniu” din prima jumătate a secolului al XIX-lea românesc un resort al productivității literare, urmărită pe parcursul cărții la două niveluri distincte.

Întâi, la nivelul micro, al formelor textuale: Mumuleanu inventează în „Caracteruri” o „mașină de înregistrat” și produce literatură din vorbirea normală; folosind antonomaza, Heliade pune în mișcare un „motor” prin care personalitățile și formele creatoare pot fi „multiplicate”; „șirul de mărgărite”



Adrian Tudurachi

*Fabrica de geniu.
Nașterea unei mitologii
a productivității literare
în cultura română
(1825-1875)*

Editura
Institutul European
Iași
2016

este un „dispozitiv compozițional liber”, care „funcționează ca o mașină de produs forme”; „Lepturariul” lui Pumnul nu e o antologie de vieți scriitoricești, ci o „fabrică de biografii” standardizate; și așa mai departe. E limpede că rezultatele unei astfel de productivități nu pot fi măsurate în termeni cantitativi, în special din cauza penuriei de texte pentru perioada avută în vedere. Oricum, pe alocuri, metaforele producției lasă impresia de fabricate, datorată lipsei lor de aderență la textele analizate sau la limbajul unui spațiu-timp în care imaginarul industrial era prea firav, dacă nu inexistent.

Al doilea nivel al productivității urmărit de Adrian Tudurachi este cel sistemic: pornind de la premisa că o literatură emergentă (Pascale Casanova), *in statu nascendi*, nu are la dispoziție pentru a se dezvolta decât resursele naturale ale spațiului și infuzia de capital străin, cercetătorul clujean își îndreaptă atenția asupra „realităților de limbă sau de societate, de biologie sau de teritoriu în stare să producă literatură”. Circumscrierea celor trei regimuri ale geniului îmbină astfel analiza circulației și adaptării ideilor occidentale cu o hermeneutică a resurselor naturale exploatate în procesul de creare a autorului și a literaturii naționale. Regimul sacralizării scriitorului prin evidențierea exemplarității biografice (chiar în absența operei), la un Heliade Rădulescu sau în „Panteonul român” al lui Vulcan, ar avea ca bază teoretică vulgata saint-simoniană, iar ca resursă demografia, cantitatea populației românești și potențialul ei de „genii”. Regimul monumentalizării, ilustrat de activitatea scriitorilor care pleacă în exil după 1848, ar fi influențat de ideile despre vestigii și patrimoniu, având ca resursă teritoriul, cu relicvele sale istorice, dar și cu producția folclorică, valorizată deopotrivă de Alecsandri în Moldova și de Jules

►► O mitologie a geniului („geniul limbii, geniul poporului, geniul României, geniul lui Alecsandri, geniul țăranului, geniul lui Țichindeal”) care, ca orice mitologie, nu are o acoperire în ordinea realității, dar forjează tipare culturale ce stimulează producția literară.

Michelet la Paris. În sfârșit, regimul singularizării, inspirat de tezele de proveniență germană despre „misiunea națională”, nu mai implică o resursă colectivă („munca” ar fi fost aici o opțiune posibilă), ci o dorință individuală, exprimată în termenii epocii prin zelul sau râvna pentru literatură. Formalizarea celor trei vârste culturale ale conceptului nu funcționează însă până la capăt, căci scurt-circuitarea regimului colectiv al genialității nu se produce în cea de-a treia etapă, care nu pune capăt inflației de genii. Că singularizarea vine abia odată cu fabricarea mitului eminescian al poetului unic, așa cum subliniază chiar autorul, e un amănunt care poate face riscantă decizia sa de a amâna cazul Eminescu pentru o discuție ulterioară.

Dincolo de amplul efort de documentare, care vizează atât surse primare greu truvabile, cât și teorii dintre cele mai noi, întreprinderea lui Adrian Tudurachi impresionează prin aceea că pune la lucru o ecologie literară de inspirație franceză (în special Schaeffer și Nathalie Heinich) pentru a-și alcătui un instrumentar operațional din concepte și idei care țin de paradigme diferite (Spivak e citată în legătură cu Heliade, Benjamin în conexiune cu Bolliac și exemplele pot continua, căci Tudurachi mizează conștient pe efectul de coincidență a opozițiilor). „Fabrica de geniu” deschide și speculează creator o sumedenie de paranteze interpretative, care fac ca excelenta analiză a raporturilor dintre culturile emergente ale secolului al XIX-lea cu centrul și capitalul literar francez (via Casanova) sau explicația „poței” pentru literatură a cărturarilor români prin semantismul slavonismului „râvnă” și teoriile dorinței triunghiulare să își vadă amenințat locul central în demonstrație. Dar există și un revers al acestei procedări: ea nu creează numai un efect de erudiție, ci și un efect de risipă. E vorba, mai exact, de un exces de argumentare și de teoretizare a unor idei care, la origine, în prefețele, notele, scrisorile sau chiar operele cărturarilor români din prima jumătate a secolului XIX nu au întotdeauna o intenționalitate teoretică sau o forță vizionară. Discutând concepția lui Heliade despre multitudine sau ideea de tranzitoriu la Bolliac, Tudurachi recurge nu doar la ingenioase grile de lectură contemporane, ci și la strategiile ficționalizării, cu ajutorul cărora recompune o conștiință radical problematizantă acolo unde, cel mai adesea, ea nu a existat. „Imixtiunea ficțiunii în viața teoriei” e, de altfel, valorizată într-un eseu mai vechi al autorului despre Judith Schlanger, publicat în 2013 în revista „Convorbiri literare”. De aici impresia ambiguă, de viață și de artefact deopotrivă, a fizionomiilor intelectuale din „Fabrica de geniu”. ■



ȘTEFAN BAGHIU

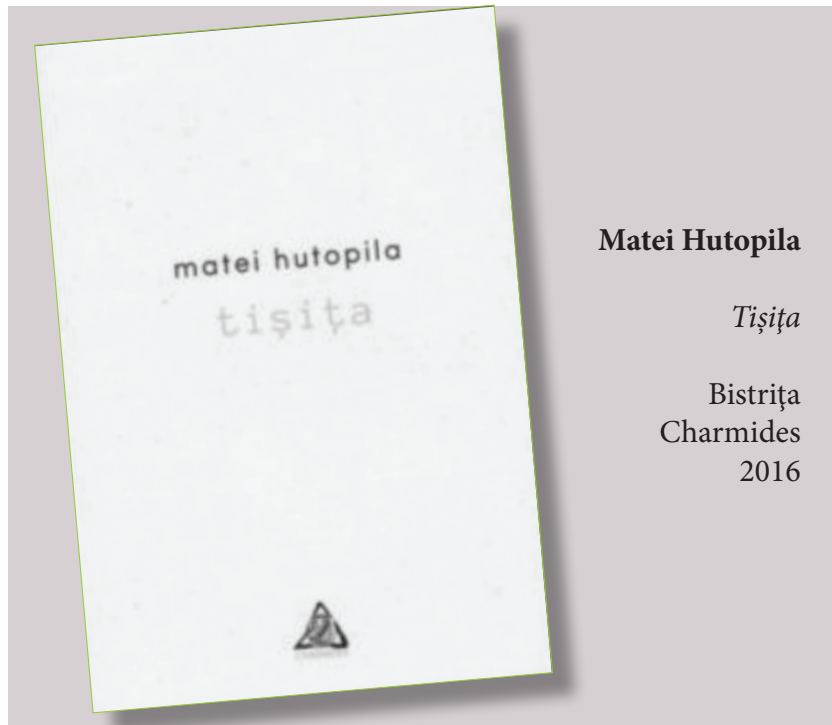
Cupluri tinere

Claudiu Turcuș vedea în volumul de debut al lui Matei Hutopila una dintre piesele principale ale unui soi de complot de subminare „din interior” a minimalismului poetic din anii 2000. Căci, spunea criticul, declinul unei formule poate veni „fie prin inflație de popularitate (mecanismul creator, epuizat de harnici condeieri, devenind manieră), fie printr-o disidență subtilă (respectiva platformă estetică fiind chestionată din interior)”.

Aș zice însă că această „disidență subtilă” s-a concretizat cu adevărat abia mai târziu, prin alte formule decât biografismul și ruralismul *hardcore* pe care le propunea Matei Hutopila în volumul de debut, „copci”. Ele, deși au născut în discuțiile critice recente un termen contrastant cu realitatea poetică postumană („noul ruralism”, care i-ar prinde sub umbrelă pe Ion Buzu, Anatol Grosu, Andrei Doboș etc.), rămân totuși tributare experimentelor promoțiilor anterioare. De la imaginarul exuberant al lui Liviu Ioan Stoiciu, care pune, alegoric, un urs în „lanul cu rapiță”, până la cel din volumul „nemuritor în păpușoi” al lui Mihail Vakulovski, au existat mereu autori care să exploateze tematic ruralul infiltrat de elemente urbane.

De la noul ruralism la intimitate

Aș zice că subminarea „din interior” a minimalismului biografic s-a produs doar atunci când „noul ruralism” introducea un soi de notă elegiacă, un fel de a privi la ratările industrializărilor satului ca la resorturi ale unei noi sensibilități, nu ca pe medii generatoare de vecinătăți stridente. Sau, de ce nu, se poate spune că există o dimensiune a „noului ruralism” care a început cu volumul „copci” al lui Matei Hutopila și una inaugurată de „Inevitabil”, volumul lui Andrei Doboș. Primul era nervos, sătul de lumea satului plin de discoteci, al doilea frostian, elogiind plimbări lungi și note contemplative. Primul părea propus de un Ioan Es. Pop care a descoperit Rammstein, al doilea de un *nerd* informatician, cablat la ecrane secrete și la virtual, care se miră de orice textură și sinestezie organice. Ceea ce încearcă să facă Matei Hutopila în ultimul volum, apărut la Charmides în 2016, „Tișița”, este să explice din a doua poziție de ce a eșuat perspectiva *hardcore*. Sau, de fapt, să păstreze elegiacul celei de-a doua tranșe de



Matei Hutopila

Tișița

Bistrița
Charmides
2016

poetii ai „noului ruralism” și să îl despartă de contextul rural.

Căci e vădit nostalgic și elegiac, iar orice notă care amintește de volumul său de debut e aici rotunjită metaforic: „carpeta de perete închide un colț cât o lume/ în ochii mijiiți a somn, țesătura se amestecă cu visul/ ciuta paște, cerbul țanțoș mă privește drept în ochi/ soba dogorește, între bunicul și bunica obrajii îmi ard”; „ca sculat din mormânt asist la toate astea/ atâta vreme a trecut/ ca și cum aș învăța din nou să funcționez”. Foarte bine dacă însă în acest nou volum al lui Hutopila postura alienării, care nu mai este nici nostalgică, nici nervoasă, ci, încercând să evite razant sapiențialul, intră într-un fel de onestitate ingenuă: „în mijlocul rutinei zilnice îmi dau brusc seama că/ sunt înconjurat de toate lucrurile ce mi erau cu folos și/ acum nu-mi mai sunt// în față/ toate orele prin care trebuie să mă târăsc până-n weekend/ ca un joc păgubitor ale cărui stagii nu-s motivat decât să le epuizez/ până la ultimul,/ iar când voi fi acolo, așteptând/ când după destulă vreme tu vei intra pe ușa aia/ iar eu mă voi prefăce degajat și stăpân pe situație/ iar tu vei ști că nu-i deloc așa”.

„Aghiazmă”

Revin apoi în scenă leitmotivul volumului de debut, la aceeași intensitate diminuată intenționat: „soarele bate-n ecran. Pe googlemaps, precizia distanței/ irezistibilul gând că/ peste dealuri peste ape după kilometri și/ kilometri din drumul național pe care străini gonesc și gonesc/ ești tu”. Această alienare produce, pe spații mici,

► Foarte bine
dă însă în acest
nou volum al
lui Hutopila
postura
alienării,
care nu mai
este nici
nostalgică,
nici nervoasă,
ci, încercând
să evite razant
sapiențialul,
intră
într-un fel
de onestitate
ingenuă

momente de tensiune psihologică („cumva trei ore de somn o să mă țină nouă ore într-o clădire de oțel și sticlă”), iar, pe parcursul întregului volum, dă senzația unei poezii a oboselii, a neîncrederii în job, prieteni, apropiați. Doar la Gabi Eftimie se mai simțea până acum o atât de mare presiune a alienării asupra subiectului poetic. Când e cerută de această „nouă sinceritate”, vocea poetică dă momente foarte bune de descriere a relațiilor interumane în epoca actuală („suntem cu toții mai urâți decât în pozele de pe internet/ ne holbăm dezamăgiți unii la alții”); însă, când e jucată pentru a câștiga simpatizanți la lectura lucid-contemporană, Hutopila îi forțază timbrul („suntem mai scunzi mai grași decât păream/ mai uscățivi/ avem cearcăne/ țâțele mici/ și haine proaste”).

Ultima parte a volumului, „căldura unui cămin”, este o lentă declarație de intimitate. Faptul că privim complezent la cei apropiați pentru a forța o astfel de apropiere, faptul că „după ani și ani și toate istericalele [...] așteptăm doar să ne priponim de verigete” devin subiecte centrale ale calupului. De aici până la poeme excelente mai e doar un pas: după ce observă aceste raporturi falsificate ale maturității, conștiința poemelor decide să o desfacă tranzitiv. Astfel, ceea ce se aglomera retoric din cauza alienării care trebuia explicată devine aici zonă narativă și, implicit, cu mult mai funcțională: „m-a trimis la mitropolie să-i aduc aghiazmă/ m-am oprit în fața porților mari de fier/ printre diformi, invalizi și țicniți, se strecură lume de toate felurile/ un timp am stat așa, urmărind care-i mișcarea/ am o jenă copilărească să intru-n biserici de astea [...] am luat apă plată de la chioșc, am turnat-o-n sticla mea,/ acasă nu și-a dat seama de nimic,/ dimineață m-a trezit, m-a pus să fac o rugăciune, să mă spăl pe față,/ să pot lua aghiazmă cum se cuvine/ era tare bucuroasă că-i fac hatârul/ când făceam ritualul cu apă chioară ochii îi străluciau”.

Deși întins și retoric, discursul lui Matei Hutopila câștigă în finalul volumului „Tișița” foarte mult prin tratarea mediului familial. Păcat că foarte des poetul se lasă dus de val și plagiază „Fără Zahăr” (obicei vechi al „noilor ruraliști”) prin versuri ca „ne stoarcem unul altuia coșurile”.

Prima parte a cărții conține o poezie bună despre alienare, muncă, rural-urban, dar s-au scris volume mai bune. A doua însă e un calup excelent de poezie de mediu (viața de familie a tinerilor proaspăt căsătoriți, relațiile lor cu prietenii, tabieturi etc.), gata oricând să intre în competiția pentru momente memorabile ale poeziei actuale. ■



Revoluție fără reformă

Despre structuralism și critica literară

ADRIANA STAN

Remarca lui Nicolae Manolescu din eseul despre Odobescu (1976) – că folosește structuralismul ca pe un „costum de-a gata” – și mai ales recursul fondator la naratologie din „Arca lui Noe” (1980-1983) confirmă cota de prezentabilitate publică pe care o atinge doctrina în România până la mijlocul anilor '70. Chiar dacă semnate de autori fără numele manolescian, mai multe tentative critice din decursul deceniului opt probaseră faptul că structuralismul poate vorbi pe limba exegezei sau chiar forța uși interpretative închise. Câteva din cele mai semnificative debuturi critice de după 1970 – ale lui Mihai Zamfir, Al. Călinescu, Eugen Negrici, Livius Ciocârlie – pun la bătaie arsenalul *hard* al teoriei literare. Spre deosebire de predecesorii lor șaizeciști, total devotați ideii că textul își produce „metoda”, criticii amintiți testează și cealaltă parte a raportului, obligând uneori textele înseși să se potrivească metodei (așa cum cel mai evident face Eugen Negrici cu literatura veche). Critica stă sub semnul comparatismului și al poeticii teoretice (nu neapărat structuralistă) inclusiv în cărțile de debut, inegale ca valoare, semnate de Ioana Em. Petrescu, respectiv de Tudor Olteanu. Dacă-i punem la socoteală pe Marin Mincu sau pe Adrian Marino, trecuți în aceeași perioadă din tabăra detractorilor în cea a suporterilor sistemului în critică, și dacă adăugăm în ecuație o sumă de alte aplicări, fie și foarte eclectice, ale metodelor noii critici franceze (cum ar fi studiile semnate de Cornel Ungureanu, Marian Popa, Magdalena Popescu), putem concluziona că teoria literară a devenit un agent influent și pervaziv în critica noastră șaizecistă.

Acest din urmă adjectiv este însă relativ, pentru că noii exegeți ai decadei a opta nu reneagă setul de valori al criticii șaizeciste și continuă să lucreze în liniile aceleiași paradigme textocentrice. E drept că, în decurs de câțiva ani, modul operațional s-a schimbat calitativ: criticii afirmați în anii '70 sunt interesați de tipologii și forme literare, explorează, de obicei, materia verbală a textelor, fără eforturile tipice șaizeciștilor de a le potența (și proteja) conținuturile subtile și inanalizabile. În plus, ei par să caute metoda și

sistemul fără teama că asta ar afecta „misterul operei” sau prestanța interpretului. Totuși, obiectivul valorizării – estetică și istorico-literară –, precum și cel al interpretării – care descurajează orice discurs teoretic separat de exegeza textuală –, rămân două principii de la sine-înțelese, de necontestat nici după frecventarea pasionată a unei teorii franceze care, în fond, nu le întretinea deloc. Tenacitatea cu care un Al. Călinescu sau un Livius Ciocârlie încearcă să forjeze instrumente critice valide din concepte literare foarte generale (cum e „canonizarea genurilor minore”) sau din doctrine pur speculative (cum e cea a grupului *Tel Quel*) arată cât de îndatorați sunt ei mediului critic autohton (mai mult decât teoriilor citate). Toți criticii noștri, mai tineri sau mai maturi, caută, în fond, să analizeze cât mai bine, cât mai în profunzime texte literare (ceea ce n-ar trebui să ne pară, azi, un pleonasm). Statutul insular al literaturii – al cărei raport cu alte discursuri nu e pus (până după 1990) în discuție –, ca și statutul monopolist al criticii de interpretare – etalonul unic după care e apreciată orice „teorie” – orientează și opțiunile criticilor mai modernizați din deceniul opt. De aceea, ei nu schimbă fundamental regula jocului fixat de șaizeciști. Doar îi inserează noi etape competiționale.

Desigur, destinația similară a cursei – interpretativă și valorizantă estetic – poate fi atinsă de pe culoare și la viteze diferite. Critica deceniului opt oferă, într-adevăr, un evantai larg de abordări și o crescândă sofisticare a instrumentelor analitice. De la arhetipologie și mitocritică la tematism, de la critica profunzimilor la stilistică și naratologie, aproape nimic nu le mai este străin exegeților noștri. Aspirația spre critica „totală” sau „integrală” rămâne frecvent declarată, deși, din partea șaizeciștilor sau foiletoniștilor, ea indică mai degrabă suspiciunea față de vreo metodă unilaterală. Totuși, paleta de opțiuni a criticilor români, de orice formulă ar fi ei, nu este fără anumite limite nici în anii '70. În genere, demersurile critice avansează pe verticală, fără să fandeze prea mult înspre zone extra-literare de investigație. Textul e cercetat exhaustiv, începând cu „pivnițele” (cum spune Eugen Simion) și terminând cu tipologiile în care se încadrează; contextele lui, însă, aproape deloc. Pentru că granițele acestui perimetru sunt tacit recunoscute de toată lumea, multilingvismul analitic produce amestecuri și contaminări mai degrabă

decât să reliefeze direcții critice clar conturate. De obicei, metoda aceluiași critic variază de la o carte la alta, așa că nici criticii înșiși nu prea au cum să semene între ei. Îndemnul șaizeciștilor de a rămâne receptiv la orice metodă, dar a nu te înregimenta niciuneia, continuă să fie pus în practică implicit și pe parcursul anilor '70.

În aceste condiții, pătrunderea structuralismului în critică n-ar trebui să ne mire prin prisma devizului negativ dat doctrinei de către șaizeciști, nici prin cea a imaginii la fel de defavorabile întreținută de presa literară a anilor '70. Putem vorbi în cazul acesta de inversarea cronologiei firești a unei paradigme, descrisă în mod obișnuit prin etapele de inovație-ortodoxie-învechire. În a doua jumătate a anilor '60, celor mai importanți și vizibili critici români de atunci, structuralismul nu le spunea nimic revoluționar. Dimpotrivă, le părea vetust și osificat în raport cu practica lor mai subtil reformistă, care deșira dogmele exact în măsura în care dădea frâu liber interpretului. Între timp, pentru că prinde un prim și ultim val al deschiderii occidentale, înainte de reînșurubarea lacătelor ideologice, dar și pentru că favorizează o pedagogie închisă inițiativei individuale, structuralismul devine un cadru ortodox în învățământ și în cercetarea literară. Fiind deci la îndemână, cu termeni deja curenți în discursul comun despre literatură, era previzibil să aibă curând și productivitate critică. Ea survine prin diversificarea câmpului critic de după 1970, cu apariția unor exegeți pentru care raportarea la mentori interbelici nu mai este definitorie ca pentru șaizeciști.

Pe lângă ascuțirea competiției critice interne, nu trebuie să uităm nici de climatul polarizărilor naționaliste de după 1971, nici de mirajul cosmopolit întreținut de partea nearondată a criticii noastre. În realitate, sincronizarea europeană a criticii românești nu mai este, după Tezele din iulie, la fel de... sincronă ca în intervalul liberalizant din a doua jumătate a anilor '60 (în ciuda sejururilor pe la lectorate străine de care se bucură unii cercetători). Pentru o vreme, structuralismul e ultima mare doctrină occidentală cu largă dezbateră și relativ liberă receptare în România. Tot ce-i urmează în Vest după 1973-1975, de la deconstrucție la teoriile receptării, ca să nu mai vorbim de noul materialism cultural, pătrunde la noi puțin, deloc sau eventual deviat literar (așa cum se întâmplă în optzecism). Post-structuralismul are încărcături

► Criticii afirmați în anii '70 sunt interesați de tipologii și forme literare, explorează, de obicei, materia verbală a textelor, fără eforturile tipice șaizeciștilor de a le potența (și proteja) conținuturile subtile și inanalizabile.



ideologice prea alunecoase, nici nu-i poate fi atractiv criticii noastre majoritar puristă. Așa se face că mai mulți exegeți români se întorc în anii '70 la noua critică franceză șai-zecistă – sau la și mai venerabilul Roman Jakobson –, descoperind (abia acum) utilitatea unor teoreticieni structuraliști ieșiți, între timp, din avangarda studiilor literare europene. Chiar și defazat, noul val de lecturi teoretice este alimentat într-o anumită măsură de războiul rece local dintre europeniști și naționaliști. El mobilizează și reconversia unor critici ca Adrian Marino sau Marin Mincu, lansați în această perioadă într-o cursă a „sincronizării” teoretice greu de prevăzut în etapa lor critică șai-zecistă. Fapt e că structuralismul poate fi unul din succedanele convenabile al dialogului critic visat, dar în bună măsură blocat, cu Occidentul. Căci doctrina are un limbaj internaționalist, o aparență alogenă, neputându-i fi asociată criticii românești tradiționale, și o implicată afinitate cu modernismul literar (în spiritul său livresc și autoreferențial). Se poate ca exemplul lui Sorin Alexandrescu sau al lui Toma Pavel, integrați nu demult pe baza acestui dialect în circuitul academic vestit, să mai funcționeze și el aspirațional în mintea unor critici autohtoni.

În acest context, întrebarea nu era dacă structuralismul va fi în cele din urmă aplicat de critici români valoroși; în definitiv, circulația sa publică extinsă, ca și promisiunea concentrării pe fapte intrinsec literare făceau de așteptat ca exegeții noștri să profite și de acest stimul analitic (printre altele); ci dacă va avea vreo eficiență și vreun rol în schimbarea unor ierarhii interpretative și critice. Altfel spus, dacă progresul metodologic va determina și un progres al lecturii critice. Asta nu era însă tocmai ușor de realizat, și nu doar din cauză că mainstreamul critic autohton ar mai fi avut rezistențe de nedepășit față de teorie.

Ca discurs în studiile literare, structuralismul se confundă pur și simplu cu poezia. Din această poziție, paradigma a produs în toate variantele sale (de la cele est-europene interbelice la cea franceză postbelică) transformări de adâncime, mai degrabă decât efecte de suprafață. A repositionat eșichierul studiilor literare, împingând în minorat critica de valorizare; a repositionat literatura, înlocuind esențialismul cu convenționalismul și demonstrând, astfel, că ea este un discurs printre altele; a generat reforme curriculare, legitimând ca obiecte de cercetare genurile minore sau de consum, și împingând literatura înspre bazele culturii. Bogăției problematice a acestui discurs teoretic și fertilității consecințelor sale disciplinare nu le-a corespuns însă niciodată un corpus aplicativ elocvent. Structuraliștii cehi se poate că n-au mai avut răgazul istoric să concretizeze ipotezele despre înlănțuirea codurilor literare pe exemplul literaturilor naționale

(și nici formaliiștii ruși, de altfel); dar structuraliștii francezi nici n-au mai încercat să facă asta. Contribuțiile lor sunt pur teoretice, iar conceptele lor – în nesfârșit proces de autodefinire. În două din cele mai cunoscute mostre de „analiză” structuralistă, romanul lui Proust și nuvela lui Balzac le servesc lui Genette și lui Barthes pentru a-și enunța un metalimbaj; dar a le considera interpretări de text e ca și cum ai spune că radiografia pacientului îi caracterizează și personalitatea. În câteva eseuri din „Figuri”, Genette redevine critic literar, dar cu prețul întoarcerii la un tematism mai apropiat de practica Școlii de la Geneva. În datele sale de speculație teoretică și cu setul de concepte care să-i susțină această problematizare, structuralismul s-a instituționalizat foarte bine ca limbaj academic și didactic. Nu a funcționat însă la fel de convingător și ca limbaj critic.

În starea sa de teorie, structuralismul putea dărâma niște idoli, însă ca practică exegetică era sortit metisajului și depotențării. S-ar zice că poetica franceză avea cu atât mai multe șanse să funcționeze în analiza de text, cu cât exegeții își luau mai multe licențe față de ea. Odată cu această diluare, slăbea însă și potențialul de provocare critică – sau la adresa criticii –, al ipotezelor structuraliste. Din acest cerc vicios nu prea putem ieși, dar el ne ajută, cel puțin, să ne dozăm așteptările cu privire la exegeții români care aplică structuralismul. Formulele personalizate în care ei îl amestecă în exegeză sunt mai degrabă semn al vitalității critice decât al inadecvării față de vreo metodă-etalon. În spațiul strâmt de manevră de care dispun, pentru că speculația în afara textului e mult (auto)cenzurată, dar și în mediul critic concurențial al anilor '70 (măcar prin prisma numărului considerabil de participanți), este firesc ca până și pro-structuraliștii să caute să-și arate forțele în arena interpretărilor, și nu în cea a declarațiilor teoretice.

În această arenă, taberele sunt prea bine delimitate (foiletoniști și ceilalți) și, în același timp, principiile împărtășite prea omogene (estetice, textocentrice) ca să putem vorbi de o mutație critică efectivă. În primul rând, interesul pentru structuralism, semiotică, stilistică nu definește o direcție compactă în critica anilor '70 pentru că exegeții vizați îl manifestă în formă idiosincronică (marcată de gusturi personale, de renunțări sau reveniri) și fără vreun spirit de grup (precum cel al stilisticienilor de la jumătatea anilor '60). Demersurile lui Mihai Zamfir, Al. Călinescu sau Livius Ciocârlie, admirabile fiecare în felul său, nu lasă, laolaltă, impresia unei falange critice coerente. Ci mai degrabă a unor lupi singuratici, care, uneori, își fac titlu de glorie din marginalitatea lor și din lupta cu morile de vânt ale impresionismului (orgoliul diferențierii îi mână în luptă mai ales pe Eugen Negrici și pe Marin Mincu). În plus, așa cum spuneam deja, criticii debutați

► În starea sa de teorie, structuralismul putea dărâma niște idoli, însă ca practică exegetică era sortit metisajului și depotențării.

după 1970 nu au de efectuat o mutație la fel de clară ca aceea produsă de șai-zeciști, prin desprinderea de realismul socialist, iar, dacă inovează metodologic și interpretativ, o fac în configurația stabilită de predecesorii lor. În al doilea rând, foiletonismul și cronica de întâmpinare sunt mai departe, cu integrarea unor noi jucători în anii '70, principalele instrumente de validare critică; fără exercițiul sau măcar creditul venit din această direcție, orice exeget rămâne cumva neîmplinit. Faptul că preocupările de la catedră îi duc pe unii din acești critici spre subiecte inactuale nu face decât să întărească impresia că ei sunt pe jumătate străini (L. Ciocârlie scrie despre literatura franceză, E. Negrici despre pre- sau para-literatură, M. Zamfir despre Proust și literatura portugheză, ori despre lirica românească mai veche, de secol XIX și început de secol XX; chiar și teoreticianul cel mai implicat în actualitatea critică, Al. Călinescu recenzează de obicei cărțile străine de teorie, sau se ocupă de clasici ai istoriei noastre literare). În condițiile în care cronica literară deține un mare potențial de canonizare – a scriitorilor, cât și a criticilor înșiși –, critica de specialitate sau de emanație universitară nu acumulează capital simbolic, pierzând din start la o bursă a valorilor la care, în mod normal, nici n-ar fi trebuit să fie înscrisă. ■

SEMNAL EDITORIAL



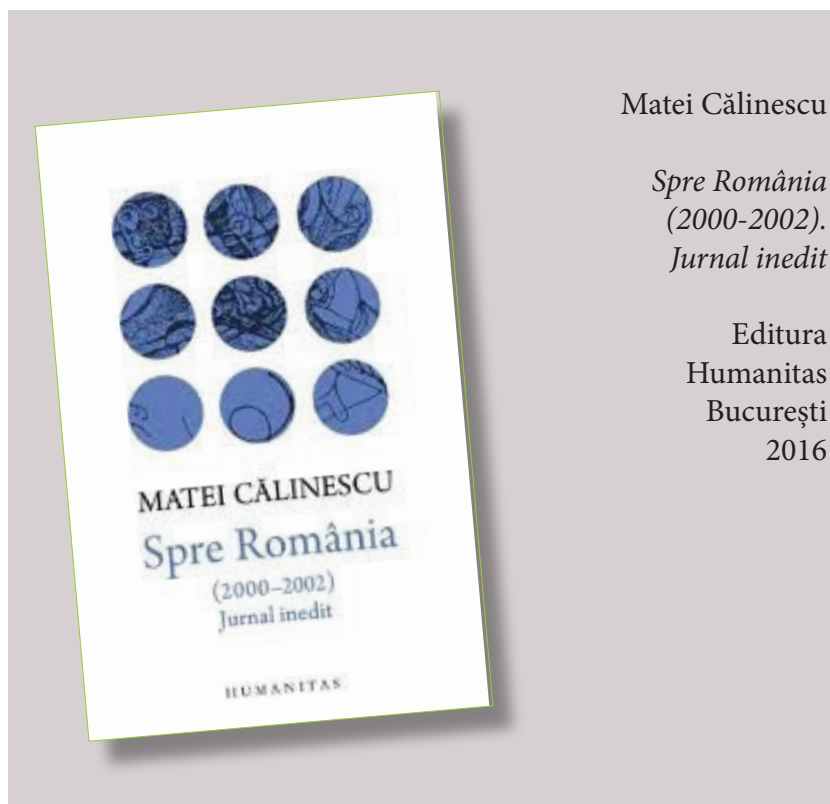


Revenirea în patrie și ieșirea din timp

MARIAN VICTOR BUCIU

Din caietele lui Matei Călinescu s-a extras un mic, dar substanțial, volum: „Spre România (2000-2002). Jurnal inedit”. Există aici notații de călătorie (Grecia, Spania, România, aceasta în două rânduri, adică sejururi), precum și de la reședința din S.U.A. Călătoria în Grecia apare din proiect ca fiind culturală, literară, imaginară, dar și, inevitabil, reală. Importă raportul real-ireal sau, de fapt, ireal-real, determinant pentru autor. Cele două drumuri, unul parcurs, altul pus în discurs, se (re)cunosc împreună prea puțin în mentalul subiectului trăitor și scriitor. În Grecia, la Atena, călătoria este „începută grotesc, sub semnul lui Circe”. Circe există la început de drum, nu pe parcurs. Soții, întrucât călătorul nu este acum singur, ajung într-un hotel deocheat, dintr-o grijă neglijentă, primită cu haz, a unor cunoștințe. Alături de „Odiseea” lui Homer, naratorul-„erou” se trezește departe și de condiția lui „Ulise” de J. Joyce. Deriva îl scoate (și „socoate”, cum se spunea cândva), drept agent pe cel nominalizat de editor cu inițiala V., fost student al lui M. Călinescu la București, stabilit, exilat, în Grecia. Asta deși camera și hotelul fuseseră angajate de soția lui. „V., mă plâng, a schimbat, ca într-o comedie a erorilor, nu numai «Odiseea» originală, ci și pe cea a lui Joyce: a început cu Circe și a terminat cu Hades”. Gluma aparentă este hazardul care se va obiectiva dramatic în sfârșitul vieții scriitorului. Greșeala comică aici era a celui făcut responsabil că a cedat inițiativa, ca să zic așa, inițială, soției nenumite. Dar, pentru coerența personajului, detaliul se cădea pierdut. Iar coerența ajunge și ea adevărată. V., caracterizat global cu ironie empatică „năucul”, îl duce pe vizitator la un alt cimitir decât cel anticipat. M. Călinescu, marcat biografic de o mare sensibilitate thanatică, se dezvăluie aici drept „sensibil la poezia cimitirelor abandonate, ieșite din timp”. „Ieșirea din timp”, obsesivă deja, va fi subtitlul jurnalului său calificat „altfel” și apărut anterior cu puțin timp, referitor la ultimii ani de existență, una aflată în mare criză.

Încă venind „spre România” și pe când nu era (grav) bolnav, Matei Călinescu e „tulburat” de moartea și învierea Domnului, însă precizează că o trăiește ca „un creștin fără credință”. În logica, aplicată și literar, critic, a dreptății fără dreptate (la N. Steinhardt), a umorului fără umor (în



Matei Călinescu

Spre România
(2000-2002).
Jurnal inedit

Editura
Humanitas
București
2016

romanul lui Alexandru George, „Oameni și umbre”), notează: „cred fără să cred”. Vedea credința religioasă un fel de ideologie și recunoaște că „sunt idei care mă emoționează”. Preia un gând expresiv, dar îl și completează: „Cred pentru că e absurd să nu crezi, cum spune Tertulian; și nu cred pentru că e la fel de absurd să crezi”.

Indecisul – un (ne)credincios căruia prietenul Ion(el) Vianu avea să-i reveleze „înclinații mistice” – există printr-o voință nesatisfăcută, inconsecventă, (în)frântă, departe de idealul lui Goethe, preluat de Blaga, transferat și ardeleanului de rând, anume a duce ceva la bun sfârșit: „Aș vrea să cred până la capăt, sau să nu cred până la capăt. Creștinismul m-a marcat profund în însăși necredința mea”. Adaugă, la pasiune, voința, ca fiind stăpână, după o propoziție a lui David Hume: „Rațiunea e sclava pasiunilor.” (*Reason is the slave of the passions*). Indecis pe față (va nota în jurnalul „altfel” că e atras de teoria filosofică a *indeciziei*), creează el însuși tentația cititorului de a-l fixa între jocurile de gândire-expresie și a(l)titudinea unui fel de a face fasoane. Merge însă la biserici, aprinde lumânări, nu-și uită morții apropiați, constată chiar că memoria îi e „o mică biserică”. La schitul Darvari, unde ajunge însoțit de G. A. (Adameșteanu?), „disidentă tăcută, dar foarte încăpățănată”, trecută printr-o „tragedie personală”, blând-răutăcioasă, cu glas copilăresc, e interesat de forma și fondul ei bisericos,

dintr-o perspectivă suspicioasă: „Mă întreb cum o fi necredința ei”. Ateismul, remarcă M. Călinescu, nu e necredință, nici credință perversă, cum află de la F.M. Dostoievski, din „Demonii”.

De pe acum, în familie, Matei Călinescu, însingurat, egotist, se-ntreabă dacă enervează sau plictisește. Iată cum se cunoaște prin eul familial-familiar: „incapabil să mă pun în situația, în punctul de vedere al celuilalt”. Individualistul relativist, sintagma care ni-l dezvăluie în totalitate, a dat visul singurătății în bibliotecă pe singurătatea pură și simplă: „mă însingurez – totuși nu fără anumite voluptăți amărui...”. Ce ne putem imagina citind, ca să aplicăm modul său preferat de (re) lectură la singurătatea fără cărți? Poate o revitalizare, o apropiere de viață, de natura primă a ei. Deși el, bolnav grav peste nici un deceniu, ca și vecinul matematician, american, s-a apropiat de existența proximală fără a se îndepărta de lectură, dar a ales să practice o lectură reorientată vital și conjunctural. ■

SEMNAL EDITORIAL



Maya Simionescu - Album aniversar

Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă
2017

Editori: Ileana Mânduțeanu, Anca Sima, Doina Popov
Viziune grafică: Mircia Dumitrescu & Anna-Maria Orbán



CONSTANTIN COROIU

Gabriel García Márquez ar fi împlinit în acest început de primăvară 90 de ani. Am în față o fotografie a sa din 1942: un băiat de nici 14 ani din localitatea columbiană Barranquilla. Privirea lui pare să spună: „eu sunt cel pe care îl așteptați”.

Poartă un sacou negru, cravată de culoare închisă, cămașă și pantaloni albi foarte largi, se sprijină țănoș cu mâna dreaptă de spătarul unui scaun. Atitudinea gravă contrastează cu vârsta-i puheră. „Prima imagine pe care am avut-o despre «Cien anos de soledad» a fost aceea a unui bătrân care duce de mână un copil pentru a cunoaște gheața. Bătrânul era bunicul meu” – își amintește Márquez de un episod trăit de copilul din vechea fotografie. Destinul oricărui mare scriitor este marcat de imagini, de întâmplări și experiențe de neuitat. Descoperirea gheții, datorită bunicului, sub soarele tropical al Caraibilor, lectura „celui mai bun roman care s-a scris vreodată – «Război și pace»”, vizionarea filmului „El general de la Rovere”, al marelui Rossellini, „care mi-a plăcut cel mai mult”, se numără printre cele mai memorabile pentru Gabriel García Márquez. Experiența sa în ceea ce privește o nouă „facere a lumii”, care este și trebuie să fie romanul, ne revelă ceva esențial: cu cât forța, talentul sau geniul scriitorului sunt mai mari, cu atât mai insurmontabile se dovedesc a fi dificultățile unei construcții epice. Iată un moment greu din șirul celor ce au trebuit depășite în timpul scrierii romanului „Toamna Patriarhului”: „Nu reușeam să fac să fie cald în carte. Era grav, fiindcă era vorba de un oraș din Caraibe, unde trebuie să fie o căldură înfiorătoare”. În timp ce scria acest roman ce are ca temă puterea, singurătatea, misterul și mizeria puterii, Márquez asculta multă muzică („Niciodată nu am ascultat atâta muzică, câtă atunci când îl scriam”). De ce tocmai în perioada când lucra la „Toamna patriarhului”? Greu de răspuns. Există, fără îndoială, și un mister al puterii scriitorului, ca și o alienantă singurătate a acestuia! „Da, este profesiunea cea mai solitară. Nimeni nu te poate ajuta să scrii ceea ce ai de scris” – confirmă marele romancier.

Dar, când este vorba de Márquez, ne întoarcem mereu, împreună cu numeroșii comentatori, dar și cu infinit mai numeroșii săi cititori de pe toate meridianele

globului, la „Un veac de singurătate”. Copilăria, întreaga mitologie caraibiană privind „paradisul pierdut” din această epopee, realismul magic chiar, un concept, o viziune care au schimbat fața literaturii, mă duc cu gândul la Creangă al nostru. Critica a întors pe toate fețele acest roman al lui Gabriel García Márquez. Unii au văzut în el o alegorie a istoriei umanității. Mai modest, cel puțin aparent, scriitorul le-a replicat: „Nu am dorit să las decât doar o mărturie despre lumea copilăriei mele care s-a petrecut într-o casă mare, foarte tristă, cu o soră care mânca pământ și cu o bunică ce ghicea viitorul, și cu rude nenumărate, cu nume identice, care n-au făcut niciodată prea mare deosebire între fericire și demență”.

Practic, a început să scrie povestea lumii din epoca acelei copilării înainte de a împlini 20 de ani. Dar n-a reușit „să compună o structură continuă, ci doar bucăți separate”, pe care le-a publicat, în ziarele la care a lucrat, sub titlul „Casa”. Și asta, fiindcă, explică el – „nu aveam nici experiența, nici suflul, nici mijloacele tehnice care să-mi permită să scriu o asemenea operă”. Tema l-a frământat 15 ani. Nu găsea mai ales tonul. Până într-o zi, când se îndrepta spre Acapulco, împreună cu incomparabila sa soție Mercedes și copiii lor. Atunci – „am avut revelația: trebuie să povestesc întâmplările așa cum mi le povestea bunica pe ale ei, pornind de la acea după-amiază în care copilul este dus ca să cunoască gheața”. Ce a urmat? S-au întors imediat din drum. Pe atunci erau foarte strămtorați material, dar de toate s-a îngrijit providențiala Mercedes. Au amanetat mașina, iar Mercedes l-a convins pe proprietarul apartamentului în care locuiau să amâne cu aproape un an plata chiriei. Când, după un an și jumătate, manuscrisul a fost gata, tot Mercedes a fost cea care l-a dus la poșta pe adresa Editurii Sudamericane. Un devotament și o putere de înțelegere a destinului cu totul excepțional al celui de care și-a legat viața. Ele ne duc cu gândul la Anna Grigorievna Dostoievskaja. Chestionat de Plinio Apuleyo Mendoza: care a fost momentul cel mai dificil în scrierea romanului „Un veac de singurătate”? marele Gabo răspunde pe nerăsuflăte: „Să încep. Îmi amintesc foarte bine ziua în care am terminat cu multă greutate prima frază și m-am

Aniversarea unui scriitor „global”

► Frenezia avea să dureze 18 luni, Márquez scriind zilnic, fără excepție, de la ora 9 la 15. Când, într-o bună zi „cartea a ajuns la sfârșitul său firesc într-un mod neașteptat, cam pe la 11 dimineața”, a făcut un atac de panică.

întrebat înspăimântat ce naiba o să urmeze”. Apoi, „nu am crezut cu adevărat că acea carte duce undeva”. Dar, de la un punct încolo „totul a fost ca un fel de frenezie, de altfel foarte amuzantă”.

Frenezia avea să dureze 18 luni, Márquez scriind zilnic, fără excepție, de la ora 9 la 15. Când, într-o bună zi „cartea a ajuns la sfârșitul său firesc într-un mod neașteptat, cam pe la 11 dimineața”, a făcut un atac de panică. Până la ora 15, mai erau nu mai puțin de patru ceasuri: „Mercedes nu era acasă și n-am găsit pe nimeni căruia să-i spun. Îmi amintesc tulburarea ca și când ar fi fost ieri: nu știam ce să fac cu timpul care îmi prisosea și am încercat să inventez ceva ca să pot trăi până la trei după-amiază”.

În convorbirile intitulate exotic, „Parfumul de Guayaba”, Mendoza, cunoscându-și bine interlocutorul, nu scapă prilejul să-l întrebe care crede că a fost cel mai bun cititor al romanului? Ceea ce povestește cu farmecul său unic Márquez echivalează, dincolo de anecdotă, mai mult decât o întreagă exegeză: „O prietenă rusoaică a întâlnit o doamnă foarte bătrână care copia întreaga carte de mână, lucru pe care, desigur, l-a dus la bun sfârșit. Prietena mea a întrebat-o de ce făcea asta, iar doamna i-a răspuns: «Pentru că vreau să știu care este în realitate nebunul: autorul sau eu, și mi se pare că singura formă, singura cale de a ști este aceea de a rescrie cartea». Îmi este greu să-mi imaginez un cititor mai bun decât această doamnă”.

Când romanul „Un veac de singurătate” a apărut, cel ce avea să devină celebru era sigur „că o să aibă o critică bună. Dar nu eram sigur de succesul la public. Am calculat că s-ar putea vinde vreo cinci mii de exemplare (din cărțile mele anterioare se vânduseră, până atunci, cam o mie de fiecare)”. S-au vândut însă 8000 de exemplare, și asta numai într-un singur oraș: Buenos Aires. A fost doar începutul unui șir nesfârșit de tiraje enorme apărute în întreaga lume care l-au consacrat pe autorul „Veacului de singurătate”, așa cum afirmă marele său biograf Gerald Martin, ca scriitor „global”. A urmat Premiul Nobel. Au urmat alte cărți ale lui Márquez, unele, după părerea sa, chiar mai bune. Dar „Un veac de singurătate” a rămas, în conștiința criticii și a zecilor de milioane de cititori capodopera sa absolută. ■



RODICA GRIGORE

Ceai, maestri și discipoli

La începutul veacului al XVII-lea, Toyotomi Hideyoshi, cel care, pe urmele predecesorului său Oda Nobunaga, unificase provinciile japoneze, îi cere maestrului de ceai Sen no Rikyū să-și ia viața prin sinucidere rituală. Fără să solicite iertarea, fără să încerce să obțină amânarea pedepsei și fără ca vreunul dintre apropiații săi să înțeleagă ce se întâmplase, Maestrul Rikyū se sinucide.

Arta ceaiului și arta lecturii

Pornind de la acest fapt istoric real, scriitorul nipon Yasushi Inoue (1907 – 1991) imaginează, în cartea sa intitulată „Maestrul de ceai”, peregrinările, întâlnirile și visele revelatorii pe care le are, vreme de treizeci de ani după moartea învățătorului său, unul dintre discipolii acestuia, Honkakubō de la templul Mitsui-dera. Iar cititorul va avea în față un text neobișnuit, aparent extrem de simplu, dar foarte dens, în care, spre surprinderea (ori dezamăgirea) celor avizi de acțiune, au loc puține întâmplări; și în care adevăratul protagonist este arta ceaiului.

Ceaiul a ajuns în Japonia odată cu budismul, adică încă din secolul al VIII-lea, ajutându-i pe călugări în timpul lungilor ceasuri de meditație. Însă abia din secolul al XII-lea, când Eisai impune budismul zen, niponii încep să folosească pudra de ceai verde, iar reuniunile de ceai devin tot mai practicate în rândul samurailor, căroră le oferă (și) prilejul negocierilor secrete. Treptat, însă, prepararea ceaiului ia forma unui adevărat ritual, iar ceremonia ceaiului („chanoyu”) este desăvârșită de câțiva maestri, între care Sen no Rikyū are cel mai important rol, câtă vreme el o simplifică, excluzând obiectele de prisos, pentru a atinge idealul unei estetici simple („wabi”), care are un larg ecou.

Folosind în „Maestrul de ceai” (remarcabile sunt traducerea în limba română și notele alcătuite cu profesionalism de Anca Focșeneanu!), procedeul pe care îl utilizează și în alte creații ale sale, dacă e să ne gândim doar nuvela „Pușca de vânatoare”, și anume recursul la semnificațiile manuscrisului găsit, Yasushi Inoue îmbină ficțiunea cu realitatea istorică, revenind, practic, asupra existenței lui Sen no Rikyū, de soarta căruia a fost preocupat îndeaproape – să nu uităm că scriitorul a publicat și alte câteva texte în care abordează epoca respectivă și diferite aspecte ale acesteia.

Vise și manuscrise

Așadar, un narator al cărui nume nu este precizat relatează cum a păstrat vreme suficient de îndelungată un manuscris



Yasushi Inoue

*Maestrul de ceai*Traducere și note de
Anca FocșeneanuEditura
Humanitas Fiction
București
2015

► Urmează
întâlniri cu
alți maestri ai
ceaiului (între
care Tōyōbō,
Kōsetsusai,
Oribe-sama,
Uraku-sama
sau Sotan,
nepotul
Maestrului,
unii dintre
ei având
aceeași soartă
ca și Rikyū,
ajungând
să comită
sinuciderea
rituală).

– nici acesta semnat – aparținând, se pare, unui cunosător al artei ceaiului, relatând evenimente care au marcat perioada tumultuoasă a unificării Japoniei. După o profundă gândire, el a actualizat textul pentru ca acesta să fie accesibil din punct de vedere lingvistic cititorului contemporan; apoi l-a publicat, intitulându-l „Testamentul lui Honkakubō”, pe temeiul că autorul ar fi fost chiar discipolul marelui Sen no Rikyū.

Acesta, marcat de moartea tragică și în circumstanțe care nu au fost, atunci, elucidate, a maestrului său, decide să părăsească lumea reuniunilor de ceai și să se retragă într-o viață de meditație, la templul Mitsui-dara. Cu toate acestea, nu poate uita învățăturile lui Rikyū; și nici nu se poate împăca cu dispariția lui. Așa încât, profitând de câteva întâlniri pe care le are cu apropiați ai maestrului, încearcă să înțeleagă ce se întâmplase cu acesta și mai ales de ce se întâmplase totul. Numai că romanul nu devine nicidecum o anchetă, în ciuda veritabilului caracter de *puzzle* pe care îl are pe alocuri. Și nici nu se transformă în carte de aventuri ori de dezlegare a misterelor în maniera cu care cititorii occidentali sunt obișnuiți – fapt ce poate determina uimirea acestora în fața unui astfel de text.

E adevărat că Honkakubō caută adevărul și că demersul său e menit în primul rând a-l împăca pe el însuși cu sine și cu lumea (deopotrivă cu universul plin de reguli al inițiaților în ceremonia ceaiului), dar romanul lui Inoue evaluează nu atât efectele pe care această revelație a adevărului o are asupra celor din jur, ci în

primul rând raportul stabilit între „Calea ceaiului” și lumea de dincolo (fără a o uita pe cea de aici), precum și semnificațiile pe care curgerea timpului le primește în acest context.

În căutarea frumuseții și a adevărului

Pe când îl are alături pe Honkakubō, Maestrul Rikyū îi spune acestuia, la un moment dat, că „drumul ceaiului este înghețat și pustiu”, făcând aluzie la idealul artei ceaiului de a căuta frumusețea în ceea ce este aparent rece ori veștejit. Iar discipolul are, la douăzeci de zile de la moartea Maestrului, un vis în care îl vede pe acesta mergând singur pe un drum înghețat – pe care Honkakubō îl interpretează drept calea către lumea de dincolo. Pornind de aici, el va încerca să-și explice atitudinea lui Rikyū și să analizeze cu atenție, din perspectiva timpului, cuvinte și reacții ale acestuia în fața puternicilor zilei sau a apropiaților. Astfel, va rememora ceremonia pe care Maestrul Rikyū o organizase doar pentru el, Honkakubō, cu șase luni înaintea tragicului sfârșit; pe care, consideră discipolul, trebuie, deci, să și-l fi presimțit.

Urmează întâlniri cu alți maestri ai ceaiului (între care Tōyōbō, Kōsetsusai, Oribe-sama, Uraku-sama sau Sotan, nepotul Maestrului, unii dintre ei având aceeași soartă ca și Rikyū, ajungând să comită sinuciderea rituală), care expun, fiecare în parte, propria teorie cu privire la sfârșitul lui Sen no Rikyū, iar astfel se configurează și caracterul prismatic al acestui minunat roman. Honkakubō înțelege că nu era deloc întâmplător că, în timpul confruntărilor armate, numeroși samurai treceau, înainte de a merge pe câmpul de luptă, prin camerele de ceai unde oficia Rikyū elaborata ceremonie, expresie a unui mod de viață și a unei înțelegeri aparte a existenței, având darul de a-i pregăti pentru luptă, a le aduce împăcarea cu moartea ori cu victoria, dar și a-i ajuta să se cunoască pe ei înșiși. Întotdeauna, chiar marele Hideyoshi fusese literalmente dezarmat în fața lui Rikyū (cu atât mai mult cu cât în camera de ceai se intră în mod obligatoriu fără vreo armă!), iar această situație de inferioritate se întorsese, în anumite circumstanțe, împotriva maestrului pe care îl condamnă la moarte, pierzând din vedere amănuntul extrem de important că acesta, fidel principiilor sale, nu va veni să ceară îndurare, renunțând la viață, nu însă și la lucrurile în care credea. ■



DAN BURCEA

Éliette Abécassis

Éliette Abécassis, mesaj în exclusivitate pentru cititorii revistei „Cultura”:

„Nu am vizitat niciodată România, dar am atâția prieteni români excepționali, cu inimă aleasă, fermecători, nostimi, de încredere, de o mare fidelitate în prietenie, devotați și înzestrați cu o omenie atât de aleasă, încât dorința mea de a cunoaște această țară este, pe zi ce trece, tot mai puternică. Mă gândesc aici la draga mea Ramona care, după o perioadă de ședere în Franța, s-a întors pentru a preda în țara ei, la Manuela care face parte din familia noastră, la Titi care știe să facă absolut tot și care găsește soluții la toate problemele, dar și la prietenii mei romi care au venit din România sperând să găsească o viață mai bună și care au ajuns cu copiii în stradă. Sunt atât de cumsecade și dau dovadă de atâta curaj încât îi admir”.

apoi la École normale supérieure [Școala normală superioară], unde va fi licențiată („agrégation”) în filozofie. La numai trei ani după ocuparea catedrei la universitatea de la Caen, se hotărăște să urmeze o carieră literară publicând romane, cărți pentru copii, eseuri și scenarii de film. Se face remarcată încă de la debutul său cu un thriller teologic, „Qumran” (1996), care impresionează prin construcția perfectă a unei intrigi polițiste legate de furtul unuia dintre manuscrisele de la Marea Moartă. Vor urma încă două romane polițiste pe teme esoterice și istorice, „L’or et la cendre” (1997) [„Aurul și cenușa”] și

► A privi lumea cu ochii celor care au precedat-o prin scris, a încerca să capteze vibrația acelor timpuri și a le face să trăiască prin sensibilitatea prin care ea însăși le dă formă astăzi este un exercițiu pe care-l îndrăgește și-l ilustrează cu strălucire.

„Petite métaphysique du meurtre” (1998) [„Scurtă metafizică a crimei”]. Cu „La répudiée” (2000) [„Repudiata”], Éliette Abécassis deschide ciclul romanelor legate de condiția femeii în căutarea iubirii ideale, a împlinirii maternității, dar și în luptă cu intoleranța tradițiilor favorabilă bărbaților. Ea însăși o rezumă astfel: „Am fost iubită, acum iubirea s-a sfârșit, am fost iubită și adorată, dar acum sunt repudiată”. Cartea va sta la baza filmului „Kadosh”, al cărui scenariu îl scrie ea însăși. Vor urma romanele „Un heureux événement” [„Un eveniment fericit”] (2005), „Mère et fille, un roman” [„Mamă și fiică, un roman”] (2008), „Sépharade” [„Sefaradă”] (2009), „Une affaire conjugale” [„O afacere conjugală”] (2010), „Et te voici permise à tout homme” [„Și iată-te în voia oricărui bărbat,”] (2011), „Philothérapie” [„Filoterapie”] (2016). Am putea include aici și cărțile pentru copii, mai ales prin atenția cu care autoarea analizează relația mamă-copil. „Je ne veux pas dormir” [„Nu vreau să dorm”] (2011) și „T’es plus ma maman” [„Nu mai ești mama mea”] (2011) sunt două dintre aceste volume dedicate copilăriei.

Prin publicarea, în 2016, a romanului „Philothérapie” [„Filoterapie”], Éliette Abécassis revine la pasiunea și la formarea ei din tinerețe, filozofia, pe care o grefează pe tematica romanelor sale feministe. După despărțirea de Gabriel, prietenul ei, Juliette se hotărăște să urmeze sub direcția profesorului Jean-Luc Constant o terapie cu totul specială, numită *iatrikè* și care urmărește vindecarea prin problematizarea filozofică a relațiilor legate de cuplu, a solitudinii și a sensului vieții. Programul este vast și-i va buscula calendarul deplasărilor profesionale. Treptat însă comportamentul profesorului ei îi trezește bănuieli, mai ales că toate lecțiile se desfășoară prin skype. Nu știe dacă este vorba de o manipulare din partea fostului ei prieten sau dacă are de-a face pur și simplu cu un escroc sentimental. De la maladia abandonului și până la a fi victima unei escrocherii nu mai este decât un singur pas, suspansul este garantat, iar deznodământul este surprinzător.

Din actualitatea scriitoarei face parte și piesa „La fiancée orientale” [„Logodnica orientală”], adaptare a romanului său „Sépharade” [„Sefaradă”], și care este un adevărat triumf pe scena teatrului Gymnase de la Paris. Succesul binemeritat confirmă, dacă mai era nevoie, inepuizabilul talent al acestei scriitoare prolifică și plină de sensibilitate. ■

Cine ar crede că sub chipul luminos, întotdeauna senin și marcat de o ușoară nostalgie, de o naturală timiditate, am spune, se ascunde o ființă traversată de numeroasele întrebări ale lumii, în special de cele legate de condiția de ieri și de azi a femeii, temă din care ea a făcut, ca scriitoare, unul dintre subiectele esențiale ale operei sale literare? Nimic surprinzător însă pentru cei care cunosc mediul familial din care provine și parcursul excepțional pe care ea l-a urmat pentru a ajunge la scris și a găsi în literatură forma ideală prin care să-și exprime convingerile și viziunea ei despre lume. „Fotografiile mele de familie sunt compuse din cărți”, mărturisește una dintre eroinele sale, citând pentru fiecare regiune a copilăriei numele unui scriitor, al unei lecturi reprezentative. A privi lumea cu ochii celor care au precedat-o prin scris, a încerca să capteze vibrația acelor timpuri și a le face să trăiască prin sensibilitatea prin care ea însăși le dă formă astăzi este un exercițiu pe care-l îndrăgește și-l ilustrează cu strălucire.

Éliette Abécassis s-a născut la Strasbourg într-o familie de intelectuali, tatăl său, Armand Abécassis, fiind filozof și specialist în domeniul iudaismului, autor, printre altele, al lucrării în 4 volume „La Pensée juive” [„Gândirea evreiască”]. Mama sa, Janine Abécassis, este profesoară de psihologie a copilului și autoare, printre altele, a lucrării „La voix du père” [„Vocea tatălui”]. Pentru Éliette, a urma cariera părinților era un lucru aproape firesc, ceea ce o face să se înscrie la cursurile pregătitoare de la renumitul liceu Henri IV [Henric al IV-lea] de la Paris și





Castrare și autocastrare în psihanaliză

VALENTIN PROTOPODESCU

Sigmund Freud a fost un geniu nu doar pentru că a dat deplin drept de cetate unui concept, cel de inconștient individual, până la el folosit aproape exclusiv metaforic sau metafizic, fără conținut empiric determinat, dar, în plus și poate și mai relevant, a omologat un discurs articulat despre acesta, elaborând practic de la zero un cod terminologic de o complexitate fabuloasă. Freud a inventat un nou limbaj apt să descrie și să definească mecanismele și principiile de funcționare ale psihicului abisal.

Este neîndoielnic faptul că noțiunea de castrare face parte din acest limbaj forjat cu inspirație și multă rigoare de savantul vienez. De fapt, conceptul integral este cel de complex al castrării, părintele psihanalizei dorind astfel să sublinieze substratul clinic și simbolic al termenului de castrare, cu totul diferit de relevanța sadică a actului mecanic de extirpare a organului masculin responsabil de perpetuarea speciei. În context, interesant ar fi de urmărit și traseul semantic și istoric al termenului de autocastrare. Noțiunea de autocastrare provine din alăturarea termenului elin *autos* (sine-însuși) și a celui latin *castratio* (a castra, adică a văduvi un mamifer masculin de organele și glandele sale genitale). Firește, autocastrarea nu poate fi înțeleasă în afara conceptului psihanalitic al complexului de castrare.

Așa cum induceam anterior, castrarea la care fac referire teoriile psihanalitice este un fenomen psihic și nu unul biologic-corporal. În această accepțiune, Sigmund Freud este cel care folosește sintagma „castrare psihică” într-o scrisoare din anul 1900 către Wilhelm Fliess, iar în 1923, în studiul „Organizarea genitală infantilă”, definește complexul castrării drept sentimentul inconștient de amenințare trăit de copilul mic atunci când sesizează deosebirea anatomic-genitală dintre sexe. Acest complex este resimțit deopotrivă de ambele

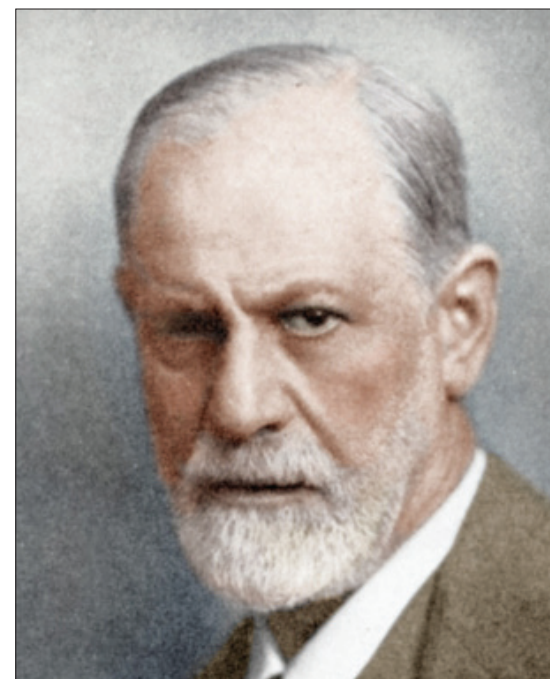
► Acest complex este resimțit deopotrivă de ambele sexe, fapt care la nivelul conștiinței comune reprezintă un scandal, iar în plan semantic o aberație logică.

sexe, fapt care la nivelul conștiinței comune reprezintă un scandal, iar în plan semantic o aberație logică. Clinica psihanalitică a demonstrat însă că nu este nevoie de existența aparatului genital masculin (în speță a testiculelor) pentru ca sentimentul corespunzător acestui complex să funcționeze și să fie trăit la aceeași intensitate angoasantă inclusiv de către fete.

Ca și complexul Oedip, complexul castrării are legătură cu stadiile dezvoltării psihosexuale și beneficiază de un caracter universal. Complexul castrării funcționează în doi timpi: primul, o dată cu descoperirea diferenței anatomice între sexe, al doilea, cu prilejul actului masturbator, ca efect retroactiv al vinovăției inconștiente (la băiat, agentul amenințării cu puniția castrării este tatăl, iar la fată – mama, „răspunzătoare” pentru privarea de penis). În schimb, complexul castrării are o consecință răsturnată în ceea ce privește relaționarea oedipiană: la băiat, el coincide cu ieșirea din Oedip și cu constituirea supraeului (prin identificarea cu tatăl), iar la fată, el mediază pătrunderea în Oedip (prin respingerea obiectului matern, asumarea dorinței de penis și propensiunea spre heterosexualitate).

Poziția lacaniană diferă de cea a lui Freud referitor la complexul castrării. Lacan, proiectând castrarea pe fundalul unei teorii a semnificativului, distinge între castrare, frustrare și privațiune, în funcție de instanțele topicii sale (real, imaginar și simbolic). Potrivit acestei psihanalist, Oedipul celor două sexe este identic, căci și fata, și băiatul fantasmază să devină falusul matern, poziție din care sunt subminați de tatăl simbolic și ulterior detronați de tatăl real.

Autocastrarea, până să fie asimilată unui complex psihic, este actul fizic de mutilare practicat de un subiect asupra propriilor organe genitale. După William C. Myers și Martin Nguyen, autocastrarea, înțeleasă ca mutilare genitală, este semnul unui debut de schizofrenie, semnificând în plan mental un slab sentiment al identității proprii și un eu aflat pe pragul destrucției. În plan psihanalitic, complexul autocastrării reprezintă sentimentul inconștient al autodevalorizării personale, identificat ca un mecanism defensiv prin care subiectul se apără împotriva castrării fantasmate suferite în prima



Sigmund Freud

copilărie. Mecanismele de apărare sunt mijloace prin intermediul cărora eul încearcă să funcționeze homeostatic, micșorând tensiunea unor conflicte intrapsihice altfel insuportabile. Deși sunt structuri ale eului, mecanismele de apărare au un caracter inconștient.

Anna Freud este cea dintâi care sistematizează aceste formațiuni psihice în lucrarea „Eul și mecanismele de apărare” (1937). Ulterior, Melanie Klein va aprofunda studiul acestora în clinica psihozelor, mai cu seamă în planul agresivității. Printre aceste mecanisme defensive se numără și identificarea cu agresorul (preluarea și imitarea inconștientă a comportamentului subiectului agresiv în scopul prezervării propriei securități), similară până la un punct complexului de autocastrare. Spre deosebire însă de mecanismul defensiv menționat, în care agresiunea este preluată și orientată împotriva altora, complexul autocastrării îl obligă pe subiect să întoarcă agresivitatea împotriva lui însuși.

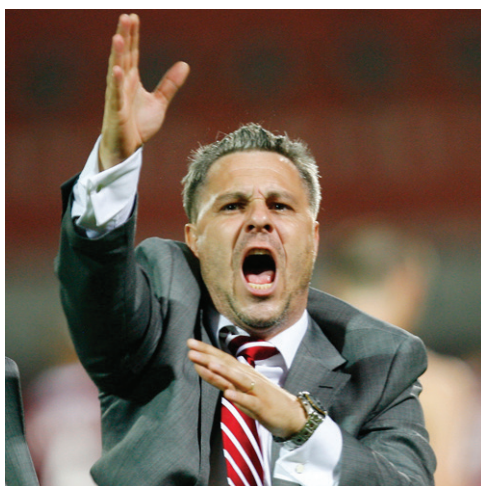
De exemplu, autoironia poate fi o formă de manifestare a complexului autocastrării, potrivit logicii următoare: „decât să rădă ceilalți de mine, mai bine o fac eu primul”. Astfel, la nivel inconștient, subiectul, aflat sub imperiul acestui complex, imită presupusa atitudine castratoare a agentului arhaic pentru ca acesta să renunțe la gestul amenințător („mă pedepsesc eu, nu-l mai aștept pe el”). Evident, miza este una oedipiană, vizând interdicția incestului. ■



MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Emoție, pasiune, suflet

Poate ardoarea unui antrenor să poarte sportivii spre victorie? Fotbaliștii lui Marius Șumudică, nonconformistul tehnician al Astei Giurgiu, ar spune că da, după ce, la meciul cu Genk din prima manșă a 16-imilor Europa League, au fost conduși de două ori și au revenit cu un curaj nespecific românilor degrabă-resemnați, reușind să încheie partida la egalitate cu belgienii: 2-2.



Marius Șumudică



Xavier Pascual



Xavier Pascual

Metoda cu care Șumudică i-a motivat n-are legătură cu îndemnul războinic de tipul „Pe ei, fraților!”, încă uzitate în sportul pe care jurnalistul Alexander von Schönburg îl descria – în „Arta conversației sau eleganța ignoranței” – ca un substitut al conflictelor armate între două tabere, un fel de ritual de penetrare forțată (golul), menit să umilească adversarii. Antrenorul giurgiuvenilor a ales să stimuleze emoțiile și nu descărcarea de adrenalină: le-a pus jucătorilor în vestiar un filmuleț cu cele mai importante momente ale Astei din acest sezon de Europa League – depășirea unor echipe mult mai bine cotate, ca Viktoria Plzen, Austria Viena și West Ham, plus egalul cu AS Roma. „Sunt lucruri peste care nu poți să treci cu ușurință sau fără lacrimi. Sper ca după meciul cu Genk să apară starea asta emoțională care să-ți provoace fluturi în stomac și să-ți dea lacrimile pe obraz”, a declarat Șumudică.

La coarda sensibilă a apelat, în perioada cât a pregătit formația din Șos. Ștefan cel Mare, și Ioan Andone, care a știut să-și apropie și să-și încurajeze permanent fotbaliștii, lăsându-i cu ochii inundați, la momentul plecării sale forțate. „Dacă jucătorii ar fi suferit (pe teren, n.m.) la fel de mult ca la despărțire, probabil că nu s-ar fi ajuns ca nea Ando să plece”, a comentat fostul atacant al lui Dinamo, Ionel Dănculescu, explicând că proaspătul instalat pe banca tehnică, Cosmin Contra, e un alt tip de antrenor: „În fața lui poți să greșești o singură dată, a doua oară ești out, indiferent de nume. El este șeful!”. Lipsit de fiनेțuri psihologice și inflexibil când vine vorba de reguli e și colegul de la

FCSB, Laurențiu Reghecampf, care – după partida Steaua-Osmanlispor 2-1 – mărturisea că elevilor săi trebuie să le arate nuiua ca să facă un meci bun.

Genul dur, care-și mână sportivii prin șfichiuire – când nu se ajunge direct la bruftuluieli, este des întâlnit în sălile și arenele din România. Nu sunt mulți antrenorii capabili să-și mobilizeze elevii cu vorba bună și cu umor, ajutându-i să-și depășească temerile și blocajele inclusiv prin dezvăluirea propriilor emoții, slăbiciuni și greșeli. A-ți asuma integral responsabilitatea unui eventual eșec, ca să-ți despovărezi sportivul de spaime, a i te înfățișa ca fiindă cu vulnerabilități și nicidecum ca instanță inexorabilă, iată veritabile dovezi de curaj, la care cei mai mulți îndrumători nu se încumetă. Din fericire, metodele moderne de *coaching* pătrund treptat și la noi, iar tehnicienii fie învață să le aplice, fie cooptează în staff un psiholog, care să lucreze cu mintea și sufletul atletului.

Străinii par mai deschiși comunicării emoționale și asta se vede deja la echipele naționale de handbal ale României, preluate de antrenori spanioli. Pasionați până la obsesie de ceea ce fac, ibericii Xavier Pascual și Martin Ambros au obținut în scurt timp rezultate încurajatoare, după ce și-au contaminat jucătorii și jucătoarele cu încredere și bucurie. „Sunt foarte entuziasmat, nu pot să dorm noaptea de emoții”, povestea Martin Ambros înaintea turneului CE din Suedia, ferm convins că tocmai această stare de neliniște trepidantă te face să ajungi acolo unde talentul singur nu te poate duce: „Echipa care pune mai mult suflet, mai multă inimă, individual și colectiv, va câștiga întotdeauna”. La

►
Seleționerul care vrea să ne califice și la EURO 2018, dar și la JO 2020 a făcut o nebunească declarație de angajament: „Dacă jucătorii sunt alături de mine, eu sunt dispus să omor pentru ei!”

rândul său, compatriotul Xavi Pascual nu s-a sfiit, după victoria de la debutul românesc, în fața Belarusului, să dezvăluie că n-a fost niciodată așa de emoționat pe banca tehnică a unei echipe, deși are în spate 8 ani la cârma puternicei FC Barcelona, cu care a cucerit de două ori Liga Campionilor! Impresionat de felul în care handbaliștii tricolori au răspuns indicațiilor sale, seleționerul care vrea să ne califice și la EURO 2018, dar și la JO 2020 a făcut o nebunească declarație de angajament: „Dacă jucătorii sunt alături de mine, eu sunt dispus să omor pentru ei!”.

Sună, poate, exaltat, dar Xavier Pascual nu e primul care tratează sportul ca pe o chestiune de viață și de moarte. Fostul lider mondial în tenis, germanul Boris Becker, vorbea cu aceeași înflăcărare despre colaborarea sa cu sârbul Novak Djokovic (nr. 2 ATP), pe care l-a pregătit în ultimii trei ani și l-a ajutat să câștige șase dintre cele 12 titluri de Grand Slam din palmares. „Dacă viața mea ar depinde de un tip care ar trebui să joace pentru mine, atunci cu siguranță acela ar fi Djokovic. Atât de multă încredere am în el”, spunea „Bum-Bum” Becker. Până la urmă, relația învățător-ucenic, chiar și în sport, înseamnă mai mult decât transmiterea de informații și îndrumarea unui talent. Antrenorul nu este doar un șlefuitor de nestemate, ci și cel care însușește giuvaerul, cu flama din interiorul său. Este cumva transferul pomenit în „Portretul lui Dorian Gray”: „A influența pe cineva înseamnă să-i oferi propriul suflet. Cel influențat nu mai gândește cu propriile gânduri și nu mai arde cu propriile pasiuni [...] El devine ecoul muzicii altcuiva”. ■



Alte momente ale stagiunii Operei bucureștene

COSTIN POPA

Aș spune că am ales la întâmplare. Totuși, nu-i chiar așa. M-au atras în primul rând unele nume de cântăreți străini, dintr-un program care umple săptămâna cu circa 3-4 spectacole. Semnul promițător vine însă între 20 și 26 martie, când publicul are de ales între trei opere, un balet și un recital, cinci seri în total.

„Elixirul dragostei”

Așadar, am mers la „Elixirul dragostei”, în care punctele de interes erau soprana Paola Santucci din Italia și tenorul Florin Guzgă, solist al Operei Naționale Române Iași. M-am bucurat că montarea italianului Marco Gandini și-a menținut prospețimea, ceea ce înseamnă că indispensabila întreținere a producțiilor funcționează. Faptul s-a văzut prin animația scenică, îndeosebi a mișcării corului și apoi a soliștilor, prin plăcerea tuturor de a juca.

Șansa a fost și că soprana invitată, Adina plină de vervă, dinamică, plăcută, s-a agitat mult, cu atitudini diverse și potrivite, nevrotice uneori. Deosebit de muzicală, Paola Santucci a cântat în general cu precizie, afișând un glas lirico-lejer nu foarte amplu, dar bine impostat și pătrunzător în sală. Limitele vocii au fost evidente în registrul acut, ale cărui note de Si bemol și Do natural, prudent expuse, atent pregătite și atacate în manieră proprie, au mers uneori către asprimi și chiar stridențe.

Speranța numărului unu a tinerilor tenori lirici români, Florin Guzgă, și-a demonstrat cu prisosință calitățile – un glas omogen cu bună trecere peste problematicul pasaj de registru, cu sunete înalte solide și bogate în armonice, ce suplinesc liniaritatea vibrațiilor domeniului central al vocii. Artistul a stăpânit partitura grație experienței dobândite în spectacolele ieșene, însă dozajul trebuie să-i stea în atenție, spre a-l feri de oboseala conducătoare către opacizări sonore. Nemorino al său a început spectacolul mai static, cu mai puțin umor, dar a continuat degajat și plin de implicare comică.

Dulcamara a fost cunoscutul bariton Vicențiu Țăranu, și el cu evoluție mai reținută la intrarea în scenă, dar care a



Paola Santucci și Florin Guzgă

» Din nou, după numai câteva zile, bagheta fermă a lui Iurie Florea, fără gestică largă, dar cu eficiență, a condus exemplar orchestra și corul teatrului, aflate în formă bună.

continuat prin cânt cuceritor și atitudini amuzante, așa cum trebuie.

Destul de inegal din unghiul emisiei vocale a apărut baritonul Florin Simionca (Belcore), al cărui glas frumos colorat poate fi pus mai elocvent în valoare prin studiu aprofundat.

În micul rol Giannetta, delicata soprana Cristina Eremia a cântat luminos și a jucat incitant.

Cred însă că performanța absolută a serii a venit din partea ansamblurilor aflate sub bagheta lui Iurie Florea. După un preluu ușor greoi, experimentatul dirijor a dăruit partiturii spiritul buf donizettian, în tempouri alerte, accelerando-uri bune (terțetul Adina-Belcore-Nemorino, primul act) și secvențe „concertato” (finele primului act) echilibrate. Este remarcabil că instrumentiștii l-au urmat cu seriozitate și au cântat admirabil, omogen și... fără rateuri. Florea a fost susținut și de prestația corului, încă posesor al „benzinei Stelian Olariu”, de care actualul maestru, Daniel Jinga, trebuie să profite și s-o „realimenteze” pentru prezervarea formei acestui minunat instrument al Operei Naționale.

„Nabucco”...

... i-a avut ca oaspeți pe baritonul rus Boris Statsenko pentru rolul titular și pe soprana bulgară Gabriela Georgieva, Abigaille, într-un spectacol des întâlnit pe

afișul bucureștean, o producție care împlinește în 2017, cum scriam cu un alt prilej, trei decenii de viață. Și „Nabucco” semnat de regizorul Hero Lupescu, de scenograful George Doroșenco și-a păstrat, peste timp, fiorul expresiei.

Statsenko este dramatic prin cânt și joc, plin de forță, cu glas amplu și adresări dure. A demonstrat-o în multe pagini în care scriitura verdiană reclamă asemenea calități, impregnându-le cu accente și impulsuri de grandioasă autoritate, violente. Nu înseamnă că artistul nu a indus și momente emoționante, prin cânt moale, de pildă în secvențele „Andante” și „Allegro moderato” din marele duet cu Abigaille. La pasiv aș nota o oarecare lipsă de proiecție sonoră în anumite pasaje, precum „S'appressan gl'istanti” din finalul părții a doua a operei.

Personajului Abigaille, Gabriela Georgieva i-a rezervat un contur vocal potrivit, cu agilități dramatice expuse cu acuratețe, dar și cu nuanțări în secțiunea „Andante – Dolce cantabile” a ariei „Anch'io dischiuso” din debutul părții a doua. Unele note acute, din păcate, au avut redusă vibrație și, în consecință, stridențele s-au strecurat... fără a putea fi ocolite.

Cu glas frumos, basul Marius Boloș a conturat profilul complex al lui Zaccaria, de la energie la lirism, în timp ce mezzo-soprana Oana Andra a interpretat cu căldură și frazare fluentă până la nota de La natural acut, impecabil servită, scurta rugăciune din ultima parte, „Oh, dischiuso è il firmamento”.

Din distribuție au mai făcut parte tenorul clujean Cristian Mogoșan (Ismaele mai mult înclinat către discursul eroic), basul Iustinian Zetea (Marele Preot), tenorul Andrei Lazăr (Abdallo pierdut în ambient) și soprana Andreea Novac (Anna, ale cărei sunete înalte au plutit peste ansamblul final).

Și, din nou, după numai câteva zile, bagheta fermă a lui Iurie Florea, fără gestică largă dar cu eficiență, a condus exemplar orchestra și corul teatrului, aflate în formă bună. Instrumentiștii au cântat îngrijit și cu aplecare pentru rigoarea intrărilor, a atacurilor, pentru raporturile optime între partide, fără erori. Corul a fost monumental și a acționat ca un bloc compact, unitar și aproape integral expresiv în redarea dramaturgiei. Poate doar celebrul „Va, pensiero” ar fi trebuit să evite concretețea și să se îndrepte „sotto voce” spre talmăcirea interiorizată a dorului de casă, zburând „pe aripi aurite”.

„Elixirul dragostei” și „Nabucco” la Opera Națională București, două spectacole reușite, din care se reține progresul ansamblurilor – orchestră și cor, primă și importantă condiție pentru o nouă calitate, spre viitoarea performanță. ■



Troli și mașinării în perpetuă mișcare... Atelier virtual de artist

MIHAELA PROCA

Grafician, sculptor în metal provenit din dezasamblarea „artefactelor industriale”, designer și creator de evenimente – Daniel Rădulescu are deja, la cei 26 de ani ai săi, profilul conturat, în linii mari, sub semnul dinamismului, al compozițiilor cinetice și al experimentelor artistice proprii post-modernismului.

Artistul acoperă mai multe genuri, atât tradiționale, cât și computerizate (grafica 3D și proiectele ambientale), având deja finalizate lucrări de mare anvergură, prezentate în detaliu pe site-ul propriu www.danielradulescu.ro.

Rădulescu s-a născut în Brașov, părinții săi venind din ținuturile Buzăului (Sita și Colți). Educația i-a fost modelată de profesorii de profil vocațional, de la școala de arte „Hans Mattis Teutsch”, ulterior de cei de la Universitatea Națională de Arte din București, departamentul sculptură.

În atelierul-locuință, unde l-am găsit cu creionul în mână, Daniel a mărturisit că – pentru conceptele noi care îl preocupă – ideile îi vin din mers, doar desenând. În atelier descoperim, pe rând, următoarele:

În grafică, desenul are contururi pregnante, iar bidimensionalitatea este valorificată la extreme, creând volumetrie; expresivitatea liniei cu ductul gros, pe traseu angular și închis, contribuie la definirea formelor anatomice recompuse; în 3D, se remarcă portretele compozite, după modelul lui Arcimboldo, adică alcătuite din elemente mecanice, juxtapuse. În sculptură, oțelul îi permite cel mai bine să alcătuiască forme spațiale, prin deconstrucția unor mașinării industriale și mecanisme ale produselor în serie din veacul trecut, care au devenit, prin raritatea lor, adevărate artefacte, pentru generația lui.

Ideea de a descompune mașini a pornit de la un cadou: „Am primit o mașină de scris acum doi ani, eram curios și am desfăcut-o, să văd ce are înăuntru. Apoi am primit un sertar plin cu mecanisme de la mașini de cusut, mai cănoase în metal, mai rezistente, le prefer pe cele din oțel. Mașinile de scris sunt mai ușoare, au ace, se lasă reconstruite altfel... în fața materialului brut, tot plimb pieșele dintr-un loc în altul, aștept să-mi vină ideea, nici nu știu bine ce aștept... Imediat ce m-am mutat în acest atelier, am lucrat

într-una, practic am făcut cinci lucrări în cinci luni, cu ceea ce aveam în atelier... Mă folosesc de grafica 3D ca să proiectez o lucrare, este un domeniu pe care îl stăpânesc foarte bine. Am lucrat mult cu programe digitale, dar sunt reci, prestabilite, te pot fura prin ușurința cu care faci orice formă sau culoare. Prefer să o utilizez doar ca pe un instrument, spre a ajunge mai ușor la ceea ce vreau să construiesc”.

Și discuția continuă în ritm molcom. Lui Daniel, metalul îi permite să alcătuiască forme spațiale nu în modul tradițional, prin turnare în tipare, ci prin recrearea, din sute de piese, a unor siluete în mișcare, elansate, prin care circulă aerul și străbate lumina. Sunt portrete expresive, mai sunt și membre filiforme, sudate pe postament, sau posturi care sfidează gravitatea.

Lucrările lui Daniel sunt dovada faptului că imaginația nu are limite: arhitectura urbană clasică este invadată de organic (reptile, melci, cochilii, dinozauri acvatici, tentacule de vietăți marine ori pești, sau arborescențe vegetale repetate și modificate ușor la fiecare reprezentare). Astfel, este recreat un întreg cosmos, rearticulat după impulsul energetic al artistului și reconfigurat de ideea care îi stă la bază.

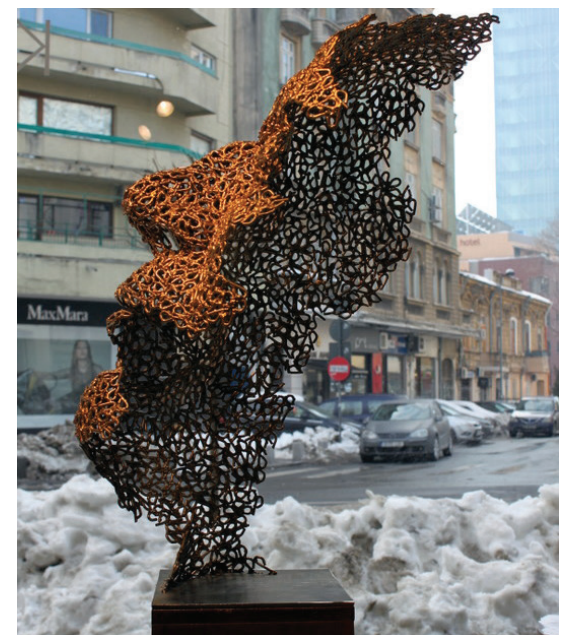
Atelierul este un laborator viu și transparent, în care artistul se expune total, cu respect pentru formă și dinamism deopotrivă; în fața lucrărilor etalate neglijent, vizitatorul are tentația tactilității pentru volumele sparte, cu suprafețe care vibrează, netezite fiind prin atac acid, astfel încât să prezinte rugozități controlate, cu efect de lumini și umbre, în ansamblul polifonic și armonios.

În atelier, ucenicul vrăjitor transformă și prelucrează tot ce vede, iar formele sale, recreate plastic, impun un alt univers emoțional, transfigurat estetic. Desigur, există ecouri plastice din grafica și statuara europeană și nord-americană de secol XX, dintre care, amintim: siluetele descărnate, filiforme, cu capete punctiforme, ale lui Giacometti; echilibrul și proporțiile lui Henry Moore; corpurile ingenuncheate ale Camillei Claudel; anatomia din ace a lui Antony Gormley; grafica reconstruct a lui David Smith; gravurile amintind tricotaje ale Louisei Bourgeois; litografiile cu cârlige ale lui Tony Cragg.

Toate aceste afinități demonstrează, în fapt, continuitatea ideii în arte, care transgresează timpul istoric și manierele stilistice. ■



► Metalul îi permite să alcătuiască forme spațiale nu în modul tradițional, prin turnare în tipare, ci prin recrearea, din sute de piese, a unor siluete în mișcare, elansate, prin care circulă aerul și străbate lumina.





Din galerii

Practica artistică în vremuri de conflict Ana Hoffner la Atelier 030202

Prin intermediul performanței, artei video și fotografiei, Ana Hoffner a propus la Atelier 030202 o rearanjare a dimensiunilor imaginilor de conflict și ale temporalităților lor.

„Imaginile de criză, conflict și război par să ne bântuie. Ele lasă amprente puternice în memoria noastră însă eșuează destul de des să activeze empatia, solidaritatea sau posibilitățile de acțiune. Care sunt regimurile timpului performant de imaginile repetitive ale violenței cu care ne confruntăm? Cum să le analizăm și să le înțelegem? Și cum sunt posibile practicile artistice care încearcă să le schimbe conținutul?” (din eseu curatorial al evenimentului).

Hoffner folosește mijloace de apropiere, cum ar fi repunerea în scenă a unor fotografii, interviuri și reportaje și desincronizarea corpului și a vocii, a sunetului și a imaginii. Artista și-a încheiat studiile doctorale în Programul de practică al Academiei de Arte Frumoase din Viena în 2014, iar lucrările ei au fost expuse la Kunsthalle, Wiener Secession, Kunsthalle Exnergasse, Künstlerhaus Passage, Kunstraum Niederösterreich, Neuer Kunstverein. ■



Eflorescențe Galeria AnnArt

Ioana Pioaru
Daniela Făiniș
Ioana Șetran
Arina Ailincăi
20 februarie – 23 martie

Expoziția „Eflorescențe” reunește la AnnArt Gallery patru artiste din arii stilistice diferite: Ioana Pioaru, Daniela Făiniș, Ioana Șetran și Arina Ailincăi.

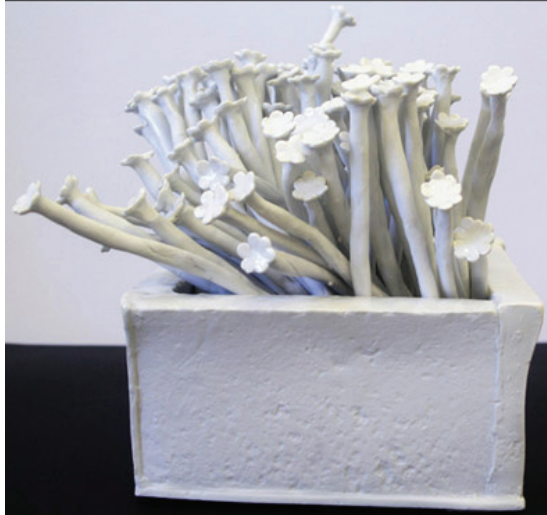
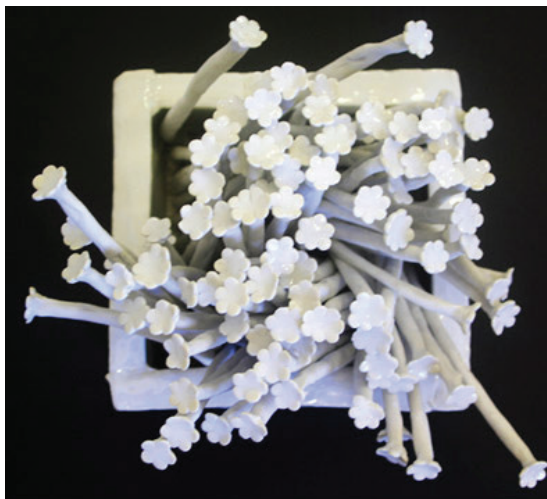
„Obiectele-instalații ale Ioanei Pioaru sunt spații destinate mecanismelor, ritmicității matematice, metaforei mecanicizate. Ioana Pioaru este preocupată de conceptul de «horror vacui», teorie aristotelică conform căreia nu există niciun spațiu gol în natură. Artista creează metaspații vizuale, terenuri interdisciplinare între artele vizuale, arta cetică și inginerie.”

„Daniela Făiniș expune reliefuri din porțelan cu amprente florale și intervenții grafice gestualiste. Artista aduce în atenția publicului reprezentări organice de plante stilizate redade fragmentar, pentru a reconstitui în final un areal floral. Daniela reiterează arta fragmentului, de data aceasta nu în calitate de limbaj deconstrucțiv al postmodernsimului, cum ne-a obișnuit în portretistica sa, ci cu un caracter de reconstituire...”

„Lucrările Ioanei Șetran sunt adevărate studii renaștentiste care amintesc de ceramica lui Bernard Palissy, dacă ne-am raporta la maniera naturalistă de modelare a formei în porțelan. Ioana optează pentru albul imaculat al fructelor, plantelor sau insectelor, intervenind de puține ori cu pigmenți

colorați, tocmai pentru a păstra puritatea materialului.”

„Portretele semnate Arina Ailincăi sunt asemenea unor ronde-bosse-uri cu intervenții de formă, culoare, materialitate. Conturul negru al ochilor, pigmentul roșu al buzelor pe fondul alb al feței, toate aceste elemente apar ca citate din teatrul expresionist japonez, de secol XVII. Chipurile, mai degrabă măști, inspiră serenitate și armonie, dar și starea de meditație prin care energia primordială, QI, este readusă în interiorul minții și al corpului.” – Raluca Băloiu, curator. ■



▲ Imagine din instalația video
After the Transformation,
2013,
Foto:
Yasmina Haddad;
(sursa foto:
Facebook
Atelier 030202)

◀ Daniela Făiniș,
Răsaduri 2,
1999,
porțelan
modelat manual
(sursa foto:
annartgallery.ro)

▶ Dragoș Bădiță,
Caelum, 2015)
ink on paper,
Untitled, 2016,
ink on paper,
(sursa foto:
Facebook
Anca Poterasu
Gallery)

Light Falls Galeria Anca Poterașu

Dragoș Bădiță
3 februarie - 15 martie 2017

Ocasă, jocul de lumină din jurul ei, o fereastră, elemente domestice cu trimiteri către extra-urban, sau, în opoziție, peisaje stranii, dintr-un extra-planetar. „Lucrările lui Dragoș Bădiță creează o cosmologie proprie, atât spirituală, cât și profană, o căutare care nu mai ține nici de domeniul științific, nici de cel sacru, ci de o alternativă a filosofiei naturale. O căutare artistică ce nu își propune supra-scrierea istoriei, ci redefinirea mirării ca acțiune principală a descoperirii. Spațiul în care are loc acest proces este inundat la început de imagini vii, referențiale, ca apoi să se abandoneze unui întuneric cald, vibrant. Tregeri prin schimbări de lumină, de la difuz, la întuneric, dintre claritatea imaginii care arde prin pigment albastru, până la confluente de cerneală absorbite de hârtie fac pupila să pulseze, să se dilate în căutarea indiciilor vizuale.” – Cristina Stoenescu, curator. ■



Pagină realizată de Carmen Corbu