

Anul XI  
Seria a III-a  
Nr. 24 (580)  
joi  
22 iunie  
2017

# CULTURA

Fundația Culturală Română



ePaper  
28 de pagini  
Apare săptămânal  
Se distribuie  
gratuit

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

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

## GEORGE APOSTOIU **Instinctul în politică**

Dacă am reuși să nu așezăm pe actul politic plumbul triumfalismului, ar fi un câștig. / **pagina 3**

## DOSAR **Mărul de bronz al discordiei**

Cu valențe peisagistice, estetice, propagandistice, etice, axiologice, identitare, iconice, monumentele de for au poziții speciale în narativul unei comunități sau al unei societăți, dar și o dinamică istorică plină de demolări, relocări, înlocuiri, reconstituiri, toate acestea reflectând surprinzător de fidel instanțele metempsihozei unei civilizații. / **paginile 11-16**

## MAGDA MIHĂILESCU **Cannes 2017. Premii aduse de vânt**

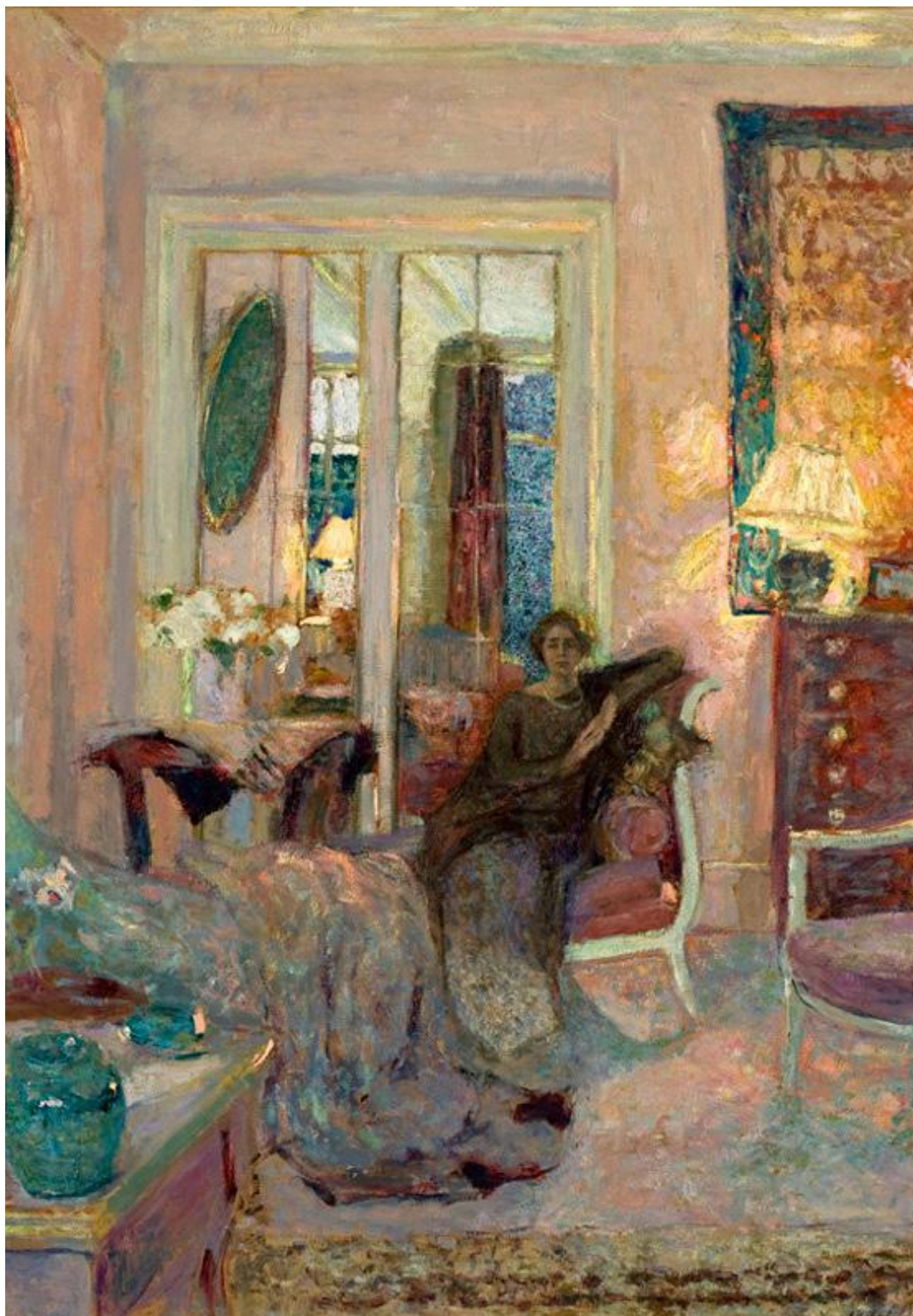
Au fost însă câteva premii care puteau circula în multiple direcții, fără mare pagubă. / **paginile 20-21**

## ȘTEFAN BAGHIU **FITS 2017. Secvențe de teatru social românesc**

În ultimii ani, în România (și din România) s-a diversificat și îmbogățit oferta teatrului social sau de atitudine socială. / **pagina 24**

## CARMEN CORBU **„Noul Romantism Negru”, vechiul teren de rezonanță**

Cele mai recente opțiuni ale umanității, vectorii incertitudinilor, întreaga arhitectură de insecurități care găzduiește autopercepția ființei umane reîntorc atenția acesteia către un obscur al existenței, către un enigmatic al destinului și sunt preluate în direcțiile actuale ale artei. / **pagina 28**







## CULTURA EVENIMENT

Marca poștală omagiază  
Muzeul Național al Literaturii Române / 10

## COPERTA ȘI ILUSTRAȚIA EDIȚIEI

**ÉDOUARD VUILLARD // (1868-1940)** / Pic-tor francez postimpresionist, aderent la grupul Les Nabis, Vuillard este un maestru al picturii tonale și un explorator al transmutării cromatice. Codul culorilor este reinterpretat în opera sa pentru creșterea valorii plastice și pentru a capta dimensiuni spirituale, în defavoarea reproducerei veriste. Picturile și pastelurile lui Vuillard, ca și ale altor reprezentanți ai grupării Les Nabis, sunt un important element de trecere către filosofile plastice ale secolului XX. Figurativitatea, încă prezentă, se dezagregă treptat în pete de culoare, tușe dispartate, layere topite între ele; desenul se decupează incomplet din amorsă sau din culoarea naturală a hârtiei, similar dagajamentului unui basoreliev în care forma este înlocuită de pigment. Început ca un experiment vizual, impresionismul ajunge în aceste etape târzii să dezvolte o semantică proprie, diferită de simpla percepție, să capteze și să exprime trăiri și emoții, chiar și idei în formulări intime, personale, individualizate. (N.I.) / **Pe copertă:** Prințesa Bibesco (Marthe Lahovary) (1920).

# 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 PROTOPODESCU  
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

**GEORGE APOSTOIU**  
Instinctul în politică / 3

## CULTURA ECONOMICĂ

**TEODOR BRATEȘ**  
Plusul de cunoștințe,  
între bucuria arhivarilor  
și indiferența  
decidenților / 4

## CULTURA ISTORIEI

**IOAN-AUREL POP**  
**Elogiu latinității** //  
„Moldovenii au aceeași  
limbă, aceleași obiceiuri  
și aceeași religie ca  
muntenii” / 5

## CULTURĂ ȘI SOCIETATE

**MONICA SĂVULESCU**  
**VOUDOURI**  
**România din diaspora** //  
Despre vitejie / 6

**GINA STOICIU**  
**Lumea sub lupă** //  
Examinarea de sine / 7

## CULTURA IDEILOR

**DAVID ILINA**  
Intellectualii. În căutarea  
identității / 8

**ANDREI MARGA**  
Importanța lui Confucius  
/ 9

## CULTURA DEZBATERII

**DOSAR** // **Mărul de bronz  
al discordiei**

Participă:  
CEZAR PETRE  
BUIUMACI, CĂTĂLIN  
D. CONSTANTIN, IOAN  
BOLBOREA / Dosar  
coordonat de NICU ILIE /  
**11-16**

## CULTURA LITERARĂ

**ANDREEA MIRONESCU**  
Postcomunismul și  
excepționalismul  
românesc / 17

**CULTURA SPORTULUI**  
**MĂDĂLINA FIRĂNESCU**  
**In corpore sano** //  
Instalarea fricii / 18

## CULTURA CINEMA

**MEDEEA MARINESCU** în  
dialog cu **DAN BURCEA**  
Actrița română care a  
sedus publicul francez / 19



**MAGDA MIHĂILESCU**  
CANNES 2017. Premii  
aduse de vânt / 20-21

## IOAN LAZĂR

CANNES 2017. Noul „nou  
val românesc” – încotro?  
/ 22-23

## CULTURA SPECTACOLULUI

**ȘTEFAN BAGHIU**  
FITS 2017. Secvențe de  
teatru social românesc / 24

**CRISTINA GIURGEA**  
FITS 2017. „Totul e să fii  
pregătit!” / 25

## CULTURA ANTROPOLOGICĂ

**CRISTINA SĂRĂCUȚ**  
Fals jurnal despre viață,  
oameni și păsări / 26



**VIRGIL ȘTEFAN  
NIȚULESCU**  
**Arhipelagul muzeelor** //  
Muzeul Solidarității / 27

## CULTURA VIZUALĂ

**CARMEN CORBU**  
„Noul Romantism  
Negru”, vechiul teren de  
rezonanță / 28

## PARTENERI







## Instinctul în politică

GEORGE APOSTOIU

Imprudentă și ambițioasă, prim-ministrul Theresa May a preferat mai multă putere în negocierile cu Bruxelles-ul și, pentru a o avea, a provocat alegeri anticipate. A pierdut și ce-a avut. Exact când acestea încep, guvernul Majestații Sale se află în pragul crizei.

În Franța, „partidul-bebe” Republica în marș (nu are nici un an de la creare), al tânărului președinte Emmanuel Macron, a măturat clasa politică franceză, a îngropat Partidul Socialist, a spart dreapta și, după primul tur al legislativelor, are perspectiva să devină partid-stat prin impunerea în Adunarea Națională a unei majorități care anihilează opoziția. Americanii nu se împacă nici acum cu alegerea lui Donald Trump, președintele are, între altele, noi dificultăți cu justiția din statul Maryland și din capitala Washington, care îi reproșează afaceri neortodoxe cu guverne străine prin intermediul imperiului său imobiliar. Este vremea liderilor șlefuiți în laboratoare de artizani discreți ai puterii, vizionari și temerari în aceeași măsură. Pe baricade se ridică politicieni cutezători, cu un slab instinct al riscului. Dorința unora de a asocia marilor acțiuni propriile visuri a devenit o cale de a face politică. „Cine nu ar vrea să moară asasinat, spunea Napoleon, dacă ar ajunge în condiția de a fi Cezar?”

La noi s-a bătut monedă pe ideea că nu (mai) avem politică externă, că prestația diplomației românești este mediocră. Este aici o mică nedreptate născută din disputele politice interne, pe de o parte, și pe de alta, din ignorarea deliberată a realității intervenită în politica României după aderarea la NATO și integrarea în Uniunea Europeană. Ca membră a acestor organizații politico-militare, prima, și economico-politică, a doua, țara noastră și-a delegat o parte din atributele suverane ale statului. Politica externă este unul dintre domeniile de coordonare funcțională și instituțională în structurile euro-atlantice de care trebuie să se țină cont în evaluări. După aceste precizări, drept este să pornim în judecata noastră de la o altă realitate, la fel de evidentă. Anume, că aderarea sau integrarea țării în alianțe sau organizații nu anulează manifestarea individuală în



relațiile externe. Obligați să luăm act de participările guvernanților noștri la reuniunile Uniunii Europene și ale NATO, am uitat că o țară există și în afara alianțelor. Că are, trebuie să aibă raporturi bilaterale cu alte state. Că are, trebuie să aibă inițiative de politică externă proprii. Condiția reușitei în exercitarea acestei funcții cere ca politica să fie ferită de improvizatii.

Vizita președintelui Klaus Iohannis în Statele Unite a fost prezentată mediatic ca eveniment istoric și nu puțini i-au atribuit meritul de a fi contribuit la aplatizarea unora dintre disonanțele politicii europene. Dacă am reuși să nu așezăm pe actul politic plumbul triumfalismului, ar fi un câștig. Este bine să ne bucurăm de realizarea vizitei, așa cum înțelept este să-i așteptăm rezultatele cu nerăbdarea pe care o îndreptățesc aflarea și înțelegerea scopurilor acesteia. Pentru că, vizita, ca atare, are câteva particularități care se cer încă lămurite. Iată una dintre acestea: un act de politică externă trebuie pus în aplicare, iar această responsabilitate, constituțional, o are guvernul. Din câte s-a observat, niciun membru al guvernului nu a fost inclus în delegația care l-a însoțit pe președinte. Componenta delegației a fost (folosesc o gingășie stilistică) ingenuă. A fost o improvizatie care, nu mă îndoiesc, nu are cum să susțină ideea de stabilitate de care este nevoie într-un parteneriat. Or, la Washington am urmărit consolidarea parteneriatului special româno-american în care – am înțeles din informațiile despre vizită – ne punem aproape toate speranțele. Tot din aceste (sumare) informații s-a aflat că vizita a fost organizată în grabă; nu s-a precizat nici cui i-a aparținut inițiativa. Ar fi fost important de știut pentru ca să-i înțelegem mai bine scopurile și să atribuim cui se cuvine meritele, mai ales

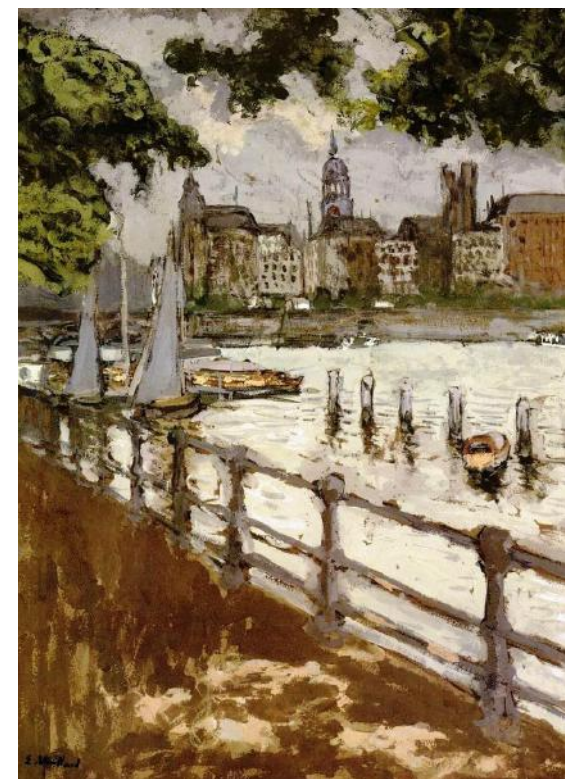
► Ceea ce ne tulbură este insistența pe nevoia de securitate și localizarea univocă a direcției din care vine pericolul pentru România. Din Est. Adică de la Moscova. Nimic nou. Dintotdeauna pentru români, chiar și în comunism, din Est a venit pericolul.

că sunt calificate drept istorice. Nu sunt aspecte minore, de protocol. Ele vorbesc de o precipitare ale cărei rațiuni merită să fie cunoscute.

Este evident că se produc re poziționări în raporturile dintre marile puteri care antrenează soarta statelor mici, inclusiv a României. Și este necesar să știm pe cine contăm, dacă va fi nevoie. Incertitudinile ne dau frisoane. Ceea ce ne tulbură este insistența pe nevoia de securitate și localizarea univocă a direcției din care vine pericolul pentru România. Din Est. Adică de la Moscova. Nimic nou. Dintotdeauna pentru români, chiar și în comunism, din Est a venit pericolul. Ne-am descurcat prin diplomație, războiul ne-a fost fatal de fiecare dată. Să înțelegem că discuțiile la Washington ne-au pus la adăpost? La conferința de presă comună cu președintele Iohannis, președintele Trump a declarat public că recunoaște valabilitatea art. 5 al Tratatului de la Roma în baza căruia NATO intervine în caz de agresiune. Reprezentanții presei române (înțeleg că nu de capul lor) au insistat să afle opinia președintelui Trump despre Rusia. A fost în zadar.

România este nu doar geografic, ci istoric și prin aspirații un stat european. Evoluțiile din politica multora dintre partenerii noștri continentali indică o preocupare sporită pentru consolidarea statalității. O direcție conduce la ajustări conceptuale chiar în reformarea Uniunii Europene. Iată o experiență din care avem ce învăța. Anticul Demostene susținea că este de preferat să se dea crezare cuvintelor care învață, nu celor care fac plăcere.

Ceea ce presupune instinct politic. ■



Édouard Vuillard, *Vedere din Binnenalster* (1913)





# Plusul de cunoștințe, între bucuria arhivarilor și indiferența decidenților

TEODOR BRATEȘ

A ajuns aproape o axiomă formula potrivit căreia „acolo unde se înregistrează procese și fenomene care nu pot fi măsurate, nu-și au locul abordările cu adevărat, științifice”. A rămas celebră replica lui Ionel I.C. Brătianu dată unui parlamentar, referitoare la ce anume bun poate să confere politiciii un inginer (profesia de bază a ilustrului bărbat de stat)? O replică formată din două cuvinte: „simțul măsurării!”. Că evoluțiile din economie se cuantifică până la cele mai mici detalii nu mai prezintă, astăzi, nimic neobișnuit, dar s-a ajuns să se măsoare până și „gradul de fericire”. Ce facem cu astfel de măsurători? La ce ne folosesc?

## Umanizarea științei

O dezbatere pe tema potențialului României, de la capitalul de încredere la prosperitate, a readus în atenție posibilitatea măsurării celor doi termeni: cât de consistent este „capitalul de încredere” și cât de extinsă este „prosperitatea”? Pe baza procentajelor aplicate, cu precădere, la calitatea vieții, s-au identificat tendințe și s-au conturat elemente de ordin strategic. O noutate, cu un oarecare iz exotic, a constituit-o prezentarea „indexului prosperității” calculat de think-tank-ul londonez „Legatum Institute”.

Ce o mai fi cu acest „index”? Este sinteza măsurării unor componente ale societății, precum sănătatea, educația, guvernarea, siguranța cetățeanului și securitatea statului, calitatea economiei, libertatea persoanei și capitalul social. Pentru calculele specifice se utilizează nu mai puțin de 104 variabile. Cum nu mă adresez doar specialiștilor, evit – pe cât posibil – să mă refer la aspectele de ordin tehnico-metodologic. Așa că, prezint abrupt rezultatele analizelor desfășurate pe un eșantion de 149 de țări. În clasamentul general, pentru anul precedent, România ocupă locul 50.

## La câte clasamente ne raportăm?

Este incredibil numărul de „indexuri” care măsoară fenomenele economico-sociale. Aproape fiecare companie multinațională, dar și centre de analiză autohtone, în primul rând Institutul pentru Cercetarea Calității Vieții (ICCV) din structura Academiei Române, utilizează „indexuri” diferite, dar toate bazate pe două „surse” principale: datele statistice, în primul rând cele oficiale, și investigațiile sociologice. Dacă primele au un caracter – să zicem – obiectiv, celelalte sunt dominate de subiectivitate, indicând numai și numai percepția respondenților referitoare la tot felul de elemente ale realităților, dar și trăirile proprii, în materie de fericire, satisfacție față de valoarea calității proprii vieți etc. etc.

În majoritatea clasamentelor alcătuite în funcție de domeniul abordat, locul României nu este tocmai „onorabil”, mai ales dacă ne referim la Uniunea Europeană. În acest sens, pot fi prezentate sute de statistici, însă mă voi limita (cu titlu de exemple) la câteva oferite de Eurostat. La nivelul PIB/locuitor, salariului minim și salariului mediu, alocărilor bugetare pentru obiective sociale, numărului de studenți, de medici, de polițiști la 1000 de locuitori, speranței de viață, ponderii populației ocupate în totalul celei active ne situăm pe penultimul loc în UE. Nu mai prezint datele aferente deoarece ele pot fi accesate lesne pe site-urile UE.

Sigur, este bine să aflăm și calculele „Legatum Institute”, însă îl asigur pe cititor că avem un volum considerabil de date similare, rezultate din cercetări științifice

» Că evoluțiile din economie se cuantifică până la cele mai mici detalii nu mai prezintă, astăzi, nimic neobișnuit, dar s-a ajuns să se măsoare până și „gradul de fericire”. Ce facem cu astfel de măsurători? La ce ne folosesc?

autohtone. Mai toată lumea se pricepe la diagnoze, dar când este vorba despre soluții, despre identificarea unor căi dezirabile de acțiune, lucrurile se complică (să optez pentru această formulă „diplomatică”).

## Soliditatea și relevanța măsurătorilor

Am amintit de Institutul de Cercetare a Calității Vieții (ICCV). Ei bine, în „Raportul social 2017” al ICCV – parte integrantă a „Strategiei de Dezvoltare a României pe următorii 20 de ani”, o lucrare excepțional de importantă elaborată sub coordonarea președintelui Academiei Române, acad. Ionel Valentin Vlad – sunt conturate asemenea soluții, pornindu-se de la următorul postulat: economia este fundamentul calității vieții.

În același timp, profesorul Cezar Me-reuță, pionier al modelării matematice a proceselor și fenomenelor economico-sociale din țara noastră, membru de onoare al Academiei de Științe Tehnice din România, a calculat indicii autohton de dezvoltare umană monitorizat, la nivel global, de Programul Națiunilor Unite pentru Dezvoltare (PNUD). Mai rețin că profesorul Victor Axenciuc, membru de onoare al Academiei Române – cel care a elaborat lucrarea monumentală „Produsul Intern Brut al României” pentru perioada (atenție!) 1862-2000 – a adus și aduce contribuții importante la calcularea avuției naționale prin includerea posesiunii intangibile, respectiv abilitățile și experiența economico-socială a populației, cunoștințele științifico-tehnice, stocul de informații – în esență, avuția națională în sfera spirituală.

Idea de bază a tuturor acestor demersuri, inclusiv ale „Legatum Institute”, vizează completarea indicatorului PIB/locuitor cu elemente care definesc umanul, „calitatea vieții ca valoare pentru om a vieții sale” (definiție propusă de ICCV). Diversele formule la care m-am referit nu se exclud, ci sunt complementare. Fiecare are merite și defecte, fie ca arie de cuprindere, fie ca relevanță. Dar, cum s-a văzut, merită, din plin, să fie fructificate nu numai ca un plus de cunoaștere, ci și ca fundamentare a politicilor publice. Deocamdată, ele rămân în arhive, iar – în cazul cel mai bun – fac obiectul unor manifestări științifice în țară și în străinătate. Cunoașterea înseamnă, desigur, PUTERE, dar ce ne facem când există PUTERE fără cunoaștere? Priviți în jur și răspunsul vine de la sine. ■



Edouard Vuillard,  
Sala Clarac (1922)





IOAN-AUREL POP

# „Moldovenii au aceeași limbă, aceleași obiceiuri și aceeași religie ca muntenii”

Umanistul Nicolaus Olahus (1493-1568), născut în Transilvania, într-o familie de origine română din Țara Românească, a fost de confesiune catolică și a ajuns la cele mai înalte demnități religioase (arhiepiscop primat al Ungariei) și politice (regent al Ungariei habsburgice). În lucrarea sa „Hungaria” (1536) spune: „Moldovenii au aceeași limbă, aceleași obiceiuri și aceeași religie ca muntenii; se deosebesc în parte doar prin îmbrăcăminte... Limba lor și a celorlalți români a fost odinioară romană, ca unii care sunt coloni ai romanilor. În vremea noastră, limba moldovenilor se deosebește foarte mult de aceea (limba latină), dar vorbele lor pot fi înțelese de latini... Românii spun că sunt coloni ai romanilor. Argumentul acestui lucru este că au multe în comun cu limba romană și se găsesc în acest loc foarte multe monede ale acestui popor, fără îndoială indicii mari ale vechimii și stăpânirii romane aici”. La aceste informații trebuie să adăugăm și comentariile lui Adam Francisc Kollarius, editorul ediției „Hungariei” de la 1763: „Toți valahii se consideră pe ei înșiși ca fiind «Rumunyi», adică romani, și socotesc că vorbesc «rumunyeschte», adică limba romanilor. Limba lor mai curată are cea mai mare înrudire cu limba italiană; dar în limba de care se folosesc în biserică, mai ales bihoreni, au în plus cuvinte slave, din pricina religiei pe care au primit-o, dacă nu mă înșel, de la popoare slave, care au adoptat dogma și ritul grec și le păstrează cu cea mai mare dârzenie”. Kollarius spune că a fost în misiune la Oradea, în 1754, unde a lucrat și a vorbit cu românii, convingându-se direct de latinitatea limbii române.

Într-un document redactat de Paulus de Varda, primatul Ungariei, și emis de regele Ferdinand, la 23 noiembrie 1548, ca motivare a reînobilării lui Olahus, se spune: „Într-adevăr se știe că ei (românii) se trag chiar de la Roma, cetatea stăpână a lumii și au fost așezați într-o parte foarte bogată a Daciei, care se numește Transalpinga, spre a stăvilii incursiunile vecinilor inamici [...], de aceea, chiar și acum, pe limba lor se numesc romani [...]. Neamul tău a excelat, dând naștere multor conducători dintre cei mai de seamă. Printre aceștia se spune să au strălucit, în chip cu totul deosebit, și Iancu de Hunedoara, tatăl vestitului rege Matia”.

Este util de știut cum sunt numiți românii în textele religioase românești din secolul al XVI-lea. Se știe astăzi, fără să mai fie nevoie de nicio demonstrație, că, în toate textele românești păstrate din secolul al XVI-lea încoace, termenul de „vlah” (cu variantele sale), prezent în înscrisurile din alte limbi, a fost tradus, în chip invariabil, prin „român” („rumân”). De sub teascurile

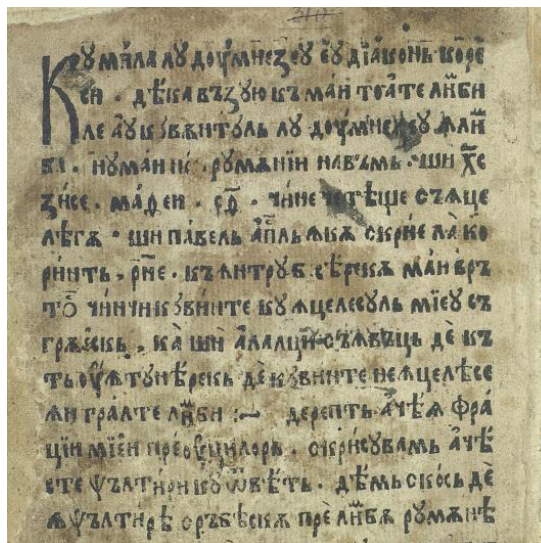
diaconului Coresi, au ieșit la Brașov, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, nouă cărți în limba română, între care: „Întrebare creștinească”, la 1559 (poate o reimprimare a Catehismului sibian din 1544, pierdut), „Faptele apostolilor”, la 1563, „Tâlcul evangheliilor”, la 1564, „Psaltirea”, la 1570, „Carte de învățătură”, la 1581. Și în epilogurile tipăriturilor coresiene (adică în texte originale, netraduse din alte limbi) se vede că românii și limba lor poartă numele date de românii înșiși, adică „rumân”, „rumânească”. Astfel, în „Întrebare creștinească” (1559), se scrie: „[...] După aceea, nește creștini buni socotiră și scoaseră cartea de în limba srăbească pre limba rumânească [...] să înțeleagă toți oamenii cine-s rumâni creștini”.

În „Psaltire” (1570), se justifică astfel nevoia cărților românești: „Cu mila lui Dumnezeu, eu, diaconul Coresi, dacă văzui că mai toate limbile au cuvântul lui Dumnezeu în limba lor, nu mai noi, rumânii, n-avem [...]”. Prin urmare, numele de sine dat românilor era cel provenit din latinescul „Romanus”.

Dar numele de român apare și în alte circumstanțe. În „Faptele apostolilor” (ediția românească de la Brașov, din 1563, a diaconului Coresi), se poate citi: „Și spunu năravurele ce nu ne se cade noao a priimi și a le face, Rumâni sântemu”. Natural, se pune întrebarea ce fel de „rumâni” puteau să existe pe vremea când apostolii umblau pe pământ. Pentru a răspunde, s-a apelat la textele originale sau la textele-martor, după care s-a făcut traducerea în românește: în textul slav e scris „rimleanini”, iar în cel latin „quum simus Romani”. Așadar, „rumânii” din „Faptele apostolilor” sunt romanii antici. Prin urmare, „Romanus” din latină s-a tradus, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, și prin forma „rumân”.

Ultima inițiativă protestantă în materie de tipărituri românești se leagă de

Ultima pagină din  
*Psaltirea*  
*slavo-românească*  
a diaconului Coresi,  
Brașov, 1577



► În unele texte interne transilvane în limba română, romanii sunt desemnați ca români, iar, în unele texte interne în latină, românii apar ca romani.

episcopul Mihai de Turdaș (superintendent calvin al românilor) care, cu sprijinul lui Sigismund Báthory (catolic), tipărește „Vechiul Testament”, cunoscut sub numele de „Palia de la Orăștie” (1581-1582), prin munca fiului lui Coresi, Șerban și a diaconului Marin. În prefața „Paliei” predomină forma „român” și „românesc” (doar o dată se folosește „rumâni”). În ziua terminării „Paliei” (14 iulie 1582), Mihai de Turdaș se adresează enoriașilor printr-o enciclică în limba latină, recomandându-le să citească în limba română („Encyclica episcopi Valachici in Transsilvania”), de fapt versiunea latină a finalului prologului Paliei: „[...] Ego, Tordas Mihaly, electus in Transsilvania Romanorum Episcopus [...] in lingua Romana [...] in linguam Romanam vertimus, et eos vobis, fratribus Romanis, ita legendos donamus [...] confratribus Valachis [...] confratribus Romanis”. Prin urmare, superintendentul (cum îl numeau oficialii Transilvaniei) și episcopul sau vlădica (cum îl numeau și socoteau românii) Mihai de Turdaș se cheamă pe sine „episcopul romanilor”, numește limba sa și a enoriașilor „limba romană”, se adresează credincioșilor săi cu formula „frați (confrați) romani” etc., ceea ce arată că, în epocă, se crease o sinonimie perfectă între termenul latinesc de „Romanus” și cel românesc de „român” („rumân”). Cel mai important lucru, în contextul de față, este că formula „episcopul romanilor” este tradusă în latinește prin „episcopus Romanorum”. Să mai notăm că, în același text, se folosesc în paralel, pentru a-i denomina pe români, formele de „Valachus” și de „Romanus”, ceea ce arată perfecta lor sinonimie, ca și obișnuința mai recentă de a le folosi concomitent.

Cel mai important lucru este însă dat de aceea că, în unele texte interne transilvane în limba română, romanii sunt desemnați ca români, iar, în unele texte interne în latină, românii apar ca romani. Astfel, se vede că originea romană a românilor este subînțeleasă, din moment ce ei sunt numiți romani, iar limba lor romană. Încă la 1500, se știa clar că limba vorbită în Moldova era aceeași cu a celorlalți români, în vreme ce astăzi unora le este imposibil să accepte acest adevăr elementar. ■



## ROMÂNIA DIN DIASPORA

## Despre vitejie

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

Când prostul și săracul se vor viteji, se lasă cu sânge. Povestea nu putea avea loc într-un cartier rezidențial sau în centrul orașului. Ea este o întâmplare tipică pentru o zonă urbană defavorizată, dintre cele care, din păcate, se găsesc în fiecare mare capitală. Din ce în ce mai multe, din ce în ce mai defavorizate.

E luna iunie, au venit căldurile, școlile se pregătesc să ia vacanță. Serile răsună însă și de petreceri în aer liber. Mai ales în cartierele marginase au loc asemenea petreceri, vara, când se poate ieși cu alaiul în stradă, când tratația poate să se rezume la o frigăruie, când vinul se bea direct din sticlă printre chiuituri. Și când, stimulată de vin, ambiția și vitejia petrecăreților dau pe-afară. Ambiție fără limite, demonstrație prostească de vitejie. Care se manifestă nu la locul de muncă, unde starea materială îi obligă pe cei săraci și marginali să fie supuși, nu prin zonele unde lor aproape că nu le calcă piciorul, zone destinate celor cu stare; nu printre cei învățați, care, poate, deși nu au stare, au totuși comportament. Nu. La un pahar de poșircă se manifestă vitejia săracului, printre cei neajutorați și prostiți de viață ca el.

E luna iunie, se închid școlile. Și fiecare școală se simte obligată, conform tradiției, să organizeze la încheierea cursurilor o mică serbare. Pentru serbări în cartierele marginase profesorii muncesc din greu. Condiția de profesor, în asemenea cartiere, atinge cote de eroism. Nu există preț pentru munca acestor profesori, nu există categorie de salarizare. În unele țări, majoritatea dascălilor de cartier figurează în dosarele psihiatrilor. Munca lor este vitregă, în condițiile unei lumi în care știința de carte nu are nicio valoare, unde copiii sunt mai degrabă atrași de comerțul cu droguri decât de învățatură, unde

părinții, la rândul, lor sunt semianalfabeți. Dar viteji.

E luna iunie și, într-o după-amiază, în curtea unei asemenea școli de cartier defavorizat se desfășoară serbarea de sfârșit de an. Profesorii i-au grupat pe copii pe categorii de vârstă, i-au învățat cântece, i-au învățat poezii. Profesoarele le-au făcut fetelor rochițe din hârtie colorată, iar băieții poartă, potrivit tradiției, coroane de leandru.

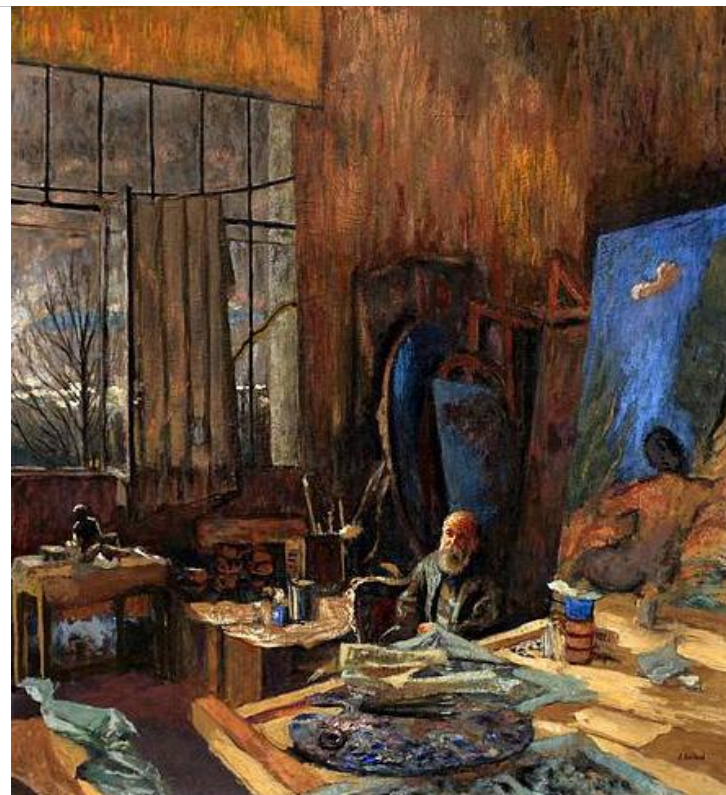
Începe serbarea. Doar că, la un moment dat, vocile copiilor și ale profesorilor sunt acoperite. Pe undeva, prin cartier, e o petrecere. Se chiuie, se răcnește, se aruncă petarde. Și nu numai petarde. Proștii și săracii lumii se simt, sub puterea băuturii, despovărați de umilință. Se consideră stăpâni pe univers, se dau viteji. Și, tot potrivit tradiției, la asemenea descărcare de energii, se scot pistoalele. Se trage în văzduh, se trage ca să se arate că prostul sau săracul e și el bărbat, se trage pentru a fi simulată lipsa de frică și vitejia.

În curtea școlii, băiatul de opt ani al învățătoarei se lasă pe-o parte pe scaun. În jurul lui, lumea nici nu bagă de seamă. Atrage atenția doar când se prăbușește. Cei din jur se agită. I-a venit rău de emoții, se bănuiește. A leșinat de căldură. În câteva secunde însă copilul nu mai dă niciun semn de viață. Fiindcă are un glonte în cap.

Nimeni nu poate să-și explice cum de a ricoșat acel glonte. De unde a venit el, de la asemenea considerabile distanțe, de ce s-a lovit în traiectorie și ce i-a schimbat direcția, cine l-a tras, dintre toți tâmpiții care-și descarcă pistoalele în văzduh, desigur fără nicio intenție de crimă, ci din pură prostie, din refulare, din beție și din primitivism. Neputință înmagazinată de generații. Lipsă de statut social. Nevoia cuiva de a se socoti altceva decât este. Un „viteaz” neștiut de nimeni, care, la un timp anume al vieții lui, e cuprins de forță, trage în aer convins că încărcătura va rămâne în aer, pocnește de le țiuie urechile celor din jur și se simte și el luat în seamă.

Vitejia neputinciosului este alarmant de periculoasă. Și ea se manifestă aidoma, de la opincă la vlădică, doar să i se arate ocazia. Glonțul nesăbuiței ajunge unde cu mintea nici nu gândești. Și efectele lui sunt dezastruoase. ■

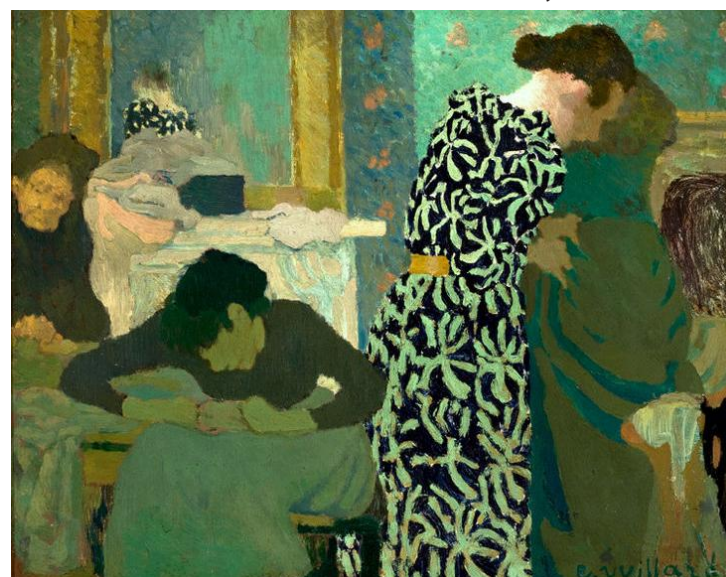
► Condiția de profesor, în asemenea cartiere, atinge cote de eroism. Nu există preț pentru munca acestor profesori, nu există categorie de salarizare. În unele țări, majoritatea dascălilor de cartier figurează în dosarele psihiatrilor.



Édouard Vuillard, Vedere din Binnenalster (1913)



Édouard Vuillard, Prietenii în jurul mesei la St. Jacut



Édouard Vuillard, Rochia înflorată



Édouard Vuillard, Interior (1902)



# Examinarea de sine

GINA STOICIU

Se spune că psihologia este arta de a poseda oamenii, înainte ca ei să vă posede. Dar ce înseamnă psihologizarea vieții cotidiene?

**S**ă începem cu mediatizarea interiorității. S-ar putea crede că suntem în satul de altădată, în care totul era tăcere, dar nimeni nu păstra secretele. Limbajul jurnalistice este impregnat de emoții, de parcă emoțiile ne controlează și nu noi pe ele. Interioritatea se etalează în ziare, reviste, pe rețelele sociale și ia forma de frământări, îngrijorări, spaime, alerte și deprimări. Fiecare persoană poate fi un spectacol mediatice. Mediatizarea emoției pe ecranele care ne înconjoară face parte din ingredientele societății de spectacol. Știrile ne sunt adesea livrate în termeni patetici. Jurnaliștii „resimt” un eveniment în direct și își asaltează martorii: „Spuneți-ne ce ați simțit și cum ați trăit această situație?”.

„Selfie”, această auto-fotografie de sine repetată, este un alt sindrom al psihologizării. Egoportretul este un fel de recuperare a subiectivității, o încercare de a fotografia interioritatea. Egoportretele schimbate pe Facebook sunt indicii de egoism și narcisism, dar și manifestarea nevoii individului de a-și dovedi în mod constant că există; în mod paradoxal, afișându-și ego-ul pentru a se regăsi, el se pierde iarăși.

Cine trăiește fără nebunie nu e așa de înțelept pe cât credem, spunea cândva La Rochefoucauld. Totuși. Astăzi, în filme și seriale de televiziune, avem multe secvențe de psihiatrie, crize de panică, insomnii

și maniaci; personajele sunt adesea pradă „demonilor interiorității”.

Este nevroza o boală contaminantă? Să luăm cazul cineastului Woody Allen, care se pune în scenă în filmele sale. Personajul este captiv unor nevroze obsesionale, pentru că societatea în care trăiește este nevrotică. Prea multe schimbări, prea multe libertăți creează un haos social, în care individul se simte derutat, perturbat, dislocat. Personajul lui Woody Allen este derutat de schimbări imprevizibile și de libertăți cu care nu știe ce să facă. El suferă de nenumărate fobii, iar nemulțumirea sa permanentă îl face incapabil să comunice cu ceilalți. Îl vedem lansat în interminabile monologuri, în care își pierde firul, nu pentru că ar fi incoerent, ci pentru că lumea pe care o pune în cuvinte este incoerentă și haotică. Nefericirea lui permanentă este ridicolă și pentru el. Personajul este într-o permanentă examinare de sine și, cu cât se autoanalizează, cu atât este mai derutat. Spune Woody Allen: „Psihoterapia nu m-a salvat, dar ca să înțeleg acest lucru simplu a trebuit s-o fac 20 de ani”.

Un alt indiciu al psihologizării vieții este și faptul că o serie de concepte psihologice sunt recuperate de științele sociale și de jurnalism. Oboseala din psihologie se plimbă prin sociologie și devine oboseală socială, oboseală politică, oboseală constituțională. Ziarele ne spun că piața este nervoasă și că economia este depresivă. Mecanismul traumei psihologice (furie, negare, acceptare și reziliență) este preluat de jurnaliști în analiza unor traume colective produse de actele teroriste. Ni se recomandă mereu reziliența: „Trăiți ca și cum actele teroriste nu vă sperie, nu vă schimbă viața cotidiană!”

Psihologizarea vieții presupune și exigența „examinării de sine”, sondarea

» Psihologizarea vieții presupune și exigența „examinării de sine”, sondarea trăirilor și supremația emoțiilor. Eul devine un fel de sumă de iluzii pe care ni le facem despre noi înșine. Multiplicarea scrierilor autobiografice este sesizabilă când intrăm într-o librărie.

trăirilor și supremația emoțiilor. Eul devine un fel de sumă de iluzii pe care ni le facem despre noi înșine. Multiplicarea scrierilor autobiografice este sesizabilă când intrăm într-o librărie. Un fel de „Sunt panta mea”, ca să folosim expresia dramaturgului Samuel Beckett.

Interioritatea a devenit poarta de acces la mentalul colectiv. Sociologia clinică, la modă astăzi, este axată pe individul empiric și pe studiul interiorității; înțelegerea fenomenelor sociale include individul, în maniera în care acesta trăiește și își reprezintă lumea socială. În sociologia clinică, experiența individului este recuperată prin interviuri, mărturii și confesiuni. Vocea interioară a individului devine semnificativă chiar și prin tăceri, ezitări și îndoeli. Subiectivitatea devine un prețios element de cunoaștere. Se multiplică studiile despre incest, agresiuni sexuale, toxicomanie, prostituție, sinucidere, imigrație, îmbătrânire, doliu, studii realizate în perspectiva interiorității cu care sunt trăite.

Cel care își expune trăirile este ascultat și valorizat; el contribuie direct la avansarea interpretărilor psihologice pentru că este actorul problemelor lui. Orientarea sociologiei clinice către individualismul metodologic are fără îndoială virtuți interpretative, terapeutice și emancipative. Interpretative, pentru că sensul evenimentelor trăite este o chestiune de percepție individuală. Terapeutice, întrucât confesiunea presupune dezvăluirea secretelor cele mai ascunse și desfacerea pliurilor emoționale, ca și cum ar fi vorba de un tratament. Emancipative, pentru că punerea în cuvinte a suferințelor trăite permite individului să treacă de la problemă la soluții.

În societatea contemporană examinarea de sine a devenit o veritabilă exigență socială. Se așteaptă de la individul contemporan să se cunoască, să se dezvolte, să dea dovadă de flexibilitate. El trebuie să-și repare eul, să îl repună în stare de funcționare. El trebuie să-și gereze emoțiile, ca și cum ar trăi într-o zonă inundabilă. Inundația se va produce într-o zi, doar că nu se știe când. Iar când se va produce, va trebui să fie gata să spargă zidurile, să desfacă plafonul și să refacă totul, înainte ca mușgaiul să pătrundă la fundație.

Suntem optimiști, pesimiști sau fataliști. Ne confesăm și ne plângem soarta. Suntem supărați și suntem exasperați. Tonul psihologic este dat. Putem oare considera suma îngrijorărilor individuale ca un termometru al suferințelor colective? De ce avem nevoie de atâtea terapii? Cum se face că rețelele de solidaritate socială slăbesc, iar individul este îndemnat (de publicitate și de universul mediatice) să se repare singur? ■



▲ Édouard Vuillard, Interior (1904)



Édouard Vuillard, Femeia cu rochie în dungii (1895) ▶





# Intelectualii. În căutarea identității

DAVID ILINA

În 1898, cotidianul parizian „L'Aurore”, condus de George Clemenceau, a publicat „Manifestul intelectualilor” prin care mai mulți ziaristi, profesori universitari, liber-profesioniști au susținut cauza ofițerului evreu Alfred Dreyfus, învinuit de trădare împotriva dreptei antisemite. Ulterior, termenul „intelectual” s-a impus, dobândind o mare popularitate în vocabularul științelor sociale și în retorica jurnalistică. Au căpătat o largă utilizare sintagme precum „mediu intelectual”, „climat intelectual”, „elită intelectuală”, „probitate intelectuală”, „modestie intelectuală” etc.

Cei mai mulți sociologi sunt de părere că intelectualii reprezintă un fenomen tipic modern legat de democratizarea culturii, de dezvoltarea fără precedent a instrucției școlare, îndeosebi a învățământului universitar, de creșterea rolului cunoașterii (respectiv al științei) în viața societății. Desigur, există și opinia că, extinzând cadrul discuției, am putea identifica ipostaze timpurii ale intelectualilor, cum ar fi scribii, preoții, rapsozii, poeții, retorii din societățile arhaice. După Paul Johnson (autor al unei ample și documentate anchete sub numele „Intelectualii”), acești proto-intelectuali erau „păstrători ai unor culturi hieratice”, ai tradiției, și în niciun caz „spirite libere, aventurieri ai minții”, precum intelectualii laici moderni.

În procesul obiectiv al diviziunii sociale a muncii, activitatea de elaborare și prelucrare logico-discursivă a ideilor se autonomizează, capătă un rol tot mai important în înțelegerea de sine a individului și a societății, în organizarea și eficientizarea celorlalte activități, în formularea țelurilor și a strategiilor politice și în exercitarea puterii spirituale la scara comunității. Manipularea simbolică a realității, transformată în activitate de sine stătătoare, amplificată de perfecționarea mijloacelor tehnice de comunicare, ajunge treptat în

► Cei mai mulți sociologi sunt de părere că intelectualii reprezintă un fenomen tipic modern legat de democratizarea culturii, de dezvoltarea fără precedent a instrucției școlare, îndeosebi a învățământului universitar, de creșterea rolului cunoașterii (respectiv a științei) în viața societății.

competența intelectualilor. Potrivit autorului menționat, „în timpul ultimelor două sute de ani, influența exercitată de intelectuali a sporit neîncetat. Afirmarea intelectualului laic a reprezentat, de fapt, factorul cheie în modelarea lumii moderne”.

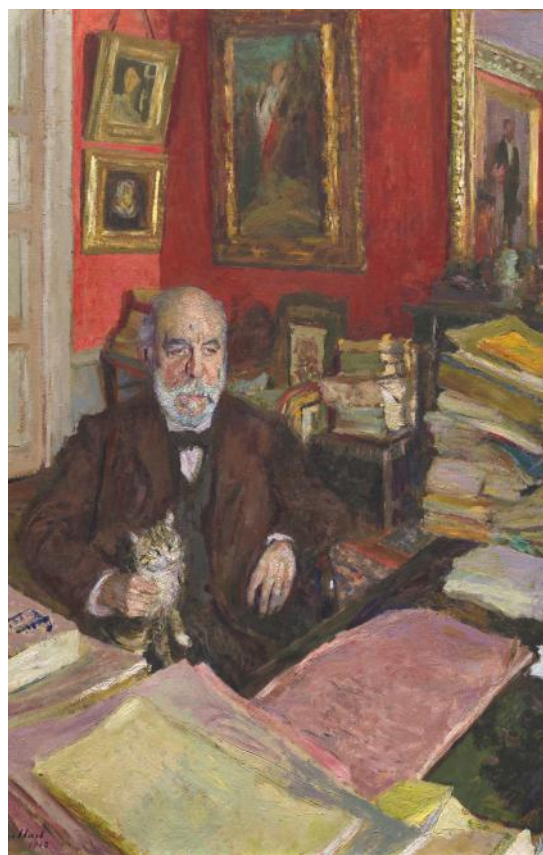
Dar – fapt surprinzător, dată fiind frecvența utilizării termenului în cauză – nu există nici astăzi o definiție a lui care să obțină consensul unanim. Mulți exegeți ai temei se feresc de *furor*-ul definiției, evită să cadă în capcana unei definiții cu caracter general, lesne contestabilă dacă se are în vedere caracterul vag al noțiunii. Aceasta înseamnă că obiectul definiției (*definiendum*-ul) nu are contururi precise, are caracter „deschis”, dovadă că el s-a schimbat semnificativ în timp. Apartenența la această categorie e decisă în prezent (și) de alte criterii decât acum două sau acum cinci secole. Prin urmare, sub aspectul rigorilor logicii, reticența e în principiu îndreptățită.

Pe de altă parte, cum remarcă Leszek Kolakowski în „Modernitatea sub un neobosit colimator”, intelectualii înșiși – mai mult decât oricare categorie profesională – își chestionează obsesiv propriul statut,

utilitatea socială, responsabilitatea ce s-ar cuveni asumată în spațiul public. Desigur, nu lipsește tendința autoflatării, exagerarea calităților și a rolului hărăzit la scara istoriei. În același timp, contestarea legitimității, denigrările și atacurile la adresa intelectualilor sunt lansate îndeosebi de către intelectuali. „Trebuie să fii tu însuși intelectual pentru a tuna și fulgera convingător împotriva intelectualilor”, așa s-ar formula, după filosoful polonez, una din „antinomiile practice” ale vieții intelectuale. Scepticismul public față de intelectuali, față de presupusul lor rol de ghizi spirituali ai omenirii, ai „maselor” ignorante, e împins până la negarea ca atare a existenței ginteii intelectualilor. Potrivit lui Mircea Platon (vezi „Intelectualii și dreapta”), „intelectualul este o struțocămilă, o himeră, o ființă care nu există decât în imaginație, de dragul poveștii sau al demonstrației. O dovedește și faptul că nu există meseria de intelectual, că nu există sfinți ai intelectualilor așa cum există sfinți ai pompierilor, scriitorilor sau tâmplarilor”.

În manieră elegant-maieutică, după ce trece în revistă și evacuează câteva din clișeele simțului comun, A. Pleșu ajunge la următoarea reprezentare despre personajul de prestigiu numit intelectual: „E un *căutător*, un pasionat al investigației, al navigației, al reflecției, al obsesiei de a înțelege. Nu o flașnetă «metafizică», un distribuitor de adevăruri absolute (care să dovedească «agerimea» proprie, prestigiul eului propriu, supremația convingerilor personale)... Intelectualul nu e nici o meserie, nici un titlu de noblețe, nici un conglomerat de cărți (vezi Arcimboldo), nici un îngerș roz, plutind pe deasupra lumii cu un surâs diafan pe buze. E un biet om căzut pe gânduri. Păscut de gânduri. Confiscat de întrebarea insolubilă cu privire la sensul lucrurilor”. Dar nu e, pe de o parte, prea puțin, iar, pe de altă parte, prea mult spus? N-avem aici de-a face cu un portret mai degrabă idealizat?

Pentru moment, am putea concluziona: dată fiind nedeterminarea, fluiditatea, imprecizia conceptului, poate că definirea lui „ca la carte” nici nu e chiar atât de importantă, iar a ține morțiș să-i conferi un înțeles unic, general, e o dovadă de pedanterie. Așa se face că în discuțiile curente despre intelectuali se pornește de la presupunerea că știm cu toții despre ce sau despre cine vorbim. Uneori se folosesc substitute metaforice, formulări de ordin general („oameni de idei”, „oameni interesați de idei”, „cei care lucrează cu idei”, „cei care reprezintă conștiința critică a societății”) sau se apelează la definiții „slabe” (prin enumerare, respectiv ostensive), care sunt intuitive, dar mai puțin explicative. Au măcar meritul că aproximează convenabil referențialul discuției. ■



Édouard Vuillard, Théodore Duret (1912)





# Importanța lui Confucius

ANDREI MARGA

Opera lui Confucius urcă la statura unui reper al civilizației, iar ascensiunea globală a Chinei îi sporește încă o dată notorietatea. Care sunt domeniile majore ale prezenței sale actuale?

În anii postbelici, a avut loc confruntarea dintre maoismul centrat pe „contradicție” și confucianismul centrat pe „armonie”. Confruntarea s-a sfârșit în 1974, când Mao Zedong a proclamat prioritatea politică a „unității” chinezilor. Succesorul său, Deng Xiaoping, era format în confucianism (Ezra F. Vogel, „Deng Xiaoping and the Transformation of China” [„Deng Xiaoping și transformarea Chinei”], 2011, p. 8, 16, 82) și a folosit idei confuciene.

Se vorbește frecvent de „cercul cultural confucianist” (Xin Guanje, prefață la „Analects of Confucius” [„Analectele lui Confucius”], Sinolingua, Beijing, 2005, p. 6, din care cităm), care se extinde necontenit prin acțiunea culturală de amploare a Chinei. În Japonia, Coreea de Sud, Asia de Sud-Est, educația noilor generații trece prin contactul cu Confucius. Mai nou, în Anglia, Australia și alte țări, la școlile de business se studiază opera acestuia. Întreprinzători din diferite țări mărturisesc cât de îndatorați îi sunt lui Confucius, care le-a sugerat devize precum: „o minte hotărâtă este cheia succesului” sau „managementul se face cu oameni”.

Se spune mereu că „pentru a înțelege China, trebuie început cu Confucius” (Yang Chaoming, Richard Trappl, „Introducere” în Liu Xubing, Wang Jing, „Konfuzius sagte...” [„Confucius spunea...”], 2013, p. 8). Se vorbește de „statul confucian” („Confucian state”) (Yu Dan, „Confucius from the Heart. Ancient Wisdom for Today's World” [„Confucius din inimă. Înțelepciune veche pentru lumea de astăzi”], 2009), care valorifică acea „xinde”, care constă din rezolvări pentru minte și inimă deopotrivă, din adevăruri simple și profunde formulate de Confucius. Alfred N. Whitehead a remarcat că „dacă vrei să-l înțelegi pe Confucius, citește-l pe John Dewey. Iar dacă vrei să-l înțelegi pe John Dewey, citește-l pe Confucius” (Lucien Price, „Dialogues of Alfred North Whitehead” [„Dialogurile lui Alfred North Whitehead”] 1954, p. 176). În optica lui Confucius, acțiunea creează realitatea vieții și o explică. „Putem înțelege un om observând ceea ce face, cum a ajuns



Edouard Vuillard,  
Croitorese (1890)

la poziția sa actuală și cum se simte în ea” (p. 17), spunea el. Pentru el, semnificația unei idei se stabilește observându-i consecințele. Foarte probabil, cronologic, Confucius a dat cea dintâi filosofie pragmatistă în istoria cunoscută.

Readucerea în actualitatea strictă a lui Confucius a început cu educația. Gânditorul a privit educația ca activitate distinctă și a pus-o în legătură cu nevoile societății. În maxima din „Analecte”, care spune că „în viața omului superior sunt esențiale trei lucruri: dragoste («jen») fără anxietate, viziune fără perplexitate și curaj fără teamă” (14, 30), istoricii văd prima abordare a omului ca întreg, așadar sub aspect cognitiv, moral și fizic, deopotrivă, din perspectiva educării.

Confucius a privit într-un fel aparte societatea. În concepția sa, oamenii sunt similari oricărui alte ființe prin natură. Ei se diferențiază în mod gradat ca rezultat al diferitelor obiceiuri” (p. 278). El a apelat la respectul legilor – „riturilor”, în limbajul său – și a invocat „baza morală a statului” pentru a justifica înseși „riturile”. „Nu te sustrage respectării riturilor” (p. 14), sună primul său comandament. În concepția lui Confucius, „virtuțile” sunt, înaintea „intereselor”, liantul societății. El a pledat pentru o comunitate a oamenilor emancipați moral, încât al doilea comandament al său privește conducerea societății. „Conduc prin edicte și pedepse, poporul va ști doar cum să se ferească de tulburare, dar nu va avea un simț al rușinii. Ghidat de virtuți și ritualuri, oamenii vor avea un simț al rușinii, dar vor ști și cum să își corecteze greșelile ce provin din acordul lor” (p. 13). La nivelul timpului său, Confucius s-a plasat în

► În Japonia, Coreea de Sud, Asia de Sud-Est, educația noilor generații trece prin contactul cu Confucius. Mai nou, în Anglia, Australia și alte țări, la școlile de business se studiază opera acestuia.

linia de gândire care a conceput statul din perspectiva unei „baze morale”, care avea să se consolideze prin Aristotel, Thomas Jefferson, Kant, John Dewey, John Rawls și Habermas.

Confucius a delimitat hotărât între „o persoană civilizată” („junzi”) și „omul obișnuit”: „Persoana civilizată unește, în loc să conspire; omul obișnuit conspiră în loc să unească” (p. 18); „în vreme ce persoana civilizată năzuiește la lege, omul obișnuit năzuiește la interesele proprii” (p. 46); „persoana civilizată vede lumea pe linia justeții, omul obișnuit, pe linia profitului” (p. 49); „persoana civilizată este gravă, fără a fi conflictuală, și păstrează o relație armonioasă cu alții, fără să formeze clici” (p. 251). Confucius a legat convingător personalizarea de cultivarea „integrității”.

În „Critica rațiunii practice”, Kant a arătat cum, având drepturi și libertăți inalienabile, indivizii pot să acceadă la morală. Confucius pare acum să-l întregească pe Kant (Rene Mathieu, „Confucius: l'invention de l'humanisme chinois” [„Confucius: inventarea umanismului chinez”], 2006, p. 96-97). El a atras atenția că libertățile fără îndatoriri se autodistrug. Potrivit concepției sale, „cel care investește în benevolență va fi ferit de rău” (p. 43), iar cu „benevolența” începe manifestarea omului înțelept. „Nu fi îngrijorat că ești neînțeles, ci preocupă-te de înțelegerea celorlalți” (p. 10) era deviza sa.

Democrația are în Confucius este astăzi o resursă istorică. În raport cu democrația redusă la o „tehnică de alegere periodică a reprezentanților”, cu „democrația marketizată” și cu „democrația autoritară”, Daniel A. Bell („China and Democracy...” [„China și democrația...”] în „Christian Science Monitor”, 24.12.2012) a adus în atenție democrația pe care o socotește „meritocratică” – care recrutează după competență și capacitate de decizie politică – din tradiția confucianistă. Helmut Willke (cu „Demokratie in Zeiten der Konfusion” [„Democrație în vremuri de confuzie”], 2014) a făcut bilanțul dezbaterilor din ultimii ani și a tras concluzia actualității acestei tradiții (p. 9). Confucius a spus că „oamenii se vor supune dacă se promovează persoane drepte și se înlătură cei răi. Ei nu se vor supune dacă faci contrariul” (p. 21). El a fost primul avocat al meritocrației ca bază a ocupării funcțiilor publice.

Confucius este punctul de sprijin al politicii orientate spre „armonie”. „În elaborarea riturilor – se scrie în «Analecte» – căutarea armoniei este principiul cel mai profund. [...] Dacă armonia este gândită de dragul ei, ca scop în sine, fără a fi reglementată de rituri, principiul nu dă rezultate” (p. 8). Gânditorul chinez a creat conceptul de „ren”, prin care a avut în vedere ceea ce trebuie să caracterizeze oamenii în comunitate pentru a trăi în „armonie” cu sine și cu ceilalți. ■





## Marca poștală omagiază Muzeul Național al Literaturii Române

Joi, 15 iunie 2017, Romfilatelia și Muzeul Municipiului București au lansat albumul filatelic „Muzeul Național al Literaturii Române, Șase decenii în slujba Culturii” și o emisiune de mărci poștale, marcând împlinirea a 60 de ani de activitate a acestei instituții.

Doamna Cristina Popescu, Directorul General al Romfilatelia, a mulțumit partenerilor pentru colaborarea la acest proiect, mulțumită căruia „Cultura română se îmbogățește, astăzi, cu o emisiune de mărci poștale și cu un produs filatelic de excepție”.

Amfitrionul evenimentului, domnul Ioan Cristescu, Directorul General al Muzeului Național al Literaturii Române, a subliniat dubla însemnătate a zilei de 15 iunie, pentru cultura română, atât prin evocarea lui Mihai Eminescu, cât și prin aniversarea a 60 de ani de la înființarea muzeului.

Activitatea instituției a fost evocată de domnul Adrian Majuru, Directorul Muzeului Municipiului București, de dna Tomnița Michaela Florescu, viceprimarul Capitalei, și de academicianul Eugen Simion.

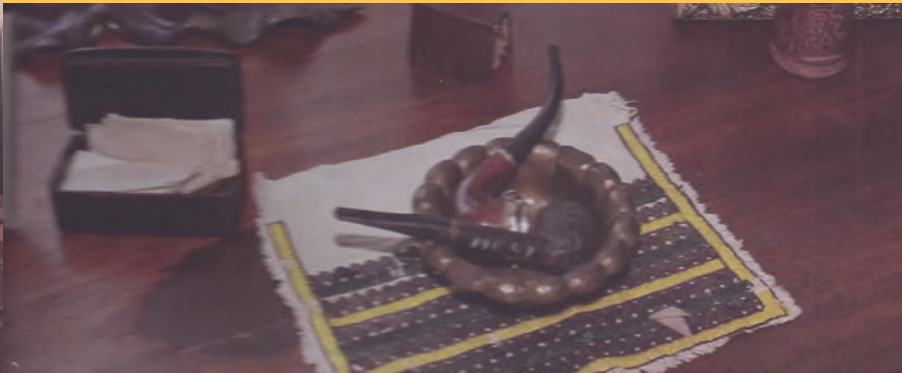
Domnul Adrian Majuru a subliniat importanța acestui proiect filatelic, fiind acum „pentru prima dată când un muzeu din București investește și valorifică această oportunitate de prezentare a informației”. Doamna Viceprimar Tomnița Michaela Florescu, de profesie arhitect, a admirat spațiul deosebit de modern al muzeului și a transmis instituțiilor participante la proiect mesajul doamnei Primar General: „Vă mulțumim că sunteți alături de noi, vă mulțumim pentru tot ceea ce faceți, și în continuare vom fi cel mai bun partener”.

La rândul său, academicianul Eugen Simion i-a felicitat pe autorii proiectului filatelic de colecție, precum și demersul acestora de a promova cultura prin acest mod inedit și eficient de comunicare.

În încheiere, Eugen Simion a prezentat cele mai recente apariții din colecția de „Opere Fundamentale” publicate de Fundația Națională pentru Știință și Artă – două volume eminesciene – „Poezii I (1866-1877)” și „Poezii II (1878-1883)” într-o ediție critică aparținând istoricului literar Dumitru Murărașu.

Au participat la eveniment IPS Ioan Robu, arhiepiscop și mitropolit romano-catolic de București, numeroase personalități culturale, artiști, scriitori, critici literari, reprezentanți ai presei. Printre invitați: academicianul Augustin Buzura, academicianul Mircea Dumitrescu, George Mihăiță, Angela Martin, Lucian Chișu, Silviu Angelescu, Horia Gârbea, Mihai Ispirescu, Dan Mircea Cipariu, Radu Băieșu, Bogdan Stanoevici.

Ca de obicei, misiunea Romfilatelia de a pune într-o lumină originală cultura, instituțiile și oamenii de cultură a fost îndeplinită și suntem onorați că prin filatelie susținem, promovăm și dezvoltăm branduri naționale. (ROMFILATELIA)







# Mărul de bronz al discordiei Monumentele de for public

Dosar coordonat de Nicu Ilie

E greu să pui statui într-un oraș nemulțumit de sine și într-o capitală cu traume istorice și comportament bipolar. Probabil investigația trebuia făcută cu instrumentele sociologiei și ale psihologiei sociale. Predocumentarea acestui dosar indica o permanentă nemulțumire: de la binemeritul celui cărui i se ridică statuie la locul desemnat pentru amplasare, la modalitatea artistică aleasă pentru reprezentare, la calitatea execuției tehnice, la numele, proveniența și naționalitatea artistului comisionat, la inițiatorul lucrării și la efortul financiar necesar – aproape toate monumentele bucureștene au fost viu contestate. Cu valențe peisagistice, estetice, propagandistice, etice, axiologice, identitare, iconice, monumentele de for au poziții speciale în narativul unei comunități sau al unei societăți, dar și o dinamică istorică plină de demolări, relocări, înlocuiri, reconstituiri, toate acestea reflectând surprinzător de fidel instanțele metempsihozei unei civilizații.



## Monumentul ca formă de consacrare

NICU ILIE

**P**are că Discordia a scris pe o placă de bronz „celui mai bun” și a dat placa unui sculptor să o pună pe un monument. Fiecare monument de for public se dovedește într-un fel sau în altul un măr al Discordiei, atingând nervi ai gândirii politice, structuri ale gândirii

estetice, reflexe ale orgoliului, sinapse ale memoriei. Statuile sunt o formă de consacrare – a unei persoane, a unei idei, a unei ideologii –, iar acest fapt simplu, că sunt expuse în nodurile unor rețele urbane, face ca întreg orașul să se învârtă în jurul lor și ca o întreagă societate să se dezvolte în umbra lor.

Prima statuie din București a durat doar trei zile. Era în prima parte a secolului XIX și a fost demolată din aceleași cauze politice din care

a fost construită. Anterior, cele mai mari monumente publice fuseseră crucile de piatră și fântânile, secole în șir. Un avânt al construcției de monumente a avut loc în perioada monarhică. După, comuniștii au trecut cu plugul și au pus sare. Astăzi se fac reconstituiri ale statuiilor topite și se fac altele noi. Contestările au fost permanente, dar orașul dovedește maximum de intoleranță în fața statuiilor postmoderniste: costă prea mult, nu sunt suficient de originale,

nu sunt suficient de tradiționale. Cele mai multe au primit porecle – „Țeapa”, „Nasturele”, „Cartoful”. Ce li se reproșează, în esență, este că nu sunt suficient de elogiase sau că elogiază pe cine nu merită. Deficitul cronic de educație plastică agravează disfuncțiile de receptare. Stilul nefinisat al unor lucrări, afectarea proporțiilor, utilizarea interpretativă a geometriei, colajul de origini dadaiste constituie elemente de limbaj artistic ce ratează întâlnirea cu un public



## DOSARELE REVISTEI CULTURA

*Mărul de bronz al discordiei. Monumentele de for public*

amator de stereotipuri. Chiar și când citirea codului nu este complet ratată, noile stiluri par nepotrivite, multora, prin familiaritatea pe care o aduc, prin deschiderea către interpretări multiple, prin ineditul unor reprezentări sau elemente, asta în contextul în care gândirea majoritară este una polarizată și simplistă, iar elogiul, în această schemă, trebuie a fi neștirbit, la antipodul familiarității și al scării individuale. Nu în ultimul rând, o altă formă de sărăcie, cea materială, duce la o altă axă de contestare, în condițiile în care arta monumentală este una costisitoare, cu o componentă semi-industrială, cu echipe de producție ample și costuri de câteva milioane de euro. Astfel, la granița dintre peisagistică și politică, dintre urbanism și semiotică, dintre artă și propagandă, monumentele de for au nevoie, pentru o bună receptare, de o privire multiculturală și multidisciplinară, ca element de cult ideologic (inclusiv pentru ideologii ateiste, ca naționalismul sau curentele politice), dar și ca instrument de imortalizare a unei civilizații, cu formele ei desăvârșite și cu cele încă prost încheiate. ■

► La granița dintre peisagistică și politică, dintre urbanism și semiotică, dintre artă și propagandă, monumentele de for au nevoie, pentru o bună receptare, de o privire multiculturală și multidisciplinară.



## Bucureștii materialelor provizorii și ai ideologiilor perisabile

CEZAR PETRE BUIUMACI

Bucureștii se confruntă cu o problemă identitară în ceea ce privește piața publică în sensul de agora. Astfel că astăzi este dificil de stabilit care este piața centrală a orașului. Dacă prima piață bucureșteană poate fi considerată Piața Unirii, aflată în aria de formare a orașului, cunoscută în perioada veche sub numele de Piața Bibescu Vodă (dar care astăzi nu mai există, ca urmare a sistematizării zonei în cadrul marelui proiect al Centrului Civic), piața concepută de la bun început în scop propagandistic și cu rol de agora, prevăzută încă din planuri să aibă monumente de for, este Piața Universității. Asistăm, așadar, la construirea, pe primul bulevard, a primei piețe publice bucureștene, unde prima statuie de for a fost ecvestra lui Mihai Viteazul, ridicată pe locul fostei mănăstiri Sfântul Sava. Aici, în fața Academiei, cum purta numele Universitatea din București, vor avea loc defilările dedicate zilei de 10 Mai, la care vor asista regele și regina. Această piață va fi definitivată abia în vara anului 1935, când, cu ocazia organizării primei Luni a Bucureștilor,

Ion Jalea dezvelea statuia lui Spiru Haret. Piața Universității, situată între Strada Academiei și Bulevardul Brătianu, este frecvent confundată cu piața din intersecția celor două artere – nord-sud, est-vest –, special amenajată pentru amplasarea statuii lui Ion C. Brătianu.

### Axa liberală și axa conservatoare

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au fost amenajate o serie de piețe publice, având ca unic scop amplasarea de monumente dedicate unor personalități politice. Așa regăsim astăzi axa conservatoare și axa liberală, deși doar o parte dintre monumente s-au păstrat. În zona Pieței Române au fost ridicate statui ce îi înfățișau pe Lascăr Catargiu, Alexandru Lahovari sau Take Ionescu, pe când, pe noul bulevard est-vest au fost amenajate, sub formă de ronduri, piețe care să găzduiască statuile lui Pache Protopopescu, C.A. Rosetti, Ion C. Brătianu și, încheind axa liberală, Mihail Kogălniceanu. Dacă în vremea regelui Ferdinand accentul va cădea pe monumentele de for comemorative ale eroilor din Primul Război Mondial și pe amenajarea spațiilor aferente, în timpul domniei regelui Carol al II-lea centrul se va muta

Rondul Universității, statuia demolată a lui I.C. Brătianu, în curs de reconstituire azi

► Astăzi este dificil de stabilit care este piața centrală a orașului.



în fața Palatului Regal, unde, în 1939, va fi ridicată ecvestra lui Carol I. Astăzi, această zonă este împărțită în mai multe piețe, dar în epocă a existat un proiect de sistematizare a zonei care să o transforme în principala piață urbană. Schimbările de regimuri au pus punct proiectului; mai mult chiar, statuia primului rege a fost prima desființată la preluarea totală a puterii de către partidul comunist.





## DOSARELE REVISTEI CULTURA

*Mărul de bronz al discordiei. Monumentele de for public*

### Demolările comuniste

În cadrul unui amplu proces de modificare a societății, comuniștii vor rescrie istoria și vor declanșa o acțiune de ștergere a tuturor simbolurilor vechiului regim politic, de la denumiri de străzi și piețe la demolarea de statui. Astfel, vor dispărea, la adăpostul nopții, statuile regilor Carol I și Ferdinand I, ale lui Ion C. Brătianu, Take Ionescu, Pache Protopopescu, Lascăr Catargiu și ansamblul Aleii Restaurației de la intrarea din Parcul Herăstrău. În privința monumentelor, comuniștii români nu vor fi prea dărnicii, realizându-se în București doar câteva statui, care, astăzi, au fost la rândul lor înlocuite. Rămân martore ale acelor vremuri Monumentul Eroilor Patriei din fața Academiei Militare și Mausoleul din Parcul Carol. În privința pieței publice, comuniștii au fost la rândul lor preocupați de aceasta și au încercat mutarea ei din fața Palatului Regal în spatele acestuia, acolo unde au construit sala de congrese, cunoscută ca Sala Palatului R.P.R., și o serie de blocuri de locuințe, între care unul fals, care doar continuă, ca o cortină, frontul la stradă al celorlalte. Pentru amenajarea acestei piețe vor fi demolate mai multe imobile, între care bisericile Brezoianu, Sfântul Ionică sau Stejarul.

### Un etern provizorat

În spațiul bucureștean, monumentele de for au un caracter provizoriu, în privința atât a amplasamentului, cât și a vieții lor. Exemplul cel mai concret îl reprezintă Lupa Capitolină. Darul primarului Romei, oferit cu ocazia Expoziției din 1906, care marca 40 de ani de domnie ai lui Carol I, Lupoiaca va fi mutată din Parcul Carol în partea superioară a esplanadei Mitropoliei, apoi la baza acesteia, de unde va ajunge în Piața Sfântul Gheorghe, unde a înlocuit o statuie ce îl reprezenta probabil pe Ovidiu; în timpul regimului comunist o găsim în Piața – pe atunci – a Confederației Balcanice (Piața Dorobanți), pentru ca în anul 1997 să fie mutată în Piața Română, de unde a fost relocalată, în 2010, pe amplasamentul ei anterior, în Piața Romei de la capătul străzii Lipsani. Un alt aspect care face un monument să fie temporar îl constituie materialul din care este făcut. Astfel, timpul scurt pus la dispoziție pentru realizarea unor monumente a dus la soluții de compromis, cum ar fi statuia din ipsos, rapid executată și rapid deteriorată. Este cazul



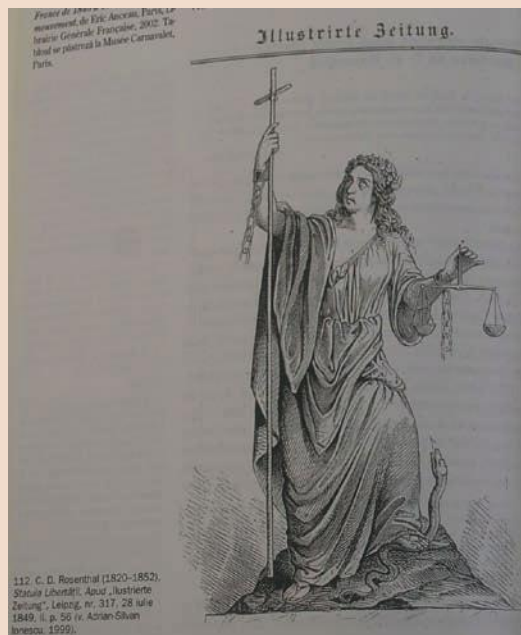
Fântânei Păcii ridicată pe locul Mănăstirii Sărindar [în fața actualului Cerc Militar – n.red.], cu ocazia vizitei împăratului Franz Iosef, și care a durat numai câteva luni. Însă cel mai semnificativ exemplu de acest fel este Arcul de Triumf. Cu prilejul încoronării lui Ferdinand ca rege al tuturor românilor, au fost concepute programe ce au inclus și realizarea unor noi edificii atât la Alba Iulia, cât și în București. Obstacolele ce au intervenit în ridicarea Arcului de Triumf au fost timpul limitat, dificultățile financiare, cât și cele legate de asigurarea cu materiale și forță de muncă adecvată, și, în consecință, o parte din noua construcție a fost realizată din

materiale provizorii. Pentru că timpul pentru finalizarea lucrării era extrem de scurt, a fost aleasă varianta acordării construirii acestuia arhitectului Petre Antonescu. Arcul de Triumf a fost executat pe o structură din beton armat ce avea soclul placat cu piatră de granit cioplită. Accesul pe terasa Arcului se făcea prin uși laterale de unde porneau scările din beton create pentru a primi o funcționalitate publică. Fațada dinspre nord era străjuită de câte două perechi de ostași repartizați la fiecare picior al Arcului. În primul grup erau ostașul roman, realizat de Frederic Storck, și ostașul dac, executat de Oscar Späthe, amplasați în mediul unor trofee de luptă specifice epocii. La celălalt picior se găseau ostașul lui Mircea cel Bătrân, sculptat de Cornel Medrea, și ostașul lui Ștefan cel Mare, opera a lui Dimitrie Paciurea. În arcadă, la bază, se aflau efigiile regelui Ferdinand și reginei Maria, realizate de Alexandru Călinescu, iar deasupra acestora erau panouri ce consemnau localitățile unde s-au jertfit ostașii români. Fațada dinspre sud avea la piciorul stâng grupul reprezentând ostașul lui Mihai Viteazul, realizat de Alexandru Severin, și pandurul lui Tudor Vladimirescu, sculptat de Ion Jalea, iar la piciorul drept al Arcului se află dorobanțul Independenței, opera lui Ion Iordănescu, și ostașul Unirii, executat de Dumitru Mățăoanu. Datorită materialelor alese, în mare parte lemn și stucatură, și a amânării lucrărilor

de execuție definitivă, a târăgărilor privind instituția ce urma a lua în custodie acest monument, dar și a lipsei banilor, Arcul de Triumf s-a degradat în mare măsură, arătând ca o ruină. Tergiversările au durat până în anul 1935, când s-a luat decizia de refacere a edificiului, finalizat în 1936, cu ocazia desfășurării celei de-a doua Luni a Bucureștilor, regele Carol al II-lea dorind ca noul spațiu ales, Parcul Național – actual Herăstrău – să beneficieze de vecinătatea unor monumente pe măsura manifestărilor, dându-i-se noului arc aspectul de astăzi. Arcul de Triumf a suferit modificări în ceea ce privește inscripțiile și au fost înlocuite efigiile regelui Ferdinand și reginei Maria cu ornamente florale (astăzi efigiile au fost refăcute). Tot în zona de nord a orașului se află o piață intens politizată de propagandă, și anume piața de la intrarea principală în Parcul Herăstrău. La intrarea în acest parc a fost amenajată, în 1940, Aleea Restaurației, un ansamblu care va fi desființat în perioada comunistă, odată cu reamenajarea parcului și amplasarea aici a statuii lui Stalin. Această piață va purta pe rând numele Jianu, Hitler, Stalin, Aviatorilor, pentru ca astăzi să se numească Charles de Gaulle, iar în locul statuii lui Stalin să o găsim astăzi pe cea a liderului de la Paris. ■

Notă: Cezar Petre Buiumaci este istoric în cadrul Muzeului Municipiului București, autor al mai multor cărți de istorie urbană.

### Statuia Libertății – prima statuie de for din Principate



A fost dezvelită la București, în Piața Vorniciei, la 23 iunie 1848, Statuia României Eliberate, realizată de sculptorul Felipe Oliva după un desen de Constantin Daniel Rosenthal. Din ziarul „Pruncul român” avem următoarea descriere: „Monumentul reprezenta o famă togată și încoronată cu lauri peste pletele bogate, resfirate pe umeri, care încă poartă la încheieturi resturile lanțurilor care o încătușaseră până atunci; într-o mână ține o cârjă crucigeră, iar în cealaltă balanța – simboluri ale credinței și dreptății –, iar cu un picior calcă dușmanii reprezentați de un șarpe”. Caimacamul Emanoil Băleanu demolează statuia la doar 5 zile de la dezvelire, când declara reinstaurare Regulamentele Organice. Despre acest act ne relatează C.A. Rosetti în paginile gazetei amintite: „Statuia reprezentând România deliverată, cu simbolul dreptății și a creștinismului – cumpăna și crucea –, ce se afla în curtea Vorniciei, fu dărâmată din porunca d-lui Emanuil Băleanu care la acest act de Vandalismu se sluji de cuvinte atât de proaste și ticăloase încât condeiul nostru refuză a întina cu ele hârtia. Asemenea fu dărâmat și cadra [soclul statuii – n.red.] ce se afla acolo, fără a respecta proprietatea”.





Mărul de bronz al discordiei. Monumentele de for public

## Povestea piețelor și istoria statuilor

CĂTĂLIN D. CONSTANTIN

**O** piață de oraș e un rezumat. Istoric, arhitectonic, cultural, social. Într-o piață de oraș se văd bine și deseori deodată toate straturile vieții omenești, ale vieții sociale. Piața orașului e, din acest punct de vedere, un spațiu privilegiat. Un palimpsest care vorbește, dacă știi să-l citești, despre istoria și viața așezării în epoci diferite.

Schematizând puțin lucrurile, o piață urbană are patru funcții importante: politică, religioasă, comercială, de petrecere a timpului liber. Acestea li se pot adăuga, desigur, și alte funcții secundare, dar, de-a lungul istoriei, cele patru au prevalat. O piață poate grupa toate aceste funcții sau poate fi dominată doar de una dintre ele, caracterul funcțiilor sociale dovedindu-se extrem de mobil în istorie. Funcțiile religioase și politice sunt prevalente înainte de Renaștere, cea de petrecere a timpului liber devine esențială odată cu ascensiunea urbană a aristocrației. Funcția comercială e importantă în Evul Mediu, decade, dar nu dispăre, odată cu epoca industrială, pentru a redeveni prezentă, dar nu neapărat esențială, în contemporaneitatea consumeristă și turistică.

Interesant e faptul că piețele își adaptează forma fizică acestor funcții sociale. George Michael Peter, istoric al piețelor, identifică, din acest punct de vedere, patru tipuri de adaptări. Piețe care au o funcție asociată unei clădiri din apropiere – catedrală, palat sau altă instituție. Piețe care reprezintă în sine scena tradițională a unei activități anume, cum ar fi parada sau defilarea etc. Cele mai simple forme de piețe sunt cele care funcționează ca noduri arteriale și, în fine, la polul opus, se află piețe complet multifuncționale, unde toate funcțiile regăsesc, fără a putea spune care e cea dominantă.

Uneori, adaptarea formei la funcție poate lua forme neașteptate și chiar spectaculoase. Ca să ajung la Chinchón, așezare aflată la vreo 40 km de Madrid, pentru a fotografia piața de acolo, a trebuit să schimb câteva autobuze de țară, neexistând legături directe cu capitala. E un loc neturistic. Era duminică, și un târg de țară, asemănător oricărui târg de țară din Europa, era pe sfârșite. Lumea se retrăgea către restaurantele aflate în clădirile de pe margine. Pe un lateral al pieței, în umbra unui atelier, un bătrân împletea funii din plante. În afara acestei scenografii aproape atemporale, piața era uluitoare. Dispusă în cerc, total atipic pentru Spania. Cu mijlocul nepavat, doar pământ. Pe laterale,

clădirile, datând din secolele XV–XVII, identice, sunt dispuse pe trei nivele și au, toate, un ceardac care dă spre piață. Nu mai puțin de 234 de galerii de lemn. Piața e în mijlocul satului, dar, iarăși atipic, e punctul cel mai de jos: de oriunde vii, trebuie să cobori ca să ajungi aici și toate casele au vedere la piață. În Spania, piețele (inclusiv Plaza Mayor din Madrid) au servit deseori drept arenă improvizată pentru luptele cu tauri. La Chinchón, piața a fost de la început gândită ca arenă de luptă cu taurii și, de aici, toate aceste caracteristici speciale. Între două coride, îndeplinește, desigur, multe alte funcții: e scenă pentru festivaluri tradiționale (satul are un cor) și ceremonii religioase în *Semana Santa*, loc de desfășurare al târgurilor săptămânale și arenă de dans, la sfârșit de săptămână. În trecut, a fost scena execuțiilor publice. Dar și platou de filmare: scene din „Around The World în Eighty Days” ([„Ocolul pământului în 80 de zile”, 1956) au fost turnate aici, ocazie cu care toată populația micii așezări a fost angajată să facă figurație.

### Locul monumentelor publice

Studiile epocii moderne s-au oprit mai ales asupra a trei trăsături ale pieței, considerate definitorii: proporțiile, gradul de închidere, amplasamentul clădirilor importante sau al altor structuri semnificative.

Proporțiile iau în calcul raportul dintre lățime, lungime și înălțime, socotindu-l esențial pentru crearea unei structuri artistice a pieței. Dat fiind că majoritatea piețelor au formă rectangulară, mai multe teorii au fixat un raport fix care să definească o piață frumos proporționată. Vitruviu propune un raport de 2:3, Alberti, unul de 1:2, Palladio fixează nu mai puțin de șapte raporturi de urmat în orice spațiu – cameră interioară sau loc public exterior –, în timp ce Sitte recomandă ca piața să respecte raportul 1:3. Raportul lățime-înălțime a făcut, de asemenea, subiectul mai multor propuneri. Alberti credea că raportul corect este între 1:3 și 1:6. Sitte, la începuturile modernității, dar înainte de apariția zgârie-norilor, cerea ca înălțimea clădirilor să nu depășească cea mai mare dimensiune plană a pieței. Zucker crede că înălțimea maximă a clădirilor e cea care permite ca detaliile să fie vizibile de la nivelul pieței și propune raportul înălțime:lungime între 1:4 și 1:6.

În ce privește gradul de închidere, teoreticienii piețelor par să cadă de acord: cu cât clădirile de pe margine dau un sentiment mai accentuat de închidere, cu atât mai reușită este piața. Modelul Pieței San Marco, unde succesiunea coloanelor maschează ieșirile din spațiu, e adesea citat ca precedent

reușit pentru piața închisă. Regulile statuate de Camillo Sitte pentru o piață frumoasă sugerează un grad mare de închidere, în opoziție cu tendința dominantă de deschidere a spațiului, pe care o manifestă secolul al XIX-lea. Numărul de străzi care intră în piață, crede Camillo Sitte la fine de secol XIX, trebuie să fie cât mai mic, iar vederea către străzi trebuie să fie cât mai limitată, astfel încât piața să dea sentimentul unei camere aflată în exterior, cu limite clar definite și clar perceptibile.

Discutând amplasamentul clădirilor, teoreticienii pieței urbane tind să încline, cu argumente estetice, către piața care focalizează privirea către un singur element, clădire sau statuie. Este ceea ce Paul Zucker, istoric al piețelor, numește piață „dominată”. Și așa ajungem la rolul statuilor, al monumentelor de for public, amplasate în piață. Ele au existat în piețe aproape de când există piețe, adică din Antichitatea clasică, când agora grecească și forumul roman erau decorate cu statui și coloane votive. Numărul lor scade mult după Antichitate, dar nu dispar niciodată și au chiar lungi perioade de apogeu. Ajunge să ne gândim, de exemplu, la numeroasele coloane ale ciurii amplasate cam peste tot în piețele Europei Centrale, după ce cumplita molimă redusese la o treime populația medievală a Europei. Numai că ele rareori dețin un rol focal. Povestea statuilor din piețele de astăzi e, de fapt, mult mai nouă decât am crede. Ele devin o modă și, mai ales, un instrument estetic și ideologic abia începând cu secolul al XIX-lea, când Europa redescoperă... trecutul. Adică Istoria. Pe care începe să o glorifice și să o povestească într-un fel anume. Acesta e momentul în care piețele Europei încep să fie populate de personaje ale unui trecut național, turnate în bronz, sculptate în piatră și marmură. Un trecut mitizat. De fapt, chiar statuile reprezintă un element și un factor al mitizării istoriei.

### O inovație a modernității

De repovestirea și înfrumusețarea trecutului beneficiază masiv toate piețele orașelor istorice europene începând cu secolul al XIX-lea, pentru că, prin excelență, istoria e vizibilă aici în rezumat esențial. Ideea de monument istoric, s-a demonstrat, intră în circulație abia după Revoluția Franceză și e una dintre consecințele acesteia. O serie de simboluri vechi și de tehnici ce par vechi, puse în joc, sunt esențialmente creația modernității.

Ca atare, trecutul din piețele istorice ale Europei de azi e, în mare parte, nu trecut,

► Trecutul din piețele istorice ale Europei de azi e, în mare parte, nu trecut, ci, de fapt, modernitate. Acesta nu e neapărat un defect, e doar felul în care modernitatea a înțeles să se raporteze la istorie.



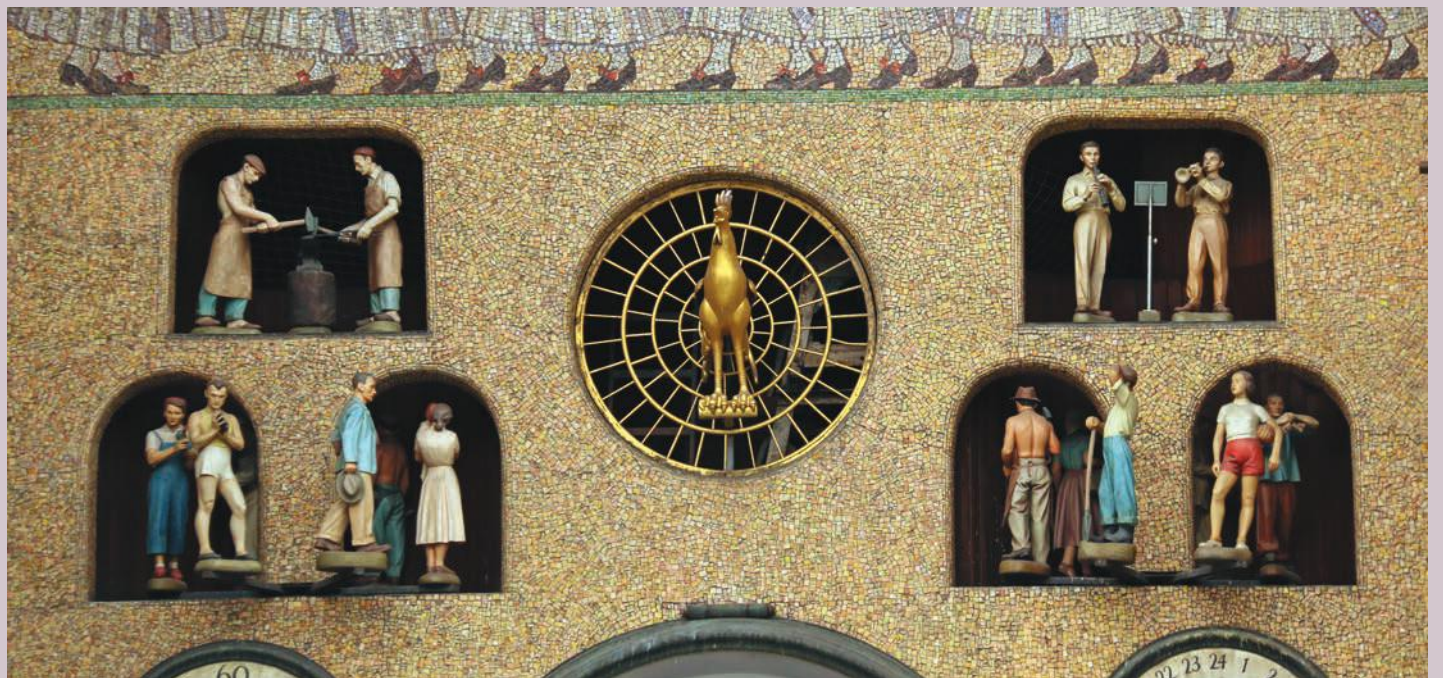


ci, de fapt, modernitate. Acesta nu e neapărat un defect, e doar felul în care modernitatea a înțeles să se raporteze la istorie, adică, acum, tot istorie.

Istoria e importantă pentru modernitate și modernitatea o povestește așa cum vrea ea, slujindu-se de trecut în scopuri precise. La un capăt al fenomenului se află idealul romantic naționalist, secolul al XIX-lea e secolul națiunilor. La celălalt capăt, spre zilele noastre, intervine turismul. Între aceste repere temporale încap nazismul și comunismul... Toate acestea își pun eroii, sub formă de statui, în piețe. Procesul e complex.

### O modă de import la București

Nu știu în ce măsură putem vorbi de o „practică românească”. Aș zice că, mai degrabă, așa ceva nu există. În secolul al XIX-lea am copiat modelul francez, istorist, mânați de un frumos și înflăcărat crez național, impulsivat masiv, după primul război, pe durata întregului interbelic, de Unire. În interbelic, au existat, desigur, mai multe modele străine de referință, dar cel francez (nu contemporan, ci de secol XIX) rămâne dominant. Sub comunism, am copiat Moscova, la scară redusă, deci direcția geografică și ideologică se schimbă total. Mai nou... mai nou... e foarte haotic. ■



Se întâmplă uneori ca în aceeași piață istorică să întâlnești vârste diferite ale gândirii asupra rolului monumentelor de for public. De pildă, la Olomouc, în Cehia, alăturările sunt spectaculoase. În piața centrală se află una dintre cele mai frumoase Coloane ale Ciumei din Moravia. E pe lista UNESCO, o bijuterie barocă. Ceva mai încolo, un monument și mai interesant din punct de vedere ideologic. Un ceas medieval, cu figurine, asemănător celui de la Praga. Cam la fiecare sută de ani, figurinele au fost schimbate cu altele noi. În al Doilea Război Mondial, nemții, în retragere, distrug

ceasul aproape complet. E refăcut în perioada realismului socialist, când locul sfinților medievali e luat de proletari, țărani harnici, sportivi și oameni de știință dornici să contribuie la dezvoltarea socialismului. Așa poate fi văzut și astăzi, iar estetic nu e deloc nereușit. Și, ceva mai încolo, o fântână din 2002, opera lui Ivan Theimer, ceh stabilit la Paris, celebrând o legendă antică, cuprinzând statui la scară umană și poziționate la nivelul ochiului, așa cum se amplasează astăzi prin toate piețele europene. Cu numeroase detalii, de văzut doar din apropiere și la o analiză atentă.

## Reportaj în fabrica de monumente

NICU ILIE

**P**e o margine de oraș, ocupând mai multe numere cadastrale, Ioan Bolborea a construit, pe modelul vechilor ateliere artistice, o fabrică de unde au plecat spre centrul orașului multe monumente de for public, statui și grupuri statuare semnate de el sau de alți artiști. O curte amplă, în jurul fabricii, permite montarea și expunerea unor lucrări de mari dimensiuni, aflate în diverse stadii de execuție. Machete și copii ale unor lucrări, parte inedite, parte larg cunoscute, fac din curtea lui Ioan Bolborea un adevărat for, ascuns în spatele unor porți înalte. La intrarea în atelier, Lupa Capitolină se învecinează cu un portret-detaliu din „Căruța cu paiate”, iar în fața atelierului se află un „Traian al lui Gorduz”, în versiune simplificată, și un Luchian realizat de Ion Vlad, variantă de bronz a statuii provizorii din

Parcul Ioanid. La mică distanță, încă întins pe spate, un Constantin Brâncoveanu care își așteaptă dezvelirea programată a avea loc în curtea Palatului Mogoșoaia. În alte sectoare ale curții, o echipă a început montarea unui segment din viitorul Monument al Unirii, contractat în programul Centenarului. Alături, versiuni mai vechi și, la ceva distanță, o machetă completă, la scară 1/4, a viitorului monument.

„Va avea 18 metri înălțime”, spune sculptorul. Axul mare al viitorului monument, deja montat, refuză pur și simplu să intre în diafragma îngustă a aparatului foto. Abia când distanța focală se extinde până pierde scara umană, abia atunci, proiectat pe cer, axul încapă întreg pe peliculă. E deja arhitectură, la dimensiunile astea. Chiar și la scară 1/4, monumentul este impresionant. Câteva module ale viitoarei construcții, stivuite, par, mai degrabă, niște stabilopozi decât vertebre ale unui monument. Ridicarea



Ioan Bolborea, Versiune preliminară pentru Monumentul Unirii (detaliu)



## DOSARELE REVISTEI CULTURA



*Mărul de bronz al discordiei. Monumentele de for public*

lucrării va implica o echipă complexă ce include arhitecți și ingineri de rezistență. Construcția, care va fi amplasată în Piața Alba Iulia din București, va găzdui, în interiorul său, un mic muzeu al Unirii (pe mai multe niveluri), va fi realizată din bronz și sticlă și va cântări între 200 și 300 de tone. În 2018 este programată o inaugurare parțială – cu un segment abstract și unul figurativ –, iar restul monumentului va fi prezentat ca hologramă. Finalizarea va avea loc în 2020. „Am câștigat concursul pentru acest monument încă din 2007”, spune autorul, „dar lucrurile au fost întârziate din cauza finanțării și a unor politicieni. Ideea unui Monument al Marii Uniri este veche de câteva decenii, dar din diverse motive s-a renunțat”. Sculptorul Bolborea a realizat peste 20 de variante. Câteva dintre ele se găsesc în curtea atelierului. O versiune de mici dimensiuni, una dintre primele, este expusă lângă o masă de grădina. E o lucrare orizontală, un cerc placat cu lespezi ca la Sarmizegetusa. Versiunile următoare au început să înalțe treptat monumentul și apoi a apărut ideea găzduirii unui muzeu în centrul său. O parte dintre variante deja nu mai există, dar pot fi văzute într-un catalog editat de Muzeul Cotroceni.

Sculptura monumentală are o componentă de artă, dar, în bună măsură, și una industrială. O turnătorie metalică, cu un cuptor de 0,5 tone (dacă am reținut bine), o modelărie, un atelier de asamblare și finisare, o componentă de construcții metalice, plus proiectarea și montajul, înseamnă mulți salariați, aprovizionarea cu tone de materiale, costuri permanente. Artistul trebuie să fie și un antreprenor. „Sumele sunt mari”, spune Ioan Bolborea, „ca la poduri și șosele. Sunt mulți oameni implicați și multe materiale. După ce plătește costurile și taxele, un artist care rămâne cu 10-15% e unul fericit. Dacă nu organizează bine, rămâne fără niciun ban. În plus, sunt multe investiții pe care trebuie să le faci înainte de aprobarea lucrării”. Nu e fericit să vorbească despre bani. Reproșează ziarștilor că fac prea mare caz din asta: „Și pansulețele costă, și asfaltarile care se strică, dar un monument rămâne”.

Cel mai cunoscut monument realizat de Ioan Bolborea este „Caragealiana” sau „Carul cu paiate”, amplasat în fața Teatrului Național. Un ansamblu care cuprinde personaje din opera lui Caragiale, figurate într-un mod carnavalesc. La mică distanță de acesta, pe colțul spitalului Colțea, un mic spațiu pentru concerte în aer liber găzduiește o altă lucrare a sa, „Vioara spartă”, devenită deja punct de întâlnire în obișnuințele bucureștenilor. Pe Bulevardul Kiseleff, „Monumentul Infanteriei”, o coloană din care ies soldați și fragmente de soldați, iar în fostul IOR, acum Parcul Cuza, o statuie a domnitorului. Se adaugă un număr



Ioan Bolborea, Macheta 1/4 a Monumentului Unirii

► Cel mai cunoscut monument realizat de Ioan Bolborea este „Caragealiana” sau „Carul cu paiate”, amplasat în fața Teatrului Național. Un ansamblu care cuprinde personaje din opera lui Caragiale, figurate într-un mod carnavalesc. La mică distanță de acesta, pe colțul spitalului Colțea, un mic spațiu pentru concerte în aer liber găzduiește o altă lucrare a sa, „Vioara”.

de lucrări reconstituite, dintre cele desființate de comuniști: Kilometrul Zero, bustul lui Eugeniu Carada de la BNR și altele. În țară, a realizat un Eugen Ionesco la Slatina, Monumentul „Horea, Cloșca și Crișan” la Alba Iulia și Monumentul Reconcilierii la Arad. Sunt lucrări cărora nu le lipsește curajul. Cu ecouri din Giacometti, Cossaceanu și Paciurea, în realizarea componentelor figurative, dar utilizând proporții și abstracțiuni din sculptura postbelică românească, stilul său se păstrează într-un suprarealism rezervat, cu o componentă lirică.

„Sculptura este o ramură a plasticii greu de înghițit, de înțeles și de cumpărat”, spune el. „Trebuie să ai o mare cultură plastică și, mai ales, mulți bani. Un bronz, chiar dacă nu vorbim de artă monumentală, costă 10-20.000 de euro. Acesta este prețul unei lucrări în materiale definitive. Pictura e frumoasă, are culoare, e comodă. Singurul lucru de care ai nevoie e un perete. Sculptura necesită spații, postament, o expunere potrivită. Nu poți să o pui într-un colț. Când vorbim de arta monumentală, exigențele sunt și mai mari. De ordinul spațiului – ai piața. Apoi, cei care comandă lucrarea dau tema. Trebuie să ții seama de ea. Nu poți să faci un cub pentru un monument al Infanteriei. La Brâncoveanu, nu poți să faci un paralelipiped și să zici că e Brâncoveanu. Trebuie să mergi către figură și spre actul său de sacrificiu. Ți se dă tema și trebuie, cu limbajul tău, să o faci cât mai bine, atât pentru tine, cât și pentru ceilalți. Cu timpul, limbajul și lucrarea ta vor deveni reprezentative pentru acea temă”.

Ca autor de monumente de for public, semnate de el, și ca antreprenor ce

a turnat bronzuri ale altor confrăți, Ioan Bolborea e și el nemulțumit de calitatea artistică a unora dintre lucrările realizate în țară. Spune că în București situația este mult mai bună pentru că monumentele sunt aprobate de o comisie din care fac parte specialiști – artiști și critici de artă. În țară însă, asemenea decizii se iau în consiliile locale, de către oameni lipsiți de educație plastică și au apărut (acceptă termenul meu) multe lucrări hidoase, „făcute fără concurs, de amatori, doar cu avizul primarului”. „Când am intrat eu [la Institutul de Arte Plastice, n.a.], erau 7 locuri la Artă monumentală și 250 de candidați. Simțeau că te îndrepti spre ceva când ai fost admis. Acum nu sunt candidați câte locuri. A devenit un fel de școală populară de arte”. Și-ar dori, totuși, ca lucrările bune să nu fie amestecate cu cele rele, iar publicul și presa să le judece cu pricepere și măsură.

La ieșirea din curtea atelierului, o variantă a „Carului”, mică și compactă, cu un design diferit semnificativ de cel al monumentului de la TNB, se învecinează cu o versiune a „Fluturilor” lui George Apostu, turnată în bronz în același atelier. „Carul” e, aici, mai mic decât „Fluturii”. În versiunile lor de oraș, „Fluturii” sunt de un stat de om, iar „Carul” cântărește zeci de tone. Chiar și cele mai mari lucrări pornesc dintr-o machetă de câțiva centimetri. Dintr-o „plastilină”, cum zic unii. Și, crescută în creuzetul cu metal topit, după ani de muncă ea ajunge într-un final în stradă pentru a-și încerca forțele cu timpul și pentru a se lăsa ciocnită de multitudinea de idei care circulă pe marile bulevarde. ■





# Postcomunismul și excepționalismul românesc

ANDREEA MIRONESCU

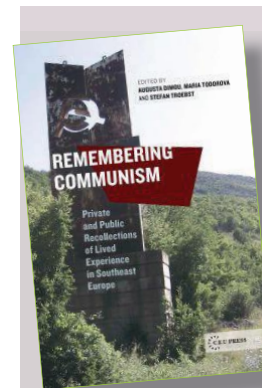
Are dreptate Mihai Iovănel să avertizeze, încă de la pagina a doua a provocatoarei sale cărți „Ideologiile literaturii în post-comunismul românesc” (2017) că, pentru o justă înțelegere a mutațiilor literaturii după 1989, e necesară nu doar analiza configurațiilor câmpului în spațiul național (via Bourdieu), ci și contextualizarea acestuia, prin apelul la surse comparatiste din spațiul est-european. Acest tip de problematizare nu e chiar o regulă în studiile literare, dar și reversul e adevărat: literaturile din regiune sunt în genere marginalizate în analizele interdisciplinare ale comunismului, ceea ce poate trece drept o scăpare metodologică, dacă ne gândim la altfel des-invocatul „literaturocentrism” al culturilor central-est-europene. Oricum, avantajul comparatismului și al deschiderii pluridisciplinare în studierea postcomunismului este – sau ar trebui să fie – tocmai minimizarea riscului de a îmbrățișa teza excepționalismului propriului „caz”, fie acesta românesc, polonez, bulgar ș.a.m.d.

La mai bine de doi ani de la publicarea sa, în decembrie 2014, lipsa de reacții autohtone din jurul ultimului volum din seria „Remembering Communism” („Amintirea comunismului”), editat de Maria Todorova (împreună, de această dată, cu Augusta Dimou și Stefan Troebst) rămâne surprinzătoare, cu atât mai mult cu cât (post)comunismul românesc este, aici, bine reprezentat prin contribuții din sfera istoriei culturale semnate de Cristina Petrescu, Radu Petrescu, Smaranda Vultur, Cătălina Mihalache, Andi Mihalache, Simina Bădică și Corina Cimpoieru. Spre deosebire de volumele pe temă îngrijite anterior de Todorova – „Remembering Communism: Genres of Representation” („Amintirea comunismului: genuri ale reprezentării”) și „Post-communist Nostalgia” („Nostalgia postcomunistă”), ambele apărute în 2010 – cel de față acordă un spațiu extins României și Bulgariei, alături de cazul Germaniei reunificate (ca paradigmă a gestionării moștenirii comuniste) și al Poloniei (ca poveste de succes a raportării la trecut). În cele 600 de pagini ale sale, tomul grupează articole comprehensive și – o altă noutate față de

volumele anterioare – bibliografic unitare, urmărind construcția memoriei comunismului la nivelul diferitelor subcâmpuri ale vieții sociale (instituții de stat, școală, muzee, mass-media, forme de contra-cultură), al mediilor socio-profesionale și al generațiilor biologice.

Teza avansată de Todorova și îmbrățișată în diferite grade de coautorii volumului postulează existența unui conflict al memoriei între reprezentările comunismului generate în spațiul public – prin institute și comisii care s-au ocupat de desecretizarea arhivelor (în Germania reunificată), studiul memoriei sociale (Polonia), cercetarea și condamnarea crimelor comunismului (România) – față cu mărturiile individuale, ale experienței trăite, caracterizate de o doză mai mică sau mai mare de nostalgie față de regimurile socialiste. Rezultă de aici emergența a două paradigme, corespunzând la două regimuri ale memoriei: paradigma totalitară, care domină în special anii '90, lucru valabil pentru toate statele postcomuniste din regiune (cu excepția României, la care voi reveni), și paradigma nostalgică, a cărei emergență la începutul anilor 2000 ar fi stimulată, după Todorova, de sfârșitul tranziției, integrarea în UE și, mai ales, implementarea modelului capitalist în economiile estice. Această dihotomie, susținută de ipoteza unei tensiuni între „public” și „privat” în reprezentarea experienței comunismului, nu e lipsită de puncte vulnerabile. Întâi, antitezei dintre memoria publică a comunismului, centrată pe condamnarea morală, și memoria afectivă a comunismului, marcată de nostalgie, i se poate reproșa excesul de simplificare, ea fiind de altfel nuanțată și chiar infirmată de majoritatea contribuțiilor. Apoi, deși e limpede că miza volumului, dacă nu chiar a întregului proiect, este explorarea paradigmei nostalgice – „dacă memoria negativă a comunismului nu este sentimentul dominant?”, se întreabă Todorova – în volumul din 2014, cel mai încheiat din serie, tocmai această direcție de studiu rămâne subreprezentată.

Însă cu adevărat frapantă este preluarea acestei teze în cazul românesc, pus sub semnul excepționalismului: „Peste tot, primii ani ai tranziției au fost dominați de paradigma totalitară. [...] România pare să fi rămas unul dintre puținele locuri unde totalitarismul rămâne dominant și nechestionat critic până acum”. Formulată încă din introducere, această asumție își are



Maria Todorova  
Augusta Dimou  
Stefan Troebst

*Remembering  
Communism:  
Private and Public  
Recollections  
of Lived  
Experience in  
Southeast Europe*

CEU Press  
Budapest  
2014

► Miza volumului, dacă nu chiar a întregului proiect, este explorarea paradigmei nostalgice.

rădăcinile în textul, altfel bine documentat, semnat de Cristina și Dragoș Petrescu, doi cercetători cu experiență în analiza (post) comunismului românesc. Articolul în chestiune, „The Canon of Remembering Romanian Communism: From Autobiographical Recollections to Collective Representations” („Canonul amintirii comunismului românesc: de la memoria autobiografică la reprezentările colective”), susține hegemonia paradigmei totalitare, până la respingerea sau marginalizarea „oricărui viziuni alternative exprimate în sfera publică”, bazându-se pe analiza memorialisticii traumei și a rezistenței din anii '47-'50, ca și pe jurnalele intelectualilor din anii '70-'80, publicate după 1990. Cei doi autori nu doar că își fundamentează teoria exclusiv pe ceea ce Bogdan Ghiu numește, într-o digresiune din „Totul trebuie tradus: noua paradigmă” (2015), „modelul Humanitas” al raportării la comunism (ca „anti-comunism moral filosofic”), dar și supralicitează impactul pe care memorialistica și jurnalele intelectualilor critici l-au jucat în impunerea acestui model. „Raportul Comisiei Tismăneanu”, prezentat în plenul Parlamentului și însoțit de multă rumoare publică, a jucat cu siguranță un rol mult mai important în instaurarea unei viziuni negative asupra comunismului, iar faptul că autorii, membri ai comisiei, critică acum de pe poziții irizate de ideologia stângii dominația acestei viziuni rămâne un punct vulnerabil al analizei.

În sfârșit, aparentul excepționalism românesc și retardul său în problematizarea comunismului fără morală și sancțiuni pot fi pe deplin infirmate prin recursul la modurile de expresie artistică a generației 1989, ai cărei membri (Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Cristian Mungiu, Cristi Puiu și mulți alții) debutează în literatură și film la sfârșitul anilor '90 și începutul anilor 2000, adică simultan cu emergența paradigmei nostalgice în celelalte state postcomuniste. Așa cum o demonstrează analiza cazului românesc, ignorarea literaturii și, parțial, a filmului și artelor vizuale dintre genurile amintirilor comunismului – chiar dacă poate fi explicată prin factori conjuncturali, precum formația autorilor de articole, opțiunea pentru imagologie și istorie orală, în siajul lucrărilor care au consacrat-o pe Todorova la începutul anilor '90 – constituie principala critică ce poate fi adusă proiectului „Remembering Communism”. ■





# Instalarea fricii

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

„Nemișcată: căprioară încremenită în lumina farurilor de pe șosea. Inima îi bate mai tare. Femeia se gândește. Sau încearcă să se gândească”. Sunt cuvintele care descriu cel mai bine starea Simonei Halep din finala de Roland Garros pe care a pierdut-o cu 6-4, 4-6, 3-6 în fața Jelenei Ostapenko. Alunecată dintr-un prim set victorios direct în apăsătoarea carte a lui Rui Zink, tenismena româncă a asistat neputincioasă la „Instalarea fricii”. N-a fost vorba de o spaimă indusă treptat, pe parcursul jocului, ci de teama dintru început de victorie, după cum admitea tatăl ei, Stere Halep. Dacă adversara letonă s-a aruncat în luptă cu inconștiența celor 20 de ani și cu convingerea că n-are nimic de pierdut – chiar și o înfrângere urmând s-o ridice de pe locul 47 WTA – Simona a intrat timorată, apăsată de responsabilitatea câștigării primului ei Grand Slam, inclusiv pentru a pune capăt veșnicelor contestări. Mai mult, ca fostă campioană de juniori la Roland Garros manageriată de Virginia Ruzici, singura româncă victorioasă în acest mare turneu la seniore, Simona simțea din plin povara „moștenirii” care trebuia continuată și, în plus, avea în față nu doar râvnitul trofeu, ci și amețitoarea primă poziție în clasamentul mondial. Așa se explică de ce, în ciuda experienței, nu a reușit să reziste asaltului unei cvasinecunoscute, care a ciomăgit continuu mingea, greșind la fel de mult și de entuziast pe cât a izbutit să punteze.

**I**nerență naturii umane, spaima este o emoție-pavază împotriva primejdiilor, dar atunci când depășește doza suportabilă, creează blocaje, scria Jean Delumeau, în lucrarea „Frica în Occident”. Substanțele care de regulă ajută la mobilizarea organismului în fața unui pericol și la



► Teama s-a insinuat în mintea ei, sporind direct proporțional cu așteptările compatrioților tot mai înflăcărați de perspectiva unei victorii.

pregătirea reacției atavice „luptă sau fugi” pot provoca, la polul opus, și încremenirea, în fapt o înțepenire a mușchilor și o încetșoare a minții, însoțită de accelerarea bătăilor inimii sau, dimpotrivă, încetinirea lor și de o respirație rapidă sau prea lentă. Pentru un sportiv, asemenea stări cataleptice sunt catastrofale. De aceea mulți performeri recurg la ajutorul unui mental coach, pentru a-și antrena mintea să reziste presiunii, sau caută singuri metode de destindere în timpul competiției (cazul muzicii pe care incredibilul înotător Michael Phelps o ascultă încontinuu la căști). Chiar și Simona Halep a apelat la ajutor psihologic, după episodul de la Miami Open, când s-a răstit la antrenorul Darren Cahill riscând ruperea colaborării. „În momentele dificile pe teren, am dificultăți în a gândi pozitiv. Cred că pot schimba asta, dar e nevoie de ceva muncă”, mărturisea tenismena într-un articol scris în avanpremiera Turneului Campioanelor,

pentru publicația singaporeză The Straits Times. Terapia împotriva negativismului și izbucnirilor furioase a dat deja primele roade, traduse în evoluțiile spectaculoase ale Simonei la Madrid, Roma și Paris. „M-am schimbat și sunt mult mai bună pe teren. Dar lucrurile astea nu se întâmplă peste noapte”, recunoștea româncă. Din păcate, psihicul a trădat-o tocmai când avea mai mare nevoie de tărie, în finala de la Roland Garros. Și asta pentru că teama s-a insinuat în mintea ei, sporind direct proporțional cu așteptările compatrioților tot mai înflăcărați de perspectiva unei victorii, menită să atenueze supărările provocate de previzibilul eșec al naționalei de fotbal, în chiar aceeași zi, în fața Poloniei.

Neșansa Simonei este că poartă pe umerii ei și foamea de succese a unui popor tot mai rar fericit cu izbânzi sportive de prim rang. Așa cum gimnasta Cătălina Ponor a clacat în finala olimpică de la Rio, doborâtă de presiunea de a aduce o medalie aproape obligatorie în patria Nadiei, tot astfel și Simona Halep a scăpat trofeul parizian printre degete, tocmai când românii se pregăteau să iasă în stradă să sărbătorească. „Îmi pare rău că am pierdut. I-aș fi făcut mai mândri pe românii care m-au susținut, dar voi încerca pe viitor”, a spus, foarte tristă, tenismena. Puțini sunt însă cei care o înțeleg și o sprijină în acest moment greu. Valul de ură, frustrare și nemulțumire care s-a abătut asupra Cătălinei Ponor după ocuparea locului 7 la bârnă (de parcă această clasare e la îndemâna oricui!) s-a prăvălit și peste cealaltă constanțeană de top. Sunt pline forumurile de comentariile dușmănoase ale suporterilor de ocazie, care își simt orgoliul lezat de înfrângerea Simonei. Oameni care nu au în comun cu ea decât cetățenia o judecă inchiștorial și o desființează, uitând că au în față un campion, o sportivă care rezistă de vreo patru ani în primele 10 din lume și a cărei singură vină este că s-a temut teribil să nu dezamăgească.

Statisticile întocmite de Organizația Mondială a Sănătății arată că un adult din doi suferă de frică, angoase, anxietate, în vreme ce 12% au fobii. De fapt, spaima și rudele ei – de la micile îngrijorări până la...fobofobie, frica de a-ți fi frică – sunt naturale, țin de instinctul de conservare. Dar ele nu se referă doar la integritatea fizică. Există și teama de a te face de rușine, de a-ți pierde statutul, de a eșua, de a fi neapreciat sau respins. „Dar cele mai bune frici – spuneau, în romanul lui Rui Zink, emisarii autorității – sunt cele pe care consumatorii și le pot crea ei înșiși. Partea cea mai frumoasă a fricii este că oricine și-o poate crea pe-a lui.” ■





# Actrița română care a sedus publicul francez

## MEDEEA MARINESCU în dialog cu DAN BURCEA

În momentul în care apărea alături de Michel Blanc în „Je vous trouve très beau” („Vă găsesc fermecător”), Medeea Marinescu nu bănuia cât de mult avea să impresioneze publicul francez care mai păstrează încă în memorie farmecul accentului de neuitat al mării artiste Elvira Popescu. Tânăra actriță, angajată și ea la Teatrul Național de la București, pășește, la o scară personală și de la o distanță de câteva decenii, pe urmele celebrei sale predecesoare care își dedicase Franței întregul său talent artistic. Talent pe care Medeea Marinescu îl va afirma în cinematografia franceză într-o a doua producție, cu titlul „Donnant-Donnant”, film realizat patru ani mai târziu și în care joacă alături de Daniel Auteuil și de Sabine Azéma. (D.B.)

### Primii pași în cinematografia franceză: Isabelle Mergaux

Încep prin a spune ca, până la momentul „Je vous trouve très beau”, eu nu vorbeam absolut deloc limba franceză. De aceea, poate, am și refuzat să particip la castingul organizat în România pentru filmul care se numea la acea vreme „La fille de l'Est” („Fata din Est”). Eram în America și mi s-a părut că nu avea niciun sens să mă prezint la un casting doar pentru că regizoarea văzuse o fotografie de-a mea și ceruse să mă întâlnească. Dar, fiindcă lăsase un număr de telefon, peste câteva luni când am ajuns la Paris într-o mica vacanță, am sunat-o, vorbindu-i în engleză. Așa a început, în câteva cuvinte, aventura mea în cinema francez. Pe Isabelle am simpatizat-o de la început. Îmi plac oamenii care au simțul umorului, care știu când să nu se ia foarte în serios și care ascund sub aparența nonșalantei o mare sensibilitate. Isabelle e o sentimentală, o ființă inteligentă, fragilă și puternică în același



timp, tumultuoasă și curajoasă, plină de viață și de înțelegere a acesteia...

În timp, mi-a demonstrat camaraderia sa. Într-o lume care aleargă în permanență după glorie, după bani, după noi și noi recunoașteri, camaraderia mi se pare a fi un dar extrem de prețios. Unul dintre cei care au intuit și au mizat pe scenariul lui Isabelle Mergault a fost producătorul Jean Louis Livi. Era debutul lui Isabelle ca regizoare. Și cred că experiența acestui producător a fost benefică acestui debut.

### Întâlnirea cu actorul Michel Blanc

Apoi, aș vrea să vorbesc despre unul dintre actorii cei mai speciali pe care i-am întâlnit în cariera mea. Este vorba de Michel Blanc.

Am vorbit puțin cu el. Începusem să „orup” pe franceză, trebuia să mă descurc la filmare, însă aveam timiditatea începătorului cărui îi e groază de greșelile gramaticale. Și, oricum, Michel nu e un „vorbăreț”.

E mai degrabă acea natură artistică introvertită, de o imensă delicatețe, unul dintre cei mai subtili observatori pe care am avut șansa să-i întâlnesc. Nu o să vorbesc aici despre ce înseamnă el ca artist

în cinema european, ci despre omul pe care l-am întâlnit pe platou. Un om extrem de just și corect. Sigur, ce e „just” în artă? Tocmai, pe un tărâm supus atât de mult subiectivității, justetea este măsura care face diferența între buni și cei mai buni.

Michel observa cu delicatețe tot ce se întâmpla în jurul său pe platoul de filmare. Și finele lui observații se regăseau mai apoi în scenele pe care le filmam. Exigența lui se vede în atenția pentru detalii, delicatețea lui am simțit-o în modul în care a colaborat cu mine, a comunicat dincolo de cuvintele pe care eu, „la petite fille de l'est”, nu le stăpâneam prea bine.

### Filmul „Donnant-donnant” – actorii Daniel Auteuil și Sabine Azéma

Eram însărcinată cu primul meu fiu, Luca Ioan, și mă uitam la un film, „Lost son”. Urmăream un actor pe care desigur îl văzusem în „Jean de Florette” sau „Reine Margot”. Îmi plăcea mult și mă gândeam „ce frumos ar fi să-l cunosc într-o zi”... și, așa cum se întâmplă în filme, peste vreo săptămână primesc un telefon de la prietena mea Isabelle: „Medeea, ne pregătim pentru un nou film. Și, știi cu cine vei juca de data asta???... cu Daniel Auteuil!”... incredibil. Am rămas blocată, era exact actorul despre care mă întrebam nu demult „cum ar fi să-l întâlnesc!”

Am îngăimat ceva de genul... „grozav! da știi, eu am o problemă acum... iar răspunsul de la Isabelle a venit imediat: „Ce, ești însărcinată!”, urmată de un hohot de râs. „E fantastic, a continuat... ambii mei actori principali așteaptă câte un copil... pentru că, știi, și Daniel va fi tătic”...

Astfel că la începutul filmărilor de la „Donnant-Donnant” eu îl aveam pe Luca, iar Daniel, pe fiul său, Zack. Daniel este un actor extrovertit, jovial, plin de umor, o vedetă absolut relaxată, pentru care celebritatea e un accesoriu de care nu pare să fie prea atașat. Fermecător pe platoul de filmare, spontan, ludic, având acest tip de abordare a scenelor pe platoul de filmare. Odată cu el am întâlnit-o, pe același platou de filmare și pe Sabine Azéma, fermecătoare în rolurile de comedie, șarmantă și atât de feminină... ■

► Într-o lume care aleargă în permanență după glorie, după bani, după noi și noi recunoașteri, camaraderia mi se pare a fi un dar extrem de prețios.





# Cannes 2017

## Premii aduse de vânt

MAGDA MIHĂILESCU

**N**u se întâmplă mereu, dar se întâmplă ca palmaresul să apară nu neapărat nedrept, deconcertant, excesiv în urmărirea unor criterii, cât interșanjabil. Este greu de înțeles de ce un film și nu altul a fost desprins dintr-o masă fără vârfuri, fără mari denivelări, pentru a fi răsplătit cu un premiu. Uneori, intră în joc aprecieri conjuncturale, geografice, politice, dar când și acestea nu par a fi avut mare greutate, un soi de nedumerire difuză plutește, o vreme, peste amintirea unei ediții.

Probabil că destulă vreme unii dintre noi se vor mai întreba de ce juriul condus de Pedro Almodóvar a preferat „The Square” („Scurarul”) al suedezului Ruben Ostlund lui „Loveless” („Fără dragoste”) al rusului Andrei Zviaghintsev pentru „la Palme d'Or”. Să zicem că a fost sedus mai degrabă de spectaculozitate, de surpriză, decât de profunzimea viziunii unei societăți dezumanizate. Să zicem.

Au fost însă câteva premii care puteau circula în multiple direcții, fără mare pagubă, decât aceea, desigur, deloc de neglijat, a frustrării autorilor. De ce „Premiul pentru regie” Sofiei Coppola pentru „The Beguiled” („Les Proises”, „Prăzile”)? Fiica marelui cineast este o autoare pe cont propriu, nimeni nu neagă, a demonstrat-o la Cannes încă de la excepționalul ei debut cu „Virgin Suicides” („Sinuciderea fecioarelor”), 1999), apoi cu „Marie Antoinette” (2006) și, mai ales, la Veneția cu „Somewhere” („Undeva”), „Leul de aur”, 2010). Încă tână Coppola se încapățânează să susțină că filmul de acum nu este un remake după cel al lui Don Siegel din 1971, cu Clint Eastwood și Geraldine Page, ci o nouă adaptare după romanul scriitorului sud-african Thomas Cullinan, publicat în 1966. Fie. O nouă lectură restituită cu eleganță, grație, într-o atmosferă impregnată de aspirațiile ascunse ale feminității, așa cum sunt ele trăite, la sfârșitul Războiului de Secesiune, în restrânsa comunitate a celor cinci eleve și două educatoare, în mijlocul cărora ajunge un prizonier nordist, victimă, obiect al dorințelor, posibilă amenințare. „The Beguiled” este ceea ce se cheamă un film frumos

► Coșmarul cotidian al femeii fără nume (după „Sfioasa” lui Dostoievski) care nu știe unde îi este încarcerat bărbatul, dar continuă să-l caute, alunecă, preț de o ațipire, într-unul apocaliptic, în care toate personajele întâlnite de-a lungul rătăcirilor ei iau chipul unor judecători implacabili, grotești.



în sensul caligrafierii, cu o distribuție adecvată (Nicole Kidman, Kirsten Dunst, Ella Fanning, poate mai puțin Colin Farrel), dar ale cărui subtilități regizorale nu ni s-au impus.

De ce nu s-a oprit juriul asupra întunecatului „Une femme douce” („Sfioasa”) al ucraineanului Serghei Loznitsa? Greu de ghicit. Film puternic, încordat, aștepti ca pe întinderea lui, în aparență egal sumbră, monotonă, să se producă o explozie. Și ea are loc. Coșmarul cotidian al femeii fără nume (după „Sfioasa” lui Dostoievski) care nu știe unde îi este încarcerat bărbatul, dar continuă să-l caute, alunecă, preț de o ațipire, într-unul apocaliptic, în care toate personajele întâlnite de-a lungul rătăcirilor ei iau chipul unor judecători implacabili, grotești. După Orwell, Kafka, Gogol, intră în horă Sokurov și Fellini. Își dau mâna în imaginarul susținut cu brio de imaginea lui Oleg Mutu, colaboratorul de nădejde al cineștilor noștri. Să zicem că juriul nu a avut, cum se spune, organ pentru descifrarea unei astfel de lumi înfricoșătoare.

În configurarea îngăduită de selecție, ar mai fi avut la dispoziție, pentru diferite premii, câteva pelicule dintre care cel puțin două, ale țării gazdă, meritau a fi luate în seamă. Vorbesc din punctul de vedere al cinefilului european, care a așteptat cu

curiozitate „Le redoutable” („Redutabilul”), un film despre nici mai mult, nici mai puțin, decât Jean-Luc Godard, nu cineastul iconoclast al Noului val, ci despre liderul mișcărilor protestatere din 1968 și deriva sa maoistă ce a urmat, fără a-l uita pe bărbatul îndrăgostit. De altfel, scenariul este o adaptare a cărții autobiografice „Un an après” („După un an”) a Annei Wiazemsky, soția de atunci a cineastului, lectura nefiind lipsită de o insolită perspectivă comică. Ce îndrăzneală să aduci un astfel de JLG pe ecran! Și din partea cui! A unui cineast pe care nimic nu-l recomanda pentru o astfel de întreprindere, Michel Hazanavicius, care, în 2011, surprindea cu „The Artist” („Artistul”), film mut, a cărui inventivitate avea să-i aducă „Premiul pentru cel mai bun actor” lui Jean Dujardin și, printre multe altele, cinci Oscaruri. Mai degrabă l-am fi bănuit pe Philippe Garrel, considerat un moștenitor al lui Godard, având astfel de elanuri. Ironia micii istorii face ca el să nu fie chiar străin de un astfel de proiect. Fiul său, Louis Garrel, este interpretul lui Jean-Luc Godard. Mărturisesc că am primit o asemenea veste cu destulă neîncredere, nefiind o mare admiratoare a actorului. Din fericire, mefiența mea nu a găsit niciun punct de sprijin. Am descoperit, pentru prima oară – dar asta este din vina





mea, cred – un interpret inteligent, cultivat, cu instinct sigur al eroului asumat, fără a-l aduce spre caricatură.

JLG, inițiale cu care chiar autorul lui „Pierrot le fou” („Pierrot nebunul”) ar vrea să rămână în istoria cinematografului, este mereu supărat pe lumea care parcă îl deranjează, are aspirații politice de a căror naivitate nu-și dă seama, își poartă cu un fel de mândrie candidă personajul ușor sâsător (francezii spun „le chuintement”), certăreț, dar și incredibil de tandru cu nevasta pe care a educat-o în vrednic spirit maoist: acasă se poartă roșu, de la culoarea telefonului și a halatului de baie, la pernuțele decorative. Până în momentul emancipării soției, cu șaptesprezece ani mai tânără (nepoata lui Mauriac), spațiu temporal ce corespunde și cu degingolada cineastului prea angajat în realizarea a ceea ce se va dovedi un eșec, „La chinoise” („Chinezoaica”). Hazanavicius filmează în spiritul godardian al cinematografului din anii '60, folosește culorile primare, adresarea directă către spectatorii flatați de intimitatea cu personajul intrat în legendă, printre altele și pentru vanitatea sa. De altfel, filmul se termină cu aserțiunea „L-am ucis pe JLG pentru a deveni eu”. Am admirat, orice s-ar spune, o mască, una dintre cele posibile, ale unui histrion de geniu. Am fost curiosi, oameni suntem, să aflăm dacă Godard a văzut filmul. Am aflat la conferința de presă. Nici vorbă. Nici nu a vrut să audă de el. A refuzat să citească scenariul, a refuzat să-i întâlnească pe Michel Hazanavicius sau pe Garrel. Nu a fost o mare surpriză. Cei care l-am văzut pe Godard de-a lungul anilor, la Cannes, cunoaștem șiretenia cu care își întreține legenda. Autorul filmului „Le redoutable”, mai sus

descriș, a pus și el o piatră, începând cu titlul care nu se referă nicidecum la presupusa calitate de redutabil a lui JLG, ci la un... submarin. O capcană pentru toți. Deși nici „Le redoutable”, nici „Rodin”, la care mă voi referi, nu îndeplinesc canonul genului, nu acoperă decât un fragment din biografia personajului evocat.

Regizor de multă vreme absent de pe Croazetă, din 1984, Jacques Doillon nu a spart valurile, dar nici nu-l văd la mare distanță de Sofia Coppola. Filmul trăiește, mai ales, prin creația lui Vincent Lindon (premiul de interpretare în 2015 pentru „La loi du marché” [„Legea pieței”]), monumental în rolul sculptorului de geniu de la a cărui moarte se împlinesc o sută de ani de ani. Ce-i drept, autorul i-a pus la dispoziție o partitură care privilegiază masivitatea interpretului, știința acestuia de a stabili raporturi de dominație cu tot ceea ce-l înconjoară, de la materia creației la femeile din viața lui. O bună parte a filmului este absorbită de furtunoasa poveste de dragoste cu Camille Claudel, eleva lui, sculptoriță ea însăși, la fel de pătimașă în pornirile de îndrăgostită, de femeie frustrată, de artistă nedreptățită. Cineastul mărturisea că, fără acordul lui Lindon, nu ar fi făcut filmul. Nu vedea un alt interpret. Unul care să aibă aerul de bărbat care declară război materiei din care vrea să-și smulgă operele. A mai fost, cândva, Gérard Depardieu, într-un alt „Rodin”, al lui Claude Nuyten. Pelicula poate avea și o importanță documentară, fiind concentrată pe o perioadă anume, cea în care artistul, ajuns la 40 de ani, primește prima comandă oficială din partea statului, urmată de scandalul statuii lui Balzac, operă iconoclastă care a înfruntat vremea prin

►► Hazanavicius filmează în spiritul godardian al cinematografului din anii '60, folosește culorile primare, adresarea directă către spectatorii flatați de intimitatea cu personajul intrat în legendă, printre altele și pentru vanitatea sa.

insolitul viziunii asupra unui alt geniu, al literaturii, de data aceasta.

Atât „Godard” al lui Garrel, cât și „Rodin” al lui Lindon puteau foarte bine să le aducă interpreților un premiu de interpretare. Acesta a fost dobândit, spre marea surpriză a destinatarului, de actorul american Joaquin Phoenix, protagonistul ultimului film din competiție, thrillerul psihologic „You Were Never Really Here” („Niciodată n-ai fost cu adevărat aici”), al regizoarei britanice, excesiv de răsfățate la Cannes, Lynne Ramsay. Erou întunecat, adecvat staturii actoricești a lui Phoenix, fost combatant în Vietnam, marcat de experiențele trăite, răscumpărate prin implicarea pe viață și pe moarte în acțiunea de eliberare a unei ființe nevinovate. Filmul a plecat și cu un „Premiu pentru scenariu”, *ex aequo* cu „The Killing of the Sacred Deer” („Uciderea cerbului sacru”) al lui Lanthimos. Nimeni nu a tresărit prea tare, cu excepția echipei, desigur, când a fost anunțat și „Premiul pentru interpretare feminină”, oferit Diane Kruger pentru rolul unei tinere mame care își răzbună familia ucisă din „In the Fade” („În umbră”), al regizorului german de origine turcă Fatih Akin. Probabil că am fi cerut prea mult juriului să aibă ochi pentru o actriță necunoscută ca Vasilina Makovtseva din „La femme douce”, al lui Loznitsa, cu chipul ei cernit de neștiute pătimiri.

La urma urmei, acesta este și farmecul unui festival, să-și trăiască viața cu mai multe viteze, una a juriului, alta a criticilor, încă una a publicului. Mergem ce mergem împreună, după care ne despărțim, luând fiecare ceea ce socotim că a fost mai de preț. Mulțumiți sau nu, bine că avem de unde. ■





# Cannes 2017

## Noul „nou val românesc” – încotro?

IOAN LAZĂR

Uriașul malaxor al Cannes-ului lasă uneori impresia că ultimii veniți pot fi ușor striviți. Nu este însă deloc așa. Festivalul a cultivat de-a lungul timpului o tandrețe de un tip special. Primitor și discret, a lăsat loc și celor mai tineri. I-a adus în atenție, apoi i-a invitat în rândurile din față. Am remarcat această politică a generozității de la ediție la ediție și este destul să vedem cum se manifestă ea dintr-o perspectivă ce ne poate interesa – afirmarea noului „nou” val românesc.

„Romanian Short Waves” a devenit un capitol de luat în seamă. Sunt mulți participanți la acest spectacol de la nivelul minus unu al Palatului, iar cineaștii români aflați la început de drum au găsit mereu aici spațiul adecvat. Numărul filmelor a crescut. În 2017 au fost 21, dacă ne luăm după programul tipărit. În monitoare sunt chiar mai multe. O performanță, desigur. Nu e locul să comentăm neconcordanța. Ele aparțin atât unor cineaști deja cristalizați în opțiuni, precum și unora în căutare de sine, aflați încă în probe, în identificarea de subiecte personalizabile, dar și de metodologii ale mizanscenei. Un alt aspect e de semnalat. Actorii consacrați încă mai vin să-i ajute pe tinerii și foarte tinerii cineaști. I-am revăzut aici, pe micile ecrane ale computerelor, pe Adrian Titieni, Alexandru Potocean, Andi Vasluiuanu, Tudor Istodor. Cei mai mulți dintre interpreți țin de vârsta regizorilor, iar acest lucru este firesc. Un nou nou val regizoral se construiește, de obicei, cu echipe actoricești din aceeași generație.

Un aspect anume aș dori să semnalez. La una dintre lecțiile de cinema pentru acești tineri a participat, ca un maestru, desigur, și Cristian Mungiu. În una din zilele de la mijlocul celei de a doua săptămâni a festivalului, cineaștii români „palmdorizat” a conferențiat și, apoi, a dialogat îndelung cu tinerii care umpluseră până la refuz sala. Este un punct din programul acestei secțiuni, anume de a purta un dialog cu președintele juriului de la Cinéfondation și scurtmetraje. Deși era prevăzută doar o oră (conferința ca atare plus întrebările), Mungiu a depășit și timpul alocat și „protocolul”! Coborând



„Ninel”, un film de Constantin Popescu

► „Romanian Short Waves” a devenit un capitol de luat în seamă.

printre participanți, asaltat de aceștia cu tot felul de întrebări. Doar stăteau de vorbă cu un „palmdorizat”, unul dintre cei mai tineri. Am realizat că l-au simțit mai de-al lor. De fapt, dacă iau bine seama, era și singurul conferențiar regizor, ceea ce ridică nivelul interesului.

Aici au venit însă și reprezentanții ai altor profesii. Până la premieră, un film are nevoie de montaj financiar, de distribuitori. Paleta profesiilor a fost diversă și generoasă. Din Canada a venit la „Short Film Corner” un expert în susținerea scurtmetrajelor, cunoscător al problemelor legate de comisiile pentru cinema, fiind totodată și un programator cu experiență. Orizonturile finanțării au tot felul de chichițe. Este nevoie și de experiența supervisorilor, a celor pricepuți în industriile culturale. Cei care au fost invitați la acest seminar cunosc etapele preparatorii, iar a-i asculta echivalează cu o lecție de cinema pentru începători. Un alt aspect derivă din conectarea la evoluțiile de ultim moment ale artei și industriei audiovizualului, așa încât și problemele noilor tehnologii au intrat în atenție.

Un semn că interesul este din ce în ce mai mare și crește de la an la an pentru

această secțiune este faptul că și românii par a se instala confortabil în domeniu. Să sperăm că vor și confirma. Ei se numesc (în ordinea oferită de dosarul de presă al secțiunii): Anton Groves, Damian Groves, Andreea Cristina Borțun, Irina Grigore, Florin Babei, Ioana Mischie, Vlad Buzăianu, Ionuț Gaga, Alexandru Ranta, Cristina Juks, Radu Potcoavă, Paul Mureșan, Irina Octavia Andronic, Iacob Paștina, Andrei Huțuleac, Victor Cioaba, Lari Gligor, Iulian Stanciu, Mureșanu Bogdan, Ștefan Mandachi, Diana Gavra, Ligia Ciornei.

Acum, că i-am numit, se cuvine să le și vedem filmele. Sunt inegale, sunt imperfecte, sunt ezitante, dar e normal să fie așa. Să nu deplângem cu severitate această situație. Ei cresc, se caută, îndrăznind câteodată mai mult decât îi țin curelele, cum se spune. Am să declar, totuși, că s-ar impune o selecție mai drastică, spre folosul tuturor și spre menținerea bunei imagini a cinematografului românesc în perspectiva confruntărilor ce vin. Nu este chiar lipsit de importanță să fii acolo, la Cannes, fie și în „subsolul” festivalului. Confruntarea trebuie cultivată și asumată.

Prins în asaltul evenimentelor (proiecții, conferințe de presă, interviuri etc.),





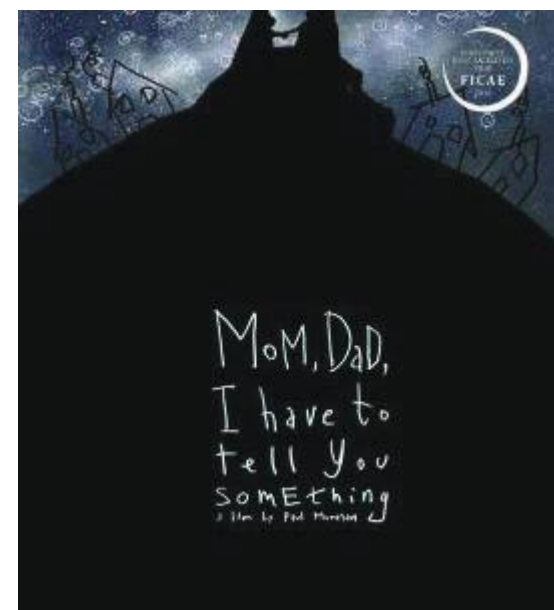
am deschis computerul de la „Short Film Corner” pe sărite, în mai multe reprize, oricum printre picături, programându-mă în vreo trei-patru ședințe, dimineața ori către seară. De semnalat că numărul zilelor de festival consacrate acestor soldați cinematografici în căutarea bastonului de mareșali ai marelui ecran a crescut. Nu știu de ce însă, afluența parcă nu a fost ca altădată, deși organizării nu i se poate reproșa nimic. Revin asupra notițelor de la vizionare. O fac în ordinea – în linii mari alfabetică – propusă de selecția propriu-zisă, fără a mă putea opri asupra tuturor titlurilor. Primul pe listă: „Almania”. Este povestea unui refugiat sirian, Amid, șofer pe un trailer cu care cară haine din România spre Germania (Almania). În 15 minute, regizorii Anton și Damian Groves ilustrează dilemele șoferului, receptiv la drama unei mame și a copiilor, disperați să ajungă în Germania. Drama socială trece și printr-un culoar satiric, consemnând micul „troc” de la frontieră cu un vameș care ar dori și el niște haine. Nu i se dau, spre a nu deconspira încălcătura clandestină. Destul de confuz și de inabil regizoral mi s-a părut „Anathema”. Andreea Cristina Borțun nu prea știe ce vrea. Să facă un reportaj cu un atelaj (un măgăruș mânat de o copilă) la o bostănărie, să ilustreze sărăcia din sudul României, să dea imaginea unei comunități sau doar să însăileze niște imagini din toate acestea? Secvențe cu capre, oi, colibă, pepeni, cartofi, sape, și o Profiră de-ale locului, amărâtă, dar inexpresivă. O replică: „Eu nu dau cu biciul” (în măgar). „Bună ziua la pisici” este și mai discutabil. Semnat de Bednarszky Hedda, documentarul se cantonează în aria de existență a unei îngrijitoare de pisici. La cei 39 de ani ai ei, Iulia este cât se poate de mândră să îngrijească 37 de pisici. Aparatul se fixează pe figura acesteia, când le dă de mâncare, lăsând-o să-și spună pasul. Aflăm și noi cât de greu îi este și ce năzbâtii mai fac micile ei feline. Le caută pe sub mașini, le răsfăță. Însă, la ce bun acest reportaj pisicesc? Un film de animație, „Mamă, tată, să vă spun ceva” (regia Paul Mureșan) este o „vorbire” către părinți a unui „creator” de monstru. Un crocodil, un mușuroi de furnici, fuga, ochii negri, copacul și stelele căzătoare... Interesant, dar îi lipsește nu atât omogenitatea narativă și de stil, cât coerența sensului. „Ninel” este ceva care parcă a mai fost văzut. Un subiect semnat de Constantin Popescu ne arată o fată atrasă de invitațiile prin Internet. Așteptăm timp de 26 de minute să vedem încotro se duce Andreea. I se indică direcția Medgidia și ajunge la Cernavodă, la ceas de seară, când nu mai are autobuz, adusă la „locație” de chiar partenerul ei de dialog cibernetic. Băiatul este paznic la

►► Un semn  
că interesul  
este din ce în  
ce mai mare  
și crește de  
la an la an  
pentru această  
secțiune este  
faptul că și  
românii par  
a se instala  
confortabil în  
domeniu. Să  
sperăm că vor  
și confirma.

Centrala atomică și ar dori să plece să lucreze în Austria. O partidă... și o plecare, o despărțire, la fel de rușinoasă. Nimic relevant, dar poate că tocmai acest vid afectiv a vrut să ni-l arate autorul. Trist, dar adevărat. Sentimentele autentice lipsesc. Un fel de saga reducăționistă se dorește „Cumulonimbus”, examen vizual, metaforic, al norilor albi. Ioana Mischie știe ce vrea să realizeze: o micropanoramă socială a comunității rromilor, dar și o controlată poematizare a copilăriei rurale. Pe de altă parte, avem drama unei copile, Andreea, constrânsă de rigorile etniei să accepte a fi mireasa de pe acum promisă, dar, mai ales, ceea ce contează, ca subliniere a unui conflict interior, refuzul ei, caligrafiat imagistic cu rafinement (praștia, cerul, norii, suita de gros-planuri, în contraploneu, ale copiilor) și propensiunea ludică („Cine nu e gata/ Îl iau cu lopata...”). Și „Dream on sale” („Vise de vânzare”) merită atenție. În doar 9 minute, Vlad Buzăianu avertizează asupra anihilării libertății și a bucuriei de a visa. Când și visul devine o marfă, fie și ambalată ca formă a artei, universul copilăriei este iremediabil distrus. Sunt două atitudini (efecte) colaterale. În felul acesta, vânzând vise la scară industrială, unii se îmbogățesc. Grav este că, pe acest scenariu falacios, ne pierdem, de fapt, capacitatea genuină de a fi visători. „Limba paternă” (regia Cristina Juks) aduce în cadru o femeie decepționată după un mariaj ratat. Despărțirea de soțul ei, cetățean german, o determină să facă, în sfârșit, un drum, după treizeci de ani, în România, în căutarea tatălui ei. Pictoriță de profesie, doamna nu și-a echipat mașina cu cauciucuri de iarnă și este oprită și trasă pe dreapta de un polițist. Obsesia intimistă ca și relația conjuncturală își pun amprenta, tarând o poveste ce se vrea rostită „în limba tatălui”, numai că există și un limbaj audio-vizual, nu prea însușit de actrița-regizoare.

Mai scapă prin hățușul acestor programe și filme care au mai fost văzute. „Mă cheamă Costin” (regia Radu Potcoavă, produs de Mitcu Claudiu, cu Ioana Flora și Mihai Boguță), de pildă, interesant, fără îndoială, deși cam lax și confuz, se vrea o comedie fantastică, dar și un horror de familie. L-am revăzut, deși nu am înțeles cum a fost inclus din nou. Cred că subiectul ar merita o dezvoltare în datele unui lungmetraj, cu clarificări în articularea narațiunii. Așa cum se prezintă acum este doar ambițios și pretențios.

Nu voi continua comentariile. Pun punct, nu însă înainte de a reaminti necesitatea de a apela și la alte surse, și la alți producători și distribuitori, la alți „selecționeri”, nu doar spre a lărgi aria, ci, mai ales, spre a-i conferi exigența valorică adecvată. ■







# FITS 2017

## Secvențe de teatru social românesc

ȘTEFAN BAGHIU

Un articol din 2014 al lui Andrew Haydon din „The Guardian” despre Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu începea cu câteva portrete de tineri regizori (Gianina Cărbunariu sau Radu Jude) pentru a explica cum preconcepțiile unui Nigel Farage (stereotipurile rasiale și sociale de vecinătate) pot fi infirmate de spectacolele acestora.

**D**e altfel, în ultimii ani, în România (și din România) s-a diversificat și îmbogățit oferta teatrului social sau de atitudine socială. La ultima ediție a FITS (iunie, 2017), un regizor ca Radu Nica recunoștea că, deși a afirmat multă vreme că nu îl interesează teatrul social și politic, trendul l-a prins. Nu un trend în sensul de mobilizare masivă și iluzorie către un teatru *catchy*, ci, mai ales, trend în sensul necesarului ideologic, așa zice. Nu sunt neapărat cuvintele regizorului, însă în cadrul conferinței de presă de la Librăria Habitus din Sibiu, Radu Nica vorbea despre felul în care teatrul social a schimbat chiar percepția sa asupra unui teatru care părea să funcționeze unilateral (regizorul se apropie, de fapt, de o definiție a teatrului social ca teatru propagandistic): de la regizorul „înțelept” (adică cel care pune în scenă și controlează până și apariția echivocului) la cel care impune o teză pe care publicul o poate accepta sau nu. Aceleași precauții față de teatrul documentar sau teatru social le trădează, în cadrul aceluiași serii de conferințe, și Eugen Jelebeanu. Regizorul tânăr, deși activ implicat în scena teatrului social românesc, are o definiție ușor rezervată asupra acestui tip de spectacol cu miză socială: el declară că „nu înseamnă că dacă lucrez pe o temă socială sau de actualitate îmi doresc doar să dau niște statistici; nu mă interesează zona asta anecdotică [sic!] cumva a teatrului de azi” și e foarte interesat de „a lăsa spațiu spectatorului de a decide” pentru că „nu vreau să îl conduc și să îl manipulez în niciun fel”. Deocamdată, dacă erau

necesare două intervenții care să trădeze aceeași precauție, avem în față următoarea teză: problema centrală a teatrului social la noi e, în gura regizorului, faptul că arta socială apare ca propagandă.

Dar, o dovedesc mai ales spectacolele lui Bogdan Georgescu și ale Gianinei Cărbunariu (cel puțin în cadrul FITS), se poate și altfel. Mă refer mai ales la „Vorbiți tăcere” și „mal/praxis” (ultima parte a trilogiei „Cât de departe suntem de peșterile din care am ieșit”) pentru că ele se referă explicit la probleme mediatizate ale României de azi. De aceea, mi se pare utilă o trecere în revistă a tehnicilor prin care teatrul lor se ferește de tezism, deși este angajat.

În primul rând, așa spune din capul locului că sunt două abordări diferite în teatrul social. Nu știu dacă din punct de vedere al tehnicii de lucru cu actorii (ambii regizori vorbesc mult în interviuri despre cum „actorii trebuie să iasă din teatre” sau despre cum experiențele actorilor pot fi fructificate în însuși textul spectacolului), dar mai ales din poziția ideologică. În „mal/praxis” există o adevărată recuperare ideologică a cotidianului. E vorba, deci, de o camuflare a tezei sociale în spatele discuțiilor dintr-un salon de coafor și manichiură. Personajele povestesc, bârfesc, își devoalează preferințele sexuale pentru a crea un spațiu cât mai degajat și inofensiv. Doar din când în când mai apare câte o mică sugestie despre situația unei colege care își operează fetița și care, ne vom da seama, e echivalentul realității documentare (cazul doctorului Burnei, documentat de jurnalista de investigație Luiza Vasiliu pentru „Casa Jurnalistului”). O strategie cu totul diferită de aceea din „Antisocial” (prima parte a trilogiei), spre exemplu, unde personajele construiau explicit în jurul problemei documentate.

Despre această documentare: spectacolele lui Bogdan Georgescu o respectă în măsura în care cazul social e folosit doar ca pretext; ideea de „teatru comunitar” despre care tot vorbește regizorul în interviuri îi permită să facă teatru social fără a intra cu adevărat în procesul de documentare de teren.

Pe cealaltă parte a baricadei, Gianina Cărbunariu. Spectacolul ei, „Vorbiți tăcere”, prezent în cadrul FITS 2017, mi se

pare că urmează câtorva proiecte anterioare (cea mai evidentă întâlnire e chiar cu „Solitaritate”). Cazul unor muncitori români care nu își primesc banii pe contractele de muncă în Germania devine, în spectacolul regizoarei, temă principală și face posibile două scene excelente: două angajate ale unei firme care gestionează exportul forței de muncă din România țin un monolog despre motivele tinerelor de a pleca și avantajele financiare ale Vestului; un muncitor povestește experiența sa de muncă lăsând loc să se vadă cum cluburile și arhitectura hip a Berlinului se sprijină pe exploatare etc. Să fie însă teza la vedere? Da și nu. Da, în sensul în care nu doar că e la vedere teza prin ranforsarea cu situația actorilor români și a actorilor germani (un metatext greoi planează peste începutul spectacolului) de la „Radu Stanca”, ei înșiși jucând în aceste calități. Nu, în sensul în care, spre exemplu, din monologul *recruter-ite*lor nu transpare direct o teză până la identificarea stereotipului subtil.

Acum, comparând incomparabile: dacă stereotipurile astea funcționează la Georgescu la nivel evident și generativ (nu are nicio problemă în a da drumul pe masă direct tuturor temelor tabu sau stringente social, multe dintre ele fiind luate la mișto prin plot-uri anecdotice), la Cărbunariu ele funcționează subtil, fiind deconstruite de jocul actorilor, nu de dezbateri. Așa că e destul de greu să spui că teza apare prea puternic în prim-plan din moment ce, până și din aceste două exemple, se poate vedea că, după ce au ieșit din munca *garage*, regizorii au transformat un tip de teatru care își inventa tehnicile de lucru în funcție de bugete inexistente într-unul care le păstrează tocmai pentru că dădeau roade. Mai mult, mi se pare cea mai exportabilă formă de teatru de la noi (dovadă fiind entuziasmul de acum trei ani al lui Haydon) și pentru că există un precedent: resorturile (subiecte și situații) Noului Cinema Românesc seamănă foarte tare cu ce fac acum tinerii regizori de teatru. Și, din fericire, s-a trecut de anticomunismul *hardcore* ca să se ajungă la o adevărată critică a societății contemporane pe care filmul întârzie să o prindă. ■

► Problema centrală a teatrului social la noi e, în gura regizorului, faptul că arta socială apare ca propagandă.





## FITS 2017

# „Totul e să fii pregătit!”

CRISTINA GIURGEA

O colivie enormă păzită de îngeri de piatră – ca o sală de așteptare închisă, dar transparentă. Un călător nici obosit, nici odihnit, ci mai degrabă pregătit. O bancă pe care se poate aștepta, aștepta, și iar aștepta. Dintr-o valiză scoate un ceas, câteva cărți și o sticlă de vodcă. Am ajuns aici, am timpul, poezia și uitarea. Toate la un loc – într-o valiză. „Totul e să fii pregătit!”, cum spune Shakespeare. Dar pentru ce?

Așa apare Baryshnikov la începutul spectacolului, ca un călător în neant, fără identitate. Se așază pe banca din fața decorului și declanșează un miracol. Rareori ai ocazia să vezi o întâlnire atât de fericită între artiști. Când poezia întâlnește teatrul se întâmplă mai rar să vezi o armonie și mai degrabă te aștepți la confruntare. Una dintre ele câștigă, domină. Însă ce este cu adevărat excepțional în spectacolul lui Alvis Hermanis ține de întâlnirea reală dintre cele două. Aici se respiră același aer, un gest naște un vers, pâlăitul unui bec anunță următorul poem, înregistrările de pe fundal ale poeziilor lasă loc dansurilor, gesturilor și privirilor. Totul e delicat și fragil, iar poezia respiră liberă.

„Brodsky/Baryshnikov” e un *one-man show*, cu texte din poezia lui Iosif Brodsky, în regia lui Alvis Hermanis, regizor și dramaturg leton, iar decorul este semnat de Kristine Jurjane. Concepția este legată de prietenia profundă dintre poetul Iosif Brodsky și dansatorul și coregraful Mikhail Baryshnikov. Cei doi s-au întâlnit la New York în 1974, iar prietenia dintre ei a durat până la moartea lui Brodsky în 1996. Produs de New Riga Theatre din Letonia, „Brodsky/Baryshnikov” s-a născut ca un omagiu pe care Hermanis și Baryshnikov i-l aduc poetului și prietenului lor. Spectacolul are ca element central poezia, atent aleasă de regizor și interpretată de Baryshnikov, care, în mod neașteptat, nu dansează atât de mult în spectacol, cât are rolul unui actor-dansator care recită și

►► Onestitatea lui Baryshnikov este cel mai covârșitor lucru. Nu îl putem identifica, nu este nici actor, nici dansator, nici interpret. E un vehicul prin care poezia lui Brodsky trăiește, devine vie în teatru.



completează prin gesturi și acțiuni universal fascinant al lui Brodsky.

Onestitatea lui Baryshnikov este cel mai covârșitor lucru. Nu îl putem identifica, nu este nici actor, nici dansator, nici interpret. E un vehicul prin care poezia lui Brodsky trăiește, devine vie în teatru. Un regizor poate să aleagă să illustreze poezia, să o completeze scenic sau să îi foreze sensurile ascunse, însă Hermanis alege să facă ceva complet neașteptat. O lasă să domine, să fie cel mai puternic semn teatral, să răsune, spusă sau înregistrată. Limba maternă a poeziei aduce un plus spectacolului, iar această alegere se transformă într-o triplă experiență: teatrală, poetică și muzicală. Muzica vine din poezia rostită în limba ei originală, în limba mamă care este și pentru Brodsky și pentru Baryshnikov un semn al exilului și al îndepărtării de propria identitate. Uneori tonul este nostalgic, alteori e dur. Însă întotdeauna răsună o Rusie pierdută, un tărâm dorit, dar dispărut, după care se tânjește.

Prietenia dintre el și Brodsky e descrisă de Baryshnikov ca un moment de cotitură în viața lui. Acest spectacol este un omagiu al prieteniei și al schimbului artistic, al întâlnirii între două suflete care au avut o întreagă lume în comun. Simplitatea și intimitatea sunt două calități pe care nu numai că le vedem rar în teatru, dar chiar există pericolul ca spectatorul nici să nu le mai observe.

„Brodsky/Baryshnikov” este o experiență care te obligă să îți depășești statutul de spectator. Încă de la primele rostiri ai senzația că asiești la un dialog intim, la o discuție care nu e destinată unui public, ci îți este permis accesul numai ție. Într-o sală plină de oameni, fiecare trăiește ceva al lui, condus de gesturile și mișcărilor lui Baryshnikov. Cei de lângă tine dispar, se depășește granița teatrului. Rămân doar tăcerile lăuntrice ale fiecăruia dintre noiacompaniate de ecoul infinit al poeziilor pline de durere și sublim ale lui Iosif Brodsky. ■





# Fals jurnal despre viață, oameni și păsări

CRISTINA SĂRĂCUȚ

Fals jurnal, volumul lui Alexandru Stermin are cel puțin calitatea de a forța limitele categoriilor literare în căutarea unei forme potrivite. „Jurnalul unui ornitolog” cuprinde optsprezece texte scrise în cinci ani (2010-2015), unele deja publicate în „Sinteza”, „Terra Magazin” și „Despre păsări”, în mod nefericit și superficial (din punctul de vedere al construcției) încheiate în formula diaristică. Biolog pasionat și profesionist, Alexandru Stermin prezintă, cu un entuziasm și cu o plăcere a descrierii dincolo de orice dubiu, câteva din experiențele sale în lumea viului. Selecția se remarcă prin eclectismul temelor și al spațiilor evocate, de la atmosfera specifică unei întâlniri științifice la savoarea degustării unui fruct rar din India.

Aflăm astfel despre congresul ornitologilor din Campos do Jordao, prilej pentru autor de a investiga Itatiaia, cel mai vechi parc natural din Brazilia, dar și despre dezbaterile de la congresul din Tokio din 2014, unde autorul participă cu un studiu despre variațiile de temperatură ale cristeiului de baltă și ale creștelor cenușii din Bazinul Fizeșului; despre revelația degustării fructului cu piele de dinozaur și mărimea unei gutui (fructul lui Sita) în Sanyai Gahdi National Park; despre plimbările pe dealurile de lângă Viscri, când, împreună cu botanistul prințului Charles, John Akeroyd, admiră „ceasul florilor” – clocoticiul, plantă care măsoară sănătatea solului crescând pe terenuri agricole abandonate în urmă cu 10-20 de ani; despre cei 30.000 de cocori ce dorm pe apa măsurând mai puțin de



Alexandru  
Stermin

*Jurnalul unui  
ornitolog*

Editura Presa  
Universitară  
Clujeană  
Cluj-Napoca  
2017

un metru a unui lac de lângă Greifswald (aici se află laboratorul unde are o bursă), dar și despre coloniile de ciori din orașele aglomerate, păsări care sunt suficient de inteligente încât să arunce nuci pe trecerile de pietoni și să aștepte ca acestea să fie sparte de roțile mașinilor pentru a le putea mânca apoi miezul și care nu pot fi controlate prinucidere, ci mai degrabă prin managementul mai eficient al ramperelor de gunoi din orașe; despre migrația culturală a păunului, pasărea care, potrivit legendelor vehiculate în templele din Mumbai, duce zeii în spate și care, peste secole, în mozaicurile din Ravenna, este desenată cu coada deschisă, la baza Arborelui Vieții; despre „Porzana pusilla”, exemplarul rar al cărui cântec îl aude pe podețul de la Sic și ale cărui (inutile) căutări (în muzee din România și din Viena, în locurile cu apă și trestie de la Dumbrăvița, din Delta Lagunară sau de pe malul Oltului) sunt îngreunate de îndoială: „De ani de zile caut o pasăre! Am momente în care mă gândesc că poate nici nu există. Am momente în care cerbicia cu care o caut mă face să cred că undeva, cândva am găsit-o, dar am uitat și asta, poate, îmi dă siguranța existenței ei și îmi alimentează motivația căutării. De cele mai multe ori însă îmi doresc să nu o găsesc niciodată, pentru că în căutarea ei găsesc atât de multe...”; despre infidelitățile din lumea păsărilor, unde comportamentul monogam al cristeiului de baltă este o

► Volumul trezește interes prin autenticitatea experienței trăite și a experimentelor relatate, a portretelor conturate, dar și a informației științifice decontaminate de balastul limbii de lemn.

excepție, și despre comportamentul sexual al cimpanzeilor bonobo care, în schimbul hranei, oferă și așteaptă relații sexuale; despre găștele cu gât roșu din Dobrogea și despre găștele de vară din spatele Institutului Planck, pe malul Mării Baltice, care au dezvoltat un comportament social pentru a putea supraviețui; despre rupea carbonului și însoțirea lui cu oxigenul, fapt care creează premisele ca prin respirație, o dată la trei ani, fiecare atom din corpul nostru să fie înlocuit de unul nou.

Fără îndoială că unul din minusurile cărții rămâne construcția ei superficială. Recursul nejustificat la formula notației de jurnal creează inadecvare în raportul conținutului cu forma discursivă. Însă, dincolo de această stângăcie auctorială (explicabilă poate pentru debutul unui biolog), volumul trezește interes prin autenticitatea experienței trăite și a experimentelor relatate, a portretelor conturate, dar și a informației științifice decontaminate de balastul limbii de lemn.

În fapt, incursiunea lui Alexandru Stermin în lumea păsărilor și a animalelor reînvie formula inventată de Geo Bogza în „Țara de piatră”. Prefața ediției din 1956, „Introducere în reportaj” („Scrieri în proză”, volumul I), definește esența și limitele acestei forme de literatură: reportajul este „un mijloc vast de a nu te mai preocupa până la paroxism de tine însuși, ci de viața din afara ta”, „cel mai bun corectiv al esteticii turnului de fildeș”, „cel mai sensibil seismograf al vieții”, pentru ca prefața („Scurtă mărturisire”) volumului din 1971 să indice drept condiție indispensabilă a existenței reportajului „accesul la realitate”. Textele pe care le scrie Geo Bogza în 1935 sunt ilustrarea perfectă a acestor linii de forță. Recitate azi, ele rezistă prin forța portretului și veridicitatea experiențelor oamenilor din Apuseni, constituind un reper în istoria literară a genului.

În replică, textele din „Jurnalul unui ornitolog” oferă certitudinea că formula reportajului este oricând recuperabilă atunci când vrei să vorbești despre viață, oameni, comportament înăscut versus comportament copiat sau opțiuni și condiționări biologice. Se pare că vocația primă a lui Alexandru Stermin este să salveze specii: de păsări și de literatură. ■



# Muzeul Solidarității

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Faptul că multe dintre cele mai recente muzee poloneze sunt valoroase, inovative, interesante sau chiar excepționale, nu înseamnă că ele au fost create într-un deplin consens. Având prilejul să aflu câteva din culisele operei de construcție muzeografică, am înțeles că și în Polonia, înainte de apariția noii generații de muzee, au existat foarte multe dispute între autoritățile publice participante și, pe de altă parte, între acestea și profesioniști. Adeseori, aceste controverse sunt și fundamentate politic, mai ales de când partidul populist Lege și Dreptate se află la cârma țării, prin premierul Beata Szydło (de profesie etnolog și fost muzeograf), dar, mai ales, prin președintele său, Jarosław Kaczyński.

Unuia dintre aceste muzee de generație nouă (așa cum nu există în România, din păcate) i s-a decernat, în 2016, Premiul pentru Muzee al Consiliului Europei: Centrul European al Solidarității din Gdańsk. Desigur, nu este vorba despre o oarecare „solidaritate”, ci despre celebrul sindicat independent Solidaritatea, cel căruia i se datorează, în bună măsură, prăbușirea regimului comunist polonez.

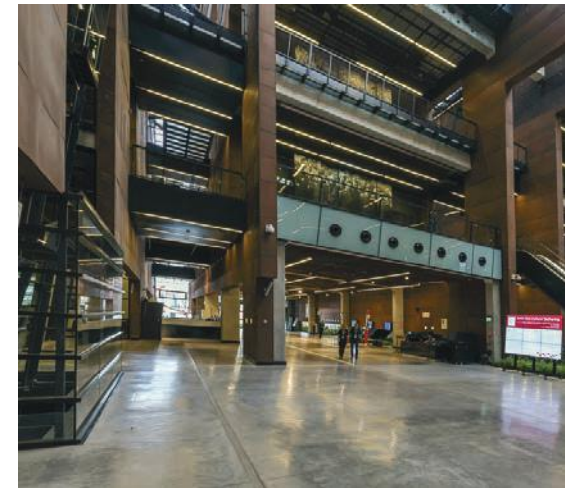
Construit pe un teren aflat pe locul fostului șantier naval Lenin (între timp, privatizat și împărțit între nenumărate companii, multe dintre ele, chineze), muzeul a fost proiectat de o firmă de arhitectură poloneză, în urma unui concurs desfășurat în 2007. Construcția a început în 2010, iar muzeul a fost inaugurat la 31 august 2014 (ziua în care se celebrează semnarea Acordului de la Gdańsk, din 1980, prin care Guvernul Poloniei a acceptat cele 21 de cereri ale greviștilor, inclusiv pe aceea de a permite înființarea de sindicate independente de puterea politică). Totul (proiectare, construcție, realizarea expoziției permanente etc.) a costat 78 milioane euro.

S-a lucrat cu un colectiv nu foarte mare de documentariști, arhiviști și istorici, care a identificat câteva dintre obiectele care nu fuseseră distruse, încă, și care erau legate de istoria sindicatului și, apoi, a mișcării de rezistență Solidaritatea: de la un celebru pulover purtat de Lech Wałęsa în timpul grevelor și vehiculul electric pe care liderul sindical îl conducea în interiorul șantierului naval, până la carnete cu notițele jurnaliștilor care le-au stat aproape greviștilor și scuturi din dotarea trupelor de miliție care au participat la luptele de stradă, de după instaurarea legii marțiale, la 13 decembrie 1981, de către regimul comunist militar condus de



Wojciech Jaruzelski. Desigur, toate aceste obiecte conferă expoziției permanente a muzeului, desfășurată pe trei niveluri, o autenticitate de necontestat. Dar marele merit al autorilor muzeului – deopotrivă, cei care au alcătuit tematica, precum și cei care au asigurat partea muzeotehnică, în care spațiile care nu au putut fi documentate prin obiecte autentice au fost personalizate prin instalații artistice extrem de expresive – îl constituie emoția vie pe care aceștia o declanșează în rândul vizitatorilor, prin ansamblul de imagini, sunete și obiecte tridimensionale, însoțite de texte nu foarte lungi, dar suficient de pătrunzătoare. Desigur, o parte din această emoție este creată de imaginile video conținând scene ale violentelor bătălii de stradă între trupele de miliție și manifestanții antiguvernamentali (imagini ce amintesc, de exemplu, de strivirea demonstranților, în centrul Bucureștilor, în seara de 21 decembrie 1989) sau de cinismul rece (în ton cu starea de mizerie în care ajunseseră să se zbată cetățenii Poloniei) al discursului lui Jaruzelski, din dimineața de duminică în care a fost instaurată legea marțială, discurs derulat, simultan, pe vreo zece monitoare, în paralel cu imagini care arată desfășurările de tancuri pe bulevardele Varșoviei. O altă parte a emoției este declanșată la vederea unor imagini (la care vizitatorii minori nu au acces) care înfățișează cadavrele celor uciși în timpul demonstrațiilor sau de imaginile obținute din arhiva miliției, cu persoanele arestate pentru încălcarea legii marțiale, între care și o fetiță de 12 ani. Dar există o doză de inefabil în această emoție, creată, uneori, prin simpla aglomerare de obiecte autentice, care demonstrează amploarea mișcării de rezistență anticomuniste din Polonia (fără egal în întreg blocul țărilor Tratatului de la Varșovia), mizeria cotidiană (similară cu cea din România) și duritatea

► Marele merit al autorilor muzeului îl constituie emoția vie pe care aceștia o declanșează în rândul vizitatorilor, prin ansamblul de imagini, sunete și obiecte tridimensionale, însoțite de texte nu foarte lungi, dar suficient de pătrunzătoare.



reprezentanților regimului, astfel încât, după câteva săli care par să se joace cu puterea vizitatorului de a suporta violența vizuală sau doar indusă, senzația de sufocare este domolită abia prin reprezentarea treptatei renunțări a comuniștilor la putere, sub presiunea tot mai mare a străzii, a unor mase tot mai mari de cetățeni.

Muzeul nu trece peste rolul imens pe care l-au jucat vizitele Papei Ioan Paul al II-lea în Polonia sa natală – căroră regimul nu li s-a putut opune –, dar nici peste rolul câtorva intelectuali care au ghidat, mai mult sau mai puțin vizibil, mișcarea civică a Solidarității, cu toate că în fruntea acesteia se aflau, aparent, doar oameni cu educație medie. Între ei, fără îndoială, rolul crucial l-a jucat istoricul Bogdan Borusewicz, cel care a condus din umbră greva din 1980 și, ulterior, din clandestinitate (s-a ascuns timp de patru ani, până când a fost prins, în 1986) mișcarea de rezistență.

Muzeul are o sală dedicată alegerilor din 1989, care au dus la numirea primului premier necomunist dintr-o țară aflată sub influența sovietică (Tadeusz Mazowiecki), la 24 august, precum și una rezervată revoluțiilor care au măturat, pe rând, ca într-un joc de domino, toate regimurile comuniste din Europa.

Cea din urmă sală este una dominată de alb, culoarea păcii. Pe unul din pereți tronează un citat din opera papei Wojtila, în contraplan cu un monitor uriaș pe care sunt rulate mesaje și imagini ale unor oameni precum Gandhi și Martin Luther King.

Ieșirea din teritoriul apăsător al majorității sălilor expoziției permanente (unde se află și un coridor care duce la biroul în care, din când în când, Wałęsa vine să își bea cafeaua) se face printr-o zonă în care o grădină prin care curge un firicel de apă îl lasă pe vizitator cu speranța că o lume mai bună ar fi posibilă. ■





Muzeul Național de Artă al României

## „Noul Romantism Negru”, vechiul teren de rezonanță

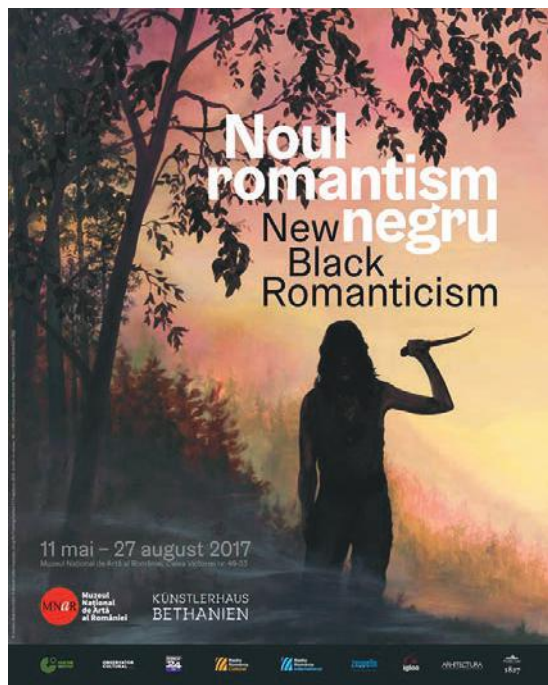
**E**ternele întrebări asupra existenței, moduri de exprimare alternativă. 34 de artiști care au ales maniera „dark” ca abordare a realităților lumii contemporane. Expoziția este un discurs despre recurența angoaselor individului sub presiunea schimbărilor sociale, politice, valorice sau normative. Cele mai recente opțiuni ale umanității, vectorii incertitudinilor, întreaga arhitectură de insecurități care găzduiește autopercepția ființei umane reîntorc atenția acesteia către un obscur al existenței, către un enigmatic al destinului și sunt preluate în direcțiile actuale ale artei.

„Noul Romantism Negru” de la Muzeul Național de Artă al României este o expoziție gândită de Christoph Tannert, director al Künstlerhaus Bethanien din Berlin. El a identificat tematici și expresii emergente în lucrările unor artiști din Austria, Cehia, Danemarca, Germania, Norvegia, Olanda, Spania, România, SUA. „Firul invizibil care unește cele peste optzeci de lucrări prezente la MNAR este recursul, mai explicit sau mai disimulat, la teme consacratele ale romantismului, reinterpretate și re-semnificate în cheie contemporană” – susține eseuul curatorial al expoziției.

Sándor Szász, artistul născut în România ale cărui lucrări sunt incluse în expoziție, potențează componenta apocaliptică a perspectivei. Imaginarul lucrărilor semnate de el este conectat la un discurs despre fatalitate și nu este străin de istoria recentă a spațiului est-european. „Omul Nou” și „Epoca de Aur”, momente ale acestei istorii recente, sunt prezente în seriile sale de lucrări, via povestea satului Bezid din Transilvania: Construirea unui baraj în perioada 1975-1989 a dus la scufundarea celor 180 de case și la destrămarea unei comunități religioase din care făceau parte romano-catolici, unitarieni, greco-catolici și sabatarieni. O localizare între lumi și o narațiune post-demolare sunt cvasipermanente în lucrările semnate de Sándor Szász. Peisajul este obscur, subacvatic, personajele nu au identitate, obiectele și-au pierdut utilitatea. ■

\* Născut în 1976, în Transilvania, Sándor Szász este un artist care deja s-a remarcat prin expozițiile pe care le-a susținut în diverse galerii europene, inclusiv prin expoziția personală de la Michael Schultz Gallery din Berlin.

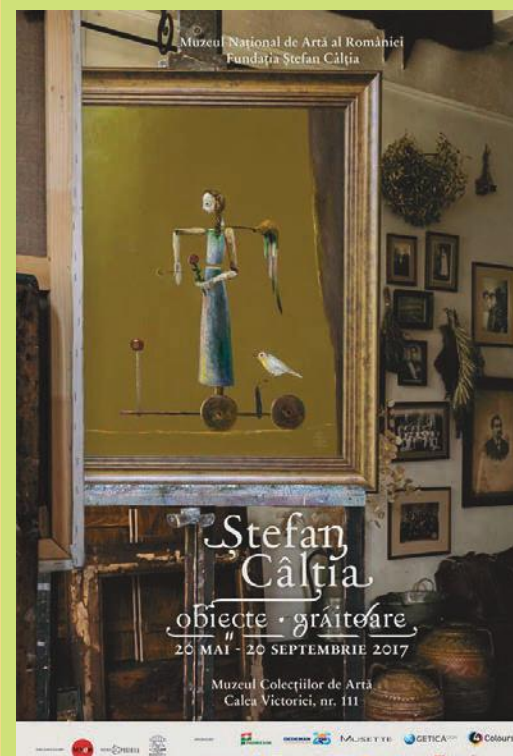
\* Expoziția „Noul Romantism Negru” de la MNAR este prima dintr-un circuit itinerant care va include galerii din Berlin, Praga și Kiel.



► Imaginarul lucrărilor este conectat la un discurs despre fatalitate și nu este străin de istoria recentă a spațiului est-european.

## Ștefan Câlția & staff. „Obiecte grăitoare”

Ființele timide, cu expresii impene-trabile își continuă drumul spre nicăieri venind de nu-se-știe-unde. Procesiunea are ritmul ei, implacabil, include uneori câteva fire de iarbă, un mănunchi de flori firave, o pasăre și, de foarte multe ori, obiecte. Perfecte și de o grațioasă inutilitate, teatrale, obiectele care însoțesc personajele lui Ștefan Câlția alcătuiesc o colecție de o ambiguitate ce frizează luxurianța. O colivie, un pocal, un instrument, o baghetă, un gramofon, un toiag, o carafă, un coș cu flori. În universul imaginar al lucrărilor lui Ștefan Câlția, obiectele sunt investite cu rol de principali comunicatori. Iar în expoziția de la Muzeul Național de Artă al României au fost numite ca atare: „obiecte grăitoare”. Iar ele sunt nu doar obiectele din selecția de lucrări de pictură, grafică și cărți-obiect, ci și obiecte colecționate de artist, din universul real, cotidian: ceramică tradițională, sticlă, instrumente muzicale. ■



\* Conceptul expozițional de la MNAR include o serie de înregistrări audio care conturează povestea lucrărilor de artă și a obiectelor din perspectiva artistului și un program de concerte, conferințe și întâlniri cu Ștefan Câlția.