

## REPERE BIBLIOGRAFICE

***In Fiction We Trust*, volum coordonat de Cătălin Partenie și Alfred Bulai, Editura Polirom, Iași, 2016, 240 p.**

Volumul își propune să exploreze întrepătrunderea dintre ficțiune și non-ficțiune în cunoașterea realității și, potrivit primelor rânduri ale Prefetei, nu se adresează doar specialiștilor, ci unui public mai larg. Parcurgând Sumarul culegerii, se poate observa că specialiștii vizați, în cazul de față, ar fi istorici, filologi, economiști, sociologi, istorici ai filosofiei, dar și romancieri și oameni de teatru (regizori, teatrologi). Publicul larg, desigur, include pe oricine se simte provocat de afirmația că „ficțiunea este o cale de cunoaștere a realității” (p. 5).

Cu siguranță însă că lectura volumului are darul de-al transporta pe care-l ia în mână – în calitate de specialist – din domeniul specialității lui (în care se simțea, probabil, mai la adăpost, sub protecția realității) în cel al publicului larg, de unde valurile ficțiunii îl pot antrena cu mare ușurință în larg. Mai cu seamă filosofului, care a rezistat mai bine de două milenii tentației de a pactiza cu ficțiunea, fluxurile și refluxurile ficțiunii îi dau frisoane. Pentru specialist, realitatea este o peninsulă foarte îngustă, înconjurată de oceanul furtunos al ficțiunii. Pentru publicul larg însă, realitatea pare un recif submarin, primejdios liberei navigații. Textul din deschiderea volumului, aparținând lui Cătălin Partenie, ilustrează printr-o ficțiune teritoriul disputat pe care se construiește în continuare culegerea.

Că ficțiunea nu este echivalentă cu minciuna este mărturia a ceea ce noi înțelegem azi ca literatură și, totodată subiectul studiului *Despre ficțiune*, de Stephen Halliwell, din volumul în discuție. Pentru scriitor, în orice caz pentru poet, „adevărul poetic” nu este, ca să zicem așa, o ficțiune. Unul dintre primii „scriitori” din literatura europeană, Hesiod, pune această mărturie pe seama Muzelor. Făpturi divine, Muzele știu să deosebească adevărul de minciună. Superioritatea lor față de muritori constă în capacitatea de-a le transmite acestora fie adevărul, fie „multe neadevăruri asemănătoare lucrurilor adevărate”.

Studiul *Thucydides Mythistoricus*, de Zoe Petre, prezintă cartea cu același nume a elenistului britanic Francis Macdonald Cornford, apărută în anul 1907, precum și ecourile ei. Cartea lui Cornford reprezintă unul dintre rezultatele activității grupului de universitari specializați în cultura și filosofia greacă, din care autorul ei făcea parte, așa-numiții „ritualiști de la Cambridge” (Jane Harrison, Gilbert Murray). Pentru Cornford, *mythistoria* este „istoria turnată în tiparul unei concepții”, acțiunea prin care modelarea are loc fiind denumită „infigurație”. Infigurația nu este o simplă invenție, ci doar instaurare de conexiuni, neatestate de izvoare, dar credibile. Invenția îi era cunoscută lui Tucidide, el fiind cel dintâi care a despărțit meticolos istoria de invenție; infigurația, ca schemă a gândirii proprii, n-a făcut însă obiectul unei reflecții din partea sa. Ceea ce ar avea ca efect, potrivit lui Cornford, o operă care dă impresia dominării evenimentelor relatate de către autorul ei. Efectul se propagă asupra cititorilor, care devin un fel de complici ai istoricului, predispuși la acceptarea sugestiilor acestuia. Tragedia epocii clasice funcționa după un mecanism asemănător.

Următorul studiu, aparținând lui David Lay Williams, poartă titlul *Minciuna nobilă a legiuitorului? Adevăr și ficțiune în convingerile politice ale lui Rousseau* și examinează ipoteza ca Rousseau să fi operat o distincție între „ficțiune” și „minciună” pe baza unei alte distincții: fapte empirice / adevăruri generale, abstracte, concomitent cu ipoteza opusă: că filosofia politică a acestuia respinge utilizarea minciunilor de orice fel în sfera politică, deși deasupra chestiunii eventualei justificări a minciunilor plutește ambiguitatea.

Volumul propune apoi cititorului studiul lui Ion Tănăsescu, în *Despre fantezie la Brentano și Husserl*, precum și pe cel al lui William Buckingham, *Minciuni în care nu totul e fals. Levinas, filosofie și ficțiune*, ambele cu miză filosofică.

*Spunerea de povești în economie*, de Deirdre N. McCloskey, *Ficțiune și interpretare în sociologie*, de Lazăr Vlăsceanu, *Nu vom fi niciodată postmoderni. Ficțiune și autenticitate*, de Vintilă Mihăilescu dau problemei ficțiunii o coloratură socio-economică.

Nuanța se modifică apoi, iarăși, în *Dragă mincinosule. Actorie, amăgire și spectatorul inteligent*, de Vladimir Mirodan care, din perspectiva omului de teatru, pune ficțiunea în termenii *interpretării*, nu în cei ai conținutului ei de adevăr.

Ultimele două studii, *Despre iepuri și oameni. Ficțiunea în modelarea științifică*, de Roman Frigg, și *Cunoaștere și ficțiune*, de Alfred Bulai revin, prin abordarea lor epistemologică, la o tratare în conținut a problemei ficțiunii.

Volumul poate fi citit în multe feluri, dat fiind subiectul său. Două dintre ele se plasează la extremitățile interpretării: cea clasică, care face uz în continuare de resursele de specialitate ale filologului, istoricului, filosofului etc. și cealaltă, care vede tocmai în autorii volumului personaje angrenate într-un dialog asupra ficțiunii.

Cea ce-a doua interpretare posibilă ar trebui, totuși, să fie precedată de un avertisment, adresat nespecialistului: este ea însăși o ficțiune.

D.P.

**Manuel García Morente, *Faptul extraordinar. Experiența mistică a unui filozof contemporan***, volum alcătuit, tradus și prefațat de Cristian Bădiliță, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2015, 156 p.

Volumul are două părți. Prima parte (pp. 9–92) cuprinde descrierea convertirii la creștinism a filozofului *Manuel García Morente* (1886–1942) sub forma unei scrisori trimisă duhovnicului său, García Lahiguera. Expediată în 1940, scrisoarea, pe care Lahiguera a publicat-o după moartea fiului său duhovnicesc, relatează „faptul extraordinar” al convertirii lui M.G. Morente în noaptea de 29 spre 30 april. 1937 de la ateism la credință, de la predarea filosofiei la slujirea lui Dumnezeu prin primirea harului preoției. A doua parte (pp. 95–152) cuprinde o selecție operată de editorul cărții din conferințele pe care filozoful M.G. Morente le-a susținut după hirotonie: „Spiritul științific și credința în Cristos” (1941) și „Problematika vieții” (1942). În condițiile în care, așadar, nimic din ceea ce a apărut în traducerea românească nu a fost conceput de autor pentru a fi publicat, editorul volumului de față (Cristian Bădiliță) își exprimă speranța că această carte „va atrage atenția publicului român cultivat asupra unui nume de neocolit atât în filozofia contemporană, cât și în istoria misticii și că măcar o parte din scrierile lui «don Manuel» vor intra în patrimoniul nostru cultural” (p. 8). Cine citește însă cartea își va da seama că aceasta este o *aspirație modestă* (sau realistă în condițiile României contemporane), fiind pe deplin îndreptățit să creadă că opera întreagă a lui M.G. Morente merită a fi tradusă în românește.

Trebuie spus că patrimoniul cultural al limbii române se bucură deja de câteva *relatări contemporane ale unor convertiri excepționale* fie pe calea traducerii (André Frossard, *Dumnezeu există, eu L-am întâlnit*, trad. de Alex Ștefănescu, Universal Dalsi, București, 1993, 160 p.), fie direct în românește (Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Polirom, Iași, 2012, 576 p.). Dacă expunerea acestei convertirii poate fi asimilată unei autobiografii spirituale, atunci lista se lărgeste considerabil (Tripticul lui Giovanni Papini: *Amurgul filozofilor*, trad. de Rodica Locusteanu, Uranus, București, 1991, 204 p.; *Un om sfârșit*, trad. de Ștefan Augustin Doinaș, Polirom, Iași, 2011, 238 p.; *Viața lui Isus*, trad. Alexandru Marcu, Ed. Ago-Temporis, Chișinău, 1991, 375 p. Vezi în acest sens și Simone Weil, *Autobiografie spirituală*, trad. și introd. de Anca Manolescu, Humanitas, București, 2004, 200 p.). Astfel, sub aspect strict cronologic, acest volum se adaugă altora care schițează timid o anumită orientare bibliografică (care, spre deosebire de alte spații lingvistice, mai are încă mult până la a deveni o tradiție). Stă însă în natura convertirii ca nicio experiență – mai mult ori mai puțin mistică – să nu se asemene cu alta, astfel încât acest volum este unic și, deci, irepetabil. Prin urmare, datoria primă a oricărui recenzent este să-i surprindă specificul în sine și în relație cu alte descrieri asemănătoare.

Ceea ce este absolut uimitor la orice carte ce consemnează convertirea personală este interesul pe care îl manifestă cititorii, cuantificabil în zecile de ediții care se succed la intervale scurte de timp. Care ar fi motivațiile acestui interes covârșitor și căruia cu greu i s-ar putea găsi echivalent? Probabil

că mulți vor să afle intimitatea cea mai profundă a unei persoane, iar acest lucru este cu atât mai surprinzător cu cât de la jumătatea secolului al XX-lea, sub puternica impresie a mass-mediei, intimitatea pare să fie localizabilă în perimetrul senzualității, al mondenității și nicidecum al spiritualității. Alții, peșemne, doresc să afle de ce Se arată Dumnezeu într-un anumit fel, anumitor oameni. Mi se pare că aceasta este cea mai potrivită cheie de lectură a cărții de față, întrucât tot aici se află și răspunsul la întrebarea privind specificul oricărei convertiri. În fața întrebării *de ce* Se arată Dumnezeu anumitor oameni, chestiunea *cum anume* Se arată este mai banală și, prin urmare, secundară ca importanță. În definitiv, fenomenologia convertirilor este epuizabilă între două repere: convertirea directă, exterioară, totală – după modelul paulinian – și convertirea indirectă, intelectuală – de tipul celei steinhardtene (ambele presupunând, la un moment dat, incandescența emoției).

De ce se arată Dumnezeu, într-un chip extraordinar, anumitor oameni? Mai precis, *de ce* se arată Dumnezeu *intelectualilor*? Lectura cărții lui M.G. Morente sugerează un posibil răspuns la această întrebare. Mai vârtos decât alte situații de convertire, M.G. Morente lasă impresia că două sunt criteriile de care cineva trebuie să țină seama atunci când încearcă să înțeleagă (nu doar să trăiască!) „faptul extraordinar”: *epoca* în care acesta se petrece și *calitatea persoanei* (un merit evident al cărții). Convertirea lui M.G. Morente s-a petrecut la Paris, în noaptea de 29 spre 30 april. 1937, pe când se afla într-un exil autoimpus. Astfel, „faptul extraordinar” are loc într-un moment când Spania natală se afla sub asediul „terorii republicane”, iar când profesorul M.G. Morente era la zenitul maturității intelectuale (având 51 de ani). Epoca (împrejurare impersonală) și calitatea persoanei (împrejurare personală) sunt cele două componente care sunt de natură să articuleze destul de precis relația omului cu Dumnezeu. În cazul lui M.G. Morente, succesul pe plan profesional (în 1937, acesta era deja un om cu o puternică formare filosofică) a fost ponderat de o perioadă extrem de tulbură din punct de vedere social-politic: pe 28 aug. 1936 îi este asasinat ginerele (pe când acesta avea doar 29 de ani, față de care nutrea sentimente de „afecțiune, respect și admirație”) care produce „tragedia fiicei” (rămasă văduvă la 22 de ani, cu 2 copii), după care îi este percheziționată casa și primește sfatul discret de a părăsi de urgență Spania, ajungând la Paris pe 2 oct. La acest șir de suferințe personale se adaugă încercările sistematice, dar nereușite, de a-și aduce familia la Paris. Astfel, între 28 aug. 1936 (când îi este omorât ginerele) și noaptea de 29 spre 30 april. 1937 se confruntă în persoana lui M.G. Morente puternica suferință a inimii (hrănită de evenimentele negative care îi erau exterioare, dar și predispoziția lui către sensibilitate și imaginație) cu prospețimea minții (antrenată prin „studiul filozofiei și dragostea pentru meditațiile solitare”). Rezultatul ciocnirii dintre suferința inimii și „facultatea de autocritică și autoanaliză” a fost totuși ceva mai important decât atenuarea unor posibile excese (fie în sensul unui orgoliu intelectual, fie în sensul unei deznădăjduiri existențiale prin prăbușirea în abisul suferinței): M.G. Morente începe să își pună întrebări. Acum este momentul să fie spus că specificul acestei relatări constă în distincția pe care M.G. Morente o face între convertire și „faptul extraordinar” propriu-zis, în sensul în care convertirea reprezintă un proces mai degrabă intelectual, sub puternica amprentă a evenimentelor exterioare, pe când „faptul extraordinar” reprezintă apogeul și pecetluirea existențială a convertirii.

Convertirea începe atunci când M.G. Morente începe să conștientizeze o înșiruire de fapte providențiale („lovituri de teatru”, cum le numește): hotărârea de a părăsi Spania, propunerea de a alcătui un dicționar bilingv francez-spaniol de pe urma căruia să poată supraviețui în capitala franceză, unde ajunsese „răvășit la suflet, fără bani și plin de scrupule morale” (p. 17), apoi, la scurt timp, „invitația de a prelua catedra de filozofie de la Buenos Aires” (p. 25) și, apogeul, întâlnirea „în salonul lui don José Ortega y Gasset” a unui profesor spaniol al cărui fiu, grație relațiilor strânse cu guvernul republican, îi putea scoate familia din Spania. Astfel, M.G. Morente începe să descopere „o putere necunoscută”, independentă de voința lui (căci „tot ceea ce eu făceam sau încercam să fac din proprie inițiativă ieșea prost sau dădea greș”), care „îi înfige în creier ideea Providenței”; „o alungă cu încăpățănare și mândrie”, însă rămâne totuși tulburat. Speranța reintegrării familiei la Paris, în circumstanțe pașnice, se spulberă încetul cu încetul, instalându-se așteptarea care, prin sentimentele care îi erau asociate, îl introduce către o stare de „absolută neputință”. În descrierea lui M.G. Morente, starea constă în „sfășiere interioară, sciziune între voința neputincioasă, dar plină de mofuri și dorințe afective și cursul implacabil, dar neștiut, al întâmplărilor; acest abis între un eu care vrea să fie și o realitate care este ceea ce este, complet indiferentă la eul volitiv” (p. 37). În fața acestei sciziuni,

M.G. Morente începe să se întrebe, zi și (mai ales) noapte: „cine sau care sau ce era cauza acestei vieți care, fiind a mea, nu era totuși a mea?” (p. 42). Răspunsul, înțeles „ca soluție la această antinomie”, era acela că „cineva sau ceva îmi alcătuiește viața”, însă de aici au rezultat alte două întrebări: „cine este acest ceva, diferit de mine?” și „dacă eu nu primesc darul?” (p. 43). La prima întrebare, ideii de Dumnezeu i se opune „trufia intelectuală”, însă rapid descoperă că „simplul determinism natural – fizic, istoric, psihologic – poate, fără îndoială, să producă întâmplări, dar nu întâmplări pline de sens [așa cum sunt cele] orientate cu înțelepciune către anumite scopuri și efecte” (p. 47). Urmarea a fost că „gândul Providenței” i-a adus, pentru prima dată după câteva luni, „liniște și alinare” (p. 49). Providența pe care el o resimțea oscila între idei, adică acea „putere infinită față de care omul are doar reverența totală, mută și nemișcată” (p. 53) și persoană, la care te poți ruga. Ajuns în acest punct, lui M.G. Morente i se naște o întrebare: „ce pot să nădăjduiesc de la un Dumnezeu căruia îi place doar să se joace cu mine?” (p. 54) care o antrenează pe cea de-a doua ca importanță: „Pot să-i refuz darul?”. Da, însă sub forma sinuciderii: Dumnezeu mi-a dat această viață pe care eu însă pot să o refuz. Își dă seama numaidecât că sinuciderea era „absolut ineficientă, nu duce la nimic, nu rezolva nimic și cu atât mai puțin era în stare să ofere o soluție problemei teoretice, metafizice de care eram măcinat” (p. 55–56).

Astfel, seara de 29 april. l-a găsit într-o fundătură intelectuală care impunea „reluarea procesului intelectual ce m-a dus la o concluzie atât de grotescă” (p. 56). Hotărăște să facă o „pauză de gândire”, timp în care deschide radioul unde „se transmitea o bucată de Berlioz intitulată *L'Enfance de Jésus*”: „prin minte au prins a mi se perinda – fără să mă pot împotrivi în vreun fel – scene din copilăria Domnului Nostru Isus Cristos, mergând de mână cu Preasfânta Fecioară [...] Apoi am continuat imaginându-mi alte etape din viața Domnului [...] Și așa, încetul cu încetul, în sufletul meu a început să se închege viziunea lui Cristos, a lui Cristos-omul: [...] «Iată, acesta este Dumnezeu, adevăratul Dumnezeu, Dumnezeu cel viu; iată, acesta este Providența cea vie!»” (p. 57–59).

Ce este Providența cea vie, opusă ideii de Providență? M.G. Morente descoperă în Providența Vie pe „Dumnezeu care-i înțelege pe oameni, care îi povățuiește, îi mângâie, le aduce mântuirea” (p. 60). Astfel, M.G. Morente descoperă că dacă la ideea de Providență te gândești, sub aspect intelectual, la Providența Vie te rogi, cu toată ființa: M.G. Morente îngenunchează și se străduiește să-și amintească rugăciunea *Tatăl nostru* (semn că nu o mai rostise în cei 50 de ani). Rugându-se, rostind „Facă-se voia Ta precum în cer așa și pe pământ”, M.G. Morente înțelege că „punctul esențial, cheia umanității” constă în „acceptarea deopotrivă supusă și liberă”, în a-ți propune să împlinești „ceea ce Dumnezeu dorește să împlinească prin tine” (p. 65); „culmea, esența condiției umane este să vrea liber ceea ce Dumnezeu vrea” (p. 66). La prima oră a zilei de 30 april., M.G. Morente trăia „o pace extraordinară în suflet” (p. 67), acum fiind momentul în care, „fapt extraordinar”, își dă seama că „acolo se afla El”: „nu-L vedeam, nu-L auzeam, nu-L atingeam, dar El se afla acolo” (p. 69). Viziunea lui Dumnezeu întrupat este deopotrivă *evidentă* („Îl percepeam, chiar dacă fără senzații”) și *stare* („fericire supraomenească”).

Intim legate de relatarea acestei convertiri care cuprinde, la modul paroxistic, „faptul extraordinar” sunt cele două conferințe pe care le-a ținut despre *legătura dintre știință și credință* și despre *sensul vieții*. Nu este locul aici a se insista asupra conținutului acestora decât în măsura în care ele sunt utile în a sugera un posibil răspuns la întrebarea inițială a acestei recenzii: *de ce se arată Dumnezeu intelectualilor?* Este limpede că în orizontul „faptului extraordinar”, antrenamentul intelectual al lui M.G. Morente departe de a fi o finalitate, are o valoare instrumentală, căci tot ceea ce a făcut după „faptul extraordinar”, fie că este vorba despre cursuri, despre preoție, fie despre conferințele pe care le-a ținut, se află în strânsă legătură cu acesta: ambele conferințe vorbesc cu detașare intelectuală, dar în miezul experienței personale, despre legătura dintre știință și credință, pe de o parte, și despre „problematica vieții”, de cealaltă parte. Relația dintre știință și credință reprezintă un punct de răscruce pentru intelectualii ultimelor două-trei veacuri (în orice caz, începând cu teoria newtoniană). În funcție de cum au gândit relația dintre știință și credință, adică de ruptură sau de întrepătrundere, intelectualii au fost convingători în sensul ateismului sau al credinței. M.G. Morente observă foarte corect că „în străfundul inimii intelectualilor roade viermele preocupărilor cu privire la Cristos [...] în inima lor se dă o luptă tragică: atracția unică față de Cristos și teama de a nu cădea de pe piedestalul trufăș al științei” (p. 100). Astfel, „teamă de a crede” (care reprezintă, în optica autorului, „suferința

spirituală a majorității intelectualilor”) rezultă din conflictul între orgoliul inerent filosofiei și al științei și smerenia Evangheliei. Pentru a semnala totuși o incongruență, detaliile pe care M.G. Morente le precizează în descrierea convertirii nu par să indice vreo frământare în legătură cu Cristos; ba mai mult, lasă impresia că Îl descoperă abia după ce lucrarea lui Berlioz, ca încununare a unui travaliu de înțelegere rațională a unui șir de fapte uimitoare, îl duce cu gândul la existența în trup a lui Dumnezeu, ceea ce denotă că M.G. Morente nu aparține acestei categorii de intelectuali. Cel mult, se putea gândi la Dumnezeu doar ca *existență metafizică* (ideea de Dumnezeu), nu și ca *persoană* (Dumnezeu Care ascultă, răspunde, suferă, Se bucură, iubește etc.).

Probabil că tipologia convertirii lui M.G. Morente ar fi și mai bine înțeleasă dacă ar fi citită în oglindă cu *Poezie și adevăr*, binecunoscuta autobiografie a lui J.W. Goethe. Dincolo de numeroasele asemănări care justifică această apropiere, detaliul care face deosebirea ține de împrejurările exterioare: pe cât de pașnică și prosperă era Germania începutului de secol al XIX-lea, pe atât de tulbură și săracă era Spania începutului de secol al XX-lea. Goethe se arată preocupat de divinitate doar sub aspect metafizic, caz în care viața i se pare o autoconstrucție (*Bildung*), în timp ce M.G. Morente ajunge să constate că „viața croită de altcineva îmi este dăruită” (p. 43). Goethe percepe viața omului doar ca parte dintr-un întreg („[...] vedem născându-se în noi simțământul ales că numai omenirea întreagă este adevăratul om și că individul nu poate fi bucuros și fericit decât atunci când are curajul să-și spună că el nu este decât o parte dintr-un întreg” – Johann Wolfgang Goethe, *Poezie și adevăr. Din viața mea*, trad. de Tudor Vianu, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 200), în timp ce pentru M.G. Morente de după convertire („omul nou”, cum își spune) fericirea supremă este de neconceput în absența „unei vieți unice și personale” („ceea ce iubim în propria noastră viață este caracterul personal, marca de individualitate, de unicat, pe care o poartă fiecare din viețile noastre”, p. 132). Deosebirile de acest tip pot continua.

Ceea ce trebuie consemnat, cu titlu de concluzie, este că intelectuali au existat și vor exista întotdeauna, însă ceea ce-i deosebește în modul în care se raportează la Dumnezeu este *contextul istoric*. Dacă primul impuls este cel metafizic (ideea de Dumnezeu), aceștia nu conștientizează atributul personal al lui Dumnezeu decât în momentele de criză, împrejurarea în care Providența Vie pare să prefere cel mai mult să-și facă simțită prezența. Atunci când un intelectual nu are ocazia (șansa?) de a descoperi existența personală a lui Dumnezeu, de la impulsul prim al metafizicii se poate sfârși fără dificultate în *starea finală a ateismului* (dacă ne gândim, de pildă, la generația intelectualilor teologiei liberale din secolele XVIII–XIX precum Reimarus, D.F. Strauss). Însă odată ce un intelectual Îl descoperă pe „Dumnezeu al lui Avraam, Isaac și Iacob”, credința acestuia devine o sursă de vitalitate pentru întreaga teologie. Rămâne o temă de reflecție întrebarea *de ce persoana se arată cel mai mult în situațiile critice* (traductibilă, sub aspect paremiologic, în „Prietenul adevărat la nevoie se cunoaște!”). La fel de important este și corelativul acestei afirmații: situațiile critice sunt „croite” pentru intelectuali, pentru a-i deștepta din liniștea metafizică și pentru a-i arunca în vârtoarea existenței unde contradicțiile, paradoxurile creează un acut sentiment de tulburare?

Nicolae Drăgușin

**Oana Șerban**, *Capitalismul artistic. Consumul operei de artă în patru pași: Marcuse, Baudrillard, Debord și Lipovetsky*, Pitești, Paralela 45, 2016, 277 p.

De la „capitalismul creativ” al lui Shumpeter la analiza făcută de Daniel Bell asupra *Contradicțiilor culturale ale capitalismului*, filosofia a preluat mizele dezbaterii rolului pe care arta îl are în determinarea comportamentelor sociale ale indivizilor și guvernării de sine. În acești termeni, filosofia a adus estetizarea consumului mai aproape de viețile noastre cotidiene. Aceste premise au mers dincolo de simpla examinare, ocazională și interdisciplinară, a conținuturilor etice și estetice ale capitalismului. De fapt, au consolidat un domeniu foarte specific de cercetare, „capitalismul artistic”, dezbătut pe larg în paginile ultimei cărți a lui Gilles Lipovetsky și Jean Serroy, *L'esthétisation du*

*monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste* (2013). Semnificativa contribuție a acestei apariții editoriale a constat în legitimarea domeniului de cercetare, denumit și „capitalism artistic sau creativ-transectetic”, o ideologie caracterizată de „aducerea în prim-plan a diferitelor stadii ale sensibilității și design-ului procesual, printr-o sistematică stilizare a produselor și spațiilor comerciale, a generalizării și integrării artei, look-ului și afectelor în universul consumerist” (Lipovetsky & Serroy 2013, 12). În ciuda acestei abordări provocatoare, prin care cei doi autori francezi au depășit stadiul actual al cercetărilor în domeniu, sintetizând definițiile operaționale ale capitalismului artistic, precum și principiile și valorile care corespund fiecărei faze a evoluției sale istorice și culturale, în strânsă legătură cu individualismul modern și societatea de consum, prea puține lucruri sunt menționate despre genealogia capitalismului artistic.

De fapt, capitalismul artistic este înțeles ca o manieră rațională de exploatare a dimensiunilor estetice, sensibile și imaginare ale artei în interesul stimulării evoluției diferitelor piețe și industrii, ca factor care contribuie la obținerea de profit. Astfel, devine sursa unui stil de viață generalizat, specific societății moderne și contemporane, care are ca miză „estetizarea lumii”. În ciuda detaliilor biografice ale lui Lipovetsky, care a preferat să își împartă gândirea într-o etapă marxistă, una postmodernă și una hypermodernă, sugestive pentru a înțelege apropierea de principalele subiecte specifice modernității, precum industrializarea masivă, eliberarea de sub societatea de consum, globalizarea sau capitalismul, în formele lui culturale, economice și sociale, nu există foarte multe indicii care să ne permită explicarea unor perspective implicite asupra originilor capitalismului artistic. În acest context, Oana Șerban propune o piesă finală a unui puzzle al capitalismului artistic, discutându-i originile și evoluția, prin ultimul ei volum, *Capitalismul artistic*, publicat de Editura Paralela 45 în primele luni ale anului 2016.

După cum sugerează chiar subtitlul cărții – *Consumul operei de artă în patru pași: Marcuse, Baudrillard, Debor, Lipovetsky*, cercetarea autoarei se apleacă asupra ipotezelor de lucru necesare și, în același timp, preliminare, din istoria ideilor, care au dus la argumentele lipovetskyene asupra capitalismului artistic. Metodologic, Oana Șerban preferă pentru această investigație modelul teoriei critice. Prin aceasta, mărturisește autoarea, continuă și compensează lacunele unei încercări anterioare de cercetare a originilor capitalismului, atribuită lui Boltanski și Chiapello în volumul *The New Spirit of Capitalism*, în care sunt distinse o critică artistică și una socială. Șerban aduce aceste două critici pe teritoriul capitalismului artistic, așa cum este văzut de către Lipovetsky, ca prim element de noutate al volumului său (Șerban 2016, 1–29).

Reușind să justifice corespondențele dintre cele patru accepțiuni ale lui Boltanski și Chiapello asupra capitalismului – ca sursă a dezvrăjirii obiectelor de consum și a stilurilor de viață, lăsate la vedere în inautenticitatea lor; ca opresiune; ca pauperitate sau inegalitate socială și ca egoism – și cele patru vârste ale capitalismului, așa cum sunt discutate de Lipovetsky și Serroy ca estetizare a industriilor și piețelor; preeminență a utilității economice și materiale a operei de artă în fața calităților ei estetice; apariția industriilor creative și substituția ierarhiilor artistice și interculturale tradiționale cu noi perspective valorice ale comunităților artistice contemporane, Șerban consideră că acest sincronism, odată dovedit, va consolida conceptual și normativ cercetarea sa asupra capitalismului artistic.

Chiar din *Introducere*, angajamentele ideologice ale autoarei sunt conținute în teza principală a cărții, care face din demersul său o cercetare deloc facilă și, pe alocuri, curajoasă: își propune explicarea estetizării lumii ca unificare a reprezentărilor spațiului, timpului și individului. Șerban menționează că o asemenea teză, parțial intuită de Lipovetsky, deși scapă oricărei clarificări conceptuale sau oricărei numiri directe, poate fi cea mai bună cale către reconstrucția originilor capitalismului artistic, în linia Marcuse-Baudrillard-Debord, urmărind îndeaproape corespondențele conceptuale, metodologice și tematice (Șerban 2016, 20).

De-a lungul volumului, Șerban nu se îndepărtează de Lipovetsky. De fapt, în încercarea de a identifica originile capitalismului artistic, asumă filosofia lui ca punct de plecare, dar se întoarce, în istoria capitalismului cultural, până la autorul eseului „Artă și Revoluție”, și anume Marcuse. Autoarea argumentează opțiunea pentru desfășurarea cercetării ei în sensul invers ordinii cronologice în care aceste teorii au survenit, dintr-un considerent conceptual, și anume, că este necesară definirea

și sistematizarea capitalismului artistic așa cum au fost realizate în volumul din 2013, pentru ca, plecând de la trendul unor evoluții trans-istorice și trans-culturale, să identificăm sursa acestei ideologii.

Cu toate acestea, autoarea rămâne în apropierea considerațiilor lui Luc Ferry din *Homo Aestheticus* și proiectului lui Rosenberg asupra *De-Definirii artei*, care fac obiectul unor preocupări anterioare. Aplică în reconstrucția capitalismului artistic teza celui dintâi, potrivit căruia excelența, meritocrația și autenticitatea influențează producția, consumul și distribuția obiectelor artistice, și explicațiile celui din urmă asupra dezestetizării artei (numită și de-definire), ca un gest specific modernității, de a izola calitățile estetice ale unei opere de cele artistice. Această separare e considerată un pas înainte în dobândirea autonomiei artei (mai cu seamă a dezinstituționalizării ei) și dezvoltării versiunii ei conceptuale. În aceste condiții, Oana Șerban oferă propria sa perspectivă asupra capitalismului artistic fără a se restrânge la o tradiție specifică de interpretare, a filosofiei continentale, depășind particularitățile unei lecturi sub lupa filosofiei franceze (pe care o preferă) prin conexiuni adâncite cu rădăcinile germane ale Școlii de la Frankfurt. Argumentele Oanei Șerban asupra estetizării lumii se întind de-a lungul a cinci capitole. Disponerea lor, dar și legătura conceptuală și metodologică dintre acestea păstrează, după cum afirmă chiar autoarea, exigențele lui Lipovetsky pentru o cercetare trans-istorică și trans-estetică.

Primul capitol pune în lumină definiția data de Lipovetsky capitalismului artistic, urmărind criteriile puse în joc în determinarea celor patru etape istorice ale acestuia, pe care le-am menționat mai sus. Șerban explică aceste patru faze – înțelese ca etape ale unei istorii genealogice a capitalismului artistic – au la bază anumite dihotomii sau paradoxuri culturale, după cum le spune Bell. Acestea pot fi reduse, în mare, la diferențele dintre *artist/artisan*, *cultură/industrie*, *authentic/kitsch*, *cultură de masă/elită culturală*, *high art/low art*. Interdependența lor în termenii interesului economic pentru opera de artă, de-definirii artei, stilurilor de viață hedoniste (parțial dandiste, amintește autoarea) ne oferă o perspectivă aparte și asupra individualismului transestetic, prin imaginea lui *homo aestheticus*. Operand „o critică radicală” asupra estetizării lumii, Șerban consideră că însuși Lipovetsky ar fi de acord cu perspectiva ei foucauldiană asupra acesteia în termenii unui „ideal estetic ca model de identificare a vieții bune prin formularea unor imagini și corporalizarea multiplicării experiențelor senzitive” (22). Capitolul se încheie cu un studiu de caz asupra cinematografeii postmoderne ca „noua ontologie a celei de-a șaptea arte”, care aduce în prim plan conceptul de „Cine-Eu”, propus de Lipovetsky. Șerban consideră că cinematografia postmodernă, configurată de consumerism, este un simbol al unificării reprezentărilor acordare spațiului, timpului și individului, într-o producție narativă a spectacolului, pe un „ecran global” – o aluzie la volumul cu același nume al lui Lipovetsky. Această analiză se bazează atât pe societatea spectacolului din filosofia lui G. Debord, cât și pe internalizarea unor fenomene de înalt interes pentru filosofia lui Lipovetsky, precum „globalizarea, cultura hiperindividualistă, controlul panoptic al individului, transpus în show, manipularea televizată a spectatorului în inocularea normelor fericirii private, valoarea plăcerii și ideea intimei împliniri de sine prin cultura de masă și consum” (22–23).

Al doilea capitol dezbate contradicția a două concepte: *capitalismul spectacular* și *socialismul spectacular*. Șerban cercetează ideologiile capitaliste care pregătesc terenul pentru capitalismul artistic al lui Lipovetsky, explicând conexiunile dintre argumentele filosofului francez și perspectivele lui Debord și Baudrillard asupra acestui subiect. După cum susține autoarea, „premisele sunt acelea că epoca Wall Street a dat tonul înțelegerii capitalismului ca o ideologie de acumulare a bunurilor, producției de dorințe și de bunuri în plan public și privat, maximizând noțiuni precum virtutea, talentul, societatea spectacolului, în sensul constituirii unui discurs moral al acestei paradigme” (23). Analiza diferențelor dintre socialism, capitalism și anarhism face din paginile celui de-al doilea capitol o lectură provocatoare, care pune în discuție abordarea spectaculară a revoluțiilor culturale, urmându-l pe Debord, ca unică posibilitate pentru a restitui societății postmoderne capacitățile ei simbolice.

Al treilea capitol expune istoria hypermodernității lipovetskyene ca succesiune de simulacre. Șerban aduce în discuție perspectiva lui Baudrillard asupra producerii de realitate prin artă. Capitalismul artistic este argumentat, aici, ca spațiu al producerii și reproducerii alternative de

realitate, invocând efectele simulării asupra puterii sociale și politice, personalizării individului prin consum, reciclării culturale a valorilor individuale și memoriei estetice prin răspândirea kitschului, de altfel determinat tot ca rezultatul unei simulări. Ipoteza centrală a acestui capitol este dată de asumarea operei de artă ca marfă absolută, având în vedere felul în care această idee a evoluat în scrierile lui Warhol, Benjamin, Danto și Boltanski. Sfârșitul capitolului include un studiu de caz, „Fotografia și consumul de lumină. Fenomenul Edward Hopper”, în care autoarea dezbate forma aleasă de artistul căruia Baudrillard i-a dedicat pagini consistente ale eseurilor sale filosofice pentru a unifica, în operele sale de artă, reprezentările spațiului, timpului și individului, ca estetizare a lumii, detașată de orice conținuturi morale. Șerban conchide că alarmanta observație a lui Baudrillard din „Complotul artelor”, asupra dispariției filosofiei prin estetizarea lumii, este rezultatul adaptării perspective marxiste asupra capitalismului ca ideologie de acumulare la societatea spectacolului, așa cum o vede Debord: „filosofia a dispărut. Ceva s-a întâmplat apoi, (n.a. după momentele de boom, de tipul Duchamp sau Warhol în artă), dar nu a fost o mutație. Astăzi totul este estetizat. Trăim transestetic, suntem într-un muzeu gigant” (152). Prin această adaptare, obținem o inflație de simboluri și de emoții, pe care autoarea le confruntă în cel de-al patrulea capitol al cărții sale, prin următoarea teză: „spectacolul, capitalul și imaginea sunt termeni interșanjabili”. (157) Consideră că argumentele critice ale lui Debord asupra societății capitaliste pot fi utilizate în a explica faptul că „proletarii au moștenit arta modernă și au schimbat-o” până într-acolo încât au dus-o la „de-definire și dezestetizare” (160–164), făcând referire la schimbările culturale din anii ‘50 provocate de mișcarea avangardistă a letrismului. Șerban oferă o interpretare inovativă a consecințelor motto-ului revoluționar al lui Debord, „Ne travaillez jamais!”, asupra dezvoltării „activismului estetic” (175) în capitalismul artistic, invocând în acest context boicotarea conferinței de presă a lui Chaplin de către Debord, alături de alți intelectuali ai vremii, dar și filmele anti-cinema ale autorului *Societății spectacolului*.

Al cincilea capitol discută influența lui Marcuse asupra capitalismului artistic al lui Lipovetsky, prin prisma unui concept comun: desublimarea operei de artă prin consumul de masă. Eseurile lui Marcuse, „Artă și revoluție” și „Societatea ca opera de artă” sunt considerate de către Șerban scrieri destinate pentru perspectiva viitoare a lui Lipovetsky asupra capitalismului artistic. Teme comune fac dovada acestei legături conceptuale: societatea abundenței, tehnologizarea excesivă, alienarea individului sau corespondențele dintre capitalismul trans-istoric al lui Marcuse și capitalismul trans-estetic al lui Lipovetsky fac argumentul ei valid. Estetizarea lumii, așa cum apare în filosofia lui Marcuse, este examinată în acest capitol prin concepte precum: deterioralizarea estetică, profesionalizarea artistului, politizarea expresiilor artistice prin ideologii de masă. O dimensiune semnificativă a acestui capitol este reprezentată de justificarea a două perioade ale gândirii lui Marcuse, una determinată de Școala de la Frankfurt, cealaltă ca o reevaluare și detașare completă de spiritul acestei tradiții moderne.

În capitolul dedicat concluziilor, Șerban insistă asupra reconstrucției genealogice a capitalismului artistic, urmărind argumentele lui Marcuse, Baudrillard, Debord și Lipovetsky, completate de un studiu de caz asupra realismului capitalist, reprezentat de Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke și Gerhard Richter. Autoarea explică faptul că politizarea artei, privatizarea creativității și subscrierea travaliilor artistice agendelor propagandiste de tip corporatist și industrial, efectele mecanizării producției de artă și complicitatea artei postmoderne la accelerarea consumului ar trebui înțelese ca premise ale realismului capitalist, care au dus, în evoluția lor, la capitalismul artistic. Analize aprofundate ale operelor de artă ale lui Perez, Richter, Polke, Lueg, Hopper, Hitchcock și LaChapelle sunt puse în slujba demonstrării tezei privind căreia unificarea reprezentărilor acordate spațiului, timpului și individului stă la baza originilor capitalismului artistic.

Cel puțin în ceea ce privește gândirea occidentală, capitalismul artistic va reprezenta una dintre cele mai adâncite și provocatoare subiecte din scrierile filosofice postmoderne mult timp de aici înainte. În mod evident, acesta încearcă să compenseze sau să depășească insuficiențele pe care modernitatea le-a acumulat în fazele ei istorice, mai ales în momentele de cotitură marxistă. Cea mai importantă contribuție a acestei cărți, care stă, de asemenea, pentru una dintre cele mai critice și exacte receptări ale ultimelor opere ale lui Lipovetsky, este aceea de a contrasta pattern-uri clasice

de interpretare a surselor industrializării, ascensiunii capitaliste și stilurilor noastre cotidiene de viață, consumeriste, cu unghiuri inovative și interdisciplinare de gândire critică, de la Marcuse și până astăzi. Dincolo de calitatea argumentelor, recomand această carte pentru stilul scrierii Oanei Șerban: capitolele principale ale volumului, dar și studiile de caz, reușesc să depășească confortul dat de lexicul specific capitalismului artistic. Pedigree-ul autorului – autor de ficțiune, eseist și acum filosof în spiritul filosofiei moderne și esteticii – a contribuit la plauzibilitatea și caracterul persuasiv al argumentelor întinse pe 277 pagini de text. Recomand volumul și pentru lectura provocatoare pe care o poți avea ca cititor, constatând cum receptările lui Lipovetsky și ale unor artiști contemporani – de la început aflați într-o asociere complicată – se rânduiesc într-un “puzzle of beliefs” pe care autorul îl propune ca una dintre cele mai disciplinate și dedicate lucrări din timpul educației doctorale, nu departe de convingerile sale personale. Capitalismului artistic i-au urmat câteva articole de cercetare, dintre care amintesc „Why Is the De-Aestheticization of Art a Phenomena Specific to the Artistic Capitalism” (in IJAPHC, Vol 1, Issue 1, 2016) și „Constituirea unei teorii critice a capitalismului artistic: un puzzle normative al contradicțiilor culturale ale capitalismului” (in *Critică, marginalitate, cinism*, editori C. Iftode și C. Voinea, Editura Universității din București 2016), în care autoarea a rafinat metodologic și conceptual cele mai importante ipoteze de lucru ale cărții ei. În orice caz, interesul focusat al Oanei Șerban pentru această arie de expertiză a adus capitalismul artistic mai aproape de filosofia românească, promițând continuități și reflecții critice asupra moștenirii culturale lipovetskyene. În încheiere, fac o precizare: este o carte care îi determină chiar și pe cei care sunt foarte rezervați în privința artei contemporane să caute mai multe înțelesuri ale acesteia, o carte care reușește să îi atragă și pe filosofii analitici. În cazul de față, lectura a dus chiar la o recenzie.

Diana Ghinea

**Teodor Vidam, *Revirimentul eticii în gândirea filosofică românească*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2016.**

Ultima carte a profesorului Teodor Vidam (*Revirimentul eticii în gândirea filosofică românească*, Cluj-Napoca: Argonaut, 2016) conține câteva studii care tratează problema eticii în gândirea contemporană europeană (Max Scheler și Nicolai Hartmann) și în filosofia românească (D.D. Roșca, Anton Dumitriu și Petru Creția), având ca punct de fugă intenția declarată de a configura liniile unei etici autohtone întemeiate în principal pe sintagma, esențială în opinia autorului, „om de omenie”. Afectată de sfârșitul metafizicii și lipsită de fundamentele care-i asigurau viabilitatea, etica are în postmodernitate probleme de întemeiere și de coerență, ajungând la un relativism disolutiv. Există în cartea de față o linie de argumentare împotriva decadenței eticii, care apare din când și se reia de la studiu la studiu, și, totodată, o încercare de reconstrucție și de reîntemeiere a ei pornind de la etosul românesc.

Autorul face mai întâi câteva considerații preliminare despre înțelesul ființei umane, pornind de la întrebarea fundamentală pentru etică: „Ce fel de oameni suntem noi, pământeni, ce vrem să facem și încotro năzuim să ne îndreptăm?” (p. 20). Răspunsul – după ce sunt discutate rapid câteva idei din istoria gândirii europene cu relevanță etică (Scheler, Hartmann, Rousseau, Nietzsche, Petrovici, Heidegger, Ortega y Gasset, Levi-Strauss ș.a.) – este de factură existențialistă: „...fiecare om devine nu ceea ce își dorește în mod irațional, ci ceea ce-și propune în mod temeinic, trecând peste vulnerabilități și îndoieli, dificultăți provocate de obstacole, prin proiectarea, dimensionarea și afirmarea concludentă a caracterului persoanei și/sau personalității umane” (p. 24).

După o clarificare a termenilor moralitate, morală, etică și metaetică, Teodor Vidam discută gândirea etică a lui Max Scheler și Nicolai Hartmann, ambii caracterizați printr-un „personalism etic” menit să sublinieze importanța persoanei și a valorilor sale. Max Scheler arată că, dincolo de fenomenologia husserliană, o relevanță neperisabilă este deținută de «ordo amoris»/ordinea iubirii,

care are o funcție *a priori*. Această asumție pune în lumină intercon condiționarea dintre etică și axiologie, omul comportându-se în funcție de valorile în care crede. Cum unele dintre aceste valori sunt cele religioase, o definiție a omului ca *Gottsucher*, „căutător de Dumnezeu”, devine legitimă și instauratoare. În acest caz, se impune și o întemeiere religioasă a eticii: „Întreaga gamă a sentimentelor și trăirilor afective, în primul rând sentimentul valorii și cel al iubirii precum și persoana umană ca instanță etică superioară, ne apropie de bunul Dumnezeu, fără să putem vorbi vreodată de coincidență. Numai o etică întemeiată religios pleacă de la acceptarea necondiționată a credinței în Dumnezeu, de la acceptarea sacrului ca temei absolut și ultim al împărțirii valorilor. Dar El este acolo și aici dintotdeauna și pentru totdeauna, o permanență neîndoielnică, de care încercăm să ne apropiem” (p. 56).

Analiza filosofiei ca reacție axiologică la D.D. Roșca continuă considerațiile referitoare la gândirea etică românească, într-un capitol în care se arată că etosul spiritualității românești este „marcat” de un temei transcendent (p. 86) și de un „eroism intelectual” de sorginte existențialistă (p. 88). Aceasta devine singura atitudine demnă a omului obligat la eroism de realitatea faptului că, după cum spune D.D. Roșca, „existența este și rațională, și irațională, și rezonabilă, și absurdă” (p. 91). Pornind de aici, profesorul Vidam arată că valorile rămân importante, chiar fără fundamente ontologice, iar adevărul, dreptatea, binele și valoarea indiscutabilă a persoanei umane trebuie păstrate chiar în absența altor întemeieri, decât cele subiective.

Urmează o oprire asupra lui Anton Dumitriu, despre care Teodor Vidam afirmă că are ca etalon etic pe *homo universalis* și are în comun cu D.D. Roșca ideea că o gândire dezinteresată este o gândire liberă – adevărat temei pentru sintagma „om de omenie” (p. 109). Cel din urmă reper etic analizat este Petru Creția, pe care profesorul Vidam îl caracterizează ca având un impresionant „discernământ etic” (p. 145), atunci când înfierează, în pagini memorabile, prostia, mediocritatea, minciuna și calomniile etc., cărora le opune valori morale, dispuse în triade, ca empatia, încrederea, vrednicia, dreptatea, blândețea, răbdarea, curajul ș.a. Empatia, de pildă, are puterea de a depăși subiectivismul transcendent și formalismul etic (p. 186).

Concluziile finale sunt mai mult decât o reluare a celor spuse, fiindcă au ambiția de a propune viziunea autorului despre revirimentul eticii în gândirea filosofică românească. Ființa umană garantează moralitatea, care nu are o realitate empirică (p. 186). Etica, la rândul ei, are o finalitate creatoare (p. 78), ființa și valoarea mergând împreună – opinie care, în trecut fie spus, poate fi problematică, în măsura în care marii creatori nu sunt neapărat și personalități morale. Dialogul cu filosofii anteriori conduce la o veritabilă *descoperire* – cum o consideră Teodor Vidam în final –, care este nu mai puțin o *sinteză*: proiectul românesc al eticii „omului de omenie”. „Două brazde adânci se află la baza etosului românesc: suferința și credincioșenia” (p. 182), afirmă autorul, analizând apoi sintagma „omului de omenie” pe care o vede capabilă de a cristaliza ideile eticii într-o veritabilă sinteză etică autohtonă. „Sintagma «om de omenie» are o finalitate etică” (p. 70), dar pe această sintagmă se poate construi un proiect de etică românească, fiindcă ea include în sine un adevărat proiect etic (p. 120). Omul de omenie reprezintă în opinia autorului „o sublimare a spiritualității românești” (p. 161), este „luminos”, adică purtător de lumină (p. 200), iar etica pe care o edifică deține ca valori adevărul, dreptatea, binele, libertatea, civismul, eroismul activ, dârzenia și mărinimia.

Propunând un reviriment al eticii românești, cartea profesorului Vidam avansează împotriva direcției postmoderne refractară la orice etică întemeiată axiologic ori religios. Meritul cărții nu constă în aparentul naționalism nostalgic, ci în faptul că deschide spre final un dialog cu etosul autohton, pornind de la valorile certificate de istoria noastră culturală și spirituală. În același timp, Teodor Vidam nu se teme să afirme, o dată cu Plotin, că a fi moral înseamnă a fi liber, o maximă tot mai greu de înțeles pentru lumea în care trăim.

Nicolae Turcan