

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (VIII)

George Balint

Cap. XVIII (A) Carnavalescul

Prin chiar modul înfățișării sale carnavalul survine exploziv, anulând o ordine mult prea instituită. Pentru asta, mizând pe contrarierea simțului comun, apelează la recuzita contrariilor hiperbolice (urieșești). În primul rând carnavalul irumpe stradal, aferent masei (materialității), iar nu sub influența unui lider sau grup de elită (ideității). Totodată, comportă fenomenalitatea vârtejului care absoarbe indistinct tot ce-i iese în cale. Cu toate acestea, centrul absorbției este o iluzie: oriunde te-ai afla în arealul carnavalului te vei găsi într-o margine oarecare, ireperabilă cardinalic. Este o stare de spirit a descătușării prin anarhie, căci nu survine procesiv (dintr-un resort ideatic/ideologic), ci pe fondul unui stres de rigoare inertiată (rutinată) ce riscă decuplarea de scop, ca dezordine în sine (fără obiect motivațional). De aceea și este arondat riturilor de *tranziție*, devenind astfel o sărbătoare a înnoirii¹. Sub acest considerent, carnavalul manifestă o trecere profilată prin *sub-cultural* (irațional și bestial), ilustrând însăși *metamorfoza* trecerii, profilării și limitării – din puncte *prim-limitată*, *peste-jos* și *către-sus*, în pasaj *secund-nelimitat*, prin *sub-jos* și *dinspre-sus*. Din acest motiv, carnavalului nu i se poate proba un algoritm de

¹ *Carnavalul* este o sărbătoare populară care, în unele țări, precede Miercurea Cenușii – prima zi a Postului Mare (al Paștelui), la romano-catolici –, și care se manifestă prin tot felul de petreceri însoțite de deghizări, care alegoric, focuri de artificii. „Poate că termenul de *carnevale* să fie o metateză din *carne leva*, „carne rîdică”, ca rom. *cîrneleagă*, „carne leagă”. Cîșlegi. – În apusul Europei, carnavalul e o continuare a saturnaliilor și bacanaliilor.” (DEX)

finalizare. El încetează cu necesitate (nicio tranziție nu poate dura la nesfârșit), dar numai printr-o *decizie* (de autoritate) impusă din rațiuni exterioare.

Generic, cronotopul¹ carnavalescului artistic figurează o *lume texturală trepidând prin metamorfoza unei tranziții ce anulează rațiunea finalității în favoarea propriei nelimitări, ca petrecere-la-nesfârșit*. Cadrul cronotopic al carnavalescului aspectează „neobișnuite întinderi spațio-temporale”, după cum comentează Mihail Bahtin, referindu-se la cronotopul romanului rabelaisian².

NOTA 1. Introducem o serie de fragmente citate din comentariile lui M. Bahtin privitoare la romanul rabelaisian, pe care le considerăm utile pentru înțelegerea carnavalescului, menționând că sublinierile prin litere aplecate ne aparțin.

¹ „În dialogismul filozofului și criticului literar rus Mihail Bahtin (1895-1975) *cronotopul literar* este un concept fundamental din ansamblul de concepte ce definesc modelul ontologic al ființei duale a lumii și a ființei omului ca subiect al activității estetice și al creației literare, ca: ființă, categorie filosofică a întregului, dualitate ontică, dialogitate, ambivalență, heteromundaneitate, heteroglosie, heterologie, heterofonie, bivocitate, intersubiectualitate ș.a. [...] Structura cronotopică este proprie viziunii și creației artistice în genere, în orice operă artistică din artele temporale (muzică, dans, film, dramă ș.a.) și spațiale (pictură, sculptură, arhitectură, ornament), în virtutea faptului că imaginea artistică reprezintă o acțiune care are loc într-o unitate de timp și într-o unitate de spațiu, încât prin reprezentarea unei imagini spațiale statice, este sugerată și dimensiunea ei temporală, iar în reprezentarea unei imagini temporale, și dimensiunea ei spațială. Percepția și reprezentarea nu poate fi pur optică, nici pur auditivă.” Anatol Gavrilov, *Conceptul bahtian de cronotop românesc*, Rev. *Metaliteratură* nr. 1 / 2015, Academia de științe a Moldovei, Institutul de Filologie, Chișinău.

² „Este vorba de o legatura speciala a omului, a tuturor actiunilor sale si a tuturor evenimentelor vietii sale cu lumea spatio-temporala. Vom defini aceasta relatie deosebita ca adecvare si proportionalitate directa a gradelor calitative (a „valori lor”) la marimile (dimensiunile) spatio-temporale.” M. Bahtin, *Formele timpului și ale cronotopului în roman*, cit. pp 44-45, Scritub, <http://www.scritub.com/literatura-romana/FORMELE-TIMPULUI-SI-ALE-CRONOT201121594.php>.

„*Categoria cresterii*, a cresterii spatio-temporale reale, este una dintre cele mai importante categorii ale universului rabelaisian. [...] Sarcina lui Rabelais este aceea a purificarii lumii spațio-temporale de elementele, nocive pentru ea, ale concepției despre lumea de apoi, de interpretările și ierarhizările acestei lumi pe verticală, de antiphizie, molima de care se infectase. Această sarcină polemică se îmbina, la Rabelais, cu cea pozitivă: reconstruirea unei lumi spațiotemporale adecvate, în calitate de cronotop nou pentru omul nou, armonios și unitar, de noi forme ale relațiilor umane. [...] Trebuie să li se permită lucrurilor să intre în contact conform materialității lor vii și varietății lor calitative. Trebuie să se creeze noi vecinătăți între lucruri și idei, care să corespundă naturii lor adevărate; să se alature și să se unească toate cele ce au fost în mod fals separate și depărtate și să se despartă cele ce au fost în mod fals alăturate. Pe baza acestei vecinătăți noi a lucrurilor trebuie revelată noua imagine a lumii, patrunșă de o necesitate interioară reală. Astfel, la Rabelais, distrugerea vechii imagini a lumii și construirea pozitivă a uneia noi sunt indisolubil legate între ele. [...] În rezolvarea sarcinii pozitive, Rabelais se sprijină pe folclor și antichitate, unde vecinătatea lucrurilor corespundea într-o mai mare măsură naturii lor și era straină de falsul convenționalism și de idealitatea lumii de apoi. Cât privește rezolvarea sarcinii negative, pe primul plan apare *râsul rabelaisian*, legat nemijlocit de genurile medievale impuse de figurile *măscăriciului*, *picaroului* și *prostului*, avându-și rădăcinile înfipte în adâncurile folclorului primitiv. Dar râsul rabelaisian nu numai că distruge legăturile tradiționale și nimicește straturile ideale, el relevă și vecinătatea directă, frustă a tot ceea ce oamenii despart prin ipocrizia minciunii.”

Reiese din cele spuse de Bahtin și o anume logică a potrivirii timpului cultural de trecere prin carnaval cu cel natural-vegetal de resortare ciclic-vietudinală. Într-un *kairos* conjugat momentului de maximă slăbiciune (criză) dintr-un stadiu de ordine culturală (modelată prin calchierea celei naturale), carnavalul exprimă oportunitatea acelei deliberate *dezacordări* (prin decuplarea de rațional) din care să se resorteze apoi un nou ciclu de ordine pe relația natural-cultural. Reconectat ritmurilor naturalului, culturalul își reprimenește astfel coerența jocului pe a cărei fundamentare să-și poată edifica expresivitatea și, prin aceasta, valorile de frumusețe.

NOTA 2. Referindu-se la studiul lui Bahtin *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. & trans. Caryl Emerson, introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, muzicologul Ștefan Firca, în dizertația sa despre *Cercuri și Circuri* (vezi și Nota 3), rezumă o serie de proprietăți esențiale, funcții și principii ale carnavalului (distinse de Bahtin): 1) caracterul non-oficial, alternativ al festivalului folcloric, contra sau în paralel cu sărbătorile oficiale ale Bisericii; 2) structura non-ierarhică, și eliberarea, participativă, comunicare comunală: toată lumea participă la carnaval și ierarhiile ordinul oficial sunt desființate sau inversate; 3) profunda ambivalența și dualismul carnavalului / carnavalescului. Carnavalul este o sărbătoare a bucuriei și a râsului, dar și a "corpului grotesc" al corpului diform, degradări, exagerări care, la fel ca carnavalul în sine, funcționează simbolic și alegoric într-un mod ambivalent – a degrada și a regenera, a afirma și a nega – ca să batjocorească și să reînnoiască ordinea socială stabilită; 4) inversiunea carnavalescă: în interior și în sus, răsturnarea parodică, unde regele devine cerșetor, nebunul devine înțelept și toate opusele se amestecă într-o confuzie jucăușă; 5) alinierea (voit) greșită a opuselor, a extremelor, creând excentric și extravagant configurații; 6) potențialul subversiv al modelului carnavalesc (o idee elaborată de Bahtin în carte, precum și în eseul despre dialogismul narativ la Dostoievski), unde ironia și auto-ironia, parodia și auto-parodia, și "Realismul grotesc" alături, testarea și contestarea ordinii stabilite, fac din carnaval și dialogul dialogic un loc unde rezistența la autoritate devine posibilă.

Această suspendare temporară, atât ideală, cât și reală, a ierarhiei rangurilor a creat în timpul carnavalului un tip special de comunicare, imposibilă în viața de zi cu zi. S-au generat astfel forme speciale de vorbire și gestualitate publice/stradale, sincere și gratuite, un *stil carnavalesc* anulând orice distanță între cei aflați în contact, eliberat de eticheta și decența din perioada ordinară (de drept).

Pe linia exprimării artistice, carnavalescul aspectează și el, ca și ludicul, un caracter de contrast pozitiv al jocului vesel. Spre deosebire de ludic, carnavalescul induce benefic un joc al deprecierei și strâmbătății caricatural-diforme, în care lejerității inocenței îi este preferată ponderea unei vinovății asumate pe un fond de tensionantă *exuberanță*.

Carnavalescul țintește benefic-distructiv asupra unei mentalități mineralizate, anacronice sau precare. El nu e conceput să oglindească inteligent (precum comicul) și nici doritor să stârnească emoțional bucuria (asemenea ludicului).

El este un iureș în materialitate, menit să provoace diluarea unei mentalități tot mai grosiere, opacizate în propria-i umbră. Soliditatea mentalității poate fi diluată ori spulberată de carnavalesc în două moduri: prin seducție; prin erupție. În primul caz se apelează la masca erosului, propriu carnavalescului inund. În cel de-al doilea, la masca thanatosului, specifică carnavalescului răsturnător. Carnavalescul ca atare este un caracter vizibil al tricksterului.

NOTA 3. Merită să rezumăm acum o multitudine de remarci făcute de muzicologul Ștefan Firca în a sa dizertație ***Circles and Circuses: Carnavalesque Tropes in the Late 1960s - Musical and Cultural Imagination***¹

• *Carousel; vals; circ; carnaval; clovn; paradă; blocaj de trafic și sens giratoriu; rock 'n' roll; spectacol; zgomot; mulțimi și stradă aglomerată; partid turbulent; spectacol; colaj.*

• Cele mai multe cuvinte sunt imagini verbalizate. Mai mult, știm de la George Lakoff, chiar și cele mai abstracte expresii verbale sunt, de fapt, metafore. Deoarece fiecare limbă reflectă un anumit mod prin vocabularul și fluxul sintactic de a "vedea" și de a gândi lucruri, un stil de muzică, o cultură sau o perioadă de timp pot articula câteva cuvinte cheie sau imagini-cheie. Să numim aceste cuvinte-imagini sau metafore, *tropi*.

• *Strada* devine un spațiu privilegiat al jocului și al jocului-contestație spre sfârșitul deceniului 7 (anii '60) din secolul trecut, iar imaginea unui *blocaj de trafic* are o relație izomorfă cu alte conglomerate similare pe care eu le numesc *heteromorfii* (partid, demonstrație stradală, spectacol rock 'n' roll aglomerat, colaj muzical). Ca *tropi*, ambele - *stradă aglomerată* și *blocaj de trafic* - exprimă un sentiment de *confuzie*, ce poate fi jucăuș și incitant, anarhic și violent, sau simultan jucăuș și violent. Jacques Tati își încheie filmul „*Play Time*” din 1967 cu imaginea unui *giratoriu de trafic aglomerat* care sugerează fără echivoc un *carousel*. În alt film al aceluiași an, „*Week End*”, Jean-Luc Godard prezintă imaginea unui *ghem de trafic de noapte* ca o *paradă carnavalescă*. Și din nou în 1967, John Cage face o legătură explicită între *circ* și *colaj*, prin împerecherea termenului *musicircus*. Acestea sunt doar trei dintre numeroasele cazuri în care jucăușul și sentimentul de confuzie nu se ciocnesc, ci mai degrabă *joacă*, coexistă.

¹ Ohio State University 2011

• Modul de articulare estetică a carnavalului este *carnavalescul*. Sfârșitul anilor '60 apare ca un "timp de joc" carnavalesc ce este, de asemenea, un timp de "confuzie", un timp de congestie, "parade" și parade aglomerate. Din tulburarea psihedelică la tulburările stradale extraordinare; de la întâmplări jucăușe și *hippies* comunale la politica radicală; de la acidul-rock "teatrul minții" la "politica teatru", de la „circ rock" la colaje intertextuale și utopia musicircus; toate acestea semnalează un trafic greu, dar nu mai puțin interesant și plin de viață al culturii-semne.

• Carnavalescul nu este exact o "esență", ci mai degrabă opusul. Carnavalul nu este pur și simplu râs; înseamnă multe lucruri. Potrivit lui Bahtin, carnavalul este comunal, neoficial, non-ierarhic și transgresiv. Este profund ambivalent și ironic: o sărbătoare de bucurie și de râs, dar, de asemenea, unul din "corpul grotesc", de deformări corporale, degradări, exagerări. Un carnaval operează prin inversiuni carnavalești, parodice întorsături și mezalianță de extreme, creând excentric și extravagant. În cele din urmă, carnavalul este potențial subversiv, rezistând autorității prin testarea și contestarea ordinii stabilite.

• Mijlocul până la sfârșitul anilor '60 a fost un timp care a văzut o mișcare post-structuralistă extraordinară de neesențialism - dacă nu strict relativist - idei, în special în Franța, cu multe voci teoretice care pun la îndoială autorul, cititorul și intențiile lor; discutând modul în care sensul semiotic este negociat și răspândit în mod radical; refuzând orice fel de binarisme reductive ("Opiniile binare" ale lui Derrida) și văzând orice "sistem" ca fiind deschis, descentralizat și non-ierarhic; criticând "modurile de excludere" și puterea instituționalizată a cuvântului, a autorului și a ideologiei; deconstrucția Occidentului "Metafizică a prezenței" și promovarea conceptelor-cheie ale "textului" și "Intertextualitate". De la Foucault la Derrida, de la Tel Quel și Barthes la Eco și Kristeva, de la *opera aperta* la "războiul semieretic de guerilla", de la "heterotopia" la "Moartea autorului", de la "diseminare" și "deconstrucție" la "intertextualitate"- toate aceste idei erau în acel moment în aer. Această frenezie a ideilor revoluționare care a apărut în doar câțiva ani, arată ca un fel de *carnaval halucinant*.

• Circul, târgul, imagini de carusel sunt peste tot spre sfârșitul anilor '60: în cover art, song lyrics, nume de formații și titluri de cântece, critici muzicale, nume de locații muzicale, festivaluri, filme, literatură. De la corturi de circ la clovni, de la jongleri la magicieni, de la caruseli la parade, un întreg lexic carnavalesc părea a fi în joc, în ceea ce se numește în general "Psychedelia".

• **Valsul**, care însoțește adesea mișcarea rondurilor și a altor călătorii prin târguri, devine în psihedelic un gest caracteristic sau un topos având un caracter cultural rezonant și ramificații ce pot apărea în

muzică indiferent de conținutul melodic și literar. Împrumutând termenul lui Teresa Magdanz¹, mă refer la acest vals psihedelic din anii '60 ca un *carousel-vals*. • O anumită muzică poate fi "rotundă" chiar și în absența valsurilor și metrilor ternari. Iau ca exemplu piesa lui Michel Legrand „*The Windmills of Your Mind*”), scrisă pentru filmul original "The Thomas Crown Affair" (1968) regizat de Norman Jewison – o situație flagrantă de circularitate într-un solid timp binar, un caz care schimbă regulile jocului în cerc spre unele subtilități extraritmice, micro-formale: progresia melodică și armonică ciclică, universul timbral, fluxul metric/temporal, fluiditatea, continuitatea, bucla (rotativitatea motrică sau mecanică).

• **Circularitatea** și, în general, curbilinearitatea, sunt tropi centrali ai mentalității psihedelice, reflectate în totul, de la design până la poster-art. Cercuri și semicercuri, curbe, spirale, sfere, conuri devin forme de actualitate, pretutindeni în epocă. Aproape că dispar referințele la liniaritate, planeitate și geometrie patritică. Liniile drepte, pătrate, cuburile și orice fel de unghiularități sunt minimizezate și absorbite. • Diferit impulsului de dezvoltare unidirecțională, accentul pe circular, concentric și curb, trimite la natura ciclică a lucrurilor. Se evidențiază acum geometriile mandalice și fractale care, în nucleul lor axial, designul și potențialul de extindere infinită, semnaleză o formă circulară, spiralată, ciclic *modus operandi*. • Creșterea sensibilității psihedelice față de arhetip, semnificații metafizice, simbolice și mistice/cosmologice, împreună cu o revalidare a filozofiei transcendentaliste vechi și universale a întregii vieți (fie că acest holism este de zen hindus, tibetan/budist, musulman/islamic, sau de origini creștine), ar putea explica această schimbare de geometrie figurativă. Angrenând în spirala unor mișcări circular-amețitoare de priviri, senzații și sunete, e lesne vizibil cum circul, carouselul, roller-coaster-ul și multe alte tipuri de plimbări se potrivesc imaginației psihedelice.

Haos revizuit, sau despre heteromorfii

• Sentimentul de super-saturație senzorială, de eterogenitate extremă care invadează simțurile și poate degenera în orice moment în haos sau nebulie, este crucial pentru etica și estetica contraculturală de la sfârșitul anilor '60. Este suficient să oprim la practicile *improviției* și *colajului*, extrem de răspândite și definind fenomene la vremea respectivă, spre a observa un simptom al „voinței de a tulbura”. Nu

¹ Magdanz, Teresa Marlies. *The Celluloid Waltz: Memories of the Fairground Carousel*. Ph.D. diss., University of Toronto, 2006

rezultă din asta că o improvizație spontană sau un colaj liber-asociativ ar fi, prin urmare, haotice. Dar o întâmplare sau un colaj poate menține o relație mai puternică cu lumea primordială a haosului decât alte structuri ierarhice, ordonate, bine formate; o improvizație sau configurație colagică are potențialul de a deveni haotică în orice moment. Există o întregă serie de structuri și spații dinamice care întrețin acest tip de relație amiabilă cu haosul și implică întotdeauna o pluralitate de elemente constitutive eterogene, aranjate într-o manieră densă și aglomerată. Aș numi provizoriu aceste structuri și spații ca *heteromorfii*, prin analogie cu *heterotopia* lui Michel Foucault și *heteroglosia* lui Bahtin.

- În prelegerea „*Of Other Spaces*” (1967) Foucault definește heterotopia în opoziție cu spațiul imaginar al utopiei, și ca un spațiu real care, simultan, reprezintă, contestă și inversează alte spații reale, formând astfel un spațiu care este simultan de-a lungul timpului, simultan de acum și apoi, simultan concret și imaginar. Printre numeroasele exemplificări furnizate în textul său, poate cele mai clare sunt cele ale grădinii și ale muzeului.

- Grădina botanică/zoologică) este o heterotopie de juxtapunere: un microcosmos eterogen de alte spații (plante/animale din întreaga lume) care sunt *reprezentate* și *contestate* în același timp, grădina este atât aici cu noi, cât și cu ceilalți.
- Un muzeu sau o bibliotecă reprezintă o heterotopie a timpului care creează o "felie în timp" (o "heterocronie"), cuprinzând într-un singur loc obiecte din toate timpurile. Timpul este simultan *reprezentat* și *suprimat* sau congelat într-un muzeu, al cărui rol dublu este de a expune și păstra obiectele pentru veșnicie.

- Potrivit lui Foucault, târgul (și, în general, festivalul) este de asemenea o heterotopie a timpului, dar într-un alt sens decât muzeul. Spre deosebire de muzeu, târgul (de artă) nu angajează noțiunea de eternitate, ci, dimpotrivă, a timpului tranzitoriu, momentan. Se creează "alte" spațiu-timpuri, care contrazic și perturbă geografia reală spațială și temporală într-un mod similar cercului.

- În studiul său despre semiotica cercului, Paul Bouissac explică cercul heterotopic prin cele două contradicții pe care le creează: „cercul întrupează întotdeauna temporar economia spațială și semiotică a țesăturii urbane în care se inserează, provocând deplasări și ocoluri, deranjând peisajul civil prin re-centrarea atenției publice la sine, propriul ritm, spațiu și arhitectură.” Și Bouissac continuă: „A doua contradicție spațială este inerentă modului de funcționare a cercului: trebuie să arate și să ascundă minunile conținute. Este într-adevăr esențial să se protejeze de ochiul public, reprezentarea sa putând fi

văzută doar în schimbul unei plăți proporționale cu vizibilitatea oferită de locația scaunul din cort. Dar trebuie și să dezvăluie suficient spre a convinge audiența de echitabilitatea afacerii."¹

- La fel ca târgul lui Foucault și cirul lui Bouissac, *spectacolul ciudat* pare să fie altul: "Heterotopia care inversează și restructurează valorile convenționale", cum arată Nancy Bombaci într-o carte despre "estetica ciudată" în America modernă târzie².

- Și carnavalul non-ierarhic al lui Bahtin, cu ambivalențele sale, greșelile, inversiunile, potențiala subversivitate, este de fapt și o heterotopie. Și asta chiar dacă noi luăm în considerare doar cele mai de bază dintre diferitele sale contestații spațiale și temporale, după cum descrie Bahtin (în spirit foucaultian): "*În timp ce carnavalul durează, nu există altă viață în afara ei. În timpul perioadei de carnaval, viața este supusă numai legilor sale, adică legile propriei sale libertăți.*"³

- Definesc *heteromorfia* semi-concretă, semi-abstractă dintr-o perspectivă termodinamică, ca structură, spațiu sau configurație densă, cluster-izată, aflată "departe de echilibru" și care menține o deschidere către haosul primordial sau informal. Având o tendință spre tulburare, ea nu este în mod necesar și veșnic entropică. Filmele din 1967 (deja menționate) ale lui Tati și Godard reprezintă două părți contradictorii, poate opuse, ale carnavalului: bucuria în anarhia inocentă; și, respectiv, violența orgiastică sau carnavalul escatologic.

- Heteromorfia prezintă o dinamică eterogenă, aglomerată, de spațiu sau configurație ce este fie instabilă, fie cu potențial de instabilitate, putând spontan degenera în haos, tulburare, anarhie. Unele exemple concrete de heteromorfii ar include: stradă aglomerată (cu mișcarea aparent aleatorie) a oamenilor; giratoriul de circulație; traficul pe autostradă; o petrecere ciudată; mall-ul (mai ales la sărbători); raliul social și demonstrația politică; piața de fructe și legume; un grup de turiști (mai ales atunci când este fără ghid); spectacolul rock 'n' roll, precum și audiența sa; întâmplarea; colajul, asamblarea, practici artistice de montaj, în cazul în care, prin și ca limbă/limbaj, invenția este fie înlocuită de *dispositio*, fie *dispositio* devine și este *inventio*.

¹ Bouissac, Paul. *Semiotics at the Circus*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2010.

² Bombaci, Nancy. *Freaks in Late Modernist American Culture*: Nathanael West, Djuna Barnes, Tod Browning, and Carson McCullers. New York: Peter Lang, 2006.

³ Bahtin, Mihail. *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984

• Termenul "heteromorfie" nu evocă sensul dinamismului procesual implicând adesea structuri și spații din diferite etape ale evoluției sau revoluției, unele mai aproape de ordine, altele mai aproape de tulburare. Denumirea acestor configurații ca "entropice" ar fi și mai nefericită, deoarece, în majoritatea cazurilor, nu există nimic inerent haotic într-o heteromorfie. • O mai bună înțelegere a dinamicii heteromorfiei s-ar putea să vină de la termodinamica și adaptările sale în diverse teorii ale haosului, catastrofei și complexității, în special cele ale lui Ilya Prigogine și ale lui Isabelle Stengers.¹ (Prigogine 1984; 1997 sunt cele două cărți cel mai adesea citate și influente sub acest aspect.) Noțiunea de termodinamică interesează mai ales privitor la structurile dinamice ce funcționează "departe de echilibrul (termodinamic)", sisteme pe care fizicianul chimist și filozof al științei Ilya Prigogine le numește "structuri disipative". • Prigogine consideră că blocajul de trafic este o structură disipativă în care congestia entropică a mașinilor individuale creează un nou model, o nouă configurație. În cuvintele lui David Porush, blocajul rutier acționează ca un "atractor" pentru alte mașini: blocajele de trafic atrag de fapt alte mașini prin implicarea lor într-un sistem mai mare decât cel creat de intențiile lor individuale sau modelele (de parcurs). • Cu toate acestea, nici heterotopia lui Foucault a târgului/festivalului de artă (utilă pentru o arheologie a structurilor de putere), nici structura disipativă a lui Prigogine a blocajului de trafic (util pentru o teorie a "ordinii din haos") nu par să explice pe deplin voința polifonică de tulburare, prezentă în anii 60, carnavalizată, și simțul acut al confuziei carnavalescului ilustrat de scena partidului din filmul „*Play Time*” (1967) al lui Jacques Tati. De fapt, filmul lui Tati este un spectacol luxuriant al diferitelor heteromorfii ale spațiului public, de la strada aglomerată și giratoriul de circulație până la partidul ciudat, magazine și turisti.

• **Colajul** poate fi cu sau fără citate, iar acestea pot fi intenționate sau neintenționate. Prin "citat" înțelegem un segment al unei muzici preexistente care își face apariția într-o nouă piesă. O "citate intenționată" presupune ca un citat să fie ales special de către compozitor pentru particularitatea sa valorică – semantică sau structurală. O cotare intenționată poate avea astfel un caracter structural cu impact asupra designului colagic global. *Scherzo* din Simfonia a II-a „*Resurrection*” de Mahler este cel mai important dintre citatele intenționate cu roluri structurale în cea de-a treia mișcare din

¹ Prigogine, Ilya and Isabelle Stengers: *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, Foreword by Alvin Toffler, London: Flamingo, 1984; *End of Certainty*, New York: The Free Press, 1997.

Sinfonia lui Luciano Berio. În schimb, colajele radio aleatoare ale lui John Cage nu sunt din citate, ele incluzând pur și simplu ceea ce se întâmplă să fie difuzat la radio. În plus, materialul unui colaj nu este întotdeauna muzical. Sunetele ciripiturilor de păsări, a undelor oceanice, a aspiratoarelor și a unei serii infinite de alte sunete/zgomote de mediu pot fi încorporate într-un design colagistic.

• Perspectiva se complică dacă realizăm că la sfârșitul anilor '60, odată cu infiltrarea culturii populare, "avangarda" încetează să mai fie o manifestare exclusivă a elitei. Psihedelismul demonstrează că și muzica populară poate fi de "avangardă" sau, mai bine spus, *experimentală*. Încercând evitarea acestei capcane de etichetare stilistic-pedantică, ar trebui să privim la diferența între două atitudini fundamentale care împart câmpul estetic muzical al "avangardei" anilor '60: o atitudine *modernistă* sau înalt-modernistă, față de una *experimentală*. Această dualitate e inspirată de distincția lui Georgina Born între modernismul muzical și postmodernism¹. • Am putea corespunde perechii "modernism" vs. "postmodernism" o alta, având o simplă și termodinamică conotație: *stabilă* vs. *instabilă* sau *echilibru* vs. *non-echilibru*. • Cărui tip de percepție ar tinde colajul să i se adecveze mai bine, intuitive sau analitice? Aș susține că, în esență, muzica de colaj nu este modernistă, nici postmodernistă. Este pur și simplu *experimentală* – cuvânt care are ecouri puternice în anii '60, incluzând atribute din ambele coloane ale tabelului lui Born. Astfel, colajul ca "muzică experimentală" s-ar afla undeva între modernismul și postmodernismul (post-) serialist. • În ciuda opiniei comune a laicului (pentru care un Boulez și un Cage, un Nono și un Robert Ashley se află pe aceeași parte a baricadei) că elita, modernismul, muzica avangardistă sunt apolitice și "artă pentru artă", nu este un mister pentru muzicologi că experimentarea prin colaj și tehnicile aleatorice în avangardismul anilor '60 a reprezentat o importanță desprindere de dogma imanentist multi-serialistă promovată de Boulez & Co. (de asemenea, Școala de la Darmstadt) după război. Totodată, accentuarea practicilor non-tradiționale de concertare, inclusiv improvisația colectivă și interacțiunea cu audiența, au reflectat impulsuri anti-normative spre libertate, schimbare, reinnoire. În acord cu spiritul comunitar, participativ și anticonstituțional al erei, grupurile avangardiste din anii '60 au promovat adesea improvisația și modele

¹ Born, Georgina. *IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 1995.

creative care au pus sub semnul întrebării ritualul concertului și structurile conservatoare ale instituțiilor muzicale. Punctul comun între domeniile sociale și muzicale a fost *aversiunea față de restricții și "Sisteme închise"*. Lupta împotriva opresiunii rasiale, etnice sau de gen și visul unui climat social eliberat în opoziție cu "sistemul" s-ar fi oglindit în estetică prin respingerea conceptului de lucrare închisă în favoarea *operei deschise*. • *Colajul și citatul* ar apărea ca ingrediente naturale în această căutare pentru deschiderea sistemelor și ca fel prin care *arta poate alegoriza viața*. Prin al său *modus operandi*, un citat descompune încadrarea unei opere, deschizând lucrarea până la inserturi externe ce ar putea amenința coeziunea internă structurală și semantică. • Colajul muzical implică o fină și anevoioasă delimitare între sistemul deschis și non-sistem, între echilibru și entropie. • Ceea ce se consideră global ca fiind "Muzica avangardistă" este în anii '60 un termen umbrelă pentru o mare varietate de abordări estetice și practici creative, de la aleatorism, improvizații colective și întâmplări, *free jazz* și „ciudatul” psihedelism; de la texuralism la minimalism; și de la *musique concrete*, *Elektronische Musik* și *tape music* la post-serialismul compozitorilor (post-)moderni¹. Etichetarea de "modernistă", "post-modernistă", "post-serialistă", comparat cu "avangardismul" acestor direcții – grad de intensitate sau integritate –, e dificilă, date fiind anvergura semantică și dinamica interdependenței termenilor.

¹ (n.n.) În articolul „*Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale*” (Muzica, nr.3/2012), muzicologul Oleg Garaz remarcă: „Sub "umbrela" *postmodernismului* vor intra, fără prea multe rețineri și nedumeriri, compozitori din mai multe generații, într-un spectaculos amestec de atitudini, școli și vârste creative: creația târzie a lui John Cage și Dmitri Șostakovici, Luigi Nono și Luciano Berio, muzica stocastică a lui Iannis Xenakis, urmând Olivier Messiaen, Benjamin Britten, Karlheinz Stockhausen, Michael Tippett, Pierre Boulez și, bineînțeles, reprezentanții școlii minimaliste americane - Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young și Steve Reich; Alfred Schnittke și Arvo Pärt, urmând, în ordinea cronologică a succesiunii temporale, John Adams, John Rea, și orientări ca New Complexity (Brian Ferneyhough, Michael Finnissy ș.a.), New Simplicity (în germ. Die neue Einfachheit), Wolfgang Rihm, Mahnfred Trojan sau Hans Jürgen von Bose), dar și un număr considerabil de producții ale genului de operă cu partituri muzicale semnate de Philip Glass, John Adams, Robert Ashley, Steve Reich, John Corigliano ș.a.

Generată de carnavalesc, aventura ieșirii din firea temporalului cosmogonic – ciclicitatea, alterată cultural ca inerție în pseudovaloare (inautenticitate, convenționalism, conformism) –, este menită să reanime acea nevoie de ordine curată, conotabilă și ca expresie a unui deziderat sufletesc: *dorul de origine*, ca stare impecabilă prin noncontrarietatea sinonimă nediferențierii etice (bine-rău), ca armonie în tot (deplinătate).

În urma șocului de undulare exacerbat-cromatică a lumii furate în/de vortexul carnavalului, linearitatea amorfă a timpului gripat (*sub-temporal/-semnificabil*) poate fi reconvertită circularității (eterna reînțoarcere) prin care se perpetuează natura viului. De aici, masca/travestirea, ca identitate sublunară, caricatural-ironică, împrumutată temporar pentru o slujire critică, o strămbătate comică. În fapt, o răsturnare pasageră a luminii prin întuneric, a chipului frumos prin nechipul grotesc (regelui prin măscărici, deșteptului prin prost), a fecundului prin inund, a mundanului prin imund, a totului porționat (rațional) prin nimicul deplin (irațional). Masca, costumul de travesti, dansul saltimbalesc, chiotele și făcliile/artificiile fac parte din recuzita vizual-motric-sonoră a carnavalului. Ele acoperă instinctualitatea bestială (animată din nevoia de plăcere) pe care doar o mimează (joacă), nepermițându-i să se exhibe. Non-instituitiv, carnavalescul doar reorientează către principiul realității.

N.B. „Cultura constrânge nu numai existența socială, ci și existența biologică a omului, nu doar părți ale ființei umane, ci însăși structura sa instinctuală. Totuși, o asemenea constrângere reprezintă chiar premisa progresului. Lăsate libere să-și urmeze obiectivele lor naturale, instinctele originare ale omului ar fi incompatibile cu asocierea și menținerea de durată: ele ar distruge chiar și acolo unde unesc. Erosul necontrolat este la fel de fatal ca omologul său thanatic, instinctul morții. Forța lor distructivă provine din faptul că urmăresc o satisfacere pe care cultura nu o poate oferi: satisfacere pură, ca scop în sine, în orice clipă. Așadar, instinctele trebuie deviate de la obiectivul lor, inhibitate în raport cu scopul. Civilizația începe atunci când obiectivul primar – și anume, staisfacerea integrală a nevoilor – este efectiv repudiat. Adaptarea plăcerii la principiul realității presupune subjugarea și devierea forței distructive a satisfacerii

instinctuale, a incompatibilității sale cu normele și relațiile sociale stabilite și, mai mult decât atât, implică transsubstanțierea plăcerii înseși. Odată cu instalarea principiului realității, ființa umană devine un Eu organizat.”¹

În expresia trăirii sale autentice, accentuând pe fenomenalitatea *petrecerii*, carnavalul manifestă dezăgăzuirea unei energii vietudinale mult prea strunită și vlăguită (hiperamificată) prin cutumele și rigorile unei vieți social-cetățenești perimetrizată restrictiv de structuri instituționale de tip distributiv și piramidal. Deopotrivă, chipurile umane, ordinea bunului simț și semnificațiile știute (tradiționale/instituite) sunt răsturnate, desfășate anatomic, desimetrizate ori anulate: umanul este mascat de zoomorf; masculinul de feminin și invers sau ajung să fie contopite hibrid; susul devine jos; unul devine multiplu și viceversa; obișnuitul se transformă în neobișnuit; intimul riscă exhibarea (prin smulgerea măștii); firescul se sluțește; corpul se dezmembrează prin masacrare (Gargantua și Pantagruel)²; luminosul se umbrește, întunecatului lucește; cosmosul se retrace în haos; pasul dansului devine alunecare; forma unei mișcări oarecare se dezagregă spontan spre a coagula aleatoriu în tot felul de *alte*-figuri, care de care mai fanteziste. Nimic nu durează, totul se mișcă textural-continuu, inconturnabil. Un climax al descătușării colective ce lasă loc imaginarului din subconștient. Survin din această excesivă amplificare nuanțele de *grotesc*, *fantastic* și *straniu* în aspecte singulare sau diverse combinații.

În carnaval, râsul și plânsul se amestecă spontan și inconturnabil. Nimeni nu asistă. Toți, într-un fel sau altul, sunt nevoiți să se lase în mainstreamul unei veselii a fragmentării și totalității resturilor. Carnavalul manifestă un cronotop al *umplerii-cu-de-toate* peste tot și neconținut. Îl putem asemui

¹ Herbert Marcuse, *Eros și Civilizație – o cercetare filosofică asupra lui Freud*, București, Ed. Trei, 2015, cit. pp. 35-37.

² Potrivit lui François Rabelais (autorul unei pentalogii de romane scrise în secolul al XVI-lea / 1532-1564, în care se vorbește de aventurile a doi giganți, Gargantua și fiul său Pantagruel), filozofia gigantescului, *Pantagruelismul*, își are rădăcinile într-”o anumită veselie a minții, mărunțită în disprețul lucrurilor fortuite.”

(prin perechea grotesc-fantastic) cu o imensă gură rotitor-înghițitoare într-un hău stomacal. Privirii estetice i se anulează prin asta orice posibilitate de interval, căci imaginile, asemenea ideoclipurilor din oniric, apar și dispar cu rapiditate, tușând *ne*-mediat printr-o stridentă atingere (de fapt, înșfăcare) fizică. Nu e timp nici măcar pentru închegarea cuvintelor, așa că zicerile sunt doar silabe interjective, rostirile exprimându-se ca strigăte, sensurile ca împrăștieri. O licențios-monstruoasă cuplare a măștii – ca în ciclul „Capriciilor„ (1797-1799) lui Goya, sarcasticul pictor și gravor spaniol –, o lucitoare cromatică a nimicului, o seducătoare voluptate a neantului, o exuberantă horire a *ne*-totului.

Prezisă deja unei încetări obligate de ordinea de drept (precum postul religios) ori fatidic-naturale (thanatosul mitic), lumea carnavalului caută instinctiv să-și extindă starea inundvietudinală printr-o tot mai acută divizare a timpului, ajungând astfel să se transforme într-o tornadă a clipei. Din această sporită alergare divizionară nu se întrezărește niciun criteriu de finalitate. În cele din urmă, mișcarea carnavalescă se frânge abrupt printr-o cădere: din *ne*(mai)ajungere (ca nefinalizare) rațională și totodată firească, într-o irațională încetare definitiv încremenită – după cum *ne*-a apărut atât de sugestiv/fenomenal în *Boléro*-ul lui Ravel. Dar și așa gustul veseliei încă persistă, cel puțin până la o nouă ediție (anuală) a carnavalului.

Ce reține însă gândirea muzicală din exprimarea carnavalescă? În primul rând, o expresie a *spectacularului* în sânul căruia se ramifică două moduri: *caruselul* și *bâlciul*.

Imaginea sonoră a caruselului se grefează pe succesivitatea relativ rapidă sau repede-crescătoare a unor cadre diferite a căror înșiruire se reia (refrenizează) aidoma ori variat. Din foarte multele exemple enumerăm doar câteva: șirurile de caractere în unele părți din simfoniile lui Mahler; *Danse macabre* (1874) și suita „*Le carnaval des animaux - grande fantaisie zoologique*” de Camille Saint-Saëns; lanțul de (cinci) fraze diferite din introducerea orchestrală la aria ducelui „*Questa o quella*” din primul număr (după uvertură) al operei *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi.

O a doua expresie, prin care carnalescul își relevă pe deplin autenticitatea, constă în aducerea în același timp a unor chipuri sonore diferite, generându-se o cromatică a simultaneității pe care o numim *bâlc*¹. Creațiile de fuziune de tip SCCC (Spațiu Comun al Câmpurilor Creative), după cum le denumește compozitoarea și muzicologa Irinel Anghel² într-unul din eseurile sale, permit și o estetică a carnalescului, în care planurile de succesivitate-în-schimbare și simultaneitate-în-diversitate sunt conjugate dinamic, scăpând posibilității de fixare necesare demersului analitic. „Imposibilitatea de atingere a unei metode convingătoare și complete de analiză este o concluzie ce rezultă din orice tentativă de disecare a unor manifestări ce “zboară” precum fluturile din floare în floare, neașezându-se de fapt nicăieri. Din acest motiv este și greu pentru mediul academic să adopte ceea ce nu se lasă disciplinat, adică nu se poate transforma în disciplină de studiu, fiind o practică pe care o poți accesa doar prin învățarea de tip experiențial.”³

(va urma)

SUMMARY

George Balint - The Aesthetic Gaze (VIII)

Chapter VIII in the second part of the ample essay entitled *The Aesthetic Gaze* is dedicated to the last category in the trilogy that pertains to the state of cheer: the ludic, the comic, and the carnivalesque. The first part (A) discusses the general aspects of the *carnavalesque* and its main modal derivatives, the *carousel* and the *fair*, the text also including three Notes that summarise a number of comments that belong to Mihail Bahtin and Ștefan Firca.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

¹ BÂLCI, *bâlciori*, s.n. Târg mare ținut la anumite epoci ale anului, la sărbătorile importante și însoțit de spectacole și de petreceri populare; iarmaroc. ♦ Fig. (Fam.) Gălăgie, hărmălaie, zăpăceală. (DEX)

² Vezi eseuul „*Abordări transfrontaliere*” de Irinel Anghel, Rev.Muzica nr. 7/2015, p. 29, UCMR, București

³ *Ibidem*, Op. Cit. p. 35