

tiberius vasiniuc

*principii de etică și integritate
în arta spectacolului
și în cercetarea artistică*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

VASINIUC, TIBERIUS

Principii de etică și integritate în arta spectacolului și în cercetarea artistică / Tiberius Vasiniuc. - Târgu Mureș : UARTPress, 2020

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8325-30-9

792

manual realizat prin

Programul CNFIS-FDI-2020-0204

revizie științifică: **Sorin Crișan**

DTP & corectură: **Radu Toderici**

Toate drepturile sunt rezervate.

Nicio parte din această lucrare nu poate fi reprodusă fără acordul Editurii.

© Editura UArtPress pentru prezenta ediție, 2020

Tiberius
Vasiniuc

**PRINCIPII DE ETICĂ
ȘI INTEGRITATE ÎN
ARTA SPECTACOLULUI
ȘI ÎN CERCETAREA
ARTISTICĂ**

Târgu-Mureș, 2020

UArtPRESS

*Orice artă și orice investigație,
ca și orice acțiune și orice decizie,
par să tindă spre un anumel bine;
de aceea, pe bună dreptate s-a afirmat
că binele este cel spre care aspiră toate.*

Aristotel, *Etica nicomahică*,
I 1093 a1-a3

ARGUMENT

Cercetarea științifică în domeniul artelor* (inclusiv în domeniul artelor spectacolului) ne pune în fața unor practici și a unei conduite specifice în ceea ce privește respectarea eticii și a integrității academice. În manualul de față, cercetarea și creația vor fi tratate aproape în același mod, în măsura în care ambele activități vor face dovada unor acelorași principii etice, morale, de conduită.

În plan internațional, aspectele legate de etica cercetării științifice și a creației artistice ocupă un plan din ce în ce mai vizibil. Pentru internalizarea cerințelor eticii, se impune crearea de instrumente aplicabile domeniului artelor, care să susțină continuu principiile, valorile și regulile morale în viața academică. Așa cum sunt percepute la ora actuală, rezultatele cercetării generează cunoaștere, furnizând soluții pentru rezolvarea unor probleme practice și/sau teoretice, dar și printr-o proiectare culturală particulară fiecărui domeniu.

Soluția spre care se tinde – inclusiv în domeniul artelor – este legată de așa numitul *model scientist-practitioner*, prin care cercetătorul aplică permanent rezultatele în

* Câteva paragrafe din acest manual au fost publicate în revista *Cercetări teatrale*, nr. 2/2020.

practică. Pentru buna desfășurarea a activităților de cercetare și, totodată, pentru a evita abaterile de la respectarea cadrului legal specific, avem nevoie de instrumente-suport și de o reglementare a eticii în cercetarea științifică și în creația artistică. Prin realizarea unui ghid al eticii cercetării în domeniul artelor, se va crea cadrul informațional și procedural necesar unei optime derulări a întregului proces al cercetării, de la prelucrarea și interpretarea datelor la redactarea studiilor și diseminarea informațiilor. Toate acestea pot contribui la atingerea standardului pentru ceea ce vom vedea că se numește „universitate morală” și pentru a deschide perspectiva unei *excelente* în cercetarea și creația artistică din Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.

Etica și integritatea academică constituie piloni fundamentali ai cercetării științifice și ai creației artistice pentru toate instituțiile de învățământ superior, inclusiv pentru cele din domeniul artelor spectacolului, cum este Institutul de Cercetări Teatrale al Universității de Arte din Târgu-Mureș. Cu alte cuvinte, viața academică este condiționată de o cunoaștere, înțelegere și aplicare justă a principiilor care stau la baza cercetării și creației artistice. Desigur, în artele spectacolului, problemele etice ivite sunt fie generale și transversale – caz în care cuprinde „atitudini” cu valabilitate în toate domeniile și subdomeniile artei și în toate sferile cercetării științifice (de exemplu, în cel al științelor exacte, al științelor socio-umane, al creației teatrale, al muzicii, al dansului, al artelor figurative etc.) –, fie particulare, pentru fiecare subdomeniu sau ramură în parte. În acest din urmă caz, este necesar, pe de o parte, să se opereze o distincție între particularitățile cercetării științifice și cele ale creației artistice, pe de alta să se țină seama de caracteristicile și specificitatea tipurilor de creație (fie că este vorba de

arta actorului sau de regie, coregrafie, scenografie etc.) sau particularitățile direcțiilor de cercetare (în domeniul istoriei teatrului, a esteticii, teatrologiei, spectacologiei etc.). În plus, din cauza faptului că în arta teatrului avem de-a face cu subiecți vii care fac obiectul creației artistice, „etica și integritatea” se supun unor rigori și restricții pe care nu le întâlnim în cercetarea fundamentală sau în cea de laborator.

Situațiile inedite care își au originea în aria artelor (și cu precădere în cea a artelor spectacolului) sunt numeroase și presupun o permanentă corelare cu datele și cu noțiunile aflate în sfera eticii și a integrității academice. Abordarea problemelor de morală în cercetare și în creația artistică vizează atât cadrul legislativ în materie, cât și politicile instituționale, cu rol în reglarea relațiilor dintre cei care promovează producțiile artistice și cei care aparțin comunității științifice. De aceea, în textul de față, vom putea cu destulă ușurință să extrapolăm informațiile care vizează cercetarea științifică, traducându-le pentru mediul artistic. Procedul este același și dinspre mediul artistic spre cel științific, în măsura în care avem de-a face cu activități care au ca scop analiza, apoi interpretarea și, în final, producerea de cunoaștere. Aceasta poate fi a) *teoretică*, prin care se descriu conceptele de etică și morală și se stabilesc principiile de conduită morală, descrierea autonomiei și a libertăților din aria cercetării științifice și a creației artistice; b) *practică*, cu o stabilire a normelor și a procedurile prin care putem satisface dezideratul autonomiei fiecărei persoane implicate în proiect (de cercetare sau artistic). (Pentru o dezbatere pe marginea acestei probleme, v. J. Baggini & P. Fosl, 2014.)

1

**ELEMENTE DE
ETICĂ ÎN ARTĂ
ȘI ÎN CERCETAREA
ȘTIINȚIFICĂ**

1.1. De la știința socratică la plăcerea aristotelică

Problemele de etică și de integritate sunt în strânsă relație cu aspectele practice ale vieții creatorilor și cele ale evaluării științifice a operelor artistice. În fapt, este vorba de o aspirație spre excelență (dar, *nota bene*, și o practică a excelenței) pe care, la nivel individual, dar și instituțional, ar trebui să ne-o fixăm ca țel. Întrebarea de la care pornim este una pe cât de rudimentară, pe atât de necesară: „de ce?”. De ce să ne implicăm într-o cercetare, de ce să producem (să valorizăm) un act artistic? Un prim răspuns ține de nevoia (inconștientă sau nu) de a ne apropia de adevăr. Alexander Baumgarten, de la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj, sesiza într-o dezbateră recentă că, în cultura clasică greacă, „excelența nu este neapărat o problemă de sistem, nu este o persuasiune asupra celorlalți, ci acolo este vorba de un interes al cultivării în indivizi a formei. Adică a măsurii, a aceea ce poate fi detectat, înțeles, măsurat și identificat eventual ca termen mediu” (Baumgarten, 2020, 10). Echilibrul, justa măsură sau, dacă ne este permis, „modestia”, în sensul original al cuvântului, este un semn al întronării eticii în viața academică și în cea artistică. Or, aceasta nu trebuie să se confunde cu lipsa curajului de a

ne aventura pe drumul cunoașterii și nu trebuie să ne țină claustrați între limitele unei blânde expectative.

Socrate considera că tot răul din jurul nostru își are rădăcina în neștiință. Astfel, el afirma că, dacă omul află ce reprezintă binele, el va face bine tuturor oamenilor. Spre deosebire de sofști, de care se îndepărtase cu bună știință, Socrate credea că adevărul există și că el poate fi cunoscut, cu condiția ca acesta să fie căutat. Mai mult, el afirma că legile morale sunt date tuturor oamenilor, indiferent de poziția socială sau de avere, iar educația este cea care ne învață cum să urmăm cu consecvență normele de conduită. Temele morale predominante se găsesc în dialogurile lui Platon, mai cu seamă în *Hippias minor* (unde ni se vorbește despre minciună) și în *Alcibiade*, unde discursul se concentrează pe natura umană. Arta, spune Platon, reprezintă o copie a copiei Adevărului, ceea ce ar pune-o la distanță de realitatea ontologică; constituindu-se pe o deplină iluzie, ea nu poate reprezenta un mijloc de a ajunge la cunoaștere. Totuși, în măsura în care întreg sistemul filosofic al lui Platon se sprijină pe ideea de bine, el va spune că, din punct de vedere moral, arta poate să reprezinte un mijloc prin care oamenii să fie influențați într-o direcție sau alta, fie una bună, fie una rea, cu condiția de a *performa* în spiritul cunoașterii. În acest sens, cenzura ar fi inclusă în câmpul moralei, având rolul de a ține sub control afectele oamenilor:

SOCRATE: *Prin urmare, dacă dreptatea este o putință a sufletului, sufletul capabil să săvârșească mai multe este în același timp mai drept? Doar am stabilit, prietene, că un astfel de suflet este mai bun.*

HIPPIAS: *Așa-i.*

SOCRATE: *Dar dacă dreptatea ar fi o știință a sufletului? Sufletul mai învățat nu este totodată mai drept, iar cel mai neînvățat, mai nedrept?*

HIPPIAS: *Da.*

SOCRATE: *Dar dacă dreptatea ar fi și una și alta? Nu este mai drept sufletul care le are pe amândouă, adică și știință și putință, iar cel neinstruit mai nedrept?*

HIPPIAS: *Așa s-ar părea.*

SOCRATE: *Urmează că sufletul mai capabil și mai învățat, fiind mai bun, este în stare, mai mult decât celălalt, să facă, în orice acțiune, lucruri și rele și bune?*

HIPPIAS: *Da.*

SOCRATE: *Iar când săvârșește fapte deloc lăudabile o face conștient, tocmai pentru că poate și știe; binele și răul, la rândul lor, țin de dreptate, fie amândouă, fie luate în parte.*

HIPPIAS: *Se pare că da.*

SOCRATE: *Iar a săvârși nedreptăți înseamnă a săvârși lucruri rele, și dimpotrivă, bune când nu le săvârșești.*

HIPPIAS: *Da.*

SOCRATE: *Prin urmare, când un suflet mai capabil și mai bun va comite nedreptăți o va face dinadins, pe când unul rău o va face fără voia lui?*

HIPPIAS: *Așa se pare.*

SOCRATE: *Iar un om e bun când are un suflet bun, și rău când are un suflet rău?*

HIPPIAS: *Da.*

SOCRATE: *Înseamnă că e în firea omului bun să săvârșească nedreptăți în mod voit, iar a celui rău, fără voia sa, din moment ce omul bun are un suflet bun.*

HIPPIAS: *Are, desigur.*

SOCRATE: *Atunci, Hippias, cel care greșește și face lucruri*

rușinoase și nedrepte în mod voit, dacă există un astfel de om, nu poate fi altul decât omul cel bun.

HIPPIAS: *Nu pot fi de acord cu tine, Socrate.*

SOCRATE: *Nici eu, Hippias. Dar așa reiese cu necesitate din discuția noastră. Cum ți-am mai spus, nu sunt în stare să-mi fac o părere statornică: când gândesc una, când gândesc alta. De mirare nu e însă că eu sau un alt om de rând nu ne putem hotărî. Dar că aveți păreri schimbătoare voi, cei atotștiutori, este într-adevăr cumplit: înseamnă că nici voi nu ne puteți tămădui, punând un capăt rătăcirii noastre.*

(Platon, *Hippias minor*, 1976, 33-34)

După Platon, Aristotel va repune în discuție problemele moralei, reformulând multe dintre ideile socratice. Stagiritul considera că în centrul preocupărilor eticii se află omul. Ca urmare, pentru a avea o viață etică, oamenilor trebuie să li se ofere condiții exterioare optime satisfacerii nevoilor lor. Astfel, omul ar avea nevoie de o sănătate trupească, de posibilitatea de a-și obține hrana pentru sine și pentru semenii săi și, de asemenea, de toate cele de trebuință unui trai mulțumitor. Prin aceasta, actele și comportamentele cărora vrem să le dăm curs vor fi condiționate de capacitatea noastră de a obține plăcerea și de a îndepărta de la noi durerea. Dar nu trebuie să neglijăm faptul că, având satisfăcute aceste condiții, stă în capacitatea noastră atât urmarea unui drum moral, cât și a unuia imoral. Aristotel spune că omul este mânat de poftă și de voluptăți și că acestea, dacă nu sunt excesive, dacă nu sunt *animalice*, trebuie să le considerăm normale. Căderea în animalitate, ne avertizează autorul *Eticii nicomahice*, este mai periculoasă și mai de nedorit decât căderea în răutate. Iar atunci când

amintește de plăcere (sau de voluptate), el crede că nu dorința de a le obține este periculoasă și nu căutarea obținerii ei ne îndepărtează de o viață aflată sub cupola eticii, ci excesul sau, dimpotrivă, înfrânarea acțiunilor noastre ne vor arunca în zona alegerilor imorale. Pentru a conserva o viață morală și pentru a ține un echilibru între ceea ce alegem și cât vrem să alegem, trebuie să profităm de virtutea cu care am fost înzestrați sau pe care am dobândit-o prin educație. Ea, virtutea, va ține cumpăna eticii și ne va face să fim *simțitori* și dornici de plăcere. Absența plăcerii, în schimb, ne-ar face *nesimțitori* și, astfel, ne-ar îndepărta de la calea justei alegeri.

Dacă există un scop al actelor noastre pe care-l urmărim pentru el însuși, iar pe celelalte numai în vederea acestuia, și dacă nu orice lucru îl dorim în vederea a altceva (căci astfel s-ar merge înainte la nesfârșit, iar aspirația ne-ar fi vană și inutilă), este evident că acest scop trebuie să fie binele, și anume binele suprem. Într-adevăr, nu este oare și pentru viață de o mare însemnătate cunoașterea lui?

[...]

Majoritatea oamenilor se arată cu desăvârșire demni de condiția de sclav, complăcându-se într-un mod de viață animalic, dar găsesc o justificare în aceea că mulți dintre cei ce se află la putere suferă de metehnele lui Sardana-pal [rege asirian mitic, bogat și excentric]. Dimpotrivă, firile elevate și active situează binele și fericirea în onoare, pentru că onoarea este, mai mult sau mai puțin, scopul vieții politice. Dar, evident, acest scop este mai superficial decât cel în căutarea căruia ne aflăm; pentru că onoarea pare să aparțină mai mult celor ce acordă onoruri decât celor ce le primesc, pe când noi pornim de la premisa că

binele este ceva individual și dificil de înstrăinat. Și, mai mult, aceștia par să aspire la onoare ca să se convingă pe sine că sunt oameni valoroși; oricum, ei caută să fie onorați de către persoane înzestrate cu inteligență sau de către cei cu care au relații, și asta în numele virtuții. Este limpede, deci, că pentru ei virtutea se află mai presus de orice. Am putea fi chiar tentați să credem că virtutea este scopul vieții politice. Dar și ea se dovedește a fi foarte departe de scopul perfect; pentru că virtutea o poate poseda și cineva care doarme, sau își petrece viața în inactivitate, sau cade pradă celor mai mari suferințe și nenorociri. Și nimeni, în afară de cazul că s-ar crampona de o astfel de idee, nu l-ar putea considera fericit pe omul care duce asemenea existență.

(Aristotel, *Etica nicomahică*, 1998, 1094a 19-24, 1095b 20-1096a 2)

Pentru a putea urma regulile de conduită morală, trebuie să ne păstrăm trează rațiunea, să întreprindem actele cu bună știință și să realizăm faptele cu bună intenție – toate acestea, în mod neabătut și fără ezitare. Perspectiva lui Aristotel a fost și este și astăzi, în bună măsură, insolită: moralitatea nu privește doar maniera în care ne manifestăm în raport cu ceilalți, ci și modul în care ne înțelegem și ne interogăm pe noi înșine. Pentru a-i judeca pe ceilalți e necesar să ne evaluăm mai întâi pe noi înșine și să vedem ce conduită am adoptat în raport cu sine. Ca urmare, atitudinile și comportamentele vor implica un act etic în care se vor înscrie atât sinele, cât și aproapele (sau seamănul). Aristotel îl alătură aici și pe *departele* tău, față de care ai o responsabilitate de conduită. În acest fel, se pune preț pe prietenie, care devine trăsătură specifică și definitorie a

umanității. Celui căruia îi este acordată calitatea de prieten este descris ca un *celălalt eu* al sinelui. În *Etica nicomahică* se spune: „Acești prieteni găsesc plăcere în actele proprii, dar și în ale celuiilalt, oamenii de virtute fiind prieteni pentru ceea ce sunt în sine, găsesc plăcute noblețea spirituală și calitățile celuiilalt. Prietenia bazată pe plăcere reciprocă sau pe interes este de obicei prietenia celor vicioși, deși se poate ca un vicios și un virtuos să aibă prietenie bazată pe plăcere sau pe interes” (1156b-1157a, b). Relațiile imorale, care scot la lumină răutatea, invidia, ura, neprietenia, nu doar ne arată celorlalți ca nevirtuoși, ci scot la iveală și o cezură în raport cu sinele. În fapt, se produce o înstrăinare de altul și de sine, dintr-un soi de egoism care se revarsă necondiționat în toate direcțiile.

În ceea ce privește acțiunile umane, Aristotel remarcă faptul că, dacă unele sunt bune și dezirabile, altele trebuie evitate, acestora din urmă fiindu-le preferabilă chiar și moartea. Pentru aceasta, întemeietorul *Lykeion*-ului propune buna măsură, calea de mijloc, pe care doar omul virtuos o poate găsi, apelând la propria rațiune. Considerând rele atât lipsa dorinței (și, în consecință, a plăcerii), cât și exagerarea, Aristotel se apropie de Pitagora și de concepția acestuia cu privire la nemărginirea (infiniutul) și monotonia viciilor omenești. (Această idee va fi reluată, peste veacuri, în formă poetică, de Giacomo Leopardi).

Moralitatea nu este importantă atât pentru că ne deschide calea spre cunoaștere, cât pentru că ne învață cum să facem ceva în așa fel încât să împlinim un bine pentru sine și pentru ceilalți. Din acest motiv, actul moral este unul agonice, tensionat, predispus disputei, *pathos*-ului și dramatismului. Totuși, la Aristotel, arta și receptarea operei artistice nu se află sub incidența moralei și astfel nu trebuie

judecată cu instrumentele pedagogiei (căreia îi oferă, totuși, un sprijin) sau cu cele ale cunoașterii, ci prin prisma rolului ei de a obține *plăcerea gratuită* prin întâlnirea cu frumosul creat. Or, modernitatea în care ne înscriem nu poate fi înțeleasă fără a ne poziționa într-un raport de „repudiere”, pentru a prelua o idee lansată de H.R. Patapievici, ceea ce „înseamnă totdeauna rescrierea istoriei, înseamnă uitarea unor secvențe din istorie care, însă, prin uitarea lor nu sunt și complet eliminate. Ele rămân în noi, ca un soi de refulare – și asta este partea de complicație inevitabilă a raportului modernilor cu tradiția” (Patapievici, 2020, 14). O complicație care ia naștere tocmai din această ascundere pe care involuntar o producem. Fără să fim chestionați și fără să ni se ceară acordul, partea refulată își pretinde exprimarea, iar aceasta, ar spune adepții psihanalizei clasice, apare sub forma simptomului. De bună seamă, recurgem la acele mecanisme de *cóping* cu care natura, educația și voința ne-au înzestrat, conturându-ne atitudinile, înțelegerea celuilalt, raportul cu altul, până la urmă, propria moralitate.

După Aristotel, stoicii vor relativiza impactul moralei asupra vieții oamenilor, afirmând că fiecare trebuie să accepte ca firești evenimentele, întâmplările și suferințele care i-au fost hărăzite.

1.2. De la frumosul eticii la etica frumosului

Până spre mijlocul „secolului de aur”, arta era marcată de principii care trimiteau, pe de o parte, la respectarea unor aparent imuabile reguli morale, pe de alta, la o însoțire a utilului cu plăcutul (cf., pentru întreg paragraful care urmează, Talon-Hugon, 2010, 7-12). Așa cum am văzut, putem lega alipirea moralei și a moralității de un

clasicism trecut prin filtrul gândirii lui Platon, prin care se pretindea ca arta – plasată în aria preocupărilor care nu însemnau mult mai mult decât un simplu „divertisment” – să aibă ca finalitate etica și normele de conviețuire ale cetății. Teatrul, considerat și el o copie a copiei Ideii dintâi, va recurge la *catharsis*, având ca scop purificarea omului de gândurile și de faptele sale nedemne, în acest fel fiind invocate convențiile sociale. Un veritabil scandal s-a produs în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când Diderot a remarcat (și a susținut) că, atâta timp cât „suntem cu toții alcătuiți în mod diferit”, cu alte cuvinte că „n-avem deloc aceeași doză de sensibilitate” (Diderot, 1767, 76), arta nu are de ce să se supună moralei sociale, ba chiar că există „o morală specifică a artiștilor sau a artei și că această moralitate poate fi contrară moralei obișnuite” (*ibidem*, 201). Cu aceasta se iese din perimetrul „utilului”, fiind invocat interesul pentru o etică a creației din care nu lipsește dimensiunea estetică.

Nu morala se inserează în textura operei, ci arta – prin însăși manifestările ei – ne apare ca expresie a eticii. Ce anume înseamnă această morală a artei (și a artistului), textul lui Diderot nu ne spune prea clar. Fiind desprinsă de morala socială, cea a creației artistice se descrie într-o manieră distinctă, orice operă îndepărtându-se de operele altor autori (sau chiar de realizările anterioare ale aceleiași creator), ceea ce conduce atât la interpretări singulare, cât și la noi „reguli”, care se dezic de normele obișnuite ale vieții sociale. Frumosul reprezentat (adică arătat) este revendicat ca valoare simplă, autonomă, întoarsă spre sine, nesupusă analizei, plasată în afara unui sens al formei semnificante. Lessing va discuta și el, în *Laocoon*, despre autonomia funcției estetice. Abia Kant va considera că frumosul poate

fi apreciat ca simbol al eticii, chiar dacă între expresia (sau forma) creației și regulile morale s-ar căsca o prăpastie de netrecut. Pas cu pas, ni se deschid porțile dintre un frumos al eticii spre o etică a frumosului, spre actul „gratuit”, a cărui splendoare se manifestă prin chintesențierea artistică a datelor existenței.

Aici vorbim de dorința de a ajunge la acea stare de bine, care nu ne este îngăduită decât în urma unei cunoașteri austere și gratuite, o cunoaștere la care face apel Nuccio Ordine în *Utilitatea inutilului*: „Există cunoștințe care își sunt scop lor înșile și care – tocmai datorită naturii lor gratuite și dezinteresate, aflate departe de orice constrângere practică și comercială – pot juca un rol fundamental în cultivarea spiritului și în dezvoltarea civilizației și a culturii umanității” (2020, 9).

Această utilitate a inutilului își va găsi expresia radicală în doctrina „artei pentru artă”. Iată ce mărturisea Théophile Gautier în prefața la romanul epistolar *Mademoiselle de Maupin* (publicat în 1835): „Un lucru cu adevărat frumos e acela care nu poate servi la nimic; tot ce este util e urât, căci este expresia unei nevoi și nevoile omului sunt triviale și dezgustătoare, ca și biata și infirma sa natură” (Gautier, 1976, 47). Conducându-ne spre conceptul de „artă pentru artă”, care încearcă să închidă în sine binele, Gautier nu și-a imaginat că, prin exemplul operei sale și afirmând că „utilul e urât” precum „latrina”, a făcut cel dintâi pas spre o întoarcere pe dos a eticii, în așteptarea formelor transgresive ale artei, care – chiar dacă, într-o imagine plastică, ating dimensiunea de „ofense care pot elibera” (Julius, 2009, 17) – se vor manifesta într-o nețărmită libertate în a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului actual.

1.3. Evaluarea și asumarea principiilor eticii și ale integrității academice

Suntem conștienți de faptul că acoperirea tuturor acestor aspecte care pun în relație morala cu bogăția vieții este dificilă – intrând inclusiv în domeniul filosofiei morale – și că lucrarea noastră nu poate să aducă în discuție decât o parte din problemele ivite. Un impas este generat de confuzia adeseori ivită între două noțiuni care, în aparență, trimit la o aceeași problematică: *etica și morala, autenticitatea și adevărul*. Vom include în lucrarea noastră câteva rânduri cu privire la aceste distincții, pentru a putea, mai apoi, utiliza corect ustensilele de analiză și de interpretare. Practic, evaluarea și asumarea principiilor eticii și ale integrității în creația artistică și în cercetarea științifică din domeniul artelor presupun:

- înțelegerea și cunoașterea noțiunilor, a conceptelor și a normelor general valabile cu privire la etica și integritatea academică;
- instituirea unui management al eticii și integrității academice;
- asumarea normelor de etică și integritate academică la toate nivelele instituției;
- stabilirea regulilor, a normelor și a procedurilor de prevenire a plagiatului în cercetarea științifică, inclusiv stabilirea regulilor de citare;
- stabilirea regulilor, a normelor și a procedurilor de evitare a pastişei în domeniul creației artistice (a „plagiatului” artistic);
- evitarea cazurilor de hărțuire și amendarea lor, inclusiv pe cale legală.

Atunci când vorbim de toate aceste principii trebuie să avem în vedere numeroasele aspecte ale creației artistice

sau ale cercetării din domeniul artelor, cele care creează premisele direcțiilor noi de analiză și de elaborare/îmbunătățire a cadrului normativ intern al Universității de Arte din Târgu-Mureș, în raport cu procedurile legate de etica și integritatea academică. Ca urmare, paginile acestui manual se doresc a fi un ghid adresat atât cercetătorilor din domeniul artelor (inclusiv a celor care realizează cercetări independente, în afara cadrului instituționalizat), cât și artiștilor (actorilor, regizorilor, scenografilor, coregrafilor), cadrelor didactice și studenților de la cele trei nivele de studiu (licență, masterat și doctorat). Desigur, sperăm ca această lucrare să fie utilă mai cu seamă studenților din ultimii ani ai programelor de studii de masterat și doctorat, aflați la un început de carieră, dornici să intre „cu dreptul” în profesia aleasă, fie că este vorba de o carieră artistică, didactică sau de cercetare științifică.

1.4. Imperativele cercetării și ale creației artistice

Actul cercetării în sine presupune dezvoltarea unei dispoziții de a reflecta pe marginea eticii. Astfel, sintagma „etică academică” va trimite atât la mecanismele proprii, funcționale, de realizare a unei cercetări propriu-zise sau a unei creații artistice, cât și la normele general valabile, care privesc asumarea unor atitudini, capabile să se transforme în reflexe ale conduitei profesionale și sociale. Dacă luăm în seamă trăsăturile pe care Umberto Eco le fixează cercetării științifice, vom constata că acestea, cu foarte puține excepții, răspund și imperativelor creării operei de artă:

„1. Cercetarea avertizează asupra *unui obiect recognoscibil și de ceilalți*” (Eco, 2000, 36). Aceasta înseamnă că, pentru a dobândi un caracter științific, cercetarea trebuie

să se sprijine pe probe și mărturii. Astfel, trebuie să tratăm subiectul investigației – inclusiv atunci când discutăm despre o temă care aparține exclusiv de domeniul artelor (adică al imaginarului) – ca și cum ne-am găsi în fața unor întâmplări care tocmai se derulează în fața ochilor noștri. Acest lucru este valabil și atunci când sunt aduse în discuție teorii, concepte și noțiuni care privesc tema tratată.

„2. Cercetarea trebuie să spună despre acest obiect *lucruri care n-au mai fost spuse* ori chiar să revadă într-o optică diferită lucruri care au fost deja spuse” (*ibidem*, 37). Un studiu care nu aduce nimic nou în aria de cercetare își pierde caracterul de științificitate, așa cum o creație teatrală care imită un stil sau concept regizoral nu este nimic mai mult decât o pastișă.

„3. Cercetarea *trebuie să fie utilă celorlalți*. [...] O lucrare este științifică dacă [...] adaugă ceva la ceea ce comunitatea știa deja și dacă toate lucrările viitoare despre același subiect vor trebui, cel puțin în teorie, să țină cont de ea” (*ibidem*, 37-38). Asupra utilității și inutilității creației artistice ne-am exprimat deja (*v. supra*). Capacitatea de a selecta datele cu adevărat utile în vederea constituirii „probatoriului” studiului (și al cercetării), ca și maniera în care au fost ordonate elementele operei rezultate în urma procesului de creație, cu alte cuvinte, modul în care toate acestea sunt corelate și consolidate într-un construct veridic, va face să se întrevadă producerea de cunoaștere.

„4. Cercetarea trebuie să furnizeze elementele pentru verificarea și falsificarea ipotezelor pe care le prezintă și, deci, trebuie să furnizeze elementele pentru o continuare a sa” (*ibidem*, 39).

Problemele de etică nu sunt sesizabile doar atunci când se ivește un „caz”, cu alte cuvinte, atunci când apare

o situație cu impact deosebit asupra mediului academic/universitar, al procesului de creație artistică sau al derulării cercetării într-un domeniu sau altul. Etica, prin întrebările și dilemele legate de deciziile care urmează a fi luate, își face simțită prezența și atunci când dezacordurile sunt mai puțin sesizabile, în absența atenției și a prudenței putând fi trecute ușor cu vederea, apărând într-un târziu neliniștea sau întrebările cu privire la *moralitatea* actului, a faptei, a gestului săvârșit. Ca în medicina preventivă, etica este cea care preîntâmpină căderea în eroare sau avertizează cu privire la încălcarea unei prevederi normative. Totodată, în domeniul vizat de noi, ea stabilește legătura dintre libertatea creatorului și responsabilitatea cercetătorului, punând în „dispută” curente, idei, concepte dintre cele mai diferite. Acesta este motivul pentru care orice discuție maniheistă ar năruî scopul pe care ni l-am fixat, de a lăsa cale liberă întrebărilor și a îngădui cititorilor să-și stabilească propriul răspuns, în relațiile cu propriile lor interese (artistice sau de cercetare), însă nu în afara unui cadru moral general asumat. Pe de altă parte, a decide ceea ce este just sau injust, corect sau incorect, adevărat sau neadevărat, a stabili reguli inflexibile și a da verdicte este contraproductiv pentru etica în sine, precum și pentru procesul cercetării sau al creației, pentru întreg mediul academic. Soluțiile, vom vedea, părăsesc adeseori domeniul eticii și pătrund în cel al ontologiei, ghidându-ne în atitudini și conduite existențiale.

1.5. Evaluarea etică: despre fermitate și incertitudine

Discuția legată de ceea ce este moral în activitatea de cercetare științifică și în cea de creație artistică nu și-ar găsi locul dacă nu ar apărea acțiuni, gesturi sau fapte care

aduc atingere interesului unuia sau mai multor persoane, în ariile vizate. Desigur, a călca „strâmb” în activitatea pe care o desfășori se poate datora neștiinței (adică a absenței cunoașterii), însă aceasta nu poate reprezenta, în niciun caz, o scuză. Mai mult, accesul la reguli și norme legate de ceea ce este moral și imoral în cazul unei acțiuni întreprinse – inclusiv atunci când vorbim de mediile academice – este relativ simplu, cel puțin în această eră a abundenței de informații oferite de spațiul virtual. Mai mult, majoritatea regulilor și a normelor la care facem referire ar trebui să fie internalizate de timpuriu în comportamentul oamenilor și, mai apoi, grefate pe atitudini care descriu conduita socială.

Dacă ținem seama de ceea ce afirma Aristotel, se pare că ființele umane posedă și o „lipsă a stăpânirii”, așa-numita *akrasia*, care se dovedește uneori a fi mai puternică decât „stăpânirea”, adică *enkrateia*. Cel aflat sub imperiul acestei afectări a voinței – în fapt, al impetuozității (*propeteia*) sau al slăbiciunii (*astenia*) – dă curs *patos*-ului, punând între paranteze impulsurile rațiunii. Pe de altă parte, și cel care, pătruns de *enkrateia*, se opune rațiunii, o urmează, în ciuda unui impuls interior care îi sugerează drumuri distincte. Soluția, în cazul nostru, este dată tot de rațiune, care ne permite să conștientizăm virtuțile uneia și neîmplinirile celeilalte. Este vorba de o rațiune a dialogului, a căutării, a punerii sub semnul îndoielii, a interogării celorlalți etc., astfel încât să dobândim o justă apreciere cu privire la soluțiile existente. Așa cum arată și Emanuel Socaciu: „Este discutabil dacă etica academică este, în sens strict, o disciplină. Ea pare mai curând intersecția rezultată din aplicarea instrumentelor specifice eticii profesionale, eticii cercetării și managementului eticii și integrității în organizații la zona vieții academice” (Socaciu et al, 2018, 12).

În ceea ce privește morala, aceasta vizează acțiunile și intențiile pe care le urmărește o persoană, urmând normele general asumate în societate sau într-un anumit grup social, profesional, cultural etc. În mediul academic, acțiunile și intențiile la care ne-am referit sunt evaluate conform unor principii și standarde pe care le pretindem a fi clar exprimate. Așa cum arată Emanuel Socaciu și Emilian Mihailov, evaluarea se poate încadra în trei mari categorii:

- a. acțiuni imorale – opozante cerințelor moralității;
- b. acțiuni morale – care respectă cerințele morale;
- c. acțiuni a-morale – indiferente la cerințele morale.

În cazul celor din urmă, vorbim despre o sumă de acțiuni și de interacțiuni umane care nu influențează în mod însemnat comportamentele celorlalți (cf. Socaciu et al, 2018, 13). Pentru primele două tipuri de acțiuni (morale și imorale), să dăm două exemple:

1. un actor care intră pe scenă pentru a-i da replica partenerului din spectacol, respectând direcția de scenă și situația dramatică, satisface un comportament moral; în schimb, dacă același actor intră mai curând sau mai târziu pe scenă, „uitând” textul, modificându-l în mod inadecvat sau întrerupându-și partenerul de dialog, acesta nu se mai află într-o situație moralmente dezirabilă;
2. un cercetător care preia informațiile din *literatura gri* a unui coleg, oferind explicații într-o notă de subsol, respectă principiile deontologice ale activității profesionale și astfel se înscrie pe palierul acțiunilor morale; pe de altă parte, cel care culege date din lucrări editate sau inedite (sau chiar din surse care aparțin literaturii gri, cum ar fi, de exemplu, o informație găsită întâmplător pe o hârtie volantă, uitată pe o bancă în parc),

neglijând menționarea sursei, se găsește pe al doilea nivel, cel al acțiunilor imorale.

Situațiile prezentate sunt clare și pot fi clasate cu ușurință de majoritatea celor interogați. Există însă și cazuri care depășesc cadrul generalizator și, prin particularitățile pe care le prezintă, descriu un grad ridicat de nesiguranță în ceea ce privește numirea unei acțiuni ca morală sau imorală. Să exemplificăm:

a. un actor, odată ajuns pe scenă, își ajută partenerul de dialog, transformând în *act artistic* o gafă de interpretare a acestuia, o replică străină de textul dramaturgic, o intervenție nepotrivită sau un gest (deliberat sau nu) care nu au fost incluse de regizor în spectacol și pentru care ceilalți actori nu au fost pregătiți. Scopul, desigur, a fost acela de a salva scena avută în vedere și spectacolul în ansamblul său. Cum apreciem însă „ieșirea” actorului, abaterea acestuia de la indicațiile de regie sau uitarea (voită sau nu) a unei replici? În măsura în care „abaterea” nu produce daune majore, putem vorbi de o acțiune non-morală, însă, dacă spectacolul este afectat în plan artistic (sau estetic), putem spune că acțiunea interpretului devine imorală? Și asta cu atât mai mult cu cât în această discuție trebuie implicați și spectatorii, care pretind în mod firesc, atunci când ajung în sala de spectacol, să ia parte la o reprezentație fidelă fie intenției auctoriale, fie celei regizorale. Lucrurile par să se complice în cazul „accidentelor” care generează situații dramatice (sau comice) care aduc un plus de valoare spectacolului. Se știe că spontaneitatea și utilizarea accidentelor ca „instrumente” ale creației oferă atât măsura talentului și a abilităților interpretative ale unui actor, cât și un „rezervor” de revitalizare

a spectacolului. În ce raport se află o atare acțiune cu morala și cu deontologia profesiei de actor? Aceasta este o întrebare la care nu cred că ne putem grăbi să-i dăm un răspuns imediat.

b. în cazul cercetării unui fenomen artistic (scenic, să spunem), recursul la informațiile oferite de studiile de specialitate este unul firesc și unanim acceptat. Însă, în cazul în care informațiile sunt culese din convorbirile avute cu echipa care realizează un spectacol (actori, regizor, scenograf etc.) și prelucrate într-un grad mai mic sau mai mare, pot să aducă în discuție principiile moralei. Cum și în ce manieră se adnotează o informație preluată din acest dialog? Mai mult: cui i se acordă paternitatea unei idei sau soluții artistice sugerate de un spectacol de *devised theatre*? Este morală sau imorală împărțirea „meritului” creator tuturor participanților, mai cu seamă atunci când – se poate presupune asta – unul dintre aceștia are un aport notabil la realizarea creației?

Ținând seama de toate acestea, ajungem la necesitatea „de a identifica tipurile de criterii în funcție de care putem distinge între ceea ce este «moral» și ceea ce este «imoral»” (Socaciu & Mihailov, în Socaciu et al, 2018, 14). Însă, adeseori, atunci când vorbim despre moral și imoral înțelegem să numim acțiunile unei persoane ca fiind juste sau injuste, iar respectarea sau încălcarea unor norme ca un mod de raportare la conduita socială sau profesională (academică, socială, culturală, artistică etc.). Vom putea ajunge la ideea vehiculată de Aristotel în *Etica nicomahică*, de distribuire echitabilă și proporțională a unui bine către toți membrii unei colectivități, ceea ce nu exclude menținerea inegalității între aceștia, întrucât, afirmă Stagiritul, fiecăruia trebuie

să i se distribuie din beneficii conform contribuției sale la binele tuturor, mai exact, conform unei justiții – o justiție care ar aparține mai degrabă eticii decât moralei.

1.6. Problema fericirii

Problema fericirii figurează printre temele majore ale eticienilor. Scopul principal al acțiunilor noastre – cele profesionale, de auto-îngrijire, de divertisment etc. – constă în augmentarea calității vieții, în descoperirea pârghiilor prin care putem atinge o stare de bine. Iar deasupra a toate găsim aspirația tuturor la fericire. De multe ori am auzit spunându-se că fericirea constă în momentele de bucurie pe care ni le putem oferi pe diferite căi, materiale, emoționale, comunicaționale, de realizare profesională, de putere etc. Alteori auzim spunându-se că fericirea este dată celui care se bucură de ceea ce are. Nu sunt puțini cei care apreciază că fericirea este un ideal nicicând atins. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o noțiune interpretată în maniere diferite, în funcție de poziția în care ne aflăm, de așteptările pe care le avem de la viață și mai puțin de șansele reale de a ne atinge obiectivele sau chiar de a ne întrezări idealurile. Dar cei mai mulți vom spune că fericirea se găsește în altă parte – undeva mai departe sau mai aproape de noi –, numind-o „realitate” cu șansă iminentă (dar mereu amânată) de a se împlini. Și, uneori, pentru a o obține, oamenii sunt gata să-și riște poziția socială, încrederea celorlalți sau chiar sănătatea. Din alternanța de trăiri, de bucurii și de suferințe, devenim mai capabili să înțelegem că fericirea este noțiunea care se referă la modul în care ne raportăm la noi înșine și mai puțin la lume și la realizările (sau beneficiile) celorlalți. Totuși, nu putem îndepărta din discuție importanța

pe care, în înțelegerea fericirii, o joacă cei din jurul nostru, familia, prietenii, colegii, uneori persoanele întâlnite întâmplător într-o călătorie sau într-o conferință internațională. Bunăstarea sau realizările celorlalți ne pot aduce momente de fericire, în timp ce suferința semenilor ne poate pune între paranteze starea de bine.

Din perspectivă morală, teoria utilitaristă, așa cum a fost elaborată de Jeremy Bentham și John Stuart Mill, discută amplu pe marginea conceptului de fericire, plasând-o în orizontul de așteptare al oricărei ființe umane și al consecințelor acțiunilor acesteia. Iar la fericire, afirmă Bentham și Mill, se ajunge prin evitarea durerii și prin obținerea plăcerii. Astfel, acțiunile noastre ar trebui îndreptate spre atingerea acestui scop. Bentham afirmă că „[u]tilitatea este un termen abstract, el exprimă proprietatea sau tendința unui lucru de a ne feri de ceva rău și de a ne procura un bine; *binele* înseamnă plăcere sau cauză de plăcere... Bineînțeles, iau aceste cuvinte: *durere* și *plăcere* în accepția lor comună, fără a inventa definiții arbitrare pentru a admite numai anumite plăceri sau pentru a nega existența anumitor dureri” (apud Stere, 1998, 385). Evaluarea pe care Bentham o face fericirii nu este doar calitativă, nu ne spune că interesul ființei umane este de a obține plăcerea, fără ca aceasta să fie cuantificată. În realitate, țelul nostru ar fi de a obține o cantitate cât mai mare de fericire, care, la rândul ei, să se propage și să se multiplice, demersul fiind însoțit de o „contabilizare” permanentă a câștigurilor și a pierderilor, în vederea minimizării celor dintâi. Dacă scopul este plăcerea, aceasta este în corelare directă cu diminuarea suferinței. Așadar, obținerea unei plăceri de moment trebuie luată în calcul (într-o manieră mecanicistă, am spune noi astăzi) în funcție de ulterioare pierderi și de o balanță care să încline

în favoarea noastră. Totuși, ne avertizează adeptul doctrinei etice a utilitarismului, fericirea proprie nu trebuie să vină în conflict cu interesele societății, cu normele acesteia, ceea ce o leagă în mod nemijlocit de prescripțiile moralei.

Aceeași viziune, însă mai puțin tranșantă și lipsită de îndoieli, o întâlnim și la J.S. Mill: „Crezul care acceptă drept temei al moralei Utilitatea sau Principiul Maximei Fericiri susține că acțiunile sunt juste exact în măsura în care tind să promoveze fericirea, nejuste în măsura în care tind să producă opusul fericirii. Prin fericire se înțelege aici plăcerea și absența durerii; iar prin nefericire, durerea și lipsa plăcerii” (Flew, 1996, 348). Mill nu a pus preț pe „contabilizarea” elementelor fericirii și a căilor prin care o putem obține, dar a considerat că unele plăceri spre care tindem sunt mai însemnate decât altele și ne definesc în umanitatea care considerăm că ne definește. Respectul pe care îl manifestăm față de ceilalți și altruismul dovedit în situații limită reprezintă „plăceri” care depășesc în importanță bucuriile pe care ni le aduc beneficiile materiale. Deci, utilitarismul – cel puțin în varianta lui îmbunătățită, a lui J.S. Mill – se înstrăinează de individualism și privește spre ceilalți, cărora fiecare dintre noi avem datoria de a le face cel mai mare bine.

1.7. Despre virtute: între eu și altul

Se pune întrebarea dacă binele pe care îl facem unei persoane trebuie, din punct de vedere moral, să țină seama în totalitate, în parte, sau să nu țină seama de propriile interese. Dacă ajutorul pe care îl dăm unui seamăn ne amenință integritatea, ne aduce prejudicii de imagine, ne creează un disconfort psihologic sau chiar riscă să ne afecteze sănătatea, avem datoria morală de a-l oferi? E o întrebare asupra

căreia vom reveni. Să mai spunem că, la Freud, plăcerea apare în urma unui impuls de a atenua tensiunile organismului, ceea ce îl descrie ca un veritabil „gardian al vieții”; în acest fel s-ar realiza un reglaj al relației cu mediul și o adaptare a insului la situațiile de criză. La Aristotel, plăcerea, în tragedie, este dată de simpatia cu care însoțim personajul în acțiunea sa de tentare a unei limite. Însă, spunea Kant, atunci când vorbim despre plăcerea estetică – prezentă în urmărirea unui spectacol de teatru, de exemplu –, ea ar preceda cunoașterea (și nu ar fi o componentă a cunoașterii, ca la Aristotel), fiind o categorie apriorică a sensibilității și astfel dând naștere unei relații armonioase între rațiunea celui care privește și natura obiectelor/ lucrurilor/ acțiunilor înfățișate (i.e. imitate).

În studiile consacrate moralei ni se amintește și de o *etică a virtuții*, prin care insul își construiește o imagine a ceea ce dorește să fie (ca persoană, ca ființă umană) prin raportare la modele umane întâlnite sau de care ia cunoștință pe diferite căi (v., în acest sens, Mihailov & Constantinescu, în Socaciu, 2018, 38-39). Cineva care duce o viață cumpătată, își respectă semenii, este împlinit profesional sau se bucură de o viață de familie fericită poate fi considerată model de comportament în viață. Despre o asemenea persoană ni se spune că ar avea un caracter virtuos: „dobândirea unui caracter virtuos ne aduce aproape de împlinirea naturii noastre specifice, de atingerea potențialului nostru maxim. Realizarea acestui lucru echivalează cu o viață împlinită sau fericită, ceea ce Aristotel numea prin termenul grecesc *eudaimonia*” (*ibidem*, 38). Dar mai putem vorbi astăzi de idealul omului virtuos? Într-o societate în care multe dintre valori au fost indexate, iar promovarea pe care media o face așa-numitelor „vedete” este agresivă,

impunându-i pe cei împliniți grabnic social în locul celor cu realizări reale și remarcabile, când se afirmă tot mai mult o categorie socială bizară în care intră *influencer*-ii (mulți dintre ei cu competențe nule în toate domeniile), când rețelele de socializare aduc în prim-plan teme minore sau subiecte care afectează statutul ființei umane în chiar umanitatea sa, ce rol mai poate avea virtutea?

Ni se spune că „printre virtuțile pe care trebuie să le dobândim se numără virtuți morale precum curajul, cumpătarea sau mărinimia și virtuți intelectuale, precum înțelepciunea, inteligența sau discernământul” (*ibidem*, 39). Câte dintre acestea mai trezesc un interes real în rândul noilor generații? Considerăm că arta și educația sunt pârghiile cele mai importante de revigorare în rândul celor tineri a interesului pentru morală și pentru o etică a virtuții. Exercițiul „privirii”, întâlnirea cu marile probleme ale omului prin teatru și artele spectacolului, punerea în act (adică în scenă) a unor probleme fundamentale cu privire la cine suntem și ce dorim să devenim face posibilă declanșarea unor judecăți de valoare și, în cele din urmă, oferirea de răspunsuri la întrebări pe care altminteri nici măcar nu ar fi fost puse.

2

**ENUNȚURILE
MORALEI**

În continuare, vom lua în discuție cele trei enunțuri fundamentale pe care se consolidează morala, prezentate de Socaciu și Mihailov (2018, 15-16), cu dorința de a le fixa însemnătatea în acțiunile noastre de zi cu zi, dar și în aria creației și a cercetării științifice din domeniul teatrului și al artelor spectacolului.

2.1. Primul enunț

Acesta este preluat din formula umanității, atașează morala Imperativului Categoriec (altfel spus, generează Legea Morală); aceasta îi aparține lui Immanuel Kant, care pretinde a trata umanitatea, „atât în persoana ta, cât și în persoana altora, întotdeauna în același timp ca scop în sine și niciodată doar ca mijloc” (Socaciu & Mihailov, în Socaciu et al, 2018, 15). Etica lui Kant descrie două tipuri de imperative, ambele exprimând o poruncă, în vederea atingerii unui scop: primul, imperativul ipotetic, implică „preceptul abilității” și „preceptul prudenței”; al doilea, Imperativul Categoriec, exprimă o poruncă în care acțiunea este obiectiv necesară în sine (este independentă de scop). Nici chiar propria persoană nu poate fi luată în calcul ca mijloc de împlinire a unui scop. Întrebarea fundamentală de la care

pornește Kant este: „Ce trebuie să fac?“. Enunțul pe care acesta l-a construit reprezintă una dintre bornele principale ale civilizației de tip european, prin care se pune înaintea de toate demnitatea umană, principiul respectului pe care fiecare dintre noi trebuie să-l acorde celorlalți: „Conceptul oricărei ființe raționale care trebuie să se considere ca universal legislatoare prin toate maximele ei, pentru a se judeca pe sine însăși și acțiunile ei din acest punct de vedere, duce la un foarte fecund concept dependent de el, anume la acela al unui imperiu al scopurilor“ (Kant, 1972, 242). Acest enunț se regăsește sub diferite forme atât în cutumele sociale, cât și în reglementările, normele și legile adoptate de majoritatea comunităților și a societăților Europei (și nu numai).

Ca parte a naturii, omul se supune atât cauzalității raționale, cât și celei morale. De aici se desprinde concluzia că omul este o ființă morală și că, prin prisma acestei moralități, își revendică și își afirmă libertatea. Dacă omul nu are putința de a cunoaște lucrul în sine, în schimb va putea să pretindă libertatea lumii morale.

Discursul eticii a trecut și el la un stadiu elaborat, în care demnitatea ființei umane este afirmată în mod constant. Cu toate acestea, lucrurile nu au fost definitiv consacrate și criza sanitară apărută în urma pandemiei cu Covid-19 a suscitât neliniști de ordin moral. Discuția purtată în jurul conceptului de demnitate umană a împărțit lumea în adepții dreptului la sănătate (adică ai unui drept opțional) și ai biosecurității (adică, ai obligației ființei umane de a se menține sănătoasă). Am discutat această chestiune în altă parte (Vasiniuc, 2020). La Kant, ideile care nu pot dobândi caracter de universalitate nu pot fi înscrise în câmpul moralei, ceea ce implică o *etică a datoriei*. Ca urmare, „Imperativul

Categoric“ sau „legea morală“ trebuie așezată în orizontul acțiunilor umane, inclusiv în cel al creației artistice și al cercetării științifice.

Așa cum remarca și N. Bagdasar: „întrucât omul își dă singur legea morală, i se supune din respect pentru ea, cu respingerea tuturor tentațiilor sensibile, caută să se identifice cu ea, demnitatea legii îl include și pe el, înălțându-l deasupra lui însuși ca ființă empirică, aparținând lumii sensibile, și îl situează ca personalitate într-o altă ordine a lucrurilor, în lumea suprasensibilă, inteligibilă“ (în Kant, 1972, XXV). Între libertate și datorie se stabilește o legătură strânsă, ceea ce impune în mod necondiționat legea morală, o lege care există indiferent dacă ea este acceptată sau este negată. Dacă în *Critica rațiunii pure* Kant a respins ideea de Dumnezeu, el nu a respins-o din perspectivă morală. Orice discuție purtată în jurul existenței lui Dumnezeu se soldează cu absența unui răspuns categoric: ea nu poate fi nici dovedită, nici infirmată, însă se manifestă ca o necesitate, ca o cerință a vieții și a rațiunii practice.

Așadar, universalizarea este condiție *sine qua non* a respectării legii morale și nu, în mod necesar, efectele negative pe care unele acțiuni le-ar putea produce ne determină să le considerăm ca încălcând ordinea firească a lucrurilor. În domeniul pe care îl avem în vedere, se ivește întrebarea: „datoria“ pe care creatorul scenic o are, aceea de a da rolului veridicitate și valoare artistică, poate fi considerată principiu universal valabil? Și dacă da, interpretarea celui care nu satisface aceste două cerințe specifice se înscrie în ceea ce numim acțiune imorală? În ambele cazuri, umanitatea – care descrie persoana ca scop în sine – nu este încălcată, însă, cu toate acestea, nu satisface pretenția la universalizare și, deci, nu se împlinește nici ca

valoare morală. Trebuie să se mai țină seama și de faptul că, în domeniul artelor, scopul nu este acela al împlinirii unei „datorii”, ci al reconfigurării realității conform unor țeluri artistice. Să fie această „rescriere” scenică a Realului un „trebuie categoric”, așa cum a fost înțeles de Kant? Excepția o face spectacolul social, teatrul comunitar și toate formele de manifestare scenică, în care intenția o reprezintă modificarea unor comportamente sociale și îndreptarea celor considerate nedemne pentru umanitate (v. cazul Augusto Boal, cu al său „Teatru al oprimaților”, deschis pentru actori și non-actori). În jurul acestor opțiuni artistice, apar poziții uneori diametral opuse. Nesatisfacerea cerinței de universalizare (și deci de maximă generalitate) ne determină, conform principiului Imperativului Categoric, să nu mai putem atașa creației artistice o valoare morală? Dar însăși „gratuitatea” în care arta se înscrie ne determină să ne reîntoarcem la Imperativul Categoric, „care ar exprima o acțiune ca obiectiv necesară în sine, independent de orice alt scop” (Kant, 1972, 32).

„Ce trebuie să fac?” al lui Kant va fi schimbat de Friedrich Nietzsche cu „eu vreau”. Din perspectivă vitalistă, autorul *Genealogiei moralei* va pretinde o sfărâmare a vechilor legi ale moralei și rescrierea lor, în numele noii cunoașteri și a unei table de valori din care este eliminată compasiunea pentru semeni – o compasiune care nu ar face altceva decât să încurajeze omul slab.

Trecând viața omului prin cele trei stadii – estetic, etic și religios –, fiecare fiind mai înalt și mai autentic, Kierkegaard evaluează societatea în care trăiește, observându-i mizeria morală în care se află. Dacă omul, în stadiul estetic, se lasă purtat de instinctul plăcerii (avându-l pe Don Juan ca model prin excelență), în stadiul etic ajunge să își

conștientizeze obligațiile, pentru ca în stadiul religios să sfârșească în rigorism ascetic.

2.2. Al doilea enunț

Acest enunț, discutat de Socaciu și Mihailov, este comprimat în deviza: „Libertatea este o valoare importantă a vieții academice“. Ea pornește de la ideea libertății ca fundament al vieții individului și a umanității, ceea ce o plasează printre valorile de maximă însemnătate. În acest fel nu putea lipsi nici din aria vieții academice. Ea nu ocolește, ba chiar dimpotrivă, se afirmă plenar în activitatea artistică, implicit în cea scenică. Dacă însă în viața socială valoarea libertății este legată de un standard de bine pe care persoana îl urmează pe baza culturii și a educației primite, având un constant autocontrol prin întrebarea pe care (conștient sau nu) și-o pune cu privire la rolul și rostul său în societate, în viața artistică această libertate este disimulată, în măsura în care prioritatea creației devine cunoașterea, interpretarea și reflectarea unui dat al vieții (fapt, gest, acțiune etc.), neavând ca scop – ca scop principal, evident! – educarea receptorului. Din nou, excepțiile sunt numeroase și stau la îndemâna oricui (unul dintre ele fiind chiar „teatrul educațional“). În teatru, libertatea se consumă ca eliberare de constrângeri (politice, ideologice, sociale, culturale). Am fi tentați să spunem că teatrul se eliberează și de constrângerile morale, dacă nu am fi reținut deja că „efectul“ urmărit de creație este universalizator și nicidecum de particularizare a unor trăiri sau acțiuni umane.

Dostoievski ne vorbește în *Crimă și pedeapsă*, dar și în *Frații Karamazov*, despre libertatea ființei, o libertate care este dusă până la ultimele sale semnificații. O libertate care,

constituită în raport cu celălalt și cu lumea, mai întâlnește un singur prag, sinele. Un personaj al aceluiași autor, din *Însemnări din subterană*, afirma: „dărâme-se lumea, dar eu să-mi pot bea ceaiul întotdeauna”. Astfel, la autorul rus, libertatea supremă este cea pe care – dacă spunem că Dumnezeu nu există – ne-o luăm în raport cu noi înșine și care, într-un final, lăsând de o parte toate normele, cutumele, legile și cerințele, ne-ar conduce la a constata inutilitatea propriei existențe. Ca urmare, norma morală are și un rol „sanitar”, de păstrare a ființei într-o atmosferă a consensului cu sine și cu lumea.

Dilema lui Eutifron – faptele morale sunt morale întrucât sunt dictate de Dumnezeu sau sunt dictate de Dumnezeu pentru că sunt morale? – pare să pună toată discuția sub semnul arbitrarității. Înțelegerea butadei nu trebuie însă tratată de pe pozițiile silogismului socratic. Această „dilemă” tinde să-l separe pe Dumnezeu de morală și să o considere pe aceasta din urmă ca independentă de voința divină și suficientă sieși. Dacă înțelegem morala prin lucrurile (faptele) bune săvârșite de om, atunci o interpretare pe firul cauzalității a relației dintre Unul absolut și faptul cotidian își pierde relevanța, în măsura în care universalul și particularul pretind o tratare independentă. Dacă morala aparține oamenilor întrucât aceștia *există* și astfel – prin această existență – se raportează în mod necesar la ceilalți, în cazul lui Dumnezeu vorbim de Ființa care *este* și care, astfel, în simplitatea sa, este suficientă *în sine*, neavând nevoie să iasă din sine pentru a se manifesta ca sine; El este dincolo de ființe și de ființare, de lume, de univers și de fapte, pentru că este *în sine* și le cuprinde pe toate celelalte.

Culpele, greșelile, chiar ororile reprezentate într-un spectacol nu pun anatema pe creație, ci deschid căi de

înțelegere a unei realități. Urmarea sau ceea ce am numit „efect” al unui eveniment scenic reprezintă o valoare de grad secund pentru artă. Morala, în artă, reia principiul dublei răsturnări, ajungând ca în viața cotidiană să subli-meze sub forme dintre cele mai neobișnuite. Aidoma trăi-rilor refulate, canalizate spre zona conștientului ca „simp-tome”, valorile morale transpar în existența curentă prin ceea ce am putea numi proces de de-algoritmizare. Adică, învățarea nu mai are loc prin urmărirea unei suite de ope-rații logice perfect repetabile, ci printr-o distanțare de ceea ce știm și o reconsolidare a principiilor morale, conform aspirațiilor universalizatoare ale eticii. Tot astfel, valorile spre care artele își îndreaptă atenția se dezic, de cele mai multe ori, de valorile internalizate prin conduita socială. Va-lorile sunt aspirațiile oarecum ingenuie ale artei (puțin sau deloc interesată de ingerințele sau chiar constrângerile so-cialului), în timp ce principiile oferă ustensilele de lucru, de eliberare a creației de sub influența a ceea ce comunitatea (sau chiar societatea, în ansamblul ei) impune ca imperativ. Având aceste repere în domeniul creației artelor specta-colului, credem că o aceeași paradigmă ar trebui aplicată și în domeniul cercetării fenomenului reprezentațiilor sce-nice (sau al creației dramaturgice), fără însă a ne îndepărta cu aceasta de rigorile cercetării, de normele, principiile și etapele elaborării studiilor de specialitate, sau de cerințele redactării lucrărilor.

2.3. Al treilea enunț

Acest enunț este construit pe interdicția înscrisă în *De-calogul* biblic: „Să nu furi!” Cu acest principiu-deviză cu valoare de „regulă” ieșim din perimetrul mai mult sau

mai puțin generalizator și coborâm într-o realitate *de facto* care ne înconjoară și căreia trebuie să-i facem față atât în mediul artistic, cât și în cel academic. Din păcate, inserarea unei reguli nu ne face viața mai ușoară și nu conduce la stabilirea unor trasee clare de urmat. Mai ales în domeniul artistic, principiul enunțat mai sus pierde un contur clar, amintindu-ne de numeroasele forme de mascare a furtului sau chiar de resemantizare a acestuia, așa cum putem vedea, de exemplu, în arta colajului, în „citările” numeroase (uneori abuzive) ale unor imagini cinematografice în spectacolele de teatru, în preluarea declarată (sau nu) a unor elemente de scenografie, iar exemplele ar putea continua pe numeroase pagini.

Particularizarea regulilor și a principiilor nu rezolvă pe deplin cerințele de formulare a cadrului moral artistic sau a cadrului etic al cercetării științifice. Adeseori, particularizările complice (uneori până la neînțelegere) modul de apreciere și înțelegere a unei acțiuni (a unei creații, de exemplu) ca morală sau imorală, justă sau injustă, principială sau neprincipială. Tot astfel, regulile care tind să fie internalizate în procesul creației se dovedesc a fi ineficiente în chiar clipa aplicării lor. Artă reprezintă o formă de activitate umană în care insolitul, imprevizibilul și eliberarea de constrângeri joacă un rol major. Este ceea ce și remarcă autorii mai sus citați: „Deși intuițiile ne ajută adesea (simțim aproape visceral că o anumită regulă impusă este nedreaptă, de exemplu), ele pot fi și extrem de înșelătoare. Poate tocmai de aceea mecanismul justificării unei reguli se bazează pe o valoare larg acceptată” (Socaciu & Mihailov, în Socaciu et al, 2018, 16).

Teatrul (dar și celelalte arte) reține un număr foarte mic de reguli sau, mai bine, consimte la doar câteva interdicții

cu valoare universală. Și asta pentru că (cel puțin ideatic!) arta este, pe de o parte, indiferentă la pretențiile sociale, la canoanele religiei sau la ideologia unei epoci, pe de alta își construiește un set de reguli pe care ea însăși se grăbește să le dărâme. Cu toate acestea, arta teatrului nu scapă din orizontul de așteptare preocuparea pentru toate valorile umanității, inclusiv pentru cele ale religiilor. Din miezul reprezentăției scenice, sacrul (chiar și sub forma mascată de astăzi, acoperită cu zeci de straturi ale hiperrealității) nu a fost cu totul excavat. Spectatorul își pune întrebări atât față de sine: „Cine sunt eu?“, „De unde vin?“, „Încotro mă îndrept?“, cât și față de altul și de lumea în care trăiește. Iar de aici nu mai e decât un pas până la a se interoga cu privire la datele transcendentului și ale transcendentalului, chiar dacă aceste întrebări vor fi, din nou, disimulate și puse în lumină prin filtrul unor acțiuni ale contingentului. Nu neapărat întrebarea „Cine este cu adevărat Dumnezeu?“ se va întreba creatorul scenic, ci „Cine sunt eu în raport cu necunoscutul care mă bântuie?“. Așa încât a despărți radical morala de etica religiei este neproductiv atât pentru creator și spectator, cât și pentru întregul proces de cunoaștere, interpretare și înțelegere a lumii (inclusiv a lumii creației) în care trăim. Mai mult, a despărți etica de religie este o gravă abatere, la care a aspirat (eșuând!) dictatura comunistă. Fire nevăzute leagă domeniul dintre cele mai diferite și ne cer să intrăm în labirintul moralei cu mintea deschisă și lipsiți de orice prejudecată.

În ceea ce privește etica și legile sociale, lucrurile par a se simplifica întrucâtva, fiindcă putem considera că normele sociale (cele care sunt prinse în textul legii) se înscriu în câmpul moralei timpului în care sunt aplicate. Dacă o conduită socială era, la un moment dat, pedepsită legal, ea este astăzi permisă sau chiar considerată normală, fiind

egală cu toate celelalte opțiuni din aria învederată. De exemplu, dacă avortul era (nu cu mult timp în urmă) considerat o faptă imorală și încadrată ca penală, astăzi el este scos de sub incidența codului penal, chiar dacă dezbaterile continuă, uneori având accente polemice. Legile urmăresc satisfacerea intereselor societății, în ansamblul ei, chiar dacă aceasta presupune – vezi perioadele de stare de urgență, în cazul unei pandemii – îngrădirea pentru o perioadă a libertăților și a drepturilor fundamentale ale oamenilor. Într-adevăr, regulile eticii ranforsează cupola sub care legile (și sistemul de legi) se înscriu în viața fiecăruia dintre noi, constituindu-se fie ca norme morale (deci cu ecou în societate), fie ca imperative ale moralității (adică ale fiecărui ins în parte). Însă, în timp ce primele oferă un cadru general aplicabil (nediscreționar), legile se opresc asupra condițiilor și situațiilor concrete în care acestora li se impune intervenția.

„Să nu minți!” reprezintă o regulă morală pe care ar trebui să o aplicăm oricând și în orice condiții. Din punct de vedere legal, însă, această regulă devine de interes doar în măsura în care aduce atingere intereselor altor persoane sau instituții. Constatăm că între moral și legal există o zonă de suprapunere, dar și spații de acțiune independentă, făcând-o, astfel, pe cea din urmă indiferentă la pretențiile celei dintâi. Nu au fost puține cazurile în care legile se ridicau împotriva normelor morale, sfidându-le și impunându-se în detrimentul ființei umane. Am dat un exemplu mai sus, dar poate fi amintit și cel al sclaviei, al interzicerii dreptului de vot pentru femei, al interzicerii avortului etc. Cu toate acestea, necesitatea menținerii constante a atenției asupra Legii Morale este necesară în toate vremurile, pentru a putea admite că omul este supus greșelii, care, la rândul ei, poate fi îndreptată tot de către om.

3

**CONDIȚIILE CERCETĂRII/
CREAȚIEI ARTISTICE ȘI
MORALA CERCETĂTORULUI/
ARTISTULUI**

3.1. Empiric vs. normativ

Atunci când suntem puși în situația de a aprecia o acțiune umană ca fiind morală sau imorală, judecăm din perspectiva „binelui” sau „răului” prezumtiv sau potențial pe care aceasta îl poate genera. Astfel, putem spune că realizăm o evaluare, cu alte cuvinte, o „judecată de valoare” prin care acțiunile noastre sunt normate și trecute într-unul din „registrele” comportamentului uman. În funcție de calitatea descriptorilor folosiți în evaluare, acțiunile capătă o dimensiune tot mai precisă, ușurând raportarea noastră la ele. Dacă afirm că „spectacolul pe care l-am văzut aseară este interesant/bun”, creez interlocutorului o imagine vagă despre ceea ce a însemnat acest lucru, însă dacă spun că „spectacolul pe care l-am văzut aseară a avut efecte de lumină și o montare în grilă realistă”, descrierea capătă consistență și poate fi început un proces de evaluare în care indicii de relevanță să joace un rol tot mai însemnat. Desigur, modul în care este perceput spectacolul este diferit de la un spectator la altul, iar concluzia primă pe care o putem trage este aceea că în cazul unei reprezentări avem atâtea spectacole câți spectatori se găsesc în sală. Dar nu despre detaliile spectaculare este vorba aici,

ci despre evaluarea valorică (axiologică) a spectacolului, în funcție de câțiva parametri general acceptați și, ca urmare, capabili a fi incluși, în final, într-o apreciere de tip moral. Cu atât mai mult cu cât în cazul artelor spectacolului avem de-a face cu interpreți/ființe umane, calitatea evaluării va avea de suferit, iar proiecțiile normative finale vor fi însoțite de enunțuri dubitative (ceea ce le și face incerte din perspectiva Imperativului Categoriei).

Ca urmare, între *cercetarea descriptivă empirică* și *cercetarea normativă* va apărea o dihotomie dificil de depășit, așa cum ni se prezintă în filosofia morală a lui David Hume și, mai ales, în *Tratatul despre natura umană* (cf. Socaciu & Mihailov, în Socaciu et al, 2018, 19-20). Dacă descriptivul satisface nevoia cunoașterii și înțelegerii unui fenomen, normativul (sau prescriptivul) este cel care va clasa acțiunile umane (facticele) ca fiind sau nefiind etice și dacă „ceea ce s-a făcut” este și „ceea ce trebuie/ trebuia să se facă”. Fiind martorii a ceea ce *este* lumea din jurul nostru (realitatea spre care privim, inclusiv cea artistică), nu putem afirma cum anume *ar fi trebuit* să fie lumea. De acest lucru se ocupă etica. Și dacă – înțelegând că valorile nu sunt legate în chip nemijlocit de fapte – manifestările artistice (scenice, în cazul teatrului) nu dispun *ab initio* de prescripții (de rezoluții normative), vom fi nevoiți să le împrumutăm din afara universului operei, dintr-o disciplină care, ea însăși, este indiferentă la pretențiile de libertate ale artei, așadar, dacă toate acestea intervin, atunci care mai este rolul eticii în procesul de creație? Pe de altă parte, nu poate fi neglijat nici aportul pe care descriptivul (în dependență directă de rațiune), prin calitatea de enunț, îl joacă în economia evaluării unor acțiuni sau fapte. Regăsirea acestora ca morale sau imorale poate fi

realizată și cu sprijinul descriptivului, în funcție de adecvarea lor la realitate, nu doar prin intermediul construcțiilor abstracte.

Ceea ce individualizează prescriptivele din câmpul artei este că nu au valoare imperativă, ci, mai degrabă, op-tativă, chiar dacă le implică, facilitând oarecum includerea lor printre legile morale. Spre exemplu, afirmația „nu este moral să plagiezi” ne conduce la prescripția respectării normelor care dictează regulile de citare, de adnotare, de parafrazare etc. Același enunț nu stabilește însă și gradul de încălcare a unei norme sau dacă citarea incorectă este sau nu o formă de plagiat. Din nou: criteriile eticii reprezintă cupola sub care ne desfășurăm acțiunile umane și depinde numai de noi să găsim resursele de a răsfărânge legile morale în conduita noastră și în acțiunile cărora le dăm curs. Prin modul în care satisfacem împlinirea legilor morale, demonstrăm și gradul de aderență la valorile pe care umanitatea le-a câștigat de-a lungul timpului.

Relația dintre artele spectacolului și etică este condiționată de perspectiva din care privim lucrurile, din cea a artei sau din cea eticii. Pe de o parte, teatrului îi incumbă o serie de prescriptive morale specifice, pe de altă parte, etica intervine coercitiv asupra acestora. Toate prescriptivele de natură morală pe care teatrul le-a internalizat de-a lungul timpului au fost condiționate de specificitatea în căutarea căreia arta și artistul s-au aflat de-a lungul secolelor. Și dacă lucrurile păreau rostuite într-o oarecare formă până spre secolul al XIX-lea, noile invenții scenice și implicarea tot mai mare a altor arte în realizarea unui eveniment teatral a generat o reconsiderare a principiilor de specificitate (și, implicit, de autonomie), ceea ce a provocat și un accentuat dezechilibru în relația cu etica. Este ceea ce sesizase

Adorno, afirmând că funcția socială a actorului consistă tocmai în abandonarea funcției sale sociale: etica artistului (și, implicit, a operei sale) se îndreaptă spre o autonomie care, în același timp, îl leagă și îl desparte de faptul social.

În relația dintre etică și estetică apare o întrebare majoră: în ce măsură faptul artistic, creația sau, mai apoi, receptarea operei pot fi considerate morale? De regulă se apreciază că citirea unui roman și, tot astfel, urmărirea unei reprezentații de teatru sau ascultarea unui concert simfonic nu sunt considerate a fi acțiuni care țin de etică. Totuși, actul receptării, prin adecvarea la realul scenei, este unul care implică – privind lucrurile *in extremis* – fie „iluzia realității”, fie „distanțarea”, cu alte cuvinte o reacție care, urmând etapele descriptivului, normează atitudinile și instituie un proces de valorizare. Dacă ceea ce ne este transmis prin actul scenic este însoțit de o evaluare directă sau implicită, și receptarea mesajului (a unor mesaje, ca să fim mai exacti, întrucât există și enunțuri cu valoare neutră) va comporta o traducere a acestuia prin grilele de valori și norme pe care le are în atenție universul moralei.

3.2. Etică și autonomie

În acțiunile cotidiene – cele mărunte, dar și cele însemnate –, responsabilitatea joacă un rol însemnat. Astfel, modul în care acționăm este dependent și gestionat de valorile și normele internalizate, dar și de capacitatea noastră de a ne asuma răspunsuri adecvate în raport cu aceste valori și norme. Remarcăm, așadar, că răspunsul atitudinal este corelat cu gradul de autonomie al persoanei implicate. Cineva care se eliberează de orice influență și își lărgiște aria de autonomie până dincolo de „granițele” legii morale

devine însă victima propriei sale libertăți, existând riscul ca reacția să fie contrară așteptărilor sociale sau comunității în ansamblul ei. Desigur, autonomia păstrează valențe de maximă necesitate în conservarea libertății individului și în echilibrarea relațiilor inter-personale, în evitarea capcanelor manipulării, în păstrarea demnității umane etc., însă exacerbarea ei conduce la o cezură între membrii unui grup sau ai unei societăți.

Autonomia, ca auto-normare de sine, nu trebuie să conducă la o mișcare haotică a ideilor și la gesturi și acțiuni pe măsură. Gradul de autonomie este egal cu cel al libertății unui individ, încheindu-se în clipa în care generează coerciții sau lezează interesele sociale, economice, psihologice etc. ale unui alt individ: „[...] autonomia nu este același lucru cu un soi de anarhie morală. Nu înseamnă «a-ți da orice reguli care îți convin sau îți aduc avantaje la un moment dat». Idealul moral al autonomiei presupune că vom adera la acele reguli care rezultă dintr-un proces de deliberare rațională și imparțială, care nu acordă o greutate specială intereselor noastre imediate” (Socaciu & Mihailov, în Socaciu et al, 2018, 21-22). În general, autonomia, în varianta ei optimă, este operațională și poate fi regăsită la majoritatea persoanelor. Însă nu se poate spune prea multe despre îngustarea limitelor autonomiei prin mijloace nu întotdeauna morale, cum sunt cele ale persuadării cu scopul de a obține avantaje în detrimentul celuilalt. Relativitatea autonomiei este mai mult ca evidentă, însă ea privește maniera în care este cuplată cu responsabilitatea și cu libertatea persoanei. Această triadă – responsabilitate, libertate, autonomie – reprezintă un ghid necesar atât pentru o conduită psiho-socială adecvată și o aderare la valorile umanității, cât și pentru intervenții pertinente în cazul în care un altul

sau chiar grupul sau societatea în ansamblul ei tind să instituie norme care ies de sub cupola eticii. Același lucru este valabil atunci când ni se solicită intervenția pentru a ajuta sau chiar a salva viața cuiva aflată în cumpănă.

Karl Jaspers vorbește despre patru tipuri de culpă: *criminală, politică, morală și metafizică*. Cele care ne interesează în contextul analizei noastre sunt ultimele două. În relație cu culpa morală, Jaspers afirmă: „Pentru faptele pe care le comit ca individ, și anume pentru toate faptele, inclusiv cele din sfera politică și militară, eu port o răspundere morală. [...] Instanța este în acest caz propria conștiință, precum și cea a prietenului, a semenului, a oamenilor dragi cu care comunic și care sunt preocupați de sufletul meu” (Jaspers, 1986, 37). Această culpă ne separă de contextul în care am săvârși un gest sau o acțiune și ne pune în relație directă cu acestea, responsabilizându-ne și atrăgând asupra noastră consecințele faptelor întreprinse. În privința culpei metafizice, Jaspers consideră că „[e]xistă o solidaritate a oamenilor ca oameni, care determină co-responsabilitatea fiecăruia pentru orice nedreptate din lume, îndeosebi pentru crimele comise în prezența sa sau de care avea conștiință. Dacă nu fac tot ce îmi stă în putință pentru a împiedica crima, sunt și eu vinovat. Dacă nu mi-am pus viața în joc pentru a împiedica uciderea altuia, ci am asistat pasiv la acest act, atunci mă simt vinovat într-un mod care nu poate fi înțeles adecvat din punct de vedere juridic, politic sau moral. Simplul fapt că mai trăiesc, după ce a fost comis un atare act, mă apasă ca o vină de neiertat” (Jaspers, 1986, 37-38).

Așa cum se observă, filosoful german nu evită să vorbească despre sacrificiul uman, care, chiar dacă ar duce la pierderea propriei vieți, este recomandat pentru a evita

culpa metafizică. Și asta pentru că, în accepția lui Jaspers, protejarea demnității depășește în însemnătate chiar și salvarea propriei vieți, neexistând la el concepția conform căreia o intervenție este pretinsă doar în cazul în care pierderile nu sunt semnificative moral (cf. Mihailov & Constanținescu, în Socaciu, 2018, 33). Prin evaluarea acțiunilor noastre, ne dăm seama care dintre acestea respectă principiile morale și care sunt interzise. Mai mult, așa cum am văzut la Kant, nu atât trăsăturile intrinseci ale acțiunilor sau consecințele acestora ne vor determina să le recunoaștem ca morale, ci modul în care, pe de o parte, ne definim ca ființe raționale, pe de alta, îl considerăm pe fiecare altul ca egal al nostru, ca persoană cu aceleași drepturi cu ale noastre. Din nou: omul nu reprezintă un mijloc pentru atingerea unor scopuri, ci scop al tuturor acțiunilor cărora le dăm curs. De ce, din perspectivă morală, omul este un scop în sine? Să ne reamintim cele trei direcții pe care Kant își construiește Imperativul Categorical: 1. acțiunile trebuie să le alegi pe baza încadrării lor în universal; 2. atât pentru tine, cât și pentru ceilalți e imperios necesar să consideri umanitatea scopul și nu mijlocul acțiunilor tale; 3. legile care se desprind din caracterul universal al acțiunilor tale trebuie să fie consecința unei evaluări raționale.

Omul trebuie privit – cum ar spune Heidegger – ca deschidere a ființei spre lume. Situația creată de pandemia cu Covid-19 a adus pregnant în atenția noastră această chestiune: ce este mai presus, salvarea vieții oamenilor sau menținerea demnității lor? Desigur, discuțiile au fost și sunt în continuare aprinse, iar filosofii, ideologii și eticienii care s-au aplecat asupra acestui subiect oscilează între aprobarea și condamnarea măsurilor luate de guvernele diferitelor țări de îngrădire temporară a unor libertăți fundamentale,

cum sunt cele de mișcare sau dreptul de a opta pentru sau împotriva îngrijirii în condiții de spitalizare. Spre orice direcție ne-am îndrepta și pentru orice soluție am opta, este neclar dacă respectăm sau nu o normă morală, atâta timp cât principiul universalizării rămâne suspendat. Opțiunea unora nu este urmată (sau, cel puțin, nu este aprobată) de toți membrii societății, și asta nu doar pentru că nu ar corespunde unor preferințe, ci pentru că încalcă principii de viață fundamentale.

Dacă suntem de acord că ordinul „Să nu ucizi” este îmbrățișat (ipotetic) de toți oamenii, indiferent de cultura, ideologia sau religia în care s-au format, selectarea indivizilor cărora li se acordă asistență în saloanele de terapie intensivă (în cazul unei pandemii cu un număr mare de îmbolnăviri grave) pe criteriul vârstei (fiind trecuți pe oxigen sau ventilație artificială doar cei sub 70 de ani) iscă vie polemici și încalcă grav principiul demnității umane și al dreptului nediscriminatoriu la viață și, implicit, la îngrijire. Tot astfel, din mass-media s-a aflat că președintele Statelor Unite ale Americii, Donald Trump, îmbolnăvit cu Covid-19, a beneficiat de un tratament cu un cocktail de anticorpi monoclonali, care a dus la reducerea rapidă a încărcării virale. Evident, este vorba de un tratament revoluționar, de ultimă oră, de care nu beneficiază toți cei aflați în stare gravă. Cât este de moral (sau de imoral) să considerăm că o persoană – fie ea și președintele S.U.A. – are dreptul la un tratament preferențial? În cazul în care am fi puși să salvăm o persoană din două, doar uneia putându-i-se administra singura doză de medicament rămasă, pe cine am alege, pe cea în vârstă sau pe cea aflată la începutul vieții? Orice alegere am face, dilema s-ar păstra și, mai mult decât atât, ar fi încălcat dreptul la viață al celui lăsat pe dinafară. Lipsa unei

alegeri poate fi considerată și ea la fel de imorală. Umanitatea reprezintă o valoare absolută care ne ridică numeroase dileme, a căror rezolvare trebuie căutată prin evaluare rațională și consens.

Așa cum s-a afirmat de atâtea ori, evaluarea unui fapt sau a unei acțiuni este condiționată de poziția din care judecăm lucrurile. Stabilirea unor reguli, acceptate de toți, ar putea dacă nu șterge cu totul dilemele morale, cel puțin ușura realizarea unor alegeri. Dar acestea trebuie prevăzute și adoptate înainte ca viața să ne oblige să precipităm soluții de moment: „Așadar, ca să aflăm ce trebuie să facem, ne imaginăm în calitate de ființe raționale ce reguli am vrea să devină legi universale, nu doar pentru noi, ci pentru toate ființele umane. Această procedură de decizie ne constrânge să gândim dincolo de interesul personal și al comunității din care facem parte. Decizia corectă va fi cea care obține consimțământul celorlalți și apreciază nevoile fundamentale ale oamenilor” (Mihailov & Constantinescu, în Socaciu, 2018, 29).

La Paul Ricoeur, în *Lectures I*, se stabilește o distincție între etică și morală, în sensul în care cea dintâi trimite la o existență marcată de acțiuni bune, a doua se înscrie în normele, regulile și cutumele care prezintă un caracter normativ, răspunzând, totodată, cerinței de universalizare. Prin aceasta, ne spune filosoful francez, sunt învederate, într-o primă instanță, două perspective, cea aristotelică, de considerare a faptelor bune într-un context teleologic, a doua, kantiană, marcată de cuplul datoriei-drepturi, care resimte prescripțiile (i.e. normativitatea) în existența persoanei ca mijloc de a accede la o devenire conformă Legii Moralei sau Imperativului Categoric. Întrebarea de la care pornește Ricoeur este dacă în evaluarea lumii din jurul nostru ar trebui

să pornim de la grija pentru sine sau de la grija pentru altul. Cuvântul „sine”, reverberând în cel de „stimă”, pe plan etic, și în cel de „respect”, pe plan moral, nu are nimic de-a face cu ego-ul care se afirmă în urma întâlnirii cu un altul: „stima de sine este momentul reflexiv al praxisului: este faptul că, în aprecierea acțiunilor noastre, ne apreciem ca fiind autorul acestora și, prin urmare, ca fiind altceva decât simple forțe ale naturii sau simple instrumente” (Ricoeur, 1991, 76). Iar acțiunile noastre, ne spune Ricoeur, sunt prioritizate în funcție de stima de sine.

Întâlnirea cu un altul nu ocolește sinele – pentru care ar trebui să facă loc ego-ului –, întrucât dialogicul reprezintă o funcție implicită a unui eu al deschiderii și nu al închiderii. Pe urmele lui Hegel și ale principiului recunoașterii elaborat de filosoful german, Ricoeur remarcă întâlnirea sinelui cu un alt sine, care, la rândul său, pretinde o prioritizare a acțiunilor, ceea ce presupune o negare a oricărei forme de substituie, dar, atenție, cu păstrarea reciprocității (adică a respectului de altul). Și, ca în relația stăpân-slugă a lui Hegel, ne găsim în faza recunoașterii unuia ca superior (cea care, la Ricoeur, reconstituie reciprocitatea) și, astfel, face posibilă încheierea luptei pentru recunoaștere. Preocuparea pentru un altul reface egalitatea, ca în prietenia dintre egali, chiar și atunci când unul îl recunoaște pe celălalt ca superior. De această dată, este cazul eticii să instrumentalizeze acest proces al recunoașterii însoțit de reciprocitate și, atunci când e cazul, să reclame compasiunea pentru un altul. Diversitatea de opinii, de credințe și de ideologii nu trebuie să creeze o deusolare în ceea ce privește respectarea unor principii morale. Toate acestea sunt condiționate însă de o imensă provocare: acceptarea diversității, a faptului că celălalt poate avea o opinie, o credință

sau o ideologie diferită de a mea. Reducțiile permanente ale opiniilor învecinate riscă să dea naștere atitudinilor de tip autocrat, în care celălalt are însemnătate doar în măsura în care servește intereselor proprii. Este ceea ce ne avertiza și Kant, în pretenția pe care trebuie să o avem mereu, de a face din om scop al acțiunilor noastre și nu ustensil al acestora.

3.3. Eu și Tu

Atunci când se discută despre calitatea unei persoane de a fi considerată ca atare, adică *persoană*, este important să luăm în considerare câteva aspecte care descriu ființa umană. Mai întâi, este vorba de o corelare a procesului de înțelegere cu cel de raționalizare, adică, așa cum apare în filosofia iluministă, de a defini omul prin capacitatea de a fi autonom în raport cu acțiunile proprii sau ale celorlalți, adică de a se raporta pe sine la altul, de a se ghida după un set de norme pe care și le asumă, de a-și stabili scopuri în funcție de aspirații înalte și/sau practice, de a interveni în mersul lucrurilor pentru a corecta neajunsurile, greșelile sau nedreptățile din jurul său, cu alte cuvinte de a fi activ în cel mai profund sens al cuvântului. Raportarea sinelui la altul este și direcția pe care a mers Martin Buber în descrierea persoanei și în diferențierea ei de „individ“.

În timp ce individul acționează într-o manieră egocentrică, considerându-se pe sine ca reper în evaluarea unei acțiuni, în stabilirea normelor și în ierarhizarea valorilor, persoana obligă la o poziționare față-în-față, la un dialog al unui Eu cu Tu, la o semnalare constantă a prezenței celui alt (chiar și atunci când este vorba de o prezență imaginară sau la distanță). În concluzie, putem spune că persoana

face dovada unei conștiințe de sine și de altul și se consideră într-o permanentă relație cu un celălalt, real sau generic (v. Buber, 1992). Persoana ia în seamă argumentele morale și este mereu atentă la ceea ce se întâmplă în jurul ei; totodată, se supune principiilor de bine, just, permisiv, adevăr etc., căutând să-i convingă și pe ceilalți de avantajele „individuale” și sociale (de grup) ale generalizării sau chiar ale universalizării imperativelor în care crede. De aici se constată impasul în care cădem adeseori în raport cu argumentele morale care ne sunt prezentate. Având ecou doar în conștiința ființei umane, *imperativele morale* nu țin seama de dorințele sau așteptările individuale, de acțiunile particulare, ba chiar se pot opune acestora, cerând persoanei să acționeze într-un fel și numai într-unul: „un *imperativ moral* este un imperativ care poruncește categoric, independent de dorințele noastre particulare. În schimb, *imperativele prudentiale* sunt cele care țin cont de ceea ce ne dorim la un moment dat” (Mihailov & Constantinescu, în Socaciu, 2018, 29).

Ceea ce diferențiază etica și morală este că prima este reflexivă și are un caracter absolut, în timp ce a doua este prescriptivă și se relativizează (ba chiar, în anumite condiții, dovedește o autoritate limitată). De exemplu, am auzit adeseori spunându-se că o minciună spusă cu scopul de a ajuta pe cineva sau de a proteja un apropiat de consecințele unui adevăr rostit brutal este de dorit sau chiar se impune ca o necesitate. Din perspectivă etică, o atare atitudine (de folosire a minciunii pentru a face posibil binele) este inadmisibilă, în timp ce morala o îngăduie cu destulă larghețe. O consecință o reprezintă reordonarea scalei de valori sau chiar a claselor de valori, în funcție de necesitățile care primează. Ca urmare, binele pe care îl plasăm în

„unghiul de fugă” al oricărei acțiuni ne apare ca un factor de control al imperativelor morale, dar și al locului pe care fiecare valoare îl ocupă pe scala priorităților.

În relație cu cercetarea științifică și cu creația artistică, putem remarca mai multe implicații ale eticii: reflexia etică începe odată cu procesul de cercetare (sau de creație) și se menține până la încheierea acestuia; normele morale sau, mai bine, moralitatea persoanei fac corp comun cu principiile eticii cercetătorului; în stabilirea principiilor etice nu pot fi neglijate condiționările contextuale, culturale, educaționale și psihologice; prin grila eticii vor fi selectate acele valori care reprezintă scopurile „înalte” (necondiționate de utilitate) ale cercetătorului; fără a fi văzute ca instrumente de constrângere, principiile eticii oferă o libertate deplină cercetătorului, cu condiția neîngrădirii libertăților fundamentale ale celorlalți și cu neîngrădirea condițiilor de viață sau chiar a vieții semenilor, și evaluează critic inegalitățile ivite în procesul cunoașterii, militând pentru o creștere a oportunităților de acces la informații pentru pături sociale cât mai largi.

Stabilirea unor repere morale și a unei grile de valori poate isca discuții aprinse. Și asta pentru că opiniile se constituie în raport cu educația, mediul cultural și social, „moștenirea” ideologică, predispozițiile temperamentale, corelativele economice ș.a.m.d., iar luarea de poziție, în cercuri restrânse sau în public apare cu precădere în situațiile în care argumentele pro și contra privesc binele tuturor. Ne este greu să rămânem indiferenți atunci când cineva atentează la o normă pe care ne place să credem că au adoptat-o concitadinii noștri sau atunci când un drept al unui seamăn nu este respectat, fiindu-i îngădită libertatea de exprimare, opțiunea religioasă sau orientarea sexuală.

Iar lipsa de indiferență se poate traduce fie prin reacții de moment, uneori viscerale, alteori prin dialog și argumentare. De bună seamă, este de preferat cea de-a doua atitudine, în care persoana se implică în îndreptarea unui rău produs în colectivitate sau în societate prin aducerea de argumente și propunerea de soluții: „Un argument este tot ceea ce se întâmplă înaintea concluziei, adică efortul de a aduce temeuri și dovezi care susțin opinia în care credem” (Mihailov & Constantinescu, în Socaciu, 2018, 27). Iar argumentarea ține de modul în care comunicăm, de abilitatea de a-i convinge pe cei din jur de justetea enunțului nostru, de calitatea și pertinența mesajului. În plus, pe baza teoriilor comunicării, în timpul argumentării trebuie să se aibă în vedere receptorul sau receptorii mesajului nostru, „calitatea” lui/lor, în sensul nivelului lui/lor de a decodifica un enunț cu valoare fatică, pentru a fi internalizat ca normă sau valoare sau chiar de a-l promova ca principiu universal.

3.4. Responsabilitate sau distanțare?

Din punct de vedere etic, obiectivul celor care se consacra cercetării este acela de a se întreba cu privire la: rolul pe care îl joacă în raport cu obiectul cercetării; responsabilitatea în cadrul obligațiilor profesionale (i.e. deontologia cercetării); modalitățile de diseminare a rezultatelor cercetării. Chiar dacă, în cazul cercetării fundamentale și, mai ales, în cercetarea artistică, riscul nerespectării normelor eticii este diminuat, el nu poate fi cu totul exclus. Totodată, se va ține seama de posibilele tensiuni care pot să apară, legate de prejudecățile sociale, de convingerile religioase etc. ale potențialilor beneficiari ai cercetării sau ai creației artistice, cu consecințe asupra rezultatelor (cf. Pichevin,

2012). De aceea este necesară o permanentă reflexie critică cu privire la propriul demers analitic. Se pot naște însă tensiuni și în relația cu cei care coordonează o teză (sau un proiect de cercetare/de creație) sau finanțează procesul cercetării (al creației). De exemplu, în ce măsură subiectul tezei poate fi „ghidat” de coordonatorul tezei și cât de mult poate fi afectată libertatea tânărului cercetător în contextul finanțării acestuia de către un terț și, mai mult, atunci când acesta din urmă riscă să devină subiect al cercetării?

Într-una din universitățile din țară, unul dintre doctoranzi a realizat o teză cu privire la activitatea artistică a coordonatorului său (disimulând oarecum subiectul real). Nu există, în acest caz, un veritabil conflict de interese și o condiționare a doctorandului de a scrie cât mai „optim” despre creația mentorului său? Cum poate fi gestionată analiza critică și cum pot fi eliminate erorile, în condiția limitării timpului alocat scrierii unei lucrări (trei ani pentru o teză de doctorat)? Este important să conștientizăm și că de multe ori cercetarea (sau creația) poate fi viciată de anumite prejudecăți. Adoptarea unei anumite metode de cercetare și a unui anumit model analitic, înscrierea într-un curent de gândire (care poate fi cel al școlii în care ne-am format), adoptarea normelor, a cutumelor și a culturii mediului în care trăim, toate acestea ne pot „direcționa” interpretarea rezultatelor, îndepărtându-ne de alte cadre posibile și de șansa cunoașterii unor fațete mai puțin vizibile ale problemei investigate.

Trecerea unui enunț din stadiul de opinie în cel de argument se realizează atât prin relevanța discursului (adică utilizarea unui minimum de cuvinte pentru a obține un maximum de efect, cum consideră Karl R. Popper – 1981), cât și prin avansarea unuia sau a mai multor argumente

însoțitoare, care să sprijine și să valideze noul argument. Pentru a evalua însă gradul de încadrare în norma morală, este necesar să apelăm doar la raționamente? Intuiția poate fi acceptată ca mijloc de apreciere a comportamentelor sau a acțiunilor oamenilor? În absența unui control real și a verificării supozițiilor prin intermediul rațiunii (adică a mijloacelor obiective), riscăm să ajungem la concluzii cu un grad prea mare de generalitate sau chiar să cădem în capcana unor judecăți eronate. Evaluarea morală a unei scene de teatru pe baza intuiției poate să satisfacă scopul relevării unei bogății semantice, dar, în același timp, poate compromite sensul major al creației.

Un performance – cum ar fi cele realizate de Hermann Nitsch, cu sacrificii religioase și crucificări – poate crea reacții emoționale (de exemplu, dezgustul) celui care le privește. Este suficient să luăm în seamă acest răspuns bazal pentru a considera spectacolul ca imoral? Cum apreciem elementele de cruzime dintr-un atare spectacol, le condamnăm sau le trecem prin filtrul artisticului și, astfel, le credităm ca morale? În cazul artelor sunt aplicabile alte reguli morale decât cele care au fost încetățenite în viața curentă? Care este limita peste care nici arta nu poate să treacă? Desigur, crima, tortura, violul etc., cu alte cuvinte, toate acțiunile sau faptele care aduc atingere în mod direct integrității persoanei care interpretează un rol sunt evitate în realizarea unui spectacol. Cu toate acestea, nu se poate garanta că intrarea în rol și acțiunea partenerilor de joc (actul scenic în ansamblul său) nu va provoca suferințe (la nivel fizic sau, mai ales, psihologic) interpreților. În acest caz, regia este răspunzătoare de cele întâmplate, fiindu-i recunoscută o culpă morală? Actorul/personajul care dă o replică usturătoare unui alt actor/personaj poate fi învinuit

de durerea pe care a provocat-o acestuia din urmă în timpul spectacolului? Este adevărat că actorilor li se cere să adopte o doză de distanțare față de personajul pe care îl întrupează, pentru a se proteja atât de efectele nocive ale identificării, cât și de cele ale ratării interpretării printr-un exces de verosimilitate. Lipsa distanțării ar putea produce „daune” (psihologice, de regulă) și celuilalt/celorlalți prin aceleași mecanisme ale identificării.

Distanțarea în teatru, așa cum a fost enunțată de Brecht, vizează capacitatea actorului, pe de o parte, și a spectatorului, pe de alta, de a se îndepărta emoțional de personajele întrupate, de acțiunea scenică și de dramă, în ansamblul ei, pentru a face posibilă declanșarea unui proces de evaluare, înțelegere, cunoaștere și reflectare, dar și, în fine, de a genera reguli de conduită și reacții atitudinale în viața cotidiană a tuturor celor care participă la evenimentul teatral. Așadar, distanțarea (sau înstrăinarea) are un scop esențialmente moral și caută să înlocuiască intuițiile cu observațiile obiective (raționale) sau cu cele empiric controlabile.

3.5. Cum se realizează argumentarea?

În cazul artei teatrului, trebuie să remarcăm că dramaturgia (cea literară și cea scenică) urmărește să respecte cu acribie pretenția de relevanță a discursului artistic. Spre deosebire de roman și de restul genurilor narative, teatrul restrânge la maximum aria acțiunii, vizând dacă nu o unitate de acțiune, ca în teatrul antic, cel puțin o selecție a acelor „fragmente de viață” care au șanse sporite să precipite mesaje cu un înalt grad de semnificare.

Însoțirea limbajului vorbit cu cel gestual, aportul luminii, a sunetului și a butaforiei fac ca actul scenic să consimtă

la o restrângere a dialogului la elementele sale de maximă relevanță semantică. Din nou, care sunt implicațiile morale, atunci când vorbim de opțiunile legate de forma (teatrală, în cazul nostru) în care se transmite un mesaj de pe scenă spre spectatori? Există în acest caz o „cupolă” a eticii de care trebuie să ținem seama? Ei bine, pentru a avea un răspuns (sau, cel puțin, un punct de pornire pentru posibile răspunsuri) să ne reamintim că nu orice acțiune umană este (sau trebuie să fie) considerată morală. Lectura unei poezii sau dorința de a-mi achiziționa un tablou se îndepărtează de zona pe care o avem în vedere, cea a eticii și a moralei. Or, faptul că teatrul, printr-un „excurs” care este în același timp artistic și ontologic, deschide supape de înțelegere, interpretare și cunoaștere, va genera tipuri comportamentale în viața de dincolo de scenă. Artă – și arta teatrului cu prea plin – aduce spectatorului argumente morale pe care își va putea întemeia existența de zi cu zi, va putea să-și normeze atitudinile, să-și selecteze valorile care se potrivesc tipului său de personalitate, dar îl va îndemna și să se raporteze la ceilalți într-o manieră asertivă, profitabilă (cel puțin din perspectiva eticii) pentru sine și pentru lumea din jurul său.

În practica morală și în reflectarea eticii, argumentele care sunt aduse pot să aparțină sau nu aceluiași spațiu al moralei și al eticii. Așa cum arată Mihailov & Constantinescu (Socaciu, 2018, 29-30), argumentele pot proveni din domenii variate, cum sunt cele sociale, economice sau psihologice. În acest punct, ne întrebăm dacă este moral să apelăm la instrumente care nu se înscriu în câmpul de evaluare al eticii? Răspunsul este da, întrucât toate domeniile de activitate umană profită, în cel mai curat sens al cuvântului, de „dovezile” și mijloacele care îi stau la dispoziție. Un

singur exemplu: teatrul se folosește din plin de mijlocele media, fără a aduce atingere acestui domeniu și fără a-și asuma paternitatea elementelor de producție care configurează un spectacol. Intervine aici chestiunea plagiatului? Nu, în măsura în care instrumentele „împrumutate” nu sunt preluate împreună cu elementele unei creații „citate” incorrect sau necitate. În realitate, observăm că „citarea” – sau referința, dacă vrem – este arareori utilizată.

Să ne imaginăm o reprezentație care apelează la noile tehnologii (în fapt, nu mai sunt noi de ceva vreme), în care abundă proiecțiile video, unele originale, realizate de creatorii spectacolului, altele preluate din cinematografia europeană. Nicăieri – nici în caietul program, nici pe afiș, nici în discursul scenic – nu suntem informați de faptul că în spectacol se folosesc scene din filmul X sau documentarul Y. Cum evaluăm din perspectivă morală absența trimiterii la pelicula de origine? Ne putem baza doar pe cunoștințele cinematografice ale spectatorului? Putem neglija acest aspect în cazul în care scenele de film preluate sunt de scurtă (sau chiar de foarte scurtă) durată? Utilizarea de fragmente din opera unui alt autor – apreciată de cei care o folosesc ca formă de *conversie artistică*, de colaj sau de mijloc de a oferi propriei creații noi valențe, conducând la un „produs” cu calități semantice diferite de cele ale operei citate – ascunde, până la urmă, *plagiatul*. Citarea în teatru, în spectacolul de teatru, ca să fim mai preciși, este văzută ca „un gest al timpului, care revine în limbaj și care reanimă absurdul unui cotidian anesteziat” (Kharoubi Echenique). De aceea, nu este lipsit de interes să se creeze strategii cadru ale eticii, iar în creațiile artistice să se regăsească idei care să favorizeze respectarea regulilor morale.

3.6. Ecouri ale universității humboldtiene

La baza constituirii a ceea ce se numește „universitatea morală” se află idealul educației humboldtiene. Acest model integrează artele și științele, educația și cercetarea. În secolul al XIX-lea, în Prusia, doi mari promotori ai iluminismului, Karl Freiherr vom Stein (antinapoleonian și implicat în reformele care au urmat Tratatului de la Tilsit, din 1807) și Karl August Fürst von Hardenberg (militant al unei alianțe cu Franța), au înțeles necesitatea reorganizării statului absolutist și reorganizarea socială a monarhiei pe baza unei „democratizări” a vieții publice. Între reformele vizate de aceștia se număra și cea a educației și, implicit, a universităților, prin care să se dezvolte „cultura morală a națiunii”. Wilhelm von Humboldt – lingvist și diplomat, căruia i s-a cerut să reorganizeze învățământul, după numirea sa la conducerea Departamentului pentru Educație și Cultură al Ministerului de Interne – a propus înființarea unei universități la Berlin conform unei viziune diferite de cea existentă până la acea dată, o viziune din care răzbăteau câteva idei ale filosofiei kantiene. Însă influența umanistă majoră asupra lui Humboldt a avut-o reformatorul elvețian Johann Heinrich Pestalozzi. Conform acestuia, educația ar avea mai degrabă un scop moral și mai puțin o utilitate socială, care ar trebui să decurgă în mod firesc din prima.

Într-o scrisoare adresată regelui, Humboldt afirma: „Există, în mod incontestabil, anumite tipuri de cunoștințe care trebuie să fie de natură generală și, mai important, o anumită cultivare a minții și a caracterului de care nimeni nu își poate permite să ducă lipsă. Oamenii nu pot fi evident muncitori, meșteșugari, comercianți, soldați sau oameni de afaceri decât dacă, indiferent de ocupația lor, sunt buni, susținuți și

– în funcție de starea lor – ființe umane și cetățeni bine informați. Dacă această bază este pusă prin școlarizare, abilitățile profesionale sunt ușor dobândite ulterior și o persoană este întotdeauna liberă să treacă de la o ocupație la alta, așa cum se întâmplă adesea în viață” („Humboldtian Model of Higher Education”, pe wikipedia, consultat 13.11.2020).

Dintre obiectivele universităților humboldtiene, așa cum au fost enunțate încă din secolul al XIX-lea, regăsim câteva care definesc modul de organizare a învățământului superior de astăzi și perspectivele atingerii excelenței academice prin conectarea științei și a educației: „Știința privește problemele ca fiind deschise, niciodată definitiv rezolvate, pe când educația oferă în mod tradițional cunoștințe pretins complete, închise. El [Humboldt – n.m.] pledează tocmai pentru ca în viața internă a organizațiilor științei, această nefinalizare a științei să rămână, să fie acceptată, pentru că ea este decisiv necesară pentru dezvoltarea cunoașterii” (Reisz, 2018, 63-64). În viziunea lui Humboldt, toate obiectivele urmăreau să creeze abilități, atitudini și competențe și nu, în mod necesar, să ofere cunoștințe specializate (chestiune discutată și disputată până astăzi în mediile academice):

- accentul pus pe un tip de educație care să urmărească realizarea personală, atât a cadrelor didactice și a cercetătorilor, cât și a studenților;
- sarcina comună a cadrelor didactice, a cercetătorilor și a studenților în căutarea dezinteresată a adevărului;
- libertatea în predare și în învățare;
- respectul reciproc și toleranța în înțelegerea și acceptarea punctelor de vedere diferite cu privire la chestiunile academice și a celor de viață ale membrilor comunității (religioase, personale etc.);

- eliberarea universităților de influențele ideologice și de interesele personale sau materiale (idee ferm reafirmată în primul principiu al Declarației de la Bologna, din 1988, în *Magna Carta a universităților europene*);
- păstrarea necondiționată a devizei: „Die Luft der Freiheit weht“ (Vântul libertății suflă), adoptată, de altfel, ca *motto*, de unele universități (de exemplu, de Stanford);
- relația strânsă dintre educație și cercetare (a doua componentă, cercetarea devenind astăzi nucleul dur al universităților care aspiră la prestigiu internațional), prin care, considera Humboldt, se va forma „cetățeanul luminat“;
- parteneriatul profesor-student, în beneficiul asigurării calității educației și al obținerii de rezultate științifice;
- menținerea inter- și trans-disciplinarității drept cale de atingere a obiectivelor cercetării academice;
- promovarea cunoștințelor prin cercetare critică și analitică;
- transmiterea unei culturi comune a umanității și dezvoltarea culturii morale a tuturor celor implicați în educație și în știință.

Reținem, ca un corolar, inserarea printre obiectivele universităților de astăzi menținerea eticii și a integrității academice, altfel spus, includerea, pe lângă scopul didactic și cel de cercetare, a obiectivului creării de universități responsabile și morale (cf. Mureșan & Constantinescu, în Socaciu, 2018, 43). Daniel Coit Gilman, în discursul prilejuit de numirea sa ca președinte al Universității Johns Hopkins, a enumerat 12 principii de bază ale învățământului universitar. Le preluăm din lucrarea lui Reisz (2018, pp. 76-77):

1. Toate științele merită promovate. Nu are niciun sens să discutăm dacă sunt de promovat preferențial literatura sau științele naturii, sau dacă e vreo diferență calitativă esențială între educația clasică sau modernă.

2. „Religia nu are de ce să se teamă de știință, iar știința nu are de ce să se teamă de religie. Religia interpretează cuvântul lui Dumnezeu, știința, legile lui Dumnezeu. Cei ce interpretează pot greși, adevărurile sunt însă imuabile, eterne și nicicând în conflict.”

3. Utilitatea viitoare este la fel de meritorie ca și avantajul imediat. Uneori merită să aștepți chiar mult pentru a obține un profit pe măsură pentru o investiție. Așa este întotdeauna în ceea ce privește promovarea științei.

4. Deoarece practic nu poți încuraja în egală măsură toate domeniile educației, o selecție trebuie făcută. Aceasta trebuie să depindă de nevoile oamenilor într-un loc și un timp anume. Nu există un standard al preferințelor. Ce este important la un timp și într-un loc poate fi mai puțin important altădată și în altă parte.

5. Studenții nu se pot apleca în egală măsură asupra tuturor domeniilor educației. Ei trebuie lăsați să aleagă, sub o consiliere atentă. Nici profesorii nu trebuie să fie guvernați de rutină. Și unii și alții au nevoie de o mare libertate. Există multe căi legitime de a se culturaliza („cursuri, prelegeri, laboratoare, biblioteci, exerciții în aer liber, călătorii”).

6. Cei mai buni învățați aproape întotdeauna dau dovadă de o largă cultură liberală.

7. Cei mai buni pedagogi sunt de obicei cei care sunt liberi, competenți și doritori să întreprindă cercetări originale în biblioteci și laboratoare.

8. Cei mai buni cercetători sunt de obicei cei care au și responsabilități educaționale și care astfel câștigă prin contactul cu colegii și cu studenții.

9. „Universitățile trebuie să își ofere onorurile (diplomele și titlurile) cu parcimonie, dar beneficiile cu larghețe”.

10. O universitate nu se poate crea într-o zi. Are nevoie de o creștere lentă.

11. „Obiectul universității este să dezvolte caractere – să crească oameni. Universitatea își ratează misiunea dacă produce tipicari educați, sau simpli artizani, sau sofiști încăpățânați, sau practicieni aroganți. Universitatea nu trebuie doar să transmită cunoștințe, trebuie să deschidă pofta cunoașterii, să prezinte căi către cunoaștere, să dezvolte puteri, să întărească judecata și să dea vigoare forțelor morale și intelectuale. Universitatea trebuie să pregătească, pentru a fi în serviciul societății, călăuze înțelepte, prevăzătoare și progresive, indiferent de domeniul în care vor lucra sau cerceta”.

12. „Universitățile cad ușor în rutină. Fiecare epocă are nevoie de un nou început.”

3.7. Universitatea morală

Aspectele de conduită și de etică reprezintă o provocare continuă a universităților, mai cu seamă în cazul în care politicile, măsurile, normele și procedurile implementate sunt sumare sau chiar lipsesc. Absența unui cod de etică (și, deci, a unor norme etice) sau neasumarea acestuia (aces-tora) de către toți cercetătorii și cadrele didactice ale universității poate conduce la practici în care aceștia să încalce

cu sau fără bună știință conduita morală. Cadrul moral al fiecărei universități este cel care integrează moralitatea indivizilor și creează condițiile unor practici organizaționale juste și echilibrate și, totodată, aplică standardele libertății academice: „De parte de a fi neutru sau pasiv, contextul sau mediul universitar joacă un rol activ în procesul de luare a deciziilor etice, prin aceea că poate constrânge sau, după caz, stimula membrii universității să acționeze moral ori imoral” (Mureșan & Constantinescu, în Socaciu et al, 2018, 45).

O „universitate morală” este aceea în care toți membrii comunității academice (studenți, cadre didactice, cercetători, personal auxiliar), indiferent de statutul lor profesional – decizional sau de execuție – își asumă o serie de norme și de comportamente etice în mod firesc, unitar, fără a resimți o îngrădire a libertăților proprii sau a moralei personale. Mai mult, alipirea la normele organizației trebuie să trezească un sentiment de firească apartenență sau chiar de mândrie. Modul în care comportamentele membrilor comunității academice reflectă justetea deciziilor luate și transmise de cei care au atribuții în managementul universitar, respectarea regulilor deontologice și a exigențelor legate de cercetarea științifică și/sau creația artistică, toate acestea vor da măsura integrității la nivelul întregii instituții. Absența unor asemenea norme, internalizate natural de către cercetători, cadre didactice și studenți, creează premisele unui haos comportamental și ale apariției faptelor cu caracter imoral. Absența sau nediseminarea codului eticii al universității îi vor determina pe toți cei puși în situația de a evalua diferite probleme etice să utilizeze scale de valori aleatorii, sau, altfel spus, să lase „bunul simț” să decidă ceea ce este just sau injust, bine sau rău, în raport cu faptele sau

conduitele avute în vedere. Reluăm aici cele șapte „virtuți organizaționale”, adaptate de Mureșan și Constantinescu după Muel Kaptein (în Socaciu et al., 2018, 48-49), care pot asigura bunul mers al instituției din perspectiva eticii:

1. *Claritatea* – se descrie prin modul în care sunt transmise regulile morale către toți membrii comunității academice. Aceste reguli nu trebuie însă să devină sufocante sau să îngreuească libertățile fundamentale ale individului.

2. *Consistența* – setul de norme instituit trebuie să lase cât mai puțin loc pentru interpretări sau pentru excepții. Pentru aceasta, codul de etică va utiliza un limbaj ferm și lipsit de contradicții. Normele etice ale universității nu trebuie să vină în dezacord cu politicile educaționale, artistice și de cercetare ale instituției, iar în mod ideal acestea ar trebui să participe la stabilirea unui climat optim, care să conducă la îndeplinirea misiunii asumate.

3. *Realizabilitatea* – presupune un acord între ceea ce se cere membrilor universității și ceea ce aceștia pot realiza în mod efectiv, fără ca aceștia să fie presați să încalce normele etice și cele de conduită morală.

4. *Susținerea* – privește capacitatea instituției de a promova acțiunile morale și a le descuraja pe cele imorale; pentru aceasta, fiecare membru al comunității academice trebuie să fie conștient de responsabilitățile pe care le are în raport cu ceilalți, cu universitatea în ansamblul ei și, nu în ultimul rând, cu sine (prin prisma propriilor repere morale).

5. *Vizibilitatea* – constă în procedurile stabilite la nivel de universitate prin care se preîntâmpină comportamentele imorale, cum sunt, ca exemplu, plagiatul,

autoplagiatul, falsificarea rezultatelor; de asemenea, se au în vedere și fenomenele care țin de comportament, hărțuire, intimidare etc.

6. *Criticabilitatea* – reprezintă un complex de măsuri prin care membrii universității au la dispoziție instrumente eficiente de evaluare și analiză a comportamentelor care intră sub competența eticii; de asemenea, se caută stimularea dialogului și analizelor critice, precum și organizarea de ateliere care să aducă în centrul atenției problemele reale ivite sau cele ipotetice, dar cu un oarecare grad de probabilitate.

7. *Sanționabilitatea* – acest aspect este privit în balanță cu modul în care sunt remarcate și răsplătite comportamentele morale sau, mai exact, acele intervenții care au dus fie la evitarea unor manifestări cu caracter imoral, fie la pedepsirea încălcării regulamentelor și a codului de etică; procedurile de evaluare a gradului de abatere trebuie să fie clare, astfel încât să conducă la o corectă și proporțională pedeapsă în raport cu gravitatea abaterilor.

3.8. Morala: o ațintire spre sine

Cercetarea științifică reprezintă una dintre cele mai problematice activități umane, în măsura în care atât temele alese, cât și metodologia folosită sunt condiționate de o serie de factori, culturali, sociali, economici, politici. În demersul său, cercetătorul nu este influențat doar de preferințele și idealurile proprii, de cunoștințele și disponibilitatea sa intelectuală, educațională și culturală, ci și de condiționări de natură financiară, de influențele unor terți ai proiectului ș.a.m.d. Mai putem adăuga neliniștea

cercetătorului de a ajunge la rezultatele dorite, de a pune în pagină convingător aceste rezultate, de a disemina și a primi recunoașterea muncii depuse. În acest complex de factori, morala este cea care eliberează (pe cât posibil) cercetătorul de constrângeri (sau chiar de standardele care îi sunt impuse) și îl determină să ia cele mai optime atitudini în situația dată și în lumina unui „bine suveran”, pentru a folosi expresia lui Aristotel. Or, există și aici o capcană a acestei activități conștiente și metodice: în virtutea unui bine pe care îl enunță, cercetătorul poate pierde măsura, poate ieși în afara cadrului de referință.

Orice exces, chiar și în planul eticii și al moralei, riscă să ne arunce tocmai în plasa acțiunilor și a demersurilor pe care le condamnăm. De aceea, e necesar ca morala să aibă mereu ațintită privirea spre sine, pentru a nu abandona interesele care vizează *umanul* și nici calea justelor alegeri. Pe de altă parte, trebuie să nu neglijăm faptul că, dacă în științele exacte rezultatele obținute sunt obiectiv verificabile, în cazul artelor și al științelor umaniste, obiectivitatea dobândește înțelesuri aparte. În aceste cazuri, nu vorbim despre cuantificarea rezultatelor, deci despre o posibilă așezare a concluziilor în matrice cantitativă, ci despre o evaluare calitativă (o teorizare reflexivă) a unui aspect al vieții. Relația cercetării cu mediul în care are loc este departe de a fi una „cordială”, de cele mai multe ori propunerile de schimbare de paradigmă soldându-se cu o acută „dialectică” și cu un final nu întotdeauna cunoscut.

Astăzi, efectele globalizării, cu numeroase câștiguri, dar și cu pierderi uriașe pe anumite paliere, obligă și cercetarea să se adapteze unor politici care se vor a fi suverane. Efectele sunt resimțite și în spațiul artelor, unde specificitatea (de orice tip ar fi aceasta) este amenințată, sub

pretextul beneficiului întregii umanități. Desigur, atacul asupra purității genurilor a avut loc cu mai bine de un secol în urmă, însă abia în secolul al XXI-lea s-au pus în practică ambițiile celor care au visat la o artă *globală*, *sincretică*, *sinestezică*. Ca urmare, alegerile etice sunt „încolțite” atât de subiectivitatea cercetătorului, care își dorește să se dedice unor anumite subiecte, cât și de politicile globale, care au pus stăpânire pe cele regionale, rescriind principiile de acțiune, reflecție și dezbateri. Fără o cunoaștere în profunzime a subiectelor cercetate și o trecere a lor prin proba timpului, validitatea etică rămâne un simplu deziderat. Etica ar trebui să se constituie ca preocupare majoră și constantă a tuturor celor care se implică în cercetare, oferind legitimitate întregului demers științific.

Un adaos cu privire la creația artistică: nimic din cele arătate mai sus nu se limitează doar la domeniul cercetării; în viața artistică, în procesul de creație, deciziile asumate, dincolo de *nemărginita* libertate pe care arta o proclamă, au deasupra lor același cer al eticii. În teatru, în arta reprezentăției, în miezul acțiunilor scenice, nu se află idei, ci oameni în acțiune, corpuri, a căror expansiune simbolică se regăsește în tot ceea ce cuprinde scena, în decoruri, în sunet, în replici, în muzică etc. Aceste corpuri ale actorilor, care dau sens teatrului, prin chiar fragilitatea lor, reclamă recursul la etică, adică fac un apel la conștiințe. „Tragediile” moderne ale lui Harold Pinter, Tom Stoppard, Sarah Kane sau Martin Crimp (pentru a da doar câteva exemple) – la distanță, oarecum, de ethosul dramelor antice – reiau aceleași frământări de natură morală.

În cercetare și în creație, asumarea unui cod de etică – fără a putea să prevadă toate situațiile posibile – nu are doar rolul de a supraveghea modul în care cei implicați

respectă regulile, deontologia, principiile la care s-a aderat, ci și, într-un final, de a garanta adevărul (relativ, e adevărat) cu privire fie la rezultatele exprimate, fie la constituirea „produsului artistic” expus publicului ca o „creație artistică” sau ca realizare ce aspiră la titlul de „operă”. Un cod de etică nu presupune aplicarea unor norme stricte sau a unui tipar prestabilit, ci crearea unui cadru flexibil, care să asigure un „spațiu de mișcare” optim pentru cercetător și care să-i permită luarea unor decizii pertinente în raport cu circumstanțele cercetării. De aceea, nu pot fi asemănați cu reglementările juridice, care impun necondiționat respectarea unor norme. Un cod de etică ne îndreaptă spre o normativitate „slabă”, adică spre un set de reguli care au o valoare obligatorie relativă. Împărtășirea unor obiective și valori comune ale cercetătorilor fac însă din aceste coduri adevărate „charte” de conduită profesională.

Un aspect important îl reprezintă onestitatea redacției studiilor de specialitate, cercetătorul având obligația morală de a comunica acele rezultate care nu au răspuns așteptărilor sale, ipotezei de lucru. S-ar putea crede că atunci când vorbim de domeniul artelor – caz în care „măsurătorile” privesc calitatea și nu cantitatea rezultatelor cercetării – se pot evita acele răspunsuri care ar putea să pună în cumpănă veridicitatea concluziilor. Or, o mimare a cunoștințelor și a competenței prin utilizarea unor metode de analiză și interpretare arbitrar alese denotă o părăsire a cadrului etic. Nu de puține ori ne-a fost dat să citim referate sau teze de doctorat în care sunt utilizate la întâmplare concepte ale psihanalizei sau ale filosofiei. Cineva care confundă sinele cu eul și transcendentul cu transcendentalul nu credem că dă dovada unor solide cunoștințe în domeniile pe care le-am amintit. Interdisciplinaritatea, repetăm,

reprezintă o formă rafinată a cercetării, dar ea pretinde competențe sporite celui care se aventurează pe un asemenea drum.

3.9. Plagiatul

Absența mențiunilor de citare sau parafrizare a unui text (sau a unei părți de text) se numește plagiat. Acesta presupune, așa cum am văzut, preluarea unei părți mai mult sau mai puțin semnificative din lucrarea unui autor, dar se extinde și la preluarea ideilor. Probabil DEX-ul ne oferă cea mai limpede definiție a plagiatului, cu referire la operele literare, artistice și științifice: „Care a fost însușit (integral sau parțial) de la altcineva și prezentat drept creație personală“. Aceasta este considerată una dintre cele mai grave abateri de la etica științifică și academică. Plagiatul încalcă principiile eticii întrucât vizează un profit ilicit (de imagine, de prestigiu, financiar etc.), dar poate să acopere și un aspect legal, printr-o atingere pe care o aduce drepturilor de autor ale unui terț. Adeseori, plagiatul este dificil de identificat și, tot astfel, dificil de probat, mai ales atunci când avem de-a face cu forma parafrării, adică a preluării conținutului unui text (paragraf, capitol, lucrare etc.), fără a se indica sursa de informare. Și aici nu discutăm de acea literatură de grad secund, menționată de Gérard Genette în *Palimpsestes* (1982), și nici de literatura „apocrifă“ a lui J.L. Borges, în care predomină intertextualismul, citările, împrumuturile, trimiterile la autori cunoscuți (dar și la alții inventați), montajul bizar al unor texte străine, simulacrul etc. Astăzi, multiplicarea, în progresie exponențială, a informațiilor canalelor de internet (pe site-uri specializate sau de popularizare) face ca plagiatorul să-și îmbunătățească

tehnica, să inventeze noi „instrumente de lucru”, mai rafinate, capabile să înșele vigilența motoarelor de căutare și a programelor anti-plagiat (acele programe de stabilire a gradului de similitudine, prin comparație cu fondul de articole, studii și cărți existente în imensul „bazin de informații” pe care îl reprezintă internetul).

În siajul articolelor (sau al rezultatelor) plagiate se află și autoplagiatul. Acesta ridică probleme, întrucât nu este clar (studiile de specialitate fiind contradictorii – v. Andreescu, 2013, 775-797) în ce măsură intră sub incidența evaluării morale și/sau se dovedește nefuncțional. Unele școli doctorale pretind doctoranzilor publicarea unor părți din teza aflată în lucru, făcând astfel dovada îndeplinirii standardelor de redactare și de conținut a unei lucrări științifice. Mai mult, la finalizarea lucrării și în urma susținerii publice a tezei de doctorat, aceasta urmează, de regulă, calea tiparului, ceea ce înseamnă o republicare (în volum) a articolului apărut într-o revistă de specialitate sau într-un volum colectiv. Chiar cu mențiunea unei note de subsol, ne aflăm în fața așa-numitului autoplagiat (mai ales dacă ținem seama de dimensiunile articolului, uneori depășind 10-15 pagini)? În opinia noastră „autoplagiatul”, așa cum susține și Liviu Andreescu în articolul mai sus menționat, este departe de a fi considerat inacceptabil din punct de vedere moral. La limită, putem afirma și că o conferință, ținută în fața unui public numeros (uneori mult mai numeros decât cel al potențialilor cititori), urmată de publicarea unui volum colectiv (sau strâns în volum de un editor), se află sub aceeași umbrelă a discuției cu privire la autoplagiat. Lucrurile se complică în cazul coautoratului, dacă unul dintre cei care au participat la cercetare și/sau la redactarea studiului reia sub nume propriu paragrafe, rezultate, idei, concepte noi

sau chiar articole întregi la care și-au adus aportul și alți cercetători.

O problemă și mai spinoasă este cea întâlnită în artele spectacolului, în *devised theatre*, când „autorul colectiv” este supervizat de un dramaturg (în înțelesul german al termenului), care, până la urmă, își asumă mare parte din succesul reprezentației. Dar în ce măsură se poate miza pe un fenomen de agregare a proceselor cognitive ale membrilor unui grup? Care ar trebui să fie relația dintre membrii echipei, pentru ca procesul să se dovedească a fi unul echitabil? Să însemne simpla (re)grupare a câtorva artiști – actori, regizori, scenografi, dramaturgi scenici etc. – o condiție suficientă pentru a garanta succesul proiectului artistic? Ne îndoiim că răspunsul este întotdeauna unul pozitiv. Or, scrierea și rescrierea la cald, pe scenă, a dialogului și refacerea – uneori *ad integrum* – a acțiunii piesei aruncă autorul principal într-un con de umbră. Este suficientă inițiativa acestuia și „punerea la treabă” a membrilor echipei (a actorilor, de regulă) pentru a-i fi justificată înscrierea numelui cu litere îngroșate pe afișul spectacolului? Desigur, situațiile sunt atât de numeroase încât doar o discuție *pe caz* poate să aducă un strop de lumină.

Reluăm un aspect menționat mai sus: în situația implicării minime a unui membru al echipei (să spunem, a unui actor cu rol de figurație sau, cum se spune în mediul artistic, cu rol „de serviciu”), dar cu impact major asupra întregului spectacol, mai poate fi menținut în coada listei celor care au participat la proiectul artistic în cauză? Știm că mediile artistice sunt alcătuite din personalități puternice, în care se manifestă adeseori orgoliile și frustrările, mai ales ale celor care au căzut la audiții sau nu au fost distribuiți în rolurile mult visate, cerându-li-se, cum ei înșiși se exprimă, să ducă

tava prin scenă. Castingul, condus, de regulă, de regizor și de directorul artistic, pare să valideze o justă alegere, în funcție de interesele artistice și estetice ale piesei care urmează a fi montată. Transformați în veritabili evaluatori (judecători) ai aptitudinilor actorilor, aceștia sunt încărcăți cu o responsabilitate pe care adeseori sunt nevoiți să o compenseze cu simțul propriu, cu intuiția, cu simpatia (sau anti-simpatia) față de unul sau altul dintre cei care s-au prezentat la casting. Și ce se întâmplă în situația în care „alegerile” membrilor „juriului” sunt diferite? Își va manifesta regizorul un drept (oare unde stipulat?) de a-și alege membrii echipei? Cât de echitabilă – și, în fond, cât de morală – este această soluție? Și mai întâmpinăm o întrebare, cu răspunsuri greu de oferit: cât de morală este selectarea actorilor pentru un proiect teatral tocmai de către cei care urmează să îl realizeze? Nici „jurizarea” externă a „catindaților” nu pare însă să rezolve optim situația, întrucât viziunea artistică sau, cum se mai numește, conceptul spectacolului, aparține regizorului, iar o conlucrare cu actori cu care nu s-ar reuși stabilirea de legături firești, subsumate interesului profesional (artistic), riscă să conducă la ratarea evenimentului.

Actorii vorbesc adeseori (uneori prea des, după gustul nostru!) despre energiile care circulă în scenă între actori și regizori, între scenă și sală. Fără a minimiza o atare perspectivă, credem că ea e adeseori folosită ca subterfugiu de către actorii care ratează rolurile încredințate, justificând totul prin faptul că nu a ajuns la ei energia partenerului de dialog (de scenă). Or, până la a ajunge energia la actor, acesta ar trebui să stăpânească la perfecție textul, ritmul, intrările, ieșirile, mișcarea scenică, spontaneitatea și multe altele. Abia apoi ar fi invitat să se „regaleze” cu energia risipită de „congeneri” pe scândura scenei.

Nu se poate neglija nici apariția așa-numitelor zone gri, pe care nu doar cercetătorii din aria științelor exacte, ci și artiștii (actorii, în special) sunt chemați să le accepte. În aceste zone gri, consideră John Bruhn, într-un articol din *Journal of Business Ethics*, valorile organizaționale și cele ale persoanelor care alcătuiesc organizația se află într-o relație dialectică, negocierile fiind purtate în jurul a ceea ce trebuie să facă și ceea ce ar trebui să aleagă să facă: „Scopul general al zonelor gri este de a identifica perimetrul sau limitele comportamentului. Acolo se află linia neclară dintre ceea ce oamenii trebuie să facă sau nu și ceea ce ar putea alege sau nu să facă. Zonele gri reprezintă o recunoaștere a faptului că organizațiile trebuie să aibă un mecanism pentru a face față diferitelor probleme care apar ca o consecință a schimbărilor sociale, a comunicării slabe și a conflictului interpersonal. Nu este posibil să se formuleze politici și proceduri care să acopere toate problemele posibile ale zonei gri, deoarece organizațiile și oamenii din ele se schimbă în mod constant, prin urmare majoritatea preocupărilor sau acțiunilor privind problemele zonei gri sunt tratate situațional” (2009, 208).

O altă problemă ridicată de studiile de specialitate o reprezintă trucarea rezultatelor cercetării, interpretările voit eronate, a căror depistare este, de cele mai multe ori, anevoioasă, încurcând cercetătorii onești, care – dorind să aducă la zi informațiile în domeniu – se sprijină pe date furnizate de lucrări al căror conținut îl consideră real, corect și onest. Într-un „Cod de conduită pentru recrutarea cercetătorilor” elaborat de Comisia Europeană în 2005 se menționează: „Cercetătorii se străduiesc din plin să se asigure că lucrările lor de cercetare sunt utile societății și nu reproduc cercetări efectuate în altă parte sau mai înainte.

Ei evită orice tip de plagiat și respectă principiul proprietății intelectuale și al proprietății comune a datelor în cazul cercetării efectuate în colaborare cu unul sau mai mulți directori de teză/stagiu și/sau alți cercetători. Necesitatea de a valida observațiile noi, demonstrând că experiențele sunt reproductibile, nu ar trebui interpretată ca plagiat, cu condiția ca datele supuse confirmării să fie explicit citate” (*apud Ștefan, 2018, 34*).

4

**RECOMANDĂRI
PRIVIND REDACTAREA
LUCRĂRILOR ȘTIINȚIFICE**

În realizarea unei lucrări științifice (și, în egală măsură, în procesul creației artistice) este necesară urmarea câtorva etape esențiale, cu respectarea deontologiei, a normelor și a standardelor asumate la nivel individ, iar apoi la nivel de universitate, institut sau instituție care găzduiește activitățile ce urmează a fi puse în practică. Rezumându-ne la ceea ce reprezintă demersul analitic, să remarcăm că obiectivul cercetătorului constă în producerea de lucrări științifice care, pe lângă realizarea unei sinteze și aducerea la zi a informațiilor în domeniu, să aducă un plus de cunoaștere și să deschidă noi trasee de cercetare, pentru sine sau pentru alții.

Curajul de a te lansa în cercetarea unor teme care să țintească „utilitatea inutilului” este rar întâlnit astăzi, iar absența preocupării pentru un profit economic este imediat amendată (v. Ordine, 2020, 12). Societatea actuală acceptă tot mai rar că avem nevoie de economie, de bănci și de burse financiare pentru a putea monta un spectacol, a realiza o sculptură monumentală sau a orchestra o simfonie. Nicidecum nu ar trebui să producem artă (oricare artă) cu gândul la obținerea unui câștig (imediat, dacă e posibil). Este ceea ce remarca și Eugen Ionesco: „Omul modern, universal, este omul grăbit, el nu are timp, e prizonierul necesității, nu înțelege că un lucru poate să nu fie folositor; nu

înțelege nici că, în fond, tocmai utilul poate fi o greutate inutilă, împovărătoare. Dacă nu înțelegem utilitatea inutilului, inutilitatea utilului, nu înțelegem arta; iar o țară unde arta nu e înțeleasă este o țară de sclavi sau de roboți, o țară de oameni nefericiți, de oameni care nu râd și nici nu surâd, o țară lipsită de spirit; acolo unde nu există umor, nu există râsul, există mânia și ura” (Ionesco, 1992, 164-165). Și așa cum, în 1937, arăta Abraham Flexner, cel care a înființat Institutul de Studii Avansate de la Princeton, doar eliberarea cercetării de utilitarism (adică, prin promovarea cercetării fundamentale, de finalitatea practică) este cea care va conduce la o veritabilă cunoaștere, mai profitabilă decât orice câștig material (sau financiar).

Acum putem relua cu deplină convingere cuvintele lui Ordine: „Ceea ce vreau eu să subliniez este importanța vitală a acelor valori care nu se pot *cântări și măsura* cu instrumente destinate să evalueze *quantitas*, și nu *qualitas*, ca și rolul fundamental al acelor *investiții* care nu produc rezultate imediate și care, mai ales, nu sunt exprimabile în unități monetare” (2020, 15).

În aria cercetărilor artistice (a cercetărilor doctorale, mai cu seamă) se remarcă o inflație de lucrări care țin aproape exclusiv de pragmatica și utilitatea actului creator, ca să nu vorbim de lipsa originalității sau de excesul de compilații. Realizarea de studii de nișă (a căror utilitate nu poate fi, totuși, contestată), în detrimentul celor care produc o *deschidere*, absența demersului de conceptualizare (din comoditate, din neștiință, din dezinteres), inflația de lucrări dedicate managementului și *marketing*-ului instituțional, ascendentul tot mai evident al descriptivului asupra analiticului ne fac să pierdem din vedere temele fundamentale ale omului și ale existenței, teme recognoscibile în marea

literatură dramatică și în marile spectacole teatrale. Din acest motiv, „Strategia națională de cercetare, dezvoltare și inovare a României 2014-2020” este dominată de perspectiva înșelătoare (însă visată) a utilitarismului, regăsindu-se prea puține trimiteri la imperativele spiritului; accentul cade aproape exclusiv pe competitivitatea economică, pe cercetarea aplicativă și pe creșterea rolului științelor (al științelor naturii și al tehnologiilor, ca să fim mai preciși) în societate. Totuși, între științele exacte și cele umaniste există numeroase fire, văzute și nevăzute.

Artele spectacolului reprezintă un exemplu elocvent. Prezența noilor tehnologii, a unei *media* tot mai complexă, cu efecte scenice și artistice majore, oferă direcții de cercetare interdisciplinară pentru doctoranzii din domeniul teatrului și al artelor spectacolului, fără a vitregi cu ceva sondarea în direcția a ceea ce am numit marile teme ale umanității. Așa cum remarcă Ion Craiovan, „introducerea conceptelor de hazard, ordine și dezordine nuanțează notabil opoziția tradițională dintre determinismul specific științelor naturii și, finalitate, specifică [sic!] științelor umane, rolul observatorului în materie de cercetare științifică a fost reevaluat constatându-se imposibilitatea de a face abstracție de subiect” (2009, 157; v. și Ștefan, 2018, 30). Dacă în România activitatea de cercetare-dezvoltare este enunțată ca o prioritate națională, aceasta ar trebui înțeleasă și în legătură cu interesele culturii și ale artei și, deci, cu dezvoltarea unor pârgii reale de susținere și promovare a acestora.

Evaluarea și verificarea îndeplinirii standardelor – atât în privința instituțiilor sau a departamentelor care au ca obiectiv cercetarea și creația artistică (în Universitatea de Arte din Târgu-Mureș fiind vorba de: Institutul de Cercetări

Teatrale și Multimedia, Școala Doctorală, Teatrul Studio, Teatrul Experimental 2.1), cât și a cercetătorilor și a cadrelor didactice care desfășoară activități de cercetare sau de creație – se desfășoară periodic, atât prin mecanisme interne, cât și prin proceduri externe, acestea din urmă fiind asigurate, în special, de cele două organisme consultative ale Ministerului Educației și Cercetării, CNATDCU și ARACIS. Un rol însemnat îl joacă și CNFIS, organism care stabilește sumele alocate, în raport cu rezultatele cercetării/ creației artistice transmise de fiecare instituție, respectiv universitate. Toate acestea joacă un rol însemnat în acreditarea instituțională și pentru promovarea în cariera didactică sau cea de cercetător. Evaluările, reglementate la nivel național, vizează gradul de îndeplinire a standardelor de calitate, prin indicatori de performanță clar definiți.

Comisia de specialitate ARACIS verifică dacă instituția „are o strategie pe termen lung și programe pe termen mediu și scurt care se referă la obiectivele, proiectele și rezultatele așteptate ale cercetării, precum și la resursele de realizare“. De asemenea, se mai urmărește dacă în cadrul instituției „există un ethos și o cultură a cercetării și preocupări pentru valorificarea rezultatelor cercetării“ (*Ghidul activităților de evaluare a calității programelor de studii universitare și a instituțiilor de învățământ superior. Partea a II-a: Evaluarea externă în vederea acreditării instituționale* – disponibil online la adresa: <https://www.aracis.ro/ghid-raport-autoevaluare-evaluare-institutionala/> – accesat la 30.10.2020). În privința indicatorilor de performanță, instituția trebuie să facă dovada unei strategii de cercetare (respectiv, de creație artistică, pentru instituțiile vocaționale, cum este cazul Universității de Arte din Târgu-Mureș), pe termen lung, mediu și scurt, cu planificarea resurselor

și a modului în care se vor valorifica și disemina rezultatele obținute (prin publicații, conferințe, sesiuni de comunicare, workshop-uri, spectacole etc.), avându-se în vedere o transmitere veridică și comprehensibilă a acestora.

CNATDCU are atribuții în ceea ce privește îndeplinirea indicatorilor de performanță a cadrelor didactice care participă la concursurile de promovare didactică (sau pe posturi de cercetare) și a celor care urmăresc obținerea abilitării în domeniul specializării lor. Cercetarea științifică și creația artistică se constituie ca un al doilea criteriu inclus în „Fișa de evaluare a îndeplinirii standardelor“, după cel de activitate didactică și profesională și înaintea celui care cuantifică recunoașterea și impactul activităților. Astfel, se evaluează și se punctează lucrările publicate, ca unic autor sau în volume colective, la edituri acreditate CNCS; articolele indexate în baze de date internaționale, în reviste de specialitate sau în reviste culturale; creația artistică (roluri, regie, scenografie etc.), în calitate de creator principal sau secundar; proiecte, naționale sau internaționale, în calitate de director sau de membru în echipa de realizare; granturi naționale sau internaționale.

CNFIS-ul evaluează toate rezultatele cercetării și ale creației artistice prin indici definiți și cuantificabili. Datele se raportează prin completarea de către fiecare instituție a unor machete și încărcarea acestora în platforma ANS, în acest fel obținându-se o centralizare a datelor la nivel național. Informațiile raportate vizează, pe de o parte, întreaga activitate a cercetătorilor și a celor care au realizat creații artistice, pe de alta, activitatea ultimilor patru ani. Elementele care concură la evaluare sunt, în cazul întregii activități a personalului implicat: punctajul total CNATDCU, conform standardelor în vigoare la data completării machetei; indicii Hirsch (Google Scholar, Web of Science, Scopus); citările

în publicațiile de specialitate; cronicile din presa scrisă etc. Pentru activitatea ultimilor patru ani se verifică: articolele publicate în reviste/volume indexate (ISI, Arts&Humanities, ERIH+ etc.); realizarea sau participarea la proiecte individuale, de grup sau colective; nominalizările și premiile obținute (v. <http://www.cnfis.ro/raportare-2019-activitate-de-cercetare-creatie-artistica-performanta-sportiva/> – accesat la 30 octombrie 2020).

Așadar, în realizarea unei cercetări (urmată de scrierea unui studiu) în domeniul artelor este importantă alegerea cu mare atenție a subiectului, în acord nu doar cu interese ale utilului, ci și cu idealurile Omului. „Interesul” pentru teze care popularizează subiecte banale sau trecute deja prin filtrul a zeci sau sute de cercetări anterioare (umplând ne-numărate rafturi de biblioteci), fără a aduce un plus de cunoaștere mediului academic sau societății, se impune a fi stopat. Titlul tezelor trebuie să corespundă pregătirii celor care se decid pentru anumite cercetări specifice, precum și pasiunii pentru subiectele abordate și posibilității de a deține toate instrumentele necesare cercetării. Pentru o lucrare dedicată tragicului în spectacolele lui Purcărete, nimeni nu ar fi chemat să își încerce puterile fără a viziona majoritatea creațiilor teatrale/scenice ale acestuia. Nici nu ne-am imagina cum s-ar putea pune în pagină propunerea regizorală cu privire la rolul „purtătoarelor de prinosuri” fără o vizionare a *Danaidelor*, celebrul spectacol care a făcut înconjurul lumii. În același fel, pentru o cercetare a creației lui Shakespeare din perspectiva structurilor actanțiale, niciun iubitor al dramaturgiei epocii elisabetane n-ar trebui să se încumete a purcede la drum fără o cunoaștere a operei acestuia în original (i.e. în limba engleză sau – și mai bine – în engleza începutului de secol al XVII-lea).

Trebuie să ținem seama de faptul că lucrările științifice redactate, inclusiv cele din domeniul artelor spectacolului, se sprijină pe alte lucrări cu caracter științific, publicate anterior, dar și pe diferite surse de informare (unele ușor recunoscutibile, altele informale, cum sunt, de exemplu, discuțiile cu conducătorii științifici, cu colegii, cu diferite alte persoane). Este important să se insiste asupra consultării de lucrări cât mai actuale și eliminarea studiilor depășite de vreme. Menționarea lucrărilor consultate – cele care au reprezentat o sursă reală de informare și al căror conținut se regăsește, într-un oarecare procent, în lucrarea nou realizată – se face atât prin citarea propriu-zisă între ghilimele sau prin scoaterea din text cu un corp de literă redus, cât și prin menționarea acestora la sfârșitul documentului, într-un capitol de referințe bibliografice. Un aspect esențial în redactarea lucrărilor științifice îl reprezintă *tonul* pe care îl adoptăm. Excesul de modestie și îndoiala exprimată la tot pasul pot să dea impresia unei lucrări nesigure, cu argumente neconsolidate, scrisă în pripă sau, cum se spune, „la nimereală”. Tot astfel, exprimarea asertivă, care nu lasă loc de discuție sau de îndoială, denotă auto-suficiența, o trăsătură care ar trebui să dispară din demersul analitic al oricărui cercetător. Nu de puține ori citim luări de poziție de felul: „Este neîndoios că...”, „Este cert că...”, „Fără discuție că...”. Or, considerăm că sunt puține situațiile în care ne putem exprima cu atâta determinare și convingere că am atins suprafața adevărului. Fermitatea, în schimb, reprezintă o necesitate în orice proces de sondare a unei probleme. Sau cum recomandă Eco: „Fiți umili și prudenți mai înainte de a deschide gura, dar, când ați deschis-o, fiți mândri și orgolioși” (2000, 198). Iar stilul, da, stilul, va confirma nu doar cultura aleasă în care autorul unui studiu

s-a format, ci și probitatea enunțului pe care îl livrează cititorului.

Citarea poate să apară atât în corpul lucrării, cât și în subsolul acesteia sau în anexe, la sfârșitul studiului, ceea ce va conduce la diferențierea stilurilor de citare. În principal, scopul citării resurselor de informare este, pe lângă acela de a convinge cititorul de relevanța informațiilor furnizate și acela de a-l asigura că rezultatele cercetării transmise prin studiul nostru sunt onest prezentate, în lumina evoluției cercetării temei enunțate. Totodată, prin citare, ne declarăm apartenența la o școală metodologică, acceptăm sau respingem o propunere formulată anterior și oferim cititorului posibilitatea de a confrunța rezultatele cercetării noastre cu cele ale altor cercetători. Prin apelul la alte studii și cercetări, propria lucrare poate dobândi un grad sporit de credibilitate, prin convergența propriilor opinii cu cele ale autorului/autorilor citat/citați. În fine, prin citare se deschid lectorului piste noi de investigație (analiză, cercetare, comparare, evaluare etc.), oferind propriei cercetări șanse sporite să câștige (prin confirmarea rezultatelor obținute) în credibilitate.

Prin citare este interzisă modificarea elementelor de sintaxă, structura gramaticală sau ortografia autorului. Altfel spus, se impune respectarea cu fidelitate a mesajului transmis de autorul citat. Informația bibliografică trebuie să cuprindă toate datele furnizate de pagina de titlu a unei cărți sau a unui periodic. Atunci când se oferă informații culese din surse străine de lucrarea în cauză (din bibliografii și indici bibliografici, dicționare, enciclopedii etc.), elementele de identificare se trec între paranteze drepte (cazuri frecvent întâlnite: anul, locul de apariție, editura, numele întreg al autorului, dar și altele). În măsura în care este vizat conținutul unui text-sursă cu o relevanță subsecventă celei

În care urmează să fie inclus, se recomandă apelarea la parafrază (evident, cu utilizarea celor două modalități de notare: „V.”, pentru „vezi” și „Cf” pentru „confer”), astfel încât cititorului lucrării să-i fie limpede ideea textului de bază. Dimensiunile textului citat nu trebuie să depășească limitele de interes cu privire la subiectul sau tema invocată.

Citarea poate avea ca scop, uneori, avertizarea cititorului în privința existenței unei poziții distincte de cea pe care o susținem sau promovăm. Atunci când citarea reprezintă o reluare dintr-un text secundar, acest lucru se menționează prin „apud”. Totodată, se recomandă exersarea sintezării informațiilor și prelucrarea acestora în conformitate cu propriul demers analitic și cu deontologia cercetării. În cazul citării unor texte traduse, la redactarea studiului se va căuta acea ediție care întrunește acreditarea mediilor științifice. De reținut că nu întotdeauna cea mai nouă sau, dimpotrivă, cea mai veche traducere este și cea mai corectă. Operele literare străine (cele dramaturgice) necesită comentarea după edițiile originare. În niciun caz nu se admite traducerea unor traduceri (mai ales când vorbim de creațiile literare). Excepția o reprezintă traducerile din autori ai unor limbi „exotice”, pentru care s-a acceptat tacit o versiune engleză, franceză sau germană ca echivalentă celei de origine.

Citarea trebuie să se înscrie într-un sistem unic, standardizat, având ca scop realizarea unui aparat bibliografic informativ. Există numeroase stiluri de realizare a referințelor bibliografice, în funcție de domeniul în care lucrarea se încadrează, de profilul revistei vizate pentru publicare, de opțiunile autorului ș.a.m.d. Stilul de citare reprezintă un set de reguli utilizate pentru a ghida cititorul în lista lucrărilor consultate și se distinge, în general prin două aspecte: pe

de o parte, prin maniera în care se menționează sursa (adică ordinea și formatul) textului citat, pe de alta, prin modul în care se realizează arhitectura referințelor bibliografice. Or, indiferent de stilul utilizat, este necesară respectarea unor reguli și standarde clare de descriere, astfel încât informațiile bibliografice furnizate cititorului să fie acurate, succinte, complete, coerente și sistematice. Referințele bibliografice nu trebuie să lase niciun dubiu în legătură cu sursa citată și să faciliteze localizarea informațiilor pentru cititor. În cazul în care sursa o reprezintă un *site* de internet, este obligatorie menționarea acestui lucru. Umberto Eco depista două tipuri de citate: „(a) se citează un text asupra căruia ne oprim din punct de vedere interpretativ și (b) se citează un text în susținerea propriei interpretări” (2000, 169).

Prin citat se produce o re-cunoaștere (mai degrabă decât o cunoaștere) a unui „ceva” la care ajungem prin cercetare sau prin creație artistică, un „ceva” din care răzbat o serie de semnificații etice. Citarea în actul teatral nu are însă loc doar prin cuvânt (prin replica dramaturgică), ci și prin gest, cel care unește – cum ar spune Michel Guérin – memoria și proiectul (2011, 80). Și cel care încarnează existențe demult apuse, pentru a le reda efectiv – adică scenic – spectatorilor. În artă, citatul se prefigurează ca montaj, ca realcătuire cicatrizantă de idei și noțiuni, ca formă de hrănire a unui corp aflat în mișcare, însetat și avid de „nutrimente”. Citarea prin gest face legătura între cel care o „rostește” și cel rostit, între fapta vie și conținutul a ceea ce se afirmă. Responsabilitatea morală este distribuită între dramaturg, actor și spectator, întrucât teatralitatea, o știm, poate fi regăsită atât la nivelul temelor și al conținuturilor textului dramatic, cât și la cel al modului în care ni se vorbește despre lumea exterioară sau al gradului de a

pătrunde cu interpretarea ceea ce ni se arată (Pavis, 2019, 568-572).

„Circuitul moral” al cuvântului sau al gestului teatral se încheie la căderea cortinei, dar el își va manifesta efectul și dincolo de sala de spectacol, în viața tuturor celor implicați, responsabilizându-i și chemându-i să revadă în nesfârșite forme disimulate esențele de viață transpuse scenic. Așa cum afirma Michel Guérin, gestul teatral, pe de o parte, are rolul de a iniția, pe de alta, de a imita (cf. 2011, 57) – un rol paradoxal în care actorul este chemat să facă dovada calificării sale artistice. La rândul său, citatul se manifestă ca gest scriptural, având roluri multiple, de a copia, a traduce, a plagia, a transgresa, a mutila, a chintesenția, a produce „gâlceava înțeleptului cu lumea” (adică a ne racorda la ceea ce e bine pentru sufletul nostru și la ceea ce e bine doar pentru trup), în fine, a recompensa. Citatul-text, ca și „gestul-citat”, poate să iasă din pagină sau din scenă, afirmându-se solitar sau, dimpotrivă, solidar în raport cu textul în ansamblul său sau scena. În capitolul trei al cărții *Voix et images de la scène*, Patrice Pavis remarcă: „Orice gest reprezintă o citare sau, cel puțin, un inter-gest” (Pavis, 129).

În sprijinul redactării studiilor, notele de subsol joacă (sau, mai bine, ar trebui să joace) un rol însemnat, protejând textul de o lectură întreruptă prin informații secundare sau prin ramificații care amintesc de părți sau capitole anterioare (sau trimit la părți sau capitole ulterioare). Calitatea acestora nu constă doar în a indica sursele citate sau parafrazate (prin indicarea datelor de pe pagina de gardă a cărții sau a elementelor bibliografice ale studiului sau ale articolului din reviste), ci și de a îmbogăți analiza din corpul lucrării cu informații necesare atât în susținerea tezelor enunțate, cât și în promovarea unor posibile studii

ulterioare. Or, notele de subsol trebuie drămuite, astfel încât să nu ne îndepărtăm prea mult de subiectul studiului, dar nici să nu reluăm inutil informații care deja au fost date în textul de bază. Adăugarea de noi surse bibliografice în nota de subsol trebuie să se facă, și ea, cu parcimonie. O înșiruire fără sfârșit a unor lucrări care au tratat același subiect poate să conducă la impresia intenției autorului de a epata cu cunoștințe vaste, enciclopedice. Măsura se impune și în acest aspect.

Dacă se dorește oferirea de informații bibliografice exhaustive (chiar dacă acest lucru ar însemna un exces de zel, unele subiecte putându-se constitui în consistente volume de referințe), se poate recurge la redactarea, la sfârșitul lucrării, a unei liste de referințe (pentru operele citate) și a unei liste bibliografice (cu studii consultate, dar din care nu s-a recurs la citare sau la parafrizarea unor paragrafe). În general, notele de subsol dau amploare informațiilor din text (cf. Eco, 2000, 182), atrăgând atenția cititorului că se află în fața unor pasaje a căror importanță depășește stricta comunicare a unui mesaj. O citare sau adnotare a unor fragmente de text care intră cu ușurință în clasa truismelor, sau a celor care aparțin de categoria noțiunilor de cunoaștere universală poate dovedi naivitate sau chiar mai mult.

Cea mai însemnată funcție a notelor de subsol o reprezintă *comentariul*, cu alte cuvinte, o continuare a discuției și/sau a analizei pe paliere distincte, conturând convergența sau divergența opiniilor formulate de autori diferiți. Prin nota care trimite la un autor citat prezentăm siajul care a dat contur (sau chiar greutate) cercetării proprii și concluziilor pe care le tragem. Fișarea unor cărți, studii sau articole, pe care ulterior le transferăm în propriile studii sub forma citării sau a parafrazelor indicate în notele de subsol

– toate acestea reprezintă un „testimonial”, o mărturie și o dovadă a respectului pe care îl avem față de cei care au formulat puncte de vedere cu care consonăm sau față de care avem poziții critice. O atenție sporită trebuie avută atunci când acordăm unui autor paternitatea unui concept, a unei idei sau a unei teze. Pe scurt, este necesar să avem certitudinea că acel concept (idee sau teză) nu reprezintă un împrumut de la un autor terț, că a făcut proba timpului și/sau că a fost validat(ă) de comunitatea științifică. Pentru aceasta, consultarea unei bibliografii de specialitate atent aleasă se impune ca o necesitate de prim ordin. Discutarea pe marginea unor studii eronate sau plagiate, care au fost infirmate sau care au un caracter de popularizare poate reprezenta, la limită, o temă de analiză, dar aceste situații sunt rare. În cazul numelor autorilor, este de preferat utilizarea vedetei uniforme, stabilită pe baza numelui real sau al pseudonimului. Atunci când avem de-a face cu autori străini, se adoptă vedeta încetățenită în literatura de specialitate și, totodată, în limba în care redactăm lucrarea. De exemplu, vom avea Aristotel în studiile scrise în limba română, Aristotle în cele redactate în engleză, Aristoteles în germană, și Aristote în cele franțuzești. Pentru adjectivele numelor, situația se complică și este de preferat să consultăm câteva studii de referință pentru a putea urma soluția uzuală și pertinentă (de exemplu, vom utiliza „nietzschean” în loc de „niccian”, cum mai întâlnim la unii autori).

Între stilurile frecvent utilizate, se regăsesc: MLA (Modern Language Association), Harvard, ACM (Association for Computing Machinery), ACS (American Chemical Society), APA (American Psychological Association), ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), Chicago / Turabian, IEEE (Institute of Electrical and Electronics Engineers),

Vancouver etc. În continuare vom prezenta, pe scurt, cinci stiluri de citare, cele pe care le recomandăm pentru realizarea de lucrări (articole, studii, cărți, dizertații, teze) în domeniul teatrului și al artelor spectacolului, precum și în domeniile conexe acestuia. Apoi vom prezenta stilul clasic (european), pe care îl recomandăm mediului academic al Universității de Arte din Târgu-Mureș.

Stilul MLA – este unul dintre cele mai utilizate instrumente de realizare a listelor de referințe bibliografice, fiind recomandat pentru lucrările din domeniul științelor umaniste, al artelor și al studiilor interdisciplinare.

Exemple:

Pentru cărți

Referința în text: (Nichici, 2008, p. 24).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Nichici, Alexandru. *Lucrări științifice. Concepere, redactare, comunicare*. Editura Politehnică, Timișoara, 2008.

Pentru contribuții în cadrul unor volume colective

Referința în text: (Crețulescu, 1972, 253).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Crețulescu, Ioana. „Critica psihanalitică”. In Iosifescu, Silvan, *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*. Editura Științifică, 1972.

Pentru studii și articole

Referința în text: (György, 2020, 37).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

György, A. "Vrem Realism, Nu Magie! Disputa în Jurul Cronicilor Teatrale Din Revista Útunk (Anul 1954)". *Cercetări teatrale*, vol. 1, no. 1, Mai 2020, pp. 33-45, doi:10.46522/CT.2020.01.02.

Stilul APA – este recomandat pentru lucrările din domeniul științelor sociale (psihologie, sociologie, științe politice), științe economice și ale educației. Este unul dintre cele mai utilizate stiluri din mediile academice. Referința în text este de tipul: (autor, an), dar recomandăm să se introducă și pagina/paginile citării. Notele din interiorul textului citat se marchează prin paranteze pătrate (de exemplu, o subliniere a unei idei, prin italice, cu s.m., adică „sublinierea mea”).

Exemple:

Pentru cărți

Referința în text: (Bucur, 2007, p. 30).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Bucur, R. (2007). *Mihail Sebastian: monografie*. Brașov: Aula.

Pentru contribuții în cadrul unor volume colective

Referința în text: (Grasso, 2007, p. 15)

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Grasso, E. (2007). Platon ou l'aurore des idoles. In Schnell, A. *L'image*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Pentru studii și articole

Referința în text: (Vasiniuc, 2020, p. 18).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Vasiniuc, T. (2020). Despre paternitatea piesei „Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa”. *Cercetări teatrale*, 1(1), 15-31. doi 10.46522/CT.2020.01.01

Stilul Harvard – este recomandat pentru lucrări cu un pronunțat caracter științific, însoțite de numeroase referințe bibliografice. Stilul Harvard nu utilizează notele de subsol și nici latinismele. Citările se fac în text, între paranteze rotunde, în forma: (Nume, an, pagina/paginile). Bibliografia finală este ordonată alfabetic. În cazul în care un autor este menționat cu mai multe opere apărute în același an, se vor adăuga literele a, b, c, d etc. după anul fiecărei lucrări.

Exemple:

Pentru cărți

Referința în text: (Heidegger, 2003, p. 56).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Heidegger, M. (2003). *Ființă și timp*. Traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București: Humanitas.

Pentru contribuții în cadrul unor volume colective

În text: (Fumaroli, 2013, pp. 353-354).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Fumaroli, M. (2013), Când Europa vorbește franțuzește, in Ghiu, B. & Alexandrescu, V. (eds.), *Ateliere ale modernității. Istorie intelectuală și filosofie franceză contemporană*. Traduceri, note și prezentări de Andreea Maria Blaga et al., Iași: Polirom, pp. 351-390.

Pentru studii și articole

În text: (György, 2020, p. 40).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

György, A. (2020) "Vrem realism, nu magie! Disputa în jurul cronicilor teatrale din revista Útunk (Anul 1954)", *Cercetări teatrale*, 1(1), pp. 33-45. doi: 10.46522/CT.2020.01.02.

Stilul Chicago/Turabian – este recomandat pentru domeniul științelor umaniste și al artelor, precum și pentru dizertații și teze de doctorat. Acest stil utilizează, în condițiile citării „la mâna a doua”, în locul latinescului „apud”, „quoted in”.

Exemple:

Pentru cărți

Referința în text: (Lavric 2020, 47).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

LAVRIC, Sorin. 2020. *Defazarea sufletească și alte eseuri*. București: Ideea Europeană.

Pentru contribuții în cadrul unor volume colective

Referința în text: (Taplin 2016, 25).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

TAPLIN, Oliver. 2016. Teatrul grec. In *Istoria teatrului universal*. Ediție ilustrată. Traducere din limba engleză de Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, ed. John Russel Brown, 17-54. București: Nemira.

Pentru studii și articole

Referința în text: (Crișan 2018, 165).

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

CRÎȘAN, Sorin. 2018. *La théâtralité en tant que forme transgressive de la narrativité. Le cas Œdipe sur la route. Revue Internationale Henri Bauchau*, 9: 164-178.

Stilul Vancouver – este recomandat pentru orice tip de lucrare. Se mai numește și „sistemul numeric”, întrucât indicația bibliografică apare în text, prin menționarea unui număr cu cifre arabice, între paranteze (drepte sau rotunde) sau sub formă de exponent. Numărul din referința parantetică trimite la sursa de informare și se regăsește la sfârșitul documentului, în lista referințelor. Dacă se reia citarea aceleiași surse bibliografice, se va trece în text același număr ca la prima citare. În stilul Vancouver se redă atât o listă bibliografică (pentru lucrările la care nu se fac referințe în corpul lucrării), cât și o listă de referințe, cu lucrările citate.

Exemple:

Pentru cărți

Referința în text: [3, p. 40]

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Heidegger M. *Ființă și timp*. Traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă. București: Humanitas; 2003.

Pentru contribuții în cadrul unor volume colective

Referința în text: [7, p. 30]

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

Fumaroli M. Când Europa vorbește franțuzește. In: Ghiu B., Alexandrescu V. (eds.), *Ateliere ale modernității*.

Istorie intelectuală și filosofie franceză contemporană, traduceri, note și prezentări de Andreea Maria Blaga et al., Iași: Polirom; 2013. 351-390.

Pentru studii și articole:

Referința în text: [12, p. 96]

În bibliografie, descrierea va fi sub forma:

György A. Vrem realism, nu magie! Disputa în jurul cronicilor teatrale din revista Útunk (Anul 1954). *Cercetări teatrale*. 2020; 1: 33-45.

În cadrul unei lucrări este admisă utilizarea unui singur sistem de citare, ales în funcție de domeniul în care se realizează cercetarea și rigorile de redactare și de tehnoredactare ale revistei (sau ale editurii) în care urmează să apară. În domeniul artelor, recomandăm utilizarea sistemului clasic (european) de notare (în subsolul paginii) și de indicare a referințelor bibliografice, dar poate fi acceptat și sistemul MLA sau Harvard. În toate cele cinci sisteme prezentate mai sus și constituite ca variante ale unui sistem generic „autor-dată”, avantajul îl constituie eliminarea unui părți semnificative de text care riscă să încarce inutil lucrarea. Totuși, utilizarea acestora ne obligă să ținem seama de câteva condiții, amintite și de Eco în lucrarea sa, *Cum se face o teză de licență* (2000, 191): a) bibliografia să aibă un caracter omogen și să fie specializată; b) să cuprindă titluri ale unei literaturi moderne; c) să aibă un caracter științifico-erudit. În general, se poate observa că cele cinci sisteme de citare amintite respectă aceste principii și aparțin, de regulă (dar nu obligatoriu), de domeniul din aria științelor exacte.

Este necesar ca toate lucrările menționate în notele de subsol să se regăsească în bibliografia finală, aceasta

nereprezentând o redundanță, ci un capitol care oferă cititorului o imagine de ansamblu, coerentă și organizată (pe capitole, cum ar fi: enciclopedii și dicționare, lucrări generale, de specialitate, articole, resurse web etc.) cu privire la aria de cuprindere a temei sau a temelor din studiul pe care îl redactăm.

În realizarea unei cercetări științifice și redactarea unui studiu (de întinderi variabile, de la 12-15 pagini la 200 sau chiar mai multe pagini, în cazul tezelor de doctorat, de exemplu), este imperios necesară urmarea câtorva etape, prin care să se asigure o justă și pertinentă gestionare atât a informațiilor culese din lucrările de specialitate, cât și a celor rezultate în urma propriei cercetări. Etapele importante sunt următoarele:

1. *Stabilirea temei de cercetare.* Ea trebuie să corespundă idealurilor celui căruia îi consacră timp și energie. Preocuparea pentru o temă străină de interesele intime, spirituale, ale ființei îl așază pe cercetător în postura arivistului, a celui care caută câștigul material, o poziție socială mai bună sau o recunoaștere nedemnă.

2. *Stabilirea scopului și a obiectivelor.* Cercetarea trebuie să aibă un scop novator, să fie realizabilă și să ofere informații verificabile.

3. *Stabilirea unui plan tematic.* De cele mai multe ori, liniile directoare ale planului tematic, oricât de mult ne-am strădui, vor suferi modificări pe parcursul cercetării, în funcție de căile care ni se deschid și de „oferta” informațională. Acest lucru nu trebuie să ne sperie, dar este bine să rămânem mereu în gardă și să ne păzim de tentația „alunecării” spre zone îndepărtate de cea în care se încadrează tema noastră. În acest context, să mai spunem că inter-sau trans-disciplinaritatea sunt recomandate, mai ales în

cazul studiilor din domeniul artelor și al studiilor umaniste, însă este indispensabil să ne asigurăm, de fiecare dată, că stăpânim instrumentele de lucru ale domeniilor pentru care ne manifestăm interesul. Se constată, de multe ori, o preocupare a doctoranzilor din domeniul teatrului și al artelor spectacolului pentru psihologie, sociologie, psihanaliză, filosofie, antropologie, studii culturale, statistică etc., însă fără o demonstrare a utilizării corecte a ustensilelor de lucru specifice acestor domenii. De exemplu, realizarea unor interviuri cu 10, 20 sau chiar 50 de spectatori sau completarea unor chestionare realizate conform unor principii „de bun simț” nu asigură și acuratețea rezultatelor obținute. Lipsa unui eșantion semnificativ, în vederea obținerii de rezultate reprezentative, absența indicilor sau a factorilor de corecție, eludarea elementelor semnificative ale unui fenomen analizat (din neglijență sau din neștiință) reprezintă tot atâtea motive pentru a anula un efort care uneori se poate întinde pe mai mulți ani. Interdisciplinari-tatea ne obligă fie la o supraspecializare, fie la o consultare a celor cu expertiză în domeniu.

4. *Stabilirea unei prime ipoteze*, cercetătorul trebuind să verifice, prin studiul său, relevanța acesteia. Se constată că, de multe ori, cercetătorii caută să forțeze demonstrația, în sprijinul ipotezelor formulate. Or, este important de știut că și obținerea unui rezultat negativ (a unui rezultat care infirmă ipoteza) poate reprezenta o reușită, în sensul în care din cercetarea întreprinsă se desprind concluzii pertinente, de care se va ține seama în cercetările și studiile viitoare.

5. *Alcătuirea unei prime bibliografii de referință*, actuală, prin care să se aducă la zi informațiile de bază cu privire la tema sau subiectul cercetării. Aceasta are ca rol crearea unei veritabile „fundații”, pe care să se ridice informațiile de

specialitate (de nișă) culese dintr-o ulterioară bibliografie de specialitate (îmbogățită pe toată durate realizării studiului), precum și din cercetările personale. Totodată, se recomandă recurgerea la baze de date indexate internațional, de exemplu: EBSCO, CEEOL, SCOPUS etc.), ca o primă garanție a selectării publicațiilor cu caracter academic. În cazul bibliotecilor digitale, sunt utilizabile cele care au o recunoaștere în mediile specialiștilor. Pentru domeniul teatrului și al artelor spectacolului recomandăm: JSTOR, DOAJ – Directory of Open Access Journals, Europeana.eu (Biblioteca Digitală Europeană), ScienceDirect (o bază de date cu „full text”, deținută de Editura Elsevier), Platforma Mendeley etc.

6. *Stabilirea bibliografiei de specialitate* reprezintă, de multe ori, un demers anevoios pentru cercetători. Și asta pentru că atât bibliotecile, cât și nenumăratele site-uri web oferă în cascadă resurse de informare. Selectarea celor care sunt pertinente din punct de vedere științific (cu alte cuvinte, care pot servi calitativ cercetării) este o provocare pentru fiecare dintre noi și, de multe ori, doar experiența, cultura de specialitate formată de-a lungul anilor și rafinarea instinctului analitic ne vor ghida în selectarea acelor cărți, articole și studii care merită a fi parcurse, fișate, ordonate și citate în studiul pe care îl pregătim pentru tipar. Pentru a fi eficienți și a câștiga timp, se recomandă consultarea coordonatorilor și a îndrumătorilor de teză, precum și discuțiile cu alți cercetători, verificarea autorilor consultați prin interogarea paginilor web ale instituțiilor în care aceștia își desfășoară activitatea etc. Creditul pe care îl acordăm unor studii care nu au fost validate în mediile academice sau în cele de specialitate ne poate conduce la rezultate îndoielnice și la o decredibilizare a lucrării pe care

intenționăm să o publicăm. Principiul „spune-mi cu cine te însoțești ca să-ți spun cine ești” este valabil și în cazul cercetării științifice.

7. *Culegerea de date, fișarea, stabilirea direcțiilor de cercetare* în funcție de informațiile reținute din bibliografia de specialitate. Aici suntem nevoiți să reafirmăm necesitatea de a restrânge câmpul investigației, fără să ne lăsăm ademniți de numeroasele trasee colaterale care ni se deschid pe parcursul prelucrării materialelor bibliografice și a cercetării propriu-zise. Recomandăm memorarea temelor (eventual a câtorva idei subsecvente) care nu se înscriu în zona noastră de investigații, dar pe care le considerăm demne de interes, prin deschiderea unui carnet (sau a unui fișier/ editor de text) dedicat special acestora și asupra căruia să revenim atunci când decidem să ne lărgim câmpul preocupărilor sau când, în mod real, studiul aflat în lucru se află în contingentă. Documentarea și culegerea de informații din fișierele bibliotecilor, din cataloagele online sau din bazele de date se face prin multiple posibilități de interogare.

În bibliotecă, în afara catalogului alfabetic, util pentru căutarea „țintită” a unui autor sau a unei lucrări, mai avem la dispoziție catalogul CZU, de „clasificare zecimală universală”, cu indici auxiliari (de formă, de timp, de loc etc.), în care operele sunt ordonate tematic și subsecvent; există zece clase care, la rândul lor, se împart în zece subdiviziuni; în „clasa 8”, a limbilor și a literaturii, vom întâlni dramaturgia (v. subclasa „82-2”), în timp ce în „clasa 7” regăsim „Arte. Recreații. Distracții. Sport”; o clasă restrânsă este „792”, în care intră „Teatru. Artă scenică. Reprezentații teatrale”; în subsecvent, se află „792.2-Piese vorbite” (cu „792.21-Tragedii”, „792.22-Comedii”, „792.23-Melodrame”, „792.25-Piese improvizate”, „792.28-Piese cu caracter didactic”),

„792.5-Producții muzicale“ (cu „792.54-Dramă muzicală“, „792-57-Muzicaluri“), „792.7-Varietăți. Vodevil. Music hall. Cabaret. Revistă. Pantomimă“ (cu „792.73-Cabaret“, „792.75-Revistă muzicală“, „792.78-Pantomimă“), „792.8-Arta mișcării. Coregrafie“ (cu „792.82-Balet“, „792-83-Dans scenic“, „792.87-Reprezentății de euritmie“), „792.9-Forme teatrale speciale“ (cu „799.92-Spectacole de mimică“, „792.94-Producții multimedia“, „792.95-Sunet și lumină“, „792.96-Teatru de umbre“, „792.97-Teatru de marionete“).

Atunci când apelăm la cataloagele online, interogarea se realizează simplu sau avansat. În căutarea simplă, putem aplica un număr redus de criterii de selectare a publicațiilor, de exemplu, după nume autor, titlu sau subiect. Alte câmpuri care pot fi selectate: subiect geografic, CZU, localitate, loc geografic, editura, anul publicării, seria, ISBN, ISSN, volum periodic, număr periodic, fond, cotă, barcod. O căutare avansată presupune introducerea unor simboluri booleene conjunctive sau disjunctive (de tipul „și/sau“) sau chiar de exclusiune, care restrâng câmpul investigației, urmând principiile logicii aritmetice; de asemenea, în căutare se pot include restricții care să selecteze doar publicațiile dintr-o anumită limbă sau cele care pot fi consultate „full text“, cele care conțin imagini, reprezentări grafice, hărți etc. Alte criterii de căutare: după format sau anul/anii de apariție a lucrării/lucrărilor. O căutare multicâmp este intermediară celor două și are în vedere subiectul, autorul, cuvintele din titlu, anul, editura, cuvinte adiacente și baza de căutare (în cazul în care există mai multe baze de date). Interogarea multibază presupune introducerea unui termen sau a unei expresii, în funcție de câmpul căutării, de baza de date/bazele de date selectată/e.

La rândul lor, bazele de date reclamă o interogare simplă sau avansată, în funcție de acele criterii generale

sau specifice pe care le alege cercetătorul. De exemplu, JSTOR reprezintă o bibliotecă digitală și cuprinde cărți, articole academice și alte surse primare digitalizate. Accesarea acestei baze bibliografice se poate face full-text pentru mai mult de 2000 de reviste, atât prin căutare simplă (pentru subiect, autor, titlu, colecții și publicații), cât și prin căutare avansată (pentru cuvinte cheie), la care se pot adăuga funcțiile booleene (și/sau) pentru unul sau mai multe categorii de documente (articole, recenzii, cărți, rapoarte, miscelane); totodată, se poate limita intervalul de timp (de ani, luni sau chiar zile) pentru care se face căutarea. Pentru filtrarea periodicelor, se mai poate adăuga un criteriu, cel al disciplinei/disciplinelor de interes. Unele baze de date sunt „open source”, cele recent constituite fiind de tipul NoSQL în cloud (cum este sistemul „Cassandra”, al celor de la Facebook), non-relaționale, care au început să înlocuiască tot mai mult versiunea MySQL, relațională. Fără a intra în detalii de informatică și automată, să spunem că aceste sisteme NoSQL permit celor interesați în stocarea de informații să gestioneze cantități mari de date nestructurate sau semi-structurate.

Cercetătorii nu trebuie să neglijeze nici motoarele de căutare clasice în găsirea unor surse de informare care, mai apoi, pot deveni indispensabile studiului. Google este, desigur, cel mai cunoscut și, probabil, cel care se află la îndemâna noastră, *crawler*-ele acestuia colectând informații de pe miliarde de pagini web și indexându-le în funcție de relevanța lor.

8. *Cercetarea propriu-zisă*. Pentru etapizarea cercetării, interpretarea rezultatelor și respectarea unor cerințe care să asigure unitatea și coerența studiului este de preferat ca la începuturile carierei de cercetare să ne sprijinim pe

experiența colegilor, pe sfaturile foștilor îndrumători ai lucrării de licență și ai dizertației de masterat, pe mentoratul coordonatorului de teză.

9. *Redactarea studiului* se realizează cu respectarea unei metodologii și a unor standarde specifice. Atunci când este vorba de o lucrare de dimensiuni mai mari, cum este cazul tezelor de doctorat, se recomandă următoarea structură: a) *Cuprins* – cu menționarea capitolelor și a subcapitolelor; b) *Argument* – în care se prezintă motivele alegerii temei, importanța, obiectivele și publicul țintă; c) *Capitolul teoretic*, care nu trebuie să reprezinte mai mult de $\frac{1}{4}$ din lucrare, constituit din prezentarea (sau încadrarea) istorică (evolutivă) a temei, aspectele generale cu privire la subiectele tratate, noțiunile, conceptele și teoriile care vor condiționa elaborarea studiului. Așa cum am menționat mai sus, se va căuta evitarea reluării nemotivate a rezultatelor altor cercetări, prezentate în literatura de specialitate, ca și abordarea descriptivă a temei. Se va insista pe aspectele comparative și analitice, cu evitarea elementelor subiective și susținerea discursului obiectiv. d) În *partea practică* a lucrării, autorul va trebui să prezinte etapele cercetării, rezultatele calitative și (dacă e cazul) cantitative, precum și toate acele elemente care au condus la atingerea obiectivelor asumate prin tema enunțată în titlu și prezentate pe larg în „Argument”.

10. *Concluziile*. Acestea trebuie să fie succinte și să fixeze elementele de maximă însemnătate ale cercetării, precum și rezultatele acesteia.

11. Se recomandă ca lucrările cu caracter științific să aibă și *rezumate* (atât în limba în care a fost redactată lucrarea, cât și într-o limbă de circulație). De asemenea, 3-5 cuvinte cheie pot reprezenta pentru cititor elemente de ghidaj în lectura tezei.

12. *Bibliografia* se redactează conform normelor în vigoare și a stilului adoptat.

13. *Anexele* (atunci când e cazul) cuprind fotografii, grafice, reproduceri de texte edite sau inedite, alte documente care însoțesc studiul și aduc informații suplimentare cu privire la teză în ansamblul ei sau la unele aspecte sau probleme ale cercetării.

Diseminarea rezultatelor cercetării se constituie ca o etapă necesară. Aceasta reprezintă, practic, etapa de valorizare a unei activități și cea în care cercetătorul se bucură de aprecierea mediilor științifice sau academice. Diseminarea reprezintă și o ocazie de a confrunța, prin dialog deschis, rezultatele cercetării proprii cu cele ale altor cercetători. Totodată, cercetătorul trebuie să facă o distincție între rezultatele și concluziile propriei cercetări și opiniile personale, păstrându-și obiectivitatea față de toate aspectele temelor/subiectelor investigate și continuând, astfel, reflexia etică.

Într-un *Ghid al Colegiului Harvard pentru Studenți*, redactat pentru anul universitar 2020-2021, se precizează câteva elemente de etică a cercetării (a etapelor și controlului respectării deontologiei), a redactării lucrării sau a realizării proiectelor. Astfel, se menționează:

Colegiul recunoaște că schimbul deschis de idei joacă un rol vital în demersul academic, deoarece adesea doar prin discuții cu ceilalți cineva este pe deplin capabil să proceseze informații sau să cristalizeze un concept neclar. Prin urmare, studenții sunt, în general, încurajați să se angajeze în conversații cu profesorii și cu colegii lor despre cursurile lor, cercetările lor și chiar sarcinile lor. Aceste tipuri de discuții și dezbateri reprezintă, în anumite moduri, esența

vieții într-o comunitate academică. Și totuși, este important ca toți oamenii de știință să recunoască clar atunci când s-au bazat sau au încorporat lucrarea altora. Pentru a asigura utilizarea corectă a surselor, recunoscând și păstrând în același timp importanța dialogului academic, Facultatea de Arte și Științe a adoptat următoarea politică:

Este de așteptat ca toate sarcinile, proiectele, rapoartele de laborator, lucrările, tezele și examenele și orice alte lucrări trimise pentru credit academic să fie ale studenților. Studenții trebuie să aibă întotdeauna mare grijă să distingă propriile idei și cunoștințe de informațiile derivate din surse. Termenul „surse” include nu numai materialele primare și secundare publicate, tipărite sau online, ci și informațiile și opiniile obținute direct de la alte persoane. Citatele trebuie plasate corect între ghilimele și trebuie redată în totalitate [adică, fără ciuntiri ale textului – n.m.]. În plus, toate materialele parafrazate trebuie recunoscute complet. Ori de câte ori idei sau fapte sunt derivate din lectura și cercetarea unui student sau din scrierile proprii ale unui student, sursele trebuie indicate.*

De asemenea, studenții trebuie să respecte politica de colaborare stabilită pentru fiecare curs, așa cum este stabilită în programa cursului sau pe site-ul web al cursului. Politicile variază între numeroasele domenii și discipline din Colegiu și pot varia chiar și pentru anumite sarcini din

* O precizare: scurtarea unui text sau eliminarea unor părți din frază este admisă, cu condiția ca acest lucru să fie precizat prin „[...]” și să nu aibă un caracter spontan sau să deturneze sensul textului de origine. Orice modificare, prin introducerea de cuvinte sau semne ortografice suplimentare în textul citat, este interzisă.

cadrul unui curs. Cu excepția cazului în care se prevede altfel pe programa sau pe site-ul web, atunci când este permisă colaborarea în cadrul unui curs, studenții trebuie să recunoască orice colaborare și amplasarea acesteia în toate lucrările trimise; cu toate acestea, studenții nu trebuie să recunoască discuțiile cu alții cu privire la abordările generale ale sarcinii sau asistența cu corectura. Dacă programa sau site-ul web nu include o politică de colaborare, studenții pot presupune că este permisă colaborarea la finalizarea sarcinilor.

(<https://handbook.fas.harvard.edu/book/export/html/405091>, consultat la 24.10.2020 – trad. mea).

ANEXĂ

**RECOMANDĂRI CU PRIVIRE
LA REDACTAREA ARTICOLELOR
PENTRU
REVISTA *CERCETĂRI TEATRALE***

Manuscrisele trimise spre publicare se vor încadra, de regulă, în numărul de semne sau de cuvinte pe care îl solicită revista. Materialele, pentru revista *Cercetări teatrale*, se redactează cu font *Times New Roman*. Manuscrisele vor cuprinde:

- Titlul (eventual cu subtitlul) articolului în limba română, cu majuscule, corp 14, aldine;
- Prenume Nume, cu litere mici, corp literă 12, italice;
- Abstract, cu litere mici, corp literă 11, aldine (bold);
- Titlul (eventual cu subtitlul) articolului în limba engleză, cu litere mici, corp literă 11;
- Rezumatul în limba engleză, maximum 200 cuvinte, cu litere mici, corp literă 11;
- Keywords, cu litere mici, corp literă 11, aldine, 3-5 cuvinte cheie în limba engleză.

Lucrările vor fi redactate și trimise ca documente cu extensia „.doc”, cu format de pagină A4, corp de literă 12 și font Times New Roman.

Pentru textele în limba română, se vor utiliza diacriticele limbii române. Pentru textele în limbile străine, se vor respecta regulile de punctuație specifice fiecărei limbi.

Primul paragraf va fi fără aliniat. Restul paragrafelor vor avea aliniate de 1,27 cm.

Spațierea se va face la 1,5 rânduri.

Pentru subtitluri se vor folosi literele aldine. Pentru sub-subtitluri se vor utiliza literele „regular“.

Ghilimelele duble jos-sus („“) vor fi folosite pentru:

- citări inserate în text;
- cuvinte în interpretări terminologice;
- cuvinte utilizate cu sens figurat sau ironic.

Ghilimelele grafiei franceze (« ») vor fi folosite pentru a marca un citat inclus într-un alt citat.

Literele italice se vor folosi pentru:

- titluri de volume, piese de teatru, periodice, filme, opere de artă;
- cuvinte, sintagme, expresii în limbile latină sau de circulație internațională;
- sublinieri ale unor idei sau cuvinte.

Pentru niciun fel de evidențieri nu se vor folosi în text literele aldine sau majusculele.

Eventualele imagini incluse în lucrare vor fi însoțite de o legendă care menționează subiectul sau titlul, autorul sau fotograful, precum și sursa. Autorul lucrării trebuie să posede drepturile de reproducere a imaginii în lucrarea sau să poată face dovada că ele nu sunt protejate de drepturi de autor.

Redactarea notelor de subsol în cazul utilizării stilului de citare european

Redactarea notelor de subsol în sistemul clasic (european) se recomandă, de regulă, pentru domeniile filologiei și al științelor socio-umane. Notele din interiorul textelor

citatie (scurte comentarii sau adăugiri, mențiunea „sic!”, atunci când autorul se află într-o eroare evidentă, „n.m.”, pentru „nota mea”, „s.m.”, pentru „sublinierea mea” ș.a.) se marchează prin paranteze pătrate.

Pentru cărți:

Prenume Nume autor sau autori (caz în care se despart prin virgulă), Titlul, vol., ediția, traducător, prefațator, locul de apariție, editura, anul, pagina (p.) sau paginile (pp.).

Exemplu: Sarah Robinson, *A-ți face cuibul: trup, casă, minte*, traducere de Cătălina Stanislav, prefața de Juhani Paasmaa, postfața de Vladimir Vinea, București, Editura Fundației Arhitext Design, 2019, p. 15.

Pentru articole din reviste:

Prenume Nume autor sau autori (caz în care se despart prin virgulă), Titlul între ghilimele, în: Titlul revistei în italice, vol., nr., anul, pagina (p.) sau paginile (pp.).

Exemplu: Tiberius Vasiniuc, „Despre Paternitatea Piesei *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*”, în: *Theatrical Research* vol. 1, nr. 1, mai, 2020), pp. 15-31. Accesat la 27 mai, 2020.

<http://uapress.ro/journals/index.php/cercetariteatrale/article/view/16>.

Pentru articole din volume colective, editate sau coordonate:

Prenume Nume autor sau autori (caz în care se despart prin virgulă), Titlul între ghilimele, în: Prenume Nume editor sau editori, coordonator sau coordonatori (primii trei), Titlul volumului în italice, vol., nr., anul, pagina (p.) sau paginile (pp.).

Pentru lucrări cu peste trei autori, după înșirarea primilor trei, se adaugă „et al.”

Pentru citarea surselor web se va indica data consultării.

Bibliografia

În sistemul de redactare clasic al bibliografiilor, așa cum este normat și în cadrul Universității de Arte din Târgu-Mureș, pentru scrierea dizertațiilor de masterat și a tezelor de doctorat, vor fi urmate reguli clare. Este interzisă omiterea lucrărilor citate. La redactarea bibliografiei, ordonarea este alfabetică. În cazul unui autor necunoscut, se ia în considerare primul cuvânt din titlu:

Pentru cărți:

Nume (cu majuscule minore), Prenume autor sau autori (caz în care se despart prin virgulă), Titlul (în italice), vol., ediția, traducător, prefațator, locul de apariție, editura, anul.

Pentru articole din reviste:

Nume (cu majuscule minore), Prenume autor sau autori (caz în care se despart prin virgulă), Titlul între ghilimele, în: Titlul revistei în italice, vol., nr., anul, pagina (p.) sau paginile (pp.).

Pentru articole din volume colective, editate sau coordonate:

Nume (cu majuscule minore), Prenume autor sau autori (caz în care se despart prin virgulă), Titlul între ghilimele, în: Nume (cu majuscule minore), Prenume, editor sau editori, coordonator sau coordonatori (pentru primii trei), Titlul volumului în italice, vol., nr., anul, pagina (p.) sau paginile (pp.).

Pentru lucrări cu peste trei autori, după înșirarea primilor trei, se adaugă „et al.”.

Pentru lucrări cu autor necunoscut se folosește „***”.

Pentru informațiile care nu pot fi găsite în publicația citată sau bibliografiată, se utilizează următoarele abrevieri: (s.l.) = sine loco; (s.n.) = sine nomine; (s.a.) = sine annum.

Publicațiile aceluiași autor se vor trece în ordinea alfabetică a titlurilor.

La sfârșitul documentului se va preciza: funcția și titlul științific (dr. sau drd.), numele și prenumele, afilierea instituțională, adresa de e-mail.

BIBLIOGRAFIE

- ANDREESCU, Liviu, „Self-plagiarism in academic publishing: the anatomy of a misnomer“, in *Science and Engineering Ethics*, nr. 19 (3), 2013, pp. 775-797.
- ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, introducere, traducere, comentarii și index de Stella Petecel, ediția a II-a, București, Editura IRI, 1998.
- ARISTOTEL, *Poetica*, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura IRI, 1998.
- BAGGINI, J.; FOSL, P., *A Compendium of Ethical Concepts and Methods*, London, Blackwell Publishing, 2014.
- BAUMGARTEN, Alexander, „Despre excelență“, in *Dilema veche*, anul XVII, nr. 864, 29 octombrie – 4 noiembrie 2020, p. 10.
- BRUHN, John, „The Functionality of Gray Area Ethics in Organizations“, in *Journal of Business Ethics*, nr. 89, 2009, pp. 205-214.
- BUBER, Martin, *Eu și Tu*, traducere din germană și prefață de Ștefan Augustin Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992.
- CRAIOVAN, Ion, *Prin labirintul juridic*, București, Editura Universul Juridic, 2009.
- Eco, Umberto, *Cum se face o teză de licență*, în românește de George Popescu, [Constanța], Editura Pontica, 2000.

- FLEW, Antony, *Dicționar de filozofie și logică*, traducere din engleză de D. Stoianovici, București, Editura Humanitas, 1996.
- FREUD, Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii*, traducere din limba germană de George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1996.
- GAUTIER, Theophile, *Domnișoara de Maupin*, traducere de Raul Joil, prefață de Tudor Olteanu, București, Editura Univers, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Paris, Actes Sud, 2011.
- IONESCO, Eugen, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.
- JASPERS, Karl, *Texte filosofice*, prefață: Dumitru Ghișe, George Purdea, selecția textelor: Bruno Würtz, George Purdea; traducerea din limba germană și note: George Purdea; controlul traducerii: Vasile Dem. Zamfirescu, București, editura Politică, 1986.
- JULIUS, Anthony, *Transgresiuni. Ofensele artei*, traducere de Tania Șiperco, București, Editura Vellant, 2008.
- KHAROUBI ECHENIQUE, Liza, *De la parole au geste: Éthique de la citation au théâtre*, in: https://www.academia.edu/1717921/De_la_parole_au_geste_%C3%89thique_de_la_citation_au_th%C3%A9%C3%A2tre?email_work_card=view-paper.
- ORDINE, Nuccine, *Utilitatea inutilului. Manifest*, cu un eseu de Abraham Flexner, traducere din limba italiană de Vlad Russo, București, Editura Spandugino, 2020.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, préface d'Anne Ubersfeld, 4^e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2019.

- PICHEVIN, Thierry, *Tourbillonnement éthique d'un océanographe, Pour une vigilance éthique des chercheurs*, Thèse de l'Université Paris Sud, 20 novembre 2012. <https://tel.archivesouvertes.fr/tel-01164957/document>.
- RICOEUR, Paul, *Lectures*, t. 1: *Autour du politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- PLATON, *Hippias minor*, în *Opere*, vol. II, traducere de Manuela Popescu și Petru Creția, ediție îngrijită de Petru Creția, interpretarea dialogului de Constantin Noica, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
- POPPER, Karl R., *Logica cercetării*, studiu introductiv și note de Mircea Flonta, traducere de Mircea Flonta, Alexandru Surdu și Ervin Tivig, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- REISZ, Robert D., *Despre fertilitatea erorilor. Imitație și inovație în învățământul superior*, prefață de Lazăr Vlăsceanu, București, Editura Trei, 2018.
- SOCACIU, Emanuel (et al), *etică și integritate academică*, București, Editura Universității din București, 2018
- STERE, Ernest, *Din istoria doctrinelor morale*, Iași, Editura Polirom, 1998.
- ȘTEFAN, Elena Emilia, *etică și integritate academică*, București, Editura Pro Universitaria, 2018.
- TALON-HUGON, Carole, „Étiques d'artistes : présentation”, in *Nouvelle revue d'esthétique*, no. 6, 2010, pp. 7-12.
- VASINIUC, Tiberius, *Jurnal din vremea pandemiei sau 80 de zile în jurul casei*, București, Editura Eikon, 2020.

CUPRINS

Argument	7
1. Elemente de etică în artă și în cercetarea științifică	13
1.1. De la știința socratică la plăcerea aristotelică	15
1.2. De la frumosul eticii la etica frumosului	22
1.3. Evaluarea și asumarea principiilor eticii și ale integrității academice	25
1.4. Imperativele cercetării și ale creației artistice	26
1.5. Evaluarea etică: despre fermitate și incertitudine	28
1.6. Problema fericirii	33
1.7. Despre virtute: între <i>eu</i> și <i>altul</i>	35
2. Enunțurile moralei	39
2.1. Primul enunț	41
2.2. Al doilea enunț	45
2.3. Al treilea enunț	47
3. Condițiile cercetării/creației artistice și morală cercetătorului/ artistului	51
3.1. Empiric vs. normativ	53
3.2. Etică și autonomie	56
3.3. Eu și Tu	63

3.4. Responsabilitate sau distanțare?	66
3.5. Cum se realizează argumentarea?	69
3.6. Ecouri ale universității humboldtiene	72
3.7. Universitatea morală	76
3.8. Morala: o ațintire spre sine	79
3.9. Plagiatul	83
4. Recomandări privind redactarea lucrărilor științifice	89
Anexă: Recomandări cu privire la redactarea articolelor pentru revista <i>Cercetări teatrale</i>	121
Bibliografie	129