

David Macey

DICȚIONAR DE TEORIE CRITICĂ

Traducere de

Dan Flonta
Sorana Corneanu
Sorin Gherguț
Gigi Mihăiță
George Tudorie

Ediție îngrijită de Dan Flonta
Tehnoredactare de Olga Machin
Coperta de Cristian Lupeanu

THE PENGUIN DICTIONARY OF CRITICAL THEORY

Copyright © **David Macey, 2000**

First published in the United Kingdom by **Penguin Books Ltd, 2000**

The moral right of the autor has been asserted

Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin Editurii Comunicare.ro, 2008

SNSPA, Facultatea de Comunicare și Relații Publice
Strada Povernei 6–8, București
Tel./fax: (021) 313 58 95
E-mail: difuzare@comunicare.ro
www.editura.comunicare.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MACEY, DAVID

Dicționar de teorie critică / David Macey; trad.: Dan Flonta,
Sorana Corneanu, Sorin Gherguț, ... – București: Comunicare.ro, 2008
Bibliogr.

ISBN 978-973-711-162-3

- I. Flonta, Dan (trad.)
- II. Corneanu, Sorana (trad.)
- III. Gherguț, Sorin (trad.)

81'374.2:82.09=135.1

Cuprins

Notă asupra ediției / 5

Prefață / 7

Dicționar A-Z / 9

Bibliografie

Bibliografie în limba engleză / 439

Bibliografie în limba română / 507

Contribuția traducătorilor / 523



abjecție (*abjection*) În teoria post-freudiană a PSIHANALIZEI elaborată de KRISTEVA, abjecția semnifică atât momentul fondator și traumatic al întreruperii relației arhaice și nediferențiate a copilului cu mama sa, cât și procesul de eliminare din corp a unor substanțe precum excremențele sau sângele menstrual (Kristeva 1980). În același timp, experiența abjecției trasează granițe trupului, facilitând stabilirea unei distincții între interior și exterior, și apoi între EU și non-Eu. Ea conține amintirile legate de violența separării de un nivel al existenței care este anterior stabilirii RELAȚIILOR DE OBIECT, iar acele amintiri sînt reactivate prin eliminarea din corp a substanțelor abjecte. Abiectul este evocat, de asemenea, prin ceremoniile rituale de întinare și purificare care repetă și întăresc tendința universală de întoarcere la un stadiu arhaic. Procesul care trasează granițe implică totodată amenințarea că granițele pot fi violate, că sensul se poate prăbuși și că SUBIECTUL poate fi reabsorbit într-o relație sufocantă cu o imagine arhaică a mamei, care este temută ca un potențial canibal. Pentru Kristeva, literatura modernă de la Dostoievski la Céline este bîntuită de amenințarea dispariției sau colapsului sensului și, de aceea, este caracterizată de evocarea constantă și înspăimîntată a abiectului. În descrierea pe care o face abjecției, Kristeva se inspiră în mare măsură din studiile antropologului britanic Mary Douglas despre pervertire rituală și tabu (1966).

abstractizare (*abstraction*) Una dintre trăsăturile definatorii ale artelor vizuale în perioada MODERNISMULUI a fost distanțarea de MIMESIS sau de reprezentarea realistă a lumii vizibile și a figurii umane. Într-adevăr, influențat de criticul Clement GREENBERG, care consideră abstractizarea drept caracteristica esențială a AVANGARDEI, care urmărește, de regulă, să creeze obiecte de artă autoreferențiale ce respectă calitățile mijloacelor lor de expresie și, în cazul picturii, faptul că pînza este plată. Pentru LYOTARD, abstractizarea în artele vizuale marchează apariția unei noi forme de SUBLIM. Abstractizarea poate lua o multitudine de forme diferite, de la EXPRESIONISM la geometrismul lui Malevich și Mondrian și pînă la biomorfismul lui Henry Moore și Joan Miró, care folosește și imageria onirică a SUPRAREALISMULUI. Pentru Wassily Kandinsky (1866-1944), folosirea non-figurativă a culorii pure era un mijloc de a exercita „o influență directă asupra sufletului“ (1912). Atît Kandinsky, cât și Paul Klee fac analogii între pictura abstractă și muzică; muzica atonală este menționată adesea de ADORNO (1949, 1968) și de alții ca un echivalent al abstractizării în artele vizuale.

Deși elemente abstracte sau non-figurative au făcut parte din tradiția europeană de secole (tradiția iudaică și cea islamică interzic reprezentarea creaturilor animate), apariția unei arte specific abstracte este o trăsătură a secolului XX. Nu există o singură teorie a

abstractizării, dar distincția făcută de autorul german Wilhelm Worringer (1908) între „abstractizare“ și „empatie“ (*Einfühlung*) introduce câteva teme importante. „Empatia“ este considerată specifică unei arte organice și umaniste, în vreme ce „abstractizarea“ și stilizarea geometrică sînt considerate tipice pentru arta bizantină și africană (o referință importantă pentru Picasso și post-cubism), exprimînd o „relație de anxietate“ cu lumea. Paul Cézanne (1839-1906) a părut că susține abstractizarea cînd a vorbit despre „tratarea naturii prin intermediul cilindrului, sferei și a conului“, dar avea de fapt în vedere mai mult tradiția clasică a lui Poussin și a secolului al XVII-lea (Verdi 1992). Cuvintele sale sugerează totuși teoria neoplatoniciană ce inspiră acele tipuri de artă abstractă care urmăresc să capteze formele pure aflate dincolo de realitatea observabilă. În mod semnificativ, atît rusul Kandinsky, cît și olandezul Piet Mondrian (vezi textele selectate în Holtzmann și James 1987) au fost puternic influențați de misticism și teosofie și au văzut în abstractizare o modalitate de a atinge o realitate mai înaltă. Cuvintele lui Cézanne par, de asemenea, să anticipeze concepția sculptorului italian Umberto Boccioni (1882-1916), care credea că sculptura se bazează mai mult pe reconstrucția abstractă a planurilor și volumelor care determină forma decît pe valoarea sa figurativă.

Atît cubismul lui Pablo Picasso și Georges Braque (v. Cooper și Tinterow 1983), cît și reprezentarea mișcării din cadrul FUTURISMULUI inaugurează un proces de abstractizare, introducînd imagini multiperspectivice ale aceluiași obiect și distanțîndu-se astfel de perspectiva singulară care dominase tradiția occidentală începînd cu Renașterea. Abstractizarea post-cubistă s-a îndreptat în direcții diferite: fauvismul folosea culori pure, iar De Stijl-ul olandez și Bauhaus-ul german utilizau forme geometrice pure și strict definite, anticipînd STILUL INTERNAȚIONAL. La începutul secolului XX, abstractizarea a fost adesea asociată cu utopismul. Mondrian visa să creeze o nouă artă pentru o nouă lume, și același optimism social este prezent în multiplele forme de artă abstractă care au înflorit în Rusia imediat după Revoluția din 1917 și pînă la afirmarea REALISMULUI SOCIALIST și a jdanovismului (v. JDANOV; Grey 1962).

Expoziția New York Armory Show din 1912, unde au fost expuse opere aparținînd modernismului european contemporan alături de o artă americană încă dominată de realism, a inspirat un nou abstracționism care avea să-și afle apogeul în „impresionismul abstract“ pe care Greenberg l-a salutat ca adevărata avangardă în anii 1950. Cel mai de seamă reprezentant al acestui curent a fost Jackson Pollock (1912-1956), ale cărui enorme picturi „scurse“ înlătură în cele din urmă distincția dintre formă și conținut: ghebele de vopsea sînt în același timp subiectul și conținutul picturii.

Expoziția Academiei Regale intitulată *A New Spirit in Painting* (1980) a fost în general interpretată ca marcînd o întoarcere la arta figurativă și o renunțare la abstractizare. Unii teoreticieni ai POSTMODERNISMULUI sînt foarte critici la adresa puritanismului abstractizării (Jencks 1996), însă arta abstractă a fost una dintre trăsăturile definitorii ale secolului XX.

Bibliografie: *Abstraction: Towards a New Art. Painting 1910-1920* (1980); Moszynska (1990).

absurditate (*absurdity*) Experiența absurdității este o temă curentă în opera unor romancieri precum Dostoievski și Kafka, precum și în multe varietăți de EXISTENȚIALISM. Eseurile timpurii ale lui Albert Camus (1942a) și primul său roman, *Străinul* (1942b), sînt expresii moderne clasice ale acestei experiențe. Realizarea faptului că existența este absurdă provine din sentimentul inutilității și al lipsei de sens provocat de senzația că există un divorț între aspirația umană către infinit și natura finită a experienței umane reale, sau între dorința intelectuală de raționalitate și iraționalitatea lumii fizice. Lumea este percepută ca ceva ininteligibil și ca produs al unor combinații aleatorii de evenimente și circumstanțe. Deși experiența absurdului poate induce o disperare suicidală, realizarea faptului că nu există Dumnezeu și că ființele umane nu sînt nemuritoare poate duce și la un sentiment euforic al libertății și poate inspira o revoltă împotriva condiției umane. Legăturile dintre noțiunea literar-filozofică de absurd și tematica înfilnită în TEATRUL ABSURDULUI sînt destul de firave.

Bibliografie: Sartre (1943b).

act de vorbire (*speech act*) O formă de enunț verbal care este în același timp o acțiune, ca în „Și Dumnezeu a zis: «Să fie lumină!» Și a fost lumină“ (Facerea 1,3). Teoria modernă a actelor de vorbire se reclamă de la studiile lui AUSTIN asupra PERFORMATIVULUI și a actului ILOCUTORIU. Principalul său susținător este John R. SEARLE, care i-a fost student lui Austin. Teoria lui Searle despre actele de vorbire (1969, 1979) pleacă de la teza că afit mintea, cît și limba sînt intenționale, cu alte cuvinte, că orice act lingvistic este un act de comunicare cu un ascultător, bazată pe încercarea din partea vorbitorului de a face astfel încît ascultătorul să recunoască intenția lui (a vorbitorului) de a comunica lucrurile pe care le spune. Reciproc, a înțelege un enunț implică presupuziția că el a fost produs de către cineva care are o anumită intenție. În opinia lui Searle, există un principiu al expresivității care spune că tot ceea ce poate purta o semnificație și pornește dintr-o intenție poate fi spus. A vorbi o limbă este o formă complexă de comportament, guvernată de niște reguli; faptul că limbile naturale pot fi traduse dintr-una într-alta demonstrează că legile sînt universale și că diferitele limbi nu sînt decît realizări convenționale diferite ale acestor unice reguli. Numai convenția face ca francezii să folosească cuvîntul *pain*, iar englezii, *bread* („pîine“). Unitatea elementară a comunicării lingvistice nu este nici simbolul, nici cuvîntul și nici propoziția gramaticală, ci producerea lor prin performarea unui act de vorbire. Printre actele de vorbire, sau actele ilocutorii, se numără: a face o afirmație, a da un ordin, a pune o întrebare, a face o promisiune, a se referi sau a predica. Toate sînt guvernate de reguli: o cerere implică un act viitor, capacitatea de a-l performa și credința din partea vorbitorului că acel act va fi făcut; de asemenea, este o încercare de a-l determina pe ascultător să facă ceva. Un ordin include, în plus, regula preliminară că vorbitorul trebuie să se afle într-o poziție de autoritate față de ascultător.

Deși teoria lui Searle este o contribuție importantă în domeniul FILOZOFIEI ANALITICE și poate fi considerată o extensie a FILOZOFIEI LIMBAJULUI COMUN, accentul pus de el pe convenție și intenționalitate se îndepărtează de argumentul lui WITTGENSTEIN care spune că „sensul este folosire“.

act ratat (*parapraxis*) În teoria psihanalitică, o acțiune eșuată, cum ar fi o greșeală de exprimare unde scopul urmărit nu e atins și e înlocuit de alt scop. Ca și simptomele, actele ratate sînt interpretate de FREUD ca formațiuni de compromis ce rezultă dintr-un conflict între intenții conștiente și sentimente sau impulsuri refulate. Unul dintre numeroasele exemple pe care le dă Freud (1901) este episodul care îl are ca protagonist pe președintele Camerei Inferioare a Parlamentului Austriac; în deschiderea unei ședințe, acesta a precizat că s-a întrunit cvorumul necesar și prin urmare a declarat ședința *închisă*, căci își dorea ca ea să se fi încheiat.

actant (*actant*) Unitatea fundamentală în analiza structural-semantică a narațiunii propusă de GREIMAS (1966a, 1966b), care se inspiră din analiza morfologică aplicată de PROPP basmelor populare (1928). Un actant nu este definit în termeni psihologici ca „personaj“, ci ca o unitate funcțională cu un predicat definit prin ceea ce face. Greimas identifică șase asemenea actanți și îi ordonează în următoarea serie de opoziții binare: Subiect/Obiect, Emițător/Receptor, Susținător/Opozant. Chiar dacă analiza inițială a funcției de actant realizată de Greimas se referă la narațiunile căutării, actantul este considerat o trăsătură universală a tuturor narațiunilor.

acțiune comunicativă (*communicative action*) Noțiunea de acțiune comunicativă este un element esențial al teoriei comunicării interpersonale și a ACTELOR DE VORBIRE elaborate de HABERMAS (1981, 1987, 1988). Acțiunea comunicativă are loc în LUMEA VIEȚII, în opoziție cu sistemele puterii și banului în care guvernează acțiunea strategică, și le permite subiecților să ajungă la o înțelegere împărtășită care facilitează acțiunea comună, întrucît aceștia recunosc compatibilitatea reciprocă a pretențiilor de validitate pe care le formulează. Fiindcă sînt expuse validării publice și recunoscute ca deopotrivă inteligibile și sincere, aceste pretenții la adevărarea propriilor susțineri pot fi modificate prin dezbateri și persuasiune consensuală. În teorie, este posibilă, prin urmare, obținerea unui consens deplin sau ideal.

Adorno, Theodor Wiesengrund (1903-1969) Filozof german, critic al culturii și muzicolog, una dintre figurile proeminente ale ȘCOLII DE LA FRANKFURT. Adorno este unul dintre cei mai versatili și austeri practicanți ai TEORIEI CRITICE. Scrierile sale, reunite în cele 23 de volume din *Gesammelte Schriften* (1970-1986) [*Opere complete*], acoperă o arie de teme excepțional de vastă, de la rubrica astrologică din *Los Angeles Times* (1957) la muzica lui Alban Berg (1968), cu care a studiat în tinerețe compoziție muzicală. Deși *tîrzia Negative Dialektik* (1966) [*Dialectica negativă*] și *Teoria estetică* (1970), publicată postum, pot fi privite drept contribuțiile definitive ale gândirii lui Adorno, ambele sînt prohibitive prin densitatea lor. Adorno poate fi abordat cel mai convenabil prin fragmentele și aforismele din *Minima moralia* (1951), prin eseurile cuceritoare din *Prismen* (1955) [*Prisme*] și prin *Noten zur Literatur* (1974) [*Note despre literatură*], cuprinse în două volume. Clasică *Dialektik der Aufklärung* (1947) [*Dialectica luminării*], scrisă împreună cu Horkheimer, oferă de asemenea o introducere concisă în preocupările caracteristice ale

lui Adorno și în raportarea sa ambivalentă la tradiția ILUMINISMULUI, tradiție care pe de-o parte permite dominarea naturii, iar pe de altă parte induce o ALIENARE generată chiar de această dominație. Iluminismul aduce oamenilor libertatea, dar în același timp tinde să „pedepsească actele care nu se supun disciplinei“ (Adorno 1966).

Ca și la ceilalți membri ai Școlii de la Frankfurt, MARXISMUL lui Adorno este extrem de intelectual și nu implică vreo obediență față de un partid sau un program politic anume. Teme precum FETIȘISMUL MĂRFII sau alienarea au o origine marxistă, dar interesul lui Adorno pentru clasă este relativ redus și el nu vede în proletariatul agentul principal al transformării sociale. El critică extrem de aspru modul în care partidele comuniste au transformat marxismul într-o ideologie dogmatică, iar punctul de plecare din *Negative Dialektik* este observația seacă după care apelul la „transformarea lumii“ conținut în *Tezele despre Feuerbach* (1845) ale lui Marx a „eșuat“. Pentru Adorno nu există o istorie universală ce conduce de la sălbăticie la umanitarism; istoria duce de la lovitura cu praștia la bomba megatonică (1966). Versiunea adorniană a teoriei critice este o „știință tristă“ născută din conștiința faptului că filozofia nu-și mai poate îndeplini sarcina tradițională de a povățui calea spre o viață justă, ci poate doar să ofere „reflecții dintr-o viață mutilată“ (1951). Libertatea poate fi definită doar în termeni negativi, de vreme ce corespunde mereu unor forme specifice de lipsă de libertate. Gîndirea lui Adorno este „negativă“ în măsura în care nu oferă un proiect pentru viitor sau pentru viața cea bună, ci reacționează la „acoperirea lumii cu tenebre“ (1970) iscată de fascism, stalinism și de extinderea unei societăți administrate, în care sînt satisfăcute nevoile false și nu cele autentice. În vreme ce Marx susținea că alienarea și fetișismul mărfii sînt caracteristice MODULUI DE PRODUCȚIE capitalist, Adorno, cu un pesimism egalat doar de MARCUSE, le regăsește peste tot. Lumea întregă este pe cale să devină o „temniță în aer liber“ (1966), fără să existe vreo scăpare.

Ca și BENJAMIN sau KRACAUER, Adorno întrebuițează forma eseului și aforismul cu o mare percutanță și exploatează fenomene aparent neînsemnate, cum ar fi o rubrică astrologică, pentru a analiza ansamblul societății care a produs-o. Uzul eseului filozofic comprimat, exemplificat prin *Prismen*, îi permite să întreprindă o CRITICĂ imanentă a fenomenelor culturale, examinîndu-le inconsistențele și contradicțiile din interior. Pentru Adorno, nu există o poziție „arhimedică“ care ar permite analiza din exterior a fenomenelor; criticul culturii acționează înăuntrul culturii pe care o critică și este astfel mereu expus pericolului de a cădea de acord cu aceasta, chiar atunci cînd o atacă: nici o teorie nu „se poate desprinde din sfera pieței“ (1966). Absența unei poziții arhimedice implică faptul că nu există o metodologie viabilă care să poată fi aplicată din afară, precum și că înțelegerea critică a societății nu poate fi niciodată completă. De aici reiese și forța aforismului „Întregul este neadevăratur“, dar și stăruința asupra ideii că „inteligența este o categorie morală“ (1951). Nu se poate concepe o filozofie totală tocmai pentru că fiecare afirmație cu caracter general trebuie dizolvată prin examinarea critică a entităților distincte.

Adorno își folosește uneori talentul aforistic pentru a provoca efecte critice caustice. El respinge disprețuitor FILOZOFIA ANALITICĂ, spunînd că ea „poate fi deprinsă și copiată de către roboți“, și atacă filozofia lui HEIDEGGER, numind-o un „jargon“ al autenticității (1965)