

# T

serie nouă • anul II • nr. 15 • 16-30 aprilie 2003 • 10.000 lei

# TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



Ilustrația  
numărului

*Festivalul  
Mekka Minden*



În dezbatere:  
POLITICA ȘI  
MASS-MEDIA ÎN  
DEMOCRAȚIILE  
POSTCOMUNISTE

# Rai

# TRIBUNA

Director fondator:  
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul  
Fundăției Culturale Române  
(Centrul de Studii Transilvane)  
și al Ministerului Culturii, Cultelor  
și Patrimoniului Cultural Național.

## CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK  
MIHAI BĂRBULESCU  
MIRCEA BORCILĂ  
AUREL CODOBAN  
VICTOR R. CONSTANTINESCU  
ION CRISTOFOR  
CĂLIN FELEZEU  
MONICA GHEȚ  
ION MUREȘAN  
MIRCEA MUTHU  
IOAN-AUREL POP  
ION POP  
PAVEL PUȘCAȘ  
IOAN SBĂRCIU  
ALEXANDRU VLAD

## REDACȚIA

I. MAXIM DANCIU  
(redactor-șef)

OVIDIU PETCA  
(secretar tehnic de redacție)

IOAN-PAVEL AZAP  
CLAUDIU GROZA  
ȘTEFAN MANASIA  
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALĂ-CUC  
AURICA TOTĂZAN

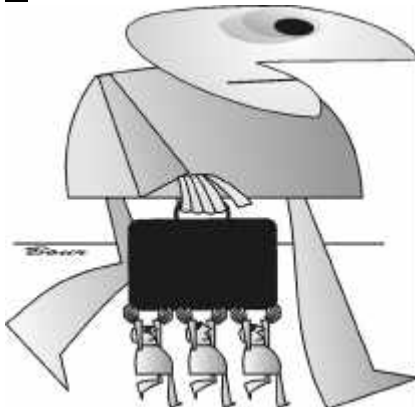
Tehnoredactare:  
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:  
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 19.14.98  
Fax (0264) 19.14.97  
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

**b**our



## agenda

# Invitație la colaborare

## ■ Aurel Sasu

**I**n vederea elaborării unui *Dicționar biografic al scriitorilor români*, adresez membrilor Uniunii Scriitorilor din România, ASPRO și ai altor asociații profesionale (rude sau urmași, în cazul celor decedați) rugămintea să răspundă chestionarului alăturat.

După cele patru volume al *Dicționarului scriitorilor români*, lucrarea înseamnă, într-un efort de continuitate, pasul următor spre dezideratul major al dicționarului-tezaur. Cu precizarea că nici ea nu concurează, nu se confundă și nu repetă alte sinteze generale (enciclopedice) de literatură română realizate ori în fază de proiect. Inițiativa continuă, firesc, o experiență și răspunde unei stringente necesități: aceea de a extinde spațiul acordat scriitorilor contemporani și de a oferi cititorului o informație, pe cât posibil, completă și la zi. În redactarea răspunsurilor (după modelul chestionarului alăturat) este imperios necesar să fie luate în seamă sugestiile fiecărei întrebări, evitându-se, astfel, în viitoarele articole, prezentările parțiale sau datele eronate. Lipsa informației sau neprimirea ei în timp util ar putea explica, în final, eventuale absențe din sumarul cărții. Se înțelege, cu siguranță, că datorită unor dificultăți, îndeobște cunoscute (financiare, în primul rând!), îmi va fi dificil să suplinesc întârzierea, amânarea sau indiferența sceptică prin alte mijloace de comunicare decât pagina de revistă. M-aș bucura să convingă doar acest mesaj. El este un apel la binevoitoria colaborare a tuturor celor ce mai cred că prin literatură putem participa la utopia salvării și a speranței. Inițiativa este adresată deopotrivă scriitorilor din Republica Moldova.

Adresez, de asemenea, inspectoratelor județene de cultură, colegiala rugăminte să binevoiască a ne oferi lucrările documentare și de sinteză (dicționare, albume etc.), dedicate personalităților culturale și scriitorilor din respectivele regiuni ale țării.

Știu că, în alte țări, în spatele unui proiect de asemenea importanță și dificultate se află o instituție. Din păcate în spatele *Dicționarului biografic* nu se află decât visul și dorința de a oferi literaturii române o lucrare de referință. Uniunea Scriitorilor și Editura Albatros pot încuraja inițiativa, dar nu pot rezolva toate problemele pe care aceasta le presupune. Aș fi, tocmai de aceea, recunoscător, celui (celor) ce și-ar oferi, pentru viitoarea sinteză, binevoitorul sprijin financiar.

*Dicționarul biografic* va apare la Editura „Albatros” în anul 2004. Termenul limită pentru primirea răspunsurilor la chestionar este 31 octombrie 2003. Informația se înregistrează până la 31 decembrie 2002.

## CHESTIONAR

1. Nume (Numele la naștere, altul decât cel folosit)
2. Prenume (prenumele la naștere, altul decât cel folosit)
3. Pseudonim – (când este cazul)
4. Data nașterii – zi, lună, an
5. Locul nașterii – sat, comună, oraș, județ, țară
6. Părinții – prenumele și numele tatălui; ocupația; – prenumele mamei și numele de fată; ocupația
7. Studii – elementare, liceale, universitare (alte studii) – cu indicarea instituției, localității și anilor respectivi

8. Funcții – în ordine cronologică: instituția, localitatea și anul (anii)
9. Burse de studii (specializări) – felul bursei, instituția, țara și anul (anii)
10. Doctorat – specialitatea, titlul tezei, Universitatea și anul susținerii
11. Data stabilirii în țara de adopție (pentru scriitorii de emigrație)
12. Data primirii în Uniunea Scriitorilor sau în ASPRO
13. Colaborări la reviste – titlul revistelor; pentru cele din străinătate se indică țara și localitatea
14. Colaborări la volume colective (antologii, volume omagiale, tematice etc.) – titlul volumului, coordonatorul, editură, oraș, țară, an
15. Inițiativa culturale – reviste editate (titlul și anii), colecții coordonate, edituri etc.
16. Condamnări politice, detenții, domiciliu forțat – circumstanțele condamnării, sentințe, durată, loc (locuri) de detenție, anii; localitatea și perioada (anii) domiciliilor forțate
17. Debutul absolut – titlul revistei și anul (alte detalii sunt binevenite: împrejurări, mentori etc.)
18. Pentru autorii dramatici – titlul (subtitlul) pieselor și premiera lor absolută; stagiunea (stagiunile) în care s-au jucat, teatrul și regizorul. Aceleași informații pentru dramatizări.
19. Debutul editorial – titlul (subtitlul) volumului și anul de apariție.
20. Opera tipărită – în ordine cronologică: titlul (subtitlul) volumului, genul (poezie, proză scurtă, roman, reportaj, memorialistică, eseu etc.), editura, orașul și anul de apariție. Se vor consemna, de asemenea, prefețele/postfețele, după formula: cu o prefață/postfață de ....
21. Traduceri din opera originală în alte limbi – titlul versiunii românești, titlul de traducere, traducătorul, editura, orașul, anul de apariție
22. Traduceri din literatura universală, în volum – autorul, titlul (subtitlul), editura, orașul, anul de apariție; se menționează colaboratorii traducerilor realizate în colaborare
23. Ediții critice – titlul ediției, editura, orașul, anul de apariție; se reproduce întocmai informația foii de titlu: prefețe, table cronologice etc.
24. Scenarii de film – filme realizate, titlu, regizor, an; premii
25. Referințe critice selective – în reviste – autor, titlul revistei, număr, an; în volume – autor, titlul volumului, anul
26. Premii literare – în țară și străinătate. În cazul premiilor acordate pentru volume: premiul, titlul volumului premiat și anul de apariție, anul acordării premiului. Se precizează doar anul, în cazul altor premii, distincții etc.
27. Apartenența la organizații profesionale (denumirea, anul sau anii)
28. O fotografie
29. Adresă, telefon, e-mail
30. Semnătura
31. Orice alte informații pe care le credeți utile lucrării

Răspunsurile culese la două rânduri (însoțite de o dischetă) vor fi expediate pe adresa:

Prof.univ.dr. AUREL SASU  
C.P. 15-11, Oficiul Poștal 15  
3400 CLUJ-NAPOCA  
ROMÂNIA  
Telefon (0264) 425-767

# Scriitorul, biroul negru și istoria literaturii

■ Ioan-Pavel Azap

**S**evența 3. Tânărul (sau aproape tânărul) scriitor își lansează o nouă carte. Sosește la locul faptei cu două ore mai devreme. Librăria, holul sau sala festivă a instituției unde urmează să aibă loc evenimentul i se par uriașe, este convins că nu se vor umple de lume niciodată, se simte asemenea unui actor care joacă în fața unei săli goale. Și-ar dori să-și lanseze volumul într-un bordei. Editorul, pățit sau doar indiferent, îl încurajează. Scriitorul simte în vorbele lui o (cel puțin!) ușoară ironie, chiar dacă nici vorbă de așa ceva. Este convins că toată lumea s-a coalizat împotriva sa, o conspirație ocultă îl persecută, se simte amenințat, slab, singur, nefericit și inutil. Acum, ar fi cel mai fericit om dacă n-ar fi scris niciodată un rând sau măcar dacă nu ar fi publicat. Până una alta, se întreabă îngrijorat dacă sandvișurile nu se vor usca, dacă ajunge vinul, dacă trebuie să mai cumpere sărățele, bere sau vodcă (și dacă da de unde să împrumute bani? dacă a împrumutat deja se întreabă cum și când îi va da înapoi?), își blestemă ziua când s-a apucat de fumat (de parcă a fost o zi anume), fiindcă nu e nici prânzul și a început al doilea pachet. Dar de mâine se va lăsa, acum e ziua lui doar, își lansează cartea (de care, dacă e să fie sincer cu sine, îi e lehamite)...

Ora fatală se apropie și încă nu a apărut nimeni. Nici măcar cei doi prezentatori. (N.B.: Aceștia se aleg dintre prieteni sau măcar cunoștințe foarte bune, care acceptă să prezinte pe *neve*, cartea parvenindu-le, de regulă, direct din tipografie, abia în ajunul lansării.) Mai e un sfert de oră și nimeni, nimeni, nimeni. În sfârșit, apare cineva. Din livid, autorul se face roșu, apoi verde, apoi iarăși livid. Nu e nimeni altul decât criticul X, pe care a uitat pur și simplu să-l invite. A venit să savureze eșecul, cartea oricum nu mai contează în ochii lui. Criticul X îl salută cu gura până la urechi, scriitorul se scuză că a făcut invitațiile în ultimul moment și că nu l-a găsit, sau că n-a anunțat pe nimeni, aceasta fiind treaba editorului sau că, el, scriitorul, de fapt, nici n-a vrut să publice cartea, dar au insistat soția/logodnica/prietenă/amanta, mama, tata, frații, verii de gradul I-III și prietenii de pahar (ce-i drept, aceștia din urmă numai când erau beți), că el, scriitorul, ar mai fi avut de șlefuit câte ceva, dar că... Cu un gest olimpiatic, protector, criticul îl oprește din bălbăială și-i spune că tocmai lucrează la o istorie critică și comparativă a literaturii române contemporane, așa că era obligat să vină, din interes profesional, în ultimii ani a cheltuit o avere pe cărți, cumpărând în stânga și-n dreapta, mai ales că debuturile se țin lanț, e o adevărată inflație, dar trebuie să-i citească pe toți, și unii scriu cărți groase și mai și publică două, trei pe an, el însă, scriitorul, poate să fie liniștit, e abia la a doua

carte, o plachetă, și asta la cinci ani după debut, el, criticul, îl și îi apreciază autocenzura, e foarte curios să vadă cum a evoluat etc., etc. Scriitorul se repede și îi întinde o carte, criticul o ia, apoi, cu un gest grațios, o deschide la pagina de gardă și îi cere un autograf...

Între timp, invitații încep să sosească: un verișor cu soția și copilul de câteva luni în brațe ("N-am avut cu cine să-l lăsăm și nu puteam să nu venim..."), colegii de serviciu (o parte dintre ei, cei care au avut curajul să chiulească), unul sau doi vecini curioși să cunoască și ei un scriitor adevărat (nu de autorul în cauză e vorba, evident, dar e imposibil să nu fie și un scriitor acolo), o prietenă din liceu, câțiva curioși care au citit anunțul din ziar și au crezut că e vorba de altcineva, un autor de succes din capitală, câteva figuri necunoscute, ușor dezorientate și acestea, prietenii de pahar (de astă dată treji și singurii sincer îngrijorați de destinul cărții și al autorului), și, în sfârșit, prezentatorii. Una peste alta, sala e plină, e rumoare atât cât se cuvine, oamenii se privesc unii pe alții, îl privesc pe autor, îi privesc pe cei doi scriitori care urmează să vorbească despre autor și carte și răsufală ușurați: aceștia sunt, în sfârșit, două figuri cunoscute ale urbei, autori cu cărți publicate la edituri din capitală, intrați în dicționare și istorii literare, în antologii și manuale.

În sfârșit, începe lansarea. Primul dintre vorbitori (se vede că nu a citit cartea, în cel mai fericit caz a răsfoit-o) vorbește atât de elogios-patetic despre autor, încât acestuia îi vine să intre în pământ de rușine, zâmbește strâmb, privește pe geam, nu mai zâmbește. După un timp nemaipomenit de lung, vorbitorul încheie apoteotic, conchizând că, dacă autorul nu e încă geniu, cu siguranță e un scriitor matur. Aplauze. Cel de-al doilea vorbitor (se vede că a citit cartea cu creionul în mână) vorbește mai puțin și numai despre carte, despre nivelele de lectură, motive și teme, sacru și profan, bărbat și femeie, noapte și zi, Dumnezeu și diavol, comunism și Gulag, capitalism și Coca-Cola, numai despre autor nu. Parte din public a plecat. Urmează autografele, dar cum cartea trebuie cumpărată, autorul scapă repede. Se trece la punctul trei al întâlnirii: agapa!

**Sevența 2.** Scriitorul stă pe scaunul din fața biroului negru, cu două laturi, încercat de dosare, mape, pixuri, creioane, o veioză, o ceașcă uriașă de cafea, un pachet de țigări, o scrumieră plină, un calculator. Omul din spatele biroului răsfoiește acru un volumaș nevinovat de versuri vinovate. "Și ce vrei dumneata?... Vrei să intri în istoria literaturii?..." Scriitorul zâmbește tâmp, își scoate pachetul de țigări, aprinde o țigară, trage fumul în piept, expiră și răspunde monosilabic: "Mmmde..., aăa..., nu neapărat..." Insul din spatele biroului își aprinde și el o

țigară. "Și când ai scris dumneata cartea?... În timpul serviciului probabil, că tot nu faci nimic altceva..." "A, nu, în timpul meu liber, și, de fapt, asta e scrisă mai demult, n-am avut bani să o public..." Omul din spatele biroului își scoate ochelarii, le șterge lentilele cu o piele de căprioară artificială, pune ochelarii în buzunarul de la piept al cămășii, soarbe din cafea, trage din țigară și începe un monolog despre datorie și sacrificiu, despre comunism, că, gata, nu mai merge ca atunci, acum trebuie să muncim, să scăpăm de gândirea comunistă, se vine la serviciu la ora 8.00 și se pleacă la ora 16.00, condica trebuie semnată zilnic, că de-aia e condică!, și subalternii ar face bine să încercă să ajungă la birou înaintea directorului, e atât de mult de lucru iar lui îi arde de lansări, așa n-o să ajungem niciodată să ne merităm banii, nici să prosperăm, cărți scrie toată lumea acum, păi știe el, scriitorul, cât de greu era să scoți un volum înainte, cum te urmarea cenzura, cum nu puteai scrie ce vrei și cum vrei, cum gândea, atunci da, dacă scoteai un volum erai cineva, acum n-are nici un rost să publici dacă nu te cheamă Breban sau Nichita Stănescu (ăsta a murit, intervine scriitorul, și ce dacă, nu mai poate fi publicat?), Marin Preda sau Eugen Barbu, și nici ăștia tot, trebuie revizuiți *en gros*, pe mine - pe omul din spatele biroului negru, cu două laturi - nu mă plătește nimeni să stau, și nu pot munci și-n locul vostru, dacă nimeni nu face nimic vă plătește degeaba, unul scrie, altul cântă, așa nu se mai poate, și-acum, în mijlocul săp-tămânii el, scriitorul, vrea să facă lansare de carte, cine crezi că o să vină și, de fapt, ce-ți trebuie lansare, vrei să intri în istoria literaturii???.....

**Sevența 1.** Scriitorul în fața foii albe de hârtie.

**Sevența 0.** Un om merge la medic și se plânge că, de mai multe zile, este constipat. Medicul îi scrie o rețetă și îi spune să revină peste două zile. "Ei, cum e?", îl întrebă pe pacient, sigur de reușita tratamentului său. "Nimic", răspunde acesta. Mirat, doctorul îi prescrie o altă rețetă și îl cheamă peste alte două zile. Aceași întrebare, același răspuns, o altă rețetă. Doctorul rămâne ușor nedumerit. Pacientul nu rămâne. Peste două zile, asceticul pacient este așteptat de jivialul doctor care, primind un răspund identic cu cel din precedentele întâlniri, devine de-a dreptul suspicios. "Dar ce meserie ai dumneata?... Lucrezi într-un mediu toxic, stresant?..." "Sunt scriitor!", răspunde cu candoare omul. "Ahaaaa!", răsufală ușurat medicul, "ia atunci dumneata 500.000 și du-te și mănâncă ceva..."

# Un nou dicționar regional

■ *Mircea Popa*

STELIAN VASILESCU  
*Oameni din Bihor (1940-2000)*  
Oradea 2002

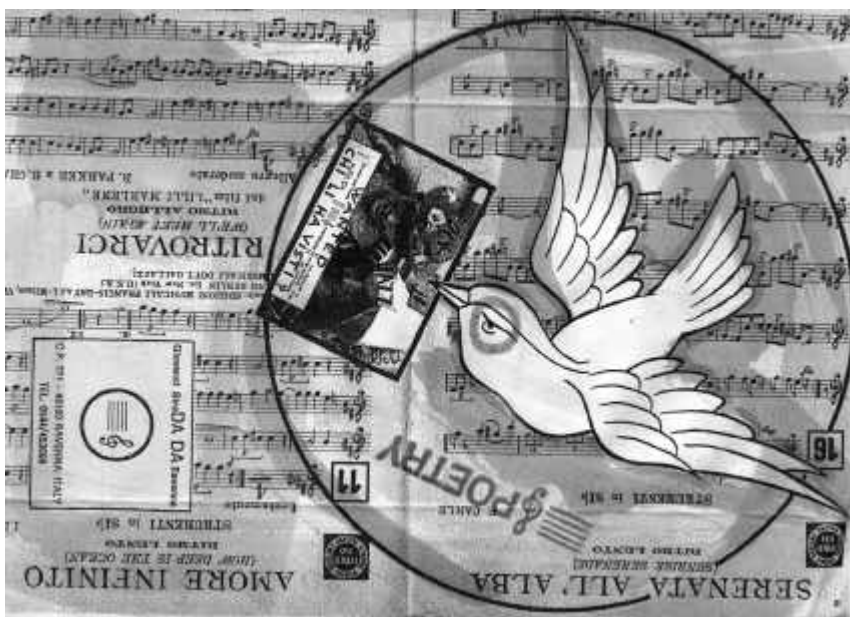
Cu ceva timp în urmă vorbeam în *Piața Literară* despre necesitatea dicționarului regional, exemplificând cu dicționarele personalităților din județele Mureș și Satu Mare. Iată că acum un nou dicționar regional a văzut lumina tiparului, *Oameni din Bihor (1940-2000)*, vol. I, de Stelian Vasilescu, subtitulat *dicționar sentimental*. Cunoscutul secretar de redacție al revistei *Familia* din perioada Al. Andrișoiu și împătimitul publicist orădean, Stelian Vasilescu, iese în arenă cu un dicționar impresionant de peste 600 de pagini, efectuând o utilă muncă de informare și de apreciere critică în același timp, căreia i-a consacrat peste un deceniu de efort documentar sustinut. Dicționarul beneficiază de cuvintele de recomandare a doi reputați cercetători ai fenomenului cultural bihorean, profesorul Emil I. Roșescu, dascăl a numeroase generații de elevi bihoreni de la liceul „Emanoil Gojdu” din Oradea, și Constantin Mălinaș, directorul bibliotecii județene „Gh. Șincai” din localitate. Cei doi prefațatori subliniază faptul că avem de-a face cu biografiile a peste 600 de personalități bihorene de cele mai diverse calibre, de la academicieni și universitari cu lucrări cunoscute pe plan național, până la modeste învățători, funcționari, medici, tehnicieni, economiști, cântăreți, folcloriști sau preoți de țară, care, într-un fel sau altul, și-au adus o oarecare contribuție la dezvoltarea și perpetuarea zestrei spirituale bihorene. Dicționarul se înscrie astfel în chip firesc într-o suită de manifestări ale locului care încearcă punerea în evidență, întâi de toate, a elementului creator local, modulul în care Bihorul se înscrie pe spirala de ascendență a unei tradiții culturale viguroase.

Pentru a înțelege mai bine demersul scriitorului este necesar să ne oprim mai întâi asupra unor chestiuni de metodă. Începem cu titlul: de ce *Oameni din Bihor* și de ce precizarea cronologică „1940-2000”? Pentru că Stelian Vasilescu, așa cum ne explică el însuși, și-a propus să continue în acest domeniu munca unui inimos și harnic cercetător al trecutului Bihorului, profesorul Teodor Neș (1891-1975), cel care a publicat de-a lungul timpului două cărți intitulate *Oameni din Bihor*, apărute în 1937 și 1979, și care acoperă perioada 1848-1918 și 1918-1940. E drept că între cele două tipuri de cercetare există o diferență de concepție vizibilă, totuși, având în vedere munca efectuată deja de Teodor Neș, reluarea muncii sale și aducerea în actualitate (perioada 1940-2000) a informației s-a impus în primul rând.

În al doilea rând de ce „dicționar sentimental”? Deoarece, credem noi, formula adoptată este cea mai abilă și permite o tratare liberă a subiectului, fapt care-i oferă și posibilitatea preîntâmpinării oricăror obiecții. Un dicționar sentimental presupune o tratare subiectivă a materialului și o marjă de mișcare (și deci și de eroare) de invidiat, ce-i asigură spargerea convenționalității și chiar a rigurozității în privința selecției și a redactării articolelor. Chiar de la început putem afirma că *Dicționarul* lui Stelian Vasilescu nu este un dicționar biografic pur, autorul făcând adeseori concesii numeroase în favoarea instituțiilor culturale și ecleziastice. Dintre acestea vom găsi în paginile *Dicționarului* date prețioase privind istoricul Episcopiei ortodoxe Române din Oradea, a Academiei Teologice, a Episcopiei Greco-Catolice din Oradea, a Institutului Pedagogic și a Facultății de Filologie, a unor mănăstiri mai recent înființate. Nu vom găsi prezentate însă instituții de mare valoare a orașului, precum Teatrul, Filarmonica, Biblioteca județeană „Gh. Șincai”, Muzeul Țării Crișurilor, Muzeul „Iosif Vulcan”, Reuniunea „Cele Trei Crișuri”, sau principalele publicații orădene,

autorul încălcând aici cu dezinvoltură principiul biograficului, după cum încăleacă apoi și principiul cronologicului și chiar pe cel al selecției, atunci când reține în *Dicționar* membri ai Academiei Române sau ai altor academii, cu o biografie epuizată cu mult înainte de data fixată pentru începutul acestui *Dicționar*, adică anul 1940. Ce caută astfel în acest volum figuri bihorene, precum Al. Roman, Vasile Mangra, Iosif Vulcan, Simion Florea Marian, At. Marienescu sau Arany János?, pe de o parte. Pe de altă parte, detașând câteva personalități considerate „de elită” într-o secțiune aparte, cea a *academicienilor* (și, poate, la un nivel mai modest, a membrilor Uniunii Scriitorilor), autorul încăleacă și principiul cronologic-alfabetic, introducând un principiu nu numai valoric discutabil, dar și păgubos, care destabilizează în fond libera transcriere obiectivă a datelor bio-biografice într-o transcriere neutră și detașată. Acest principiu al destabilizării valorice funcționează și în altă parte, mai cu seamă în cazul a doi colegi de redacție, și anume a lui Gheorghe Grigurcu și Radu Enescu. În cazul celui dintâi întreaga prezentare a operei și activității criticului literar - în mod evident unul dintre cei mai importanți ai momentului actual -, se reduce la câteva fraze de circumstanță și apoi la ponegrirea intenționată a criticului pe motive cu totul personale. Același lucru se întâmplă în cazul lui Radu Enescu, căruia i se retrag multe din calitățile intelectualului și omului de cultură, pentru a judeca activitatea acestuia doar prin prisma politicului, respectiv a dezidenței sau nedezidenței sale în momentul 1989. Această amalgamare de criterii are loc și în cazul lui Traian Ștef, și el membru al colectivului redacțional al revistei *Familia*, judecat doar prin prisma adeziunii sale la acțiunea grupului regionalist Crișana-Banat. Simpatia sa se îndreaptă vădit spre alți colegi de redacție, cum ar fi Dumitru Chirilă, Ovidiu Cotruș, Vasile Spoyală, Crăciun Bejan (ultimul fiind decretat filosof, și nu publicist sau critic literar, cum ne-am fi așteptat), Mircea Bradu. Din articolele pe care le consacra acestora, și mai ales lui Al. Andrișoiu, aflăm multe detalii și amănunte interesante despre viața de redacție a revistei *Familia*, a ziarului *Crișana*, a cenaclurilor literare sau a boemei literare de la cunoscutul local *Astoria* din apropiere. Derogări de la simpla fișă de dicționar au loc și în alte cazuri ale personalităților științifice și culturale selectate. Unii dintre ei (precum Ana Blandiana) beneficiază pe merit de astfel de fișe supradimensionate, dar ne întrebăm ce fel de ierarhie valorică introduce autorul, atunci când unora le acordă 3-4 pagini de dicționar, iar altora, tot atât de valoroși sau poate chiar mai importanți, li se rezumă această activitate în câteva rânduri sau doar într-o singură pagină. În orice caz diferențele între structura unui articol și a altuia sunt uneori extrem de mari și oameni de valoare notorie (precum Ovidiu Drimba, de exemplu) sunt tratați foarte expeditiv în comparație cu alții, precum Dumitru Chirilă, Emanoil Engel, Tiberiu Ciorba sau Constantin Mălinaș și Emil Roșescu.

Criteriul de prezentare al biografiilor este cel al specializării, adică pe domenii. Vom avea astfel prezenți mai întâi ierarhiile bisericilor și personalul lor preoțesc, constând din 44 de preoți și păstori sufletești de religie ortodoxă și 33 de religie greco-catolică. Sunt cei mai numeroși ca și grup social și ei dau seama despre existența în Bihor a unor elemente bisericesti remarcabile, cu preocupări multiple și cu un larg câmp de activitate. Meritul autorului este acela de a fi scos din uitare foarte multe figuri uitate, marginalizate sau nebăgate în seamă și a le fi propulsat într-o zonă de



*Giovanni si Renata Stradada (Italia)*

interes mai largă, de unde pot comunica ceva semenilor lor. Un loc important li se acordă și călugărilor din zonă.

Bine reprezentată este și secțiunea *Literatură Filologie, Lingvistică*, domeniu care reprezintă de fapt nucleul principal al cărții și unde pot fi întâlnite nume de personalități rotunde, cu aport remarcabil în viața cultural-științifică a orașului sau chiar a țării. Am remana aici prezența profesorilor Ovidiu Drimba sau Teofil Teaha, a lui Atanasie Popa sau Gh. Pituț, a lui Iosif E. Naghiu sau Zaharia Macovei, a lui Romulus Guga, Horia Hulban sau Titus Andronic, unii dintre ei meritând, evident, fișe mult mai extinse. Bine reprezentată este falanga de slujitori ai Universității orădene în calitate de dascăli și animatori culturali. Lipsesc din *Dicționar* și unele nume precum acela al profesorului Țarlescu, animator cultural remarcabil, scriitor și redactor la publicații literare sau a universitarilor Liviu Cotrău, Nicolae Goga și Aurel Curtui, a unor medici ca Aurel Lazăr și Tiberiu Coș, sau a unor istorici, pictori, muzicieni orădeni cu activitate remarcabilă în domeniu (probabil că ei vor figura în cel de al doilea volum, aflat, după câte suntem informați, deja sub tipar).

Un loc important în *Dicționar* acordă autorul publicațiilor și redactorilor de publicații periodice și cultural-literare. Se constată astfel că activitatea ziaristică este una dintre profesiunile cu mare tradiție în capitala Bihorului, și că efervescența jurnalistică a constituit o componentă de seamă a vieții spirituale a urbei de pe Criș.

Urmează, în aceeași serie de preocupări, un domeniu mai puțin băgat în seamă până acum la alcătuirea de dicționar, *Cultura populară* (cercetători, meșteșugari, cântăreți) printre numele care figurează în *Dicționar* numărându-se numeroși

reprezentanți ai cântecului popular, precum cunoscutele cântărețe Florica Bradu, Florica Ungur, Florica Zaha, Viorica Flintășu, Maria Haiduc, Irina Mihoc, Elvira Leringiu etc., acest domeniu fiind foarte cunoscut și drag autorului de la numeroasele sale prezențe în juriile de promovare ale cântecului popular. Printre cercetătorii din domeniu sunt amintiți Ioan Godea, Ion Bradu, Maria Boșe, Crăciun Parasca și alții. O lărgire, ce vizează trecerea de la profesionalism spre amatorism și cultural se face prin adăugarea la materia acestui volum a unui capitol intitulat *Addenda*, dar și prin prinderea în *Dicționar* a unor oameni de profesii foarte diverse (ingineri, învățători, tehnicieni dentari, funcționari, juriști, asistenți sanitari, economiști, ofițeri etc.), care s-au lăsat atrași, într-un fel sau altul, de patima scrisului și care sunt introduși în paginile cărții sub un titlu generic *A doua îndelungă – scrisul*. O rupere a fluxului biografic firesc al cărții are loc și prin departajarea intitulată *Generația 2000*, care departajează pe „vârșnici” de cei tineri și introduce un criteriu „generaționist” acolo unde era doar unul cronologic-alfabetic.

Cu toate aceste mici neajunsuri trebuie să salutăm în recentul *Dicționar* o biruință a scrisului românesc din Bihor, o etapă informativă absolut necesară care netezește drumul spre alcătuirea adevăratului dicționar regional al Bihorului. Meritul lucrării lui Stelian Vasilescu este înainte de toate acela de a fi furnizat o bogată listă de personalități bihorene, apte de a fi reținute pentru un viitor dicționar de tip valorizator. El lărgeste mult baza informativă a lucrării sale, coborând uneori la nivelul „culturii minore” și al amatorismului cultural, etapă absolut necesară în selecționarea și trierea valorilor viitoare. E drept



Anna Boschi (Spania)

că, în ceea ce ne privește, noi n-am fi introdus în acest dicționar multe „figuri bihorene”, de o activitate științific-culturală îndoelnică sau lipsiți de orice activitate, după cum criteriul prezentării „sentimentale”, exagerat-subiective a unor „personalități” scade mult din valoarea propriu-zisă a demersului său. Suntem însă în fața unui *veritabil act de cultură* și a unui demers care a necesitat multă trudă și străduință din partea autorului său, tot mai bolnav și tot mai dependent de spitalele bihorene (după cum o dovedește o altă notă omagială stridentă din capul cărții sale). Îl felicităm cu căldură că și-a dus proiectul până la capăt și-i urăm multă sănătate și putere de muncă la împlinirea vârstei de 75 de ani. ■

## Citirea (recitirea) și Scrierea

### ■ Horia Ursu

EVA LE GRAND  
*Kundera sau Memoria dorinței*  
București, Albatros, 2003

1. În timp ce editura *Humanitas* reia publicarea în limba română a scrierilor lui Milan Kundera, editura *Albatros* ne propune spre lectură o cercetare monografică a operei aceluiași scriitor. Este vorba de esul *Kundera ou La mémoire du désir*, publicat în 1995 la editura L'Harmattan, Paris, sub semnătura Evei Le Grand, profesor de literatură comparată la Université du Québec, Montréal, tradus în română de Voichița-Maria Sasu.

Dacă în spațiul cultural autohton lucrarea Evei Le Grand este o premieră, în cel european și nord-american, ea se înscrie într-o serie de monografii importante aparținând cu precădere unor universitari comparațiști sau teoreticieni literari: Kvetoslav Chvatik, Maria Nemcova Banerjee, Fred Misurella. Se așteaptă cu interes de mult anunțata carte a lui François Ricard, autor a numeroase studii consacrate operei kunderiene.

Unei cercetări academice, întemeiată pe rigoare și o atentă definire a conceptelor cu care operează în interiorul unei grile de lectură, rigidă, în cele din urmă, sau reduționistă, oricât de suplă sau nuanțat-cuprinzătoare s-ar dori, sau pe o prelucrare sistematică și conștiințoasă a informației care ar conduce, în cazuri ferice, la un discret, până la insesizabil, punct de vedere personal, asumat cu modestie sau prezumțios, Eva Le Grand îi preferă esul întemeiat pe citirea-

recitirea primelor opt volume de proză ale lui Kundera, la care se adaugă *L'Art du roman* (1986) și *Les Testaments trahis* (1993) pentru „plăcerea de a interpreta un text nu atât pentru a-i atribui un sens, cât pentru a aprecia pluralul din care e făcut”. (Eva Le Grand, p. 67)

Că e vorba de un exercițiu îndelungat de citire-recitire și scriere-rescriere, se poate proba ușor: în 1984, revista *L'Infini*, numărul 5, publica, alături de remarcabilul studiu al Sylviei Richtero-va, *Les romans de Kundera et les problèmes de la communication*, pe cel, nu mai puțin incitant, mai ales prin consecințe, al Evei Le Grand, *L'Esthétique de la variation romanesque chez Kundera*. Aceași revistă avea să publice în 1993 în nr. 44, un nou studiu al Evei Le Grand, *Voyage dans le temps de l'Europe* (ou de l'esthétique romanesque de Milan Kundera) cu mențiunea, “chapitre d'un livre à paraître chez XYZ Editeurs Montréal”.

Cartea a apărut într-adevăr în 1995, ceea ce i-a permis cercetătoarei canadiene să includă în volum și o lectură a primului roman al lui Kundera scris direct în franceză, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995. Fără această “încetineală”, esul Evei Le Grand ar fi vizat, asemenea celorlalte studii dedicate operei lui Kundera, doar șapte volume de proză, ceea ce ar fi contribuit, probabil, la înmulțirea speculațiilor privind simbolistica cifrei șapte care prezidează majoritatea scrierilor lui Kundera, interpretată de acesta nu ca pe o fatalitate ci ca pe “o exigență a formei”. (*L'Art du roman*)

Faptul că cele mai însemnate monografii au apărut între 1990-1995, s-ar explica prin aceea că, odată cu publicarea *Nemuririi* (1990), proiectul românesc kunderian cel mai ambițios,

romancierul părea a fi ajuns la o răscruce care îi lăsa un spațiu de manevră foarte restrâns și doar parțial promițător: manierismul sau o schimbare radicală.

Prelungind așteptarea, Kundera publică în 1993, *Les testaments trahis*, pentru ca doi ani mai târziu, 1995, să publice *La Lenteur*, un roman scurt, dar esențial întrucât el anunța, dincolo de adoptarea limbii franceze ca limbă a scrierilor de ficțiune, și o schimbare majoră la nivel compozițional, vizibilă și în romanele ce au urmat, *L'Identité* și *L'Ignorance*, acesta din urmă publicat chiar în aceste zile în Franța.

Scriitor prin excelență al *dezacordului*, cum ar spune Virgil Nemoianu, și locuitor al unei lumi a mediatizării generalizate, a *imagologiei* ca formă degradată a ideologiei și al cărei critic iminent este, Kundera își construiește opera cu tenacitate, cu discreție și cu un talent ce nu i-a lipsit niciodată, ceea ce face ca pînă și izbînzile parțiale să-și aibă propria strălucire. Iată de ce, “lectura complice” la care ar recurge Eva Le Grand în viziunea lui Guy Scarpetta, autor al unei atente și meritat elogioase prefețe a cărții “Kundera sau Memoria dorinței”, este cu atât mai incitantă.

Refuzînd statutul de “grefier” sau “colportor” al aserțiunilor sau demonstrațiilor de ațtea ori seducătoare ale romancierului și ignorînd delibarat legături cînd flatante, cînd insinuant-contenstatore cu contextele socio-politice, sau trimiteri la ceea ce Kundera însuși numește “scrieri de circumstanță”, pentru a se apleca doar asupra operei esențiale a lui Kundera, Eva Le Grand opune unei admirații necondiționate, o simpatie rezervat-interrogativă, în care retorica persuasiunii este du-



blată de una a suspiciunii, prin care sentința sau judecățile definitive, reconfortante, și după care ținăm atât, sunt amânate mereu sau reformulate conform unui principiu structurant al operei kunderiene, cu finețe și în profunzime analizat de către cercetătoarea canadiană, *variațiunea*.

Mai mult decât atât, vom observa odată cu Lakis Proguidis că "Il y a dans l'essai de Eva Le Grand une structure qui privilégie un seul thème (le kitsch), une technique artistique singulière (la variation) et un personnage emblématique (Don Juan)". (*Notes de lecture*, p. 310) Acestea sunt de fapt și cele trei părți importante ale cărții: I. *Kitsch și dorință de eternitate*; II. *Variațiune*; III. *Ultima privire a lui Don Juan sau memoria dorinței*. Urmează un *Epilog*, *Note și Bibliografie*. Vom menționa doar faptul că textul francez are notele în subsolul paginilor.

A privilegia nu înseamnă neapărat și a defavoriza, întrucât în viziunea Evei Le Grand, tema *kitsch*-ului nu umbrește importanța celorlalte teme pe care tot ea le inventariază, ci le potențează sau revelează în cele mai neașteptate contexte.

Capitolele sau subcapitolele cărții, purtând titluri sugestive, uneori parafraze dacă nu pur și simplu citate ale titlurilor kunderiene, se succed cu repeziciune, lăsând impresia unui oarecare fragmentarism sau al unei precipitări a sensurilor într-o înlănțuire mai degrabă de "iluminări" decât de demonstrații, tocmai acolo unde ne-am fi așteptat la nuanțări sau analize prelungite ale sensurilor abia revelate.

La o lectură mai atentă însă, vom regăsi construcția contrapunctică a textelor și tratarea muzicală a temelor după o formulă consacrată de romanele lui Kundera, căci *temele*, moduri de chestionare a existenței, așa cum sunt ele decelate de Eva Le Grand, nu sunt doar numite, ci și supuse variațiunii.

Așa se face că *tema frontierei*, bunăoară, - centru ironic al întregii creații kunderiene, pentru a relua o observație a Evei Le Grand care "face dată" în exegeza consacrată lui Kundera - menționată și comentată la p. 82, este reluată și aprofundată la pp. 135- 136 (*În căutarea frontierei*).

Prezență explicită și dominantă în cele două capitole menționate, *tema frontierei* devine episodică sau subtextuală în legătură cu *tema identității*. [Tratarea acestei teme în interiorul romanului *L'Identité* (1997) și în contextul mai larg al creației kunderiene, a oferit lui Carmen Mușat (*Perspective asupra romanului românesc post-modern și alte ficțiuni*, Paralela 45, 1998) și Andrei Deciu (*Nostalgiile identității*, Dacia, 2001) șansa unor comentarii cu totul remarcabile, singulare deocamdată în critica românească, demne oricând de a se înscrie în bibliografia critică, oricum impresionantă, ce însoțește opera lui Kundera.]

Focalizându-și cercetarea asupra unei teme, *kitsch*-ul, Eva Le Grand se face ecoul unei afirmații a lui Kundera, conform căreia, ar fi scris "un seul thème (le premier) avec variations" (subl. în text, *L'Art du roman*, p. 166).

Dacă opțiunea pentru *kitsch* este subiectivă și ar putea trezi oricând suspiciuni și isca controverse, lectura temei justifică îndeajuns de convingător alegerea, cu atât mai mult cu cât Eva Le Grand știe prea bine că scrierile lui Kundera, de la nuvele la romane și trecând prin eseuri, funcționează ca memorie sau arhivă a temelor și motivelor, dar și ca proiect cu o finalizare mereu amânată.

Fiecare carte a lui Kundera se sprijină pe ceea ce el numește "*cuvinte-teme*", pe prezența unora, dar și pe amintirea altora, la care se adaugă, în filigran, un posibil inventar al temelor pe care se vor întemeia cărțile viitoare. Găsim aici nu doar o metaforă a heterotopiei, a heterocroniei sau a



*Body-art cu John Held Jr.*

palimpsestului de care vorbește Eva Le Grand, ci și un posibil model generativ al universului românesc kunderian.

Obsedată, cum singură declară, de un proiect, acela de a citi cărțile lui Kundera ca pe un *text unic*, și de un personaj, Agnès, din *L'Immortalité*, Eva Le Grand a scris o carte unică până acum în felul său, în lungul drum al criticii către opera lui Kundera. Unică, tocmai în condițiile în care *ideea textului unic* era demult un loc comun.

2. Eva Le Grand a scris un eseu despre *crepuscul*, asemenea lui Broch despre *degradarea valorilor*, din *Somnambulii*. Integrabil unui roman cu titlul *Milan Kundera*, "eseul românesc" al Evei Le Grand ar înțelni, în același roman, în linia bine cunoscută a *polihistorismului* aceluiași Broch, și atât de apropiat lui Kundera, un superb poem de Octavio Paz, dedicat lui Milan Kundera, și pe care îl vom publica acum, în traducerea lui Virgil Stanciu.

## *Between Going and Staying / Între a pleca și a rămîne*

■ **Octavio Paz**

*Lui Milan Kundera*

*Între a pleca și a pleca ezită ziua,  
înamorată de propria-i transparență.*

*După-amiaza circulară a devenit un golf,  
în care se leagănă lumea-n nemîșcare.*

*Totu-i vizibil și totul iluzoriu,  
totul tangibil și de neatins.*

*Hîrtia, cartea, creionul, paharul  
se odihnesc în umbra numelor.*

*Zvîcnindu-mă în tîmple, timpul repetă,  
neschimbata, aceeași silabă de sînge.*

*Lumina transformă peretele neutru  
într-un spectral teatru de reflectări.*

*Mă găsesc într-un miez de ochi,  
contemplîndu-mă în privirea-i goală.*

*Clipa se-mprăstie. Nemîșcat  
rămân și plec: eu sunt un interval.*

Eva Le Grand și Octavio Paz au scris deja o parte din roman. Poate se va găsi cineva să scrie restul. Și dacă împlinirea va fi pe măsura proiectului, un personaj, să zicem Agnès, va putea spune precum odinioară un alt romancier, *Milan Kundera*, *c'est moi*, spre uimirea, nu știm cît de sinceră, a unui personaj secundar oarecum, chiar dacă, din întîmplare sau nu, se numește Milan Kundera. Timp, mai e. Mileniul trei e doar la început.

3. Traducerea inspirată a Mariei-Voichița Sasu s-a confruntat cu o dublă provocare: aceea a textului Evei Le Grand, dar și a citatelor din opera lui Kundera.

Soluțiile alese în unele cazuri de Maria-Voichița Sasu polemizează într-un fel cu cele propuse pînă acum de traducere de la *Univers*. Astfel, *L'Insoutenable légèreté de l'être* este tradus prin *Insuportabila ușurință a ființei*, față de *Insuportabila ușurătate...* *La valse aux adieux*, *Valsul cu luări de rămas bun*, față de *Valsul de adio*. La *Humanitas*, se publică *Nemurirea*. Maria-Voichița Sasu propune *Imortalitatea*. Credem că o motivare a opțiunilor traducătoarei ar fi fost bine venită.

Citatul din Nietzsche, de la pagina 82, ar fi trebuit confruntat cu o traducere în română din limba germană pentru a risipi echivocul dacă nu chiar inadecvarea traducerii din franceză.

Traducerea a ultimului rînd din romanul *La Lenteur* ar putea fi revizuită.

Eva Le Grand citează ultimele rînduri în care cuvîntul *chaise* tradus prin *scaun* ar putea deruta cititorul român care nu știe că, după Le Petit Robert, *chaise* însemna (lăsînd la o parte pe cel traducibil în română de *lectie*, nepotrivit în roman unde, nementionat în citat, dar prezent în textul kunderian, apare un vizitiu), "Voiture à deux ou quatre roues tirée par un ou plusieurs chevaux" (1688). Amintind și faptul că la pagina 13 din *La Lenteur*, cavalerul se află "dans le carrosse à côté de la belle dame" și că "Après un voyage doux et agréable, la voiture s'arrête à la campagne", sensul de "scaun" pentru "chaise" ar trebui revăzut.

Dacă pînă aici lucrurile sunt interpretabile, ca în orice traducere, la pagina 94, ne izbim de o gravă eroare de tipar. *Sonata opus 111* de Beethoven comentată de Kundera în *Le livre du rire et de l'oubli* (pp. 252-253) apare drept *Sonata opus III*.

Eseul Evei Le Grand e greu de rezumat și imposibil de povestit. Tocmai de aceea, efortul de a-l citi va fi răsplătit din plin.

# Poeți elvețieni de expresie germană

■ *Viorel Mureșan*

RAINER BRAMBACH  
*Cap sau pajură*  
Editura Revistei Familia, Oradea 2001

ALOIS BISCHOF  
*Pe drum*  
Editura Revistei Familia, Oradea 2001

(urmare din numărul trecut)

Selecția volumului *Cap sau pajură*, de Rainer Brambach aparține lui Werner Lutz, primul autor de serie. Din nota de pe coperta a IV-a datorată prozatorului-traducător Radu Țuculescu aflăm că: „R. B., născut în 22 ianuarie 1917 la Basel, spunea despre sine că a practicat următoarele meserii: pictor de suprafețe, șomer, grădinar, cărbunar, băutor de vin și... poet. A scris poezie și proză scurtă, indiferent la orice modă, clișee ori tendințe. Un autodidact dotat cu un talent de excepție și cu o personalitate aparte. Fusese idolul multor tineri poeți care roiau în jurul său, precum fluturii în jurul lămpii. O lampă mereu aprinsă prin crășmele orașului, dându-i bucurie din lumina sa celor din jur. A murit la 13 august 1983 într-un accident de bicicletă. A lăsat în urma sa o operă durabilă, nelegată de vreun timp anume. Persoana sa a intrat de pe-acum în legendă și multe dintre poeziile sale «de pahar» au devenit folclor orășenesc și se cântă cu diverse ocazii chiar dacă mulți nu mai știu cine este autorul lor”.

Deci, o figură tragică și pitorească în peisajul liric din Țara Cantoanelor, în cea de a doua jumătate de veac XX. Iar poezia sa, cultivând versul nud, lipsit de tropi ornamentali, vine în descendența unor Jean Follain, dar și – ex aequo – Bertolt Brecht. Spontaneitatea și directivitatea sunt atributele ce o împun: „Nimic ciudat: în mine nechează un mânz/în mine cântă un cocoș!/Să te tolănești, să existi, să te trezești,/să rupi foaia de ieri a calendarului/să citești verdictul în dosul paginii/și să uiți,/să spui teiului din curte bună maidimineața/și să deschizi fereastra“ (p. 7)

În bună tradiție europeană, dar mai ales asiatică, poezia lui Rainer Brambach exprimă nevoia de natură. Pastelul însă e întotdeauna la el de o remarcabile concizie. Părți ale unor – și așa – scurte poeme, finalurile de obicei, sunt haiku-uri spontane sau nemărturisite: „Pentru că plouă de trei zile/ plouă continuu aproape fără zgomot/apuc cele trei culori ale mele pastelat/albastru galben verde/și aduc un cer/pe cer un soare/iar dedesubt o pajistă de păpădii/pe hârtie/pata roșie de pe pajistă,vin vârsat“ (s.m. - V.M., p. 9)

În intenția poetului, poezia se apropie de puritatea originară a limbajului, situată undeva dincolo de cuvânt. Aspirația sa este: „A serie poezie/fără balast“ (p. 15). În fapt, angoașa potențează imaginarul (lingvistic) până către „granițe“ suprarrealiste. Din acea dublă intenție a limbajului, invocată de esteticieni, autoreflexivitatea prevalează asupra tranzitivității: „Uneori ai dori să nu mai fii de față/să te prăvălești printre tufșuri/alături de câteva vite –/Apoi ocolind timpul să zaci la umbra socului/și unu trei ori cinci/să le accepți ca numere pare“ (p. 13)

Dacă am vorbi despre o poezie a *parcurilor* bântuite de stafii, va trebui să recunoaștem că avem imaginea unei naturi alegorice. Ca la George Bacovia, bardul american al *Portretului oval*

devine heraldul spaimei, al fatalității, al obsesiei morții: „În afară de Poe și de mine/Nu mai era nimeni în parc./Doar cineva ca Poe/Stătea sub ulmi/în frunzișul ud, singur/și plouat./L-am văzut pe Poe/Purta mantaua/tivită-n catifea/și privea posomorât spre nu știu ce./Fluieră-ți ceva, Brambach! Încearcă/o melodie,/închipește-ți o pasăre,/ea-i bătrâna, neagra pasăre a lui Poe,/las-o să zboare... cu-adevărat,/l-am văzut pe Poe/cum treptat să făcea/una cu ulmii în ploaie“ (Poezie, p. 21).

Într-un loc, în sânul limbajului ia nașterea un mic „epos“ al derizoriului provincial, dar semipitern, generat în jurul unui simbol, cea dintâi armă-unealtă a omului: *secura*, asociată cu tema năcând desuetă a *discordiei*: „Necăjit după o ceartă pentru nimic,/aveam dreptate tu și eu pentru nimic,/treceam prin satul străin./Amurgul amesteca zeama de balebă și lapte/în dreptul grajdurilor./Am văzut sub acoperișul șopronului servitorul/în fața butucilor crăpați,/am văzut toporul și l-am auzit cum lovește,/am auzit mult timp în urma noastră/liniștea, toporul, liniștea, toporul/cum lovește“ (Secura, p. 23).

Că avem în față o poezie a faptului cotidian, așa cum se practică ea mai ales la poeții germani din a doua jumătate a secolului al XX-lea, voit derogată de ceața metafizică pe care, tot voit, o cultivau expresioniștii, stau măturte câteva titluri exceptate din cuprinsul plachetei: *Zi de lucru*, *După-masa*, *Înainte de masă*, *O zi printre altele*, *Zi obișnuită*. Ceea ce nu înseamnă că universul acesta nu poate fi unul plâpând, agresat, amenințat din toate direcțiile, pe când limbajul e gata să explodeze în oximoron: „Cum mergi tu lângă mine, senin laudând/această zi de lucru precum o duminică (și la marginea drumului/apuci strălucitorul pietriș/spune! cum să te consolez/când o casă de melc/pocnește sub piciorul meu – pe tine,/delicat țesută-n fire de mătase/în această după-amiază a ultimelor zile frumoase de toamnă...“ (Tu lângă mine, p. 63).

Alois Bischof este cel mai tânăr din seria celor patru poeți elvețieni de expresie germană apăruiți în traducere în Biblioteca revistei *Familia*. Din prezentarea traducătorului aflăm că: „... s-a născut în 1951 în Bodensee (Elveția). A studiat germanistică, istorie și filosofie. A lucrat ca ziarist la diverse cotidiane, redactor radio, editor, bibliotecar, profesor de liceu, ghid turistic. [...] Cu poezie debutează acum, în România. Ritmată între poeticitate modernităților și cotidianul observat cu ochiul jurnalistului, poezia lui Alois Bischof deconspiră vulnerabilitățile lumii sale launtrice, micile întâmplări revelatoare, glasul ascuns al sensibilității“ (Radu Țuculescu).

Volumul se intitulează *Pe drum*, după titlul unei „proze scurte“, care închide tabla de materii. După cum lasă a se înțelege chiar sintagma din titlu, întreaga materie poetică a volumului e coagulată în jurul *temei călătoriei*. Dar nu simple excursii, ci aventuri ale cunoașterii, care aduc sub lupă felii tragice de viață, așa sunt poemele lui Alois Bischof. Poetul își combină vocea cu cea a diaristului – procedeu de mare efect în poezia modernă – într-o căznică până la lirică de război, din loc în loc patată de fluturi mongolizivi ori de chipul deprimant al lui Crist: „nori zdrențuiesc cețe/pale de vânt aerisesc ventricule/fum perfid din câmpuri de cartofi/un reviem precum un fiut în ureche//cine-mi liniștește setea/cine-mi bea sângele//Sarajevo se înalță/ca o cometă/între tablouri din stele/se cuibărește apa sărată/ce mișcă mările/ce înfometează pustietatea//se dă o mână de ajutor/în golful Africii/neprețuite ceasuri ticăie în retinele săracilor//de ce simt miosul spongios al

omului de pe cruce/de ce armonioase sunete îi frâng oasele/doar mângâierea/catalogului de călătorii/alunecă între picioare/iar migrările celor care sunt în stare/lovesc orbește/pentru ce se zbat fluturi mongoloizi/pentru ce devorează trăsnetul peste sunet timpul/dar atunci/fulgerul auriu/care se rătăcește-n sânge/și potolește întreaga foame a lumii“ (Toamna 95, p. 11-13).

Cum deja s-a sugerat, vocea prea sensibilă a eului liric e acoperită de aceea a scriitorului în jurnal, dar, spre folosul poeziei, ea nu poate fi și reprimată. De aceea, poemele mai lungi, narative ori descriptive, explodează în final în panorame de o metafizică nedeslușită, vecină cu rugăciunea: „după-masa într-un film/plin cu valuri sparte/a purtat femeia/un sportiv dialog cu Dumnezeu el/liniște“ (bucătărie, toamna, p. 25).

Dacă într-un poem de la începutul volumului se explorează buchetul de semantisme tanatice ale unui obiect cu – trebuie să recunoaștem – simbolistica uzată, precum luna: „luna seceră mai departe/în cerul golit de sânge/și iarăși se furizează/bărbatul cu coasa/în jurul patului înghețat/al copilului“ (Luna, p. 17), în altul se zbate ideea de *timpanopol*, materializat în forme și imagini aproape terne, amestec risipit de titluri și demnități, de istorie și actualitate, cu toate topite într-un clasic trecut: „afară la cimitirul central/(prima poartă)/fălfâie moarte păsări din piatră/bătrână/de pe înclinatele năpădite de plante sălbatice/morminte israelitel/(doctori et filosofi/et cetățeni de onoare ai imperiului et/baronese din orașul de rezidență Viena et/grofi et k.† k. et ordine cavaleriști et/țoți cu numele șterse)/zăpada lovește/alb cenușiul/limba se pierde“ (Viena, gara de vest, p. 31-33).

În mod paradoxal, momente descrise în general în culori stenice, apar sub pana lui Alois Bischof în formele urâtului ce capătă statul de valoare autonomă. Cu vocea lui stridentă, grotescul înlătură monotonia unui timp cu aparență placidă: „În aceste după-amieze/timpul/sânge încheagat/de pe limbile/bărbaților bătrâni/cad tumori et hernii et/vene îngustate et/berle et vin în/pahare“ (Acele după-amieze, p. 59). Pentru a da circularitate motivului central, cel al *călătoriei*, florilegiul poetic se încheie cu *Lupi*, unde animalul din titlu (și mitologic) are o funcție psihopompă: „lupi care urlă/miros abajurul/din piele de om/dar apoi tropăie/în direcția lunii/ghere mute et fără urme/așchii de aur în ochi/o șoapătă/ești frumos/și mușcătura în carne e caldă/în spatele morții/pândesc umbrele/semne minuscule/în noaptea întunecoasă/singură pomeste luna/orbita ei et/boturile adulmecătoare/caută sânge/pe tâmpla regelui/se scurge albastru/cine cunoaște secretul/aparține morților/atâta timp cât pielea e caldă/arde lumina/șnurul buricului/ca un semn de drum spre fericire et/țipătul ascuțit fulgerător/promite universul“ (p. 65-67).

În *Pe drum* (piesa finală) sunt prezente ritmul și cadența perioadei, ca în marile poeme în proză. Având drept protagonist un motan care evoluează într-un peisaj dezolant, poemul etalează cu vigoare fibra autentică a unui narator verist. Ironia amară și lirismul sunt, totuși, atributele ce însoțesc cel mai îndepărtat acest text.

# Gherasim Luca, „inventator al iubirii“

■ Ion Pop

În 1945, an fast pentru suprarealismul românesc după tăcerea obligată din timpul războiului, poetul Gherasim Luca publica volumul *Inventatorul iubirii, urnat de Parcurg imposibilul și de Moartea moartă*, texte cu caracter preponderent eseistic, dar animate de pașosul neoromantic ce susține întreg scrisul său. (În același an tipărise prozele din *Un lup văzut printr-o lupă* și – în limba franaceză – *Vampirul pasiv*, alături de importantul manifest semnat împreună cu D. Trost, *Dialectica dialecticii*). Ca în *Un lup...*, iubirea, considerată drept sentimentul fundamental-transfigurator al existenței omului, constituie și aici tema fundamentală de reflecție. Nu altfel crezuseră André Breton și suprarealiștii francezi, pentru care dragostea era așezată la înșșișă temelia „invenției” poetice, a ansamblului de aproximări în limbaj ale trăirii.

Pentru a o elibera de orice limită și constrângere, poetul are nevoie încă o dată de gestul sfidător-iconoclast, de distrugere în efugie a convențiilor de ordin social și estetic. De aceea,



ipostaza spectacular-satanică, preluată de la protagonistul *Cânturilor lui Maldoror* ale „contelui” de Lautréamont, cu afișarea atitudinilor negatoare, însă modelate din nou în manieră „dandy”, revine în forță. „Port cu o eleganță specială acest cap de sinucigaș pe umeri și mut dintr-un loc în altul un zâmbet înfăm, otrăvind pe o rază de mai mulți kilometri respirația ființelor și a lucrurilor” – se scrie pe pagina inaugurală a cărții. E un gest de protest „stilizat”. Căci, dacă avem de-a face, iarăși și iarăși, cu un refuz decis al convențiilor și, dincolo de ele, al înșșișă limitelor condiției umane („Văd sângele murdar al omului plin de ceasornice, de registre, de iubiri gata făcute, de complexe fatale, de limite”), o atare respingere își asociază în chip semnificativ „eleganța” alurii, fie ea de „sinucigaș”.

Opunându-se radical cuminteniei generale, „personajul” lui Gherasim Luca este, ca la toți avangardiștii, „inventatorul” prin excelență („Totul trebuie reinventat”), însă unul încântat că își poate răsfrânge în oglindă, etalându-le, multiplele expresii ale totalei sale disponibilități: „Îmi salut dublul, triplul. Mă privesc în oglindă și îmi văd fața plină de ochi, de guri, de urechi, de cifre”. Gata să reinventeze lumea și pe sine însuși, poetul regăsește, simbolic și mitic vorbind, visatul pământ virgin („o regiune întotdeauna virgină”) care fusese și cel

invocat de un Tzara, predat unor „revelațiuni unice de fiecare clipă”, spontan, adică, proaspăt și inedit tot ce face, după ce s-a produs o *tabula rasa* care lasă totuși speranța unei omeniri purificate: „Orice se poate întâmpla în această lume fără trecut, fără puncte de reper, fără cunoscute”.

Ne întâlnim – a câta oară – cu sugestia disponibilității absolute a spiritului, atât de caracteristică „stării” avangardiste, dincolo de orice program particular. Sentimentul iubirii, angajând figura femeii feerice, în ipostază de agent transfigurator al universului, nu exclude – cum am mai avut ocazia să notăm – ipostaza „infernala”, extrem-negatoare a eului – întrucât miza jocului este acum nici mai mult nici mai puțin decât condiția „oedipiană” a omului, marcat de complexe ereditare, constrâns de limite aparent insurmontabile: „Iubesc această iubită inventată, această proiecție paradisiacă a creierului meu infernal, din care îmi hrănesc demonul. Proiectez la nesfârșit pe carnea ei îngerească convulsivă, otrăvurile, furia dar mai ales marea, teribila mea pasiune pentru sacrilegiu. Această pasiune fără limită pentru sacrilegiu îmi întreține la o temperatură a negației și a negației negației toată ura mea nefericită pentru absolut tot ce există, pentru că tot ce există conține în virtualitățile lui subterane un mormânt pe care trebuie să-l pângărim și pentru că noi înșine în această secundă avem tendința cadaverică de a ne accepta, de a ne axiomatiza”. Temenii dialecticii hegeliene sunt, iată, introduși în această ecuație dinamică a „frumuseții convulsive” (termenul este, se vede, și el rostii) și conduși către ideea transformării revoluționare a lumii, cu un fel de febricitate care-l face pe autor să pună chiar înaintea actului revoluționar propriu-zis puterea transformatoare a iubirii, un agent, așadar, lăuntric, subiectiv. „A nu lăsa nici o dorință în suspensie”, „a lăsa deoparte precaritatea existenței omului, biologia lui rudimentară, reacționară, funebră” înseamnă a nu mai aștepta un „mâine” al revoluției sociale concrete, care poate să întârzie. (Este și unul dintre motivele pentru care camarazi de grupare suprarealistă precum Gellu Naum vor critica aspru această „poziție non-oedipiană a existenței” – v. *Teribilul interzis*, 1945). „Inventatorul iubirii” își recunoaște singur poziția utopică, situarea pe terenul mitului și al poeziei. Ca, de pildă, la Gérard de Nerval – dar și la Breton, din *Nadja* sau *L'Amour fou* – iubirea poate rezolva totul, „amorul și magia” se întâlnesc, „ca niște personaje mitice al amorului de o specie care se inventează sub ochii mei, aceste femei execută gesturi a căror semnificație imediată sau ulterioară le scapă, dar a căror rezonanță demoniacă le umple de voluptate. Aceste femei semnează pactul de sânge cu mine”. Iată, așadar, puse din nou în rezonanță, ipostazele angelice și cele demonice-fatale, promovate de decadentismul „fin de siècle”. Femeia și iubirea devin, până la urmă, centrele simbolice ale unei reflecții despre însuși universul poeziei, unde totul este inventat și de reinventat.

Reluată în textul mai succint din același volum, *Parcurg imposibilul*, tematica iubirii transfiguratoare atrage din nou încă o reprezentare a femeii, care a făcut o anumită carieră în universul imaginar suprarealist: femeia-medium (evocată și în *Un lup văzut printr-o lupă*, cu o prezență fertilă, cum se știe, și în opera lui Gellu Naum). Este „iubită-medium”, ființă permeabilă misterelor transmundane, întreținând ceea ce Gherasim Luca numește o „iubire somnambulică”, asociată

cu o „stare de automatism ambulatoriu și de frenezie irezistibilă”, cu o întreagă serie de obiecte-fetiș, „obiecte afrodisiace”, prinse într-o vastă rețea de relații prin care dorința subiectivă se cere realizată în lumea exterioară. De aici, afirmarea unei „poziții permanente de excitat și de excitant, de inspirat și de inspirant, de provocator și de provocat la iubire”.

Tematica atât de productivă la suprarealiști, a *obiectului*, este astfel reintrodusă tot prin intermediul acestui „amour fou”, generator al stării de demiunitate și somnambulism. Pe acest teren, Gherasim Luca este, din nou, poetul exceselor, cu o voință mereu supralicită de „teoretizare”. El vorbește acum, sub semnul transformării dorinței în realitate a dorinței – deci al efortului de a înfrânge principiul freudian al realității prin forța principiului plăcerii – despre un „obiect oferit în mod obiectiv unui obiect” (cu sigla „O.O.O.O.”, de patru ori... exclamativă). E o formulă, să-i zicem „flamboiantă” și „barocă”, prin care în ecuația subiect-în-așteptare-activă (a obiectului purtător de mesaj, descoperit în virtutea hazardului obiectiv, despre care vorbise deja Breton) se introduce și un al treilea termen, al persoanei căreia i se oferă ca dar obiectul, presupus a fi investit cu mesaj de natură libidinală, oricum secretă. Autorul unui amplu studiu despre opera lui Gherasim Luca, Dominique Carlat, citește în felul următor acest demers al poetului: „oferirea obiectului ar înmulți probabilitățile de apariție a fenomenului hazardului obiectiv. Pe de altă parte, el instituie un schimb, acest O.O.O.O. permite depășirea exclusivității interpretării solipsiste a obiectului găsit; el angajează captarea hazardului obiectiv în forma sa dinamică, în perpetua sa relansare în sânul motivației. Prin urmare el este mai propice, pentru a relua termenii lui Gherasim Luca, unei forme de ‘priapism’: el ar participa la ‘eroticizarea universală’ revendicată în altă parte cu același umor frenetic” (v. D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempêtif*, Ed. José Corti, Paris, 1998, p. 141). Același interpret vede în demersul poetului ambiția mai largă de „a modifica inserția subiectului individual în circulația colectivă a simbolicului” (*Op. cit.*, p.142). Cât de voluntar-umoristică ar fi utilizarea acestei formule, ca și a altora, din *Vampirul pasiv* ori din *Dialectica dialecticii*, e de discutat. În orice caz, „frenesia” retoricii acesteia de substanță romantică face oarecum suspectă și îndoielnică eficacitatea ei în plan „revoluționar”, altminteri decât la nivelul jocului imaginației, al unei utopii poetice desigur spectaculoase și cu o certă investiție pasională. „A mă lăsa zăpăcit de obiecte” este, în acest sens, o altă expresie a acestei comunicări largite, chiar toale, traduse ca „stare de receptivitate voaianță care mă face să prind mesajele depărtate pe care le conțin” – prelungire, observăm, a efortului lui Rimbaud de a deveni vizionar.

*Moartea moartă*, a treia secvență a acestui volum, nu va face decât să extindă – în chip organic – reflecția asupra unei problematice înrudite, de vreme ce tot ce s-a spus până acum anagajează întregul ființei. Refuzul violent al convențiilor de orice fel cuprinde și sfera morții – „Această moarte grosolană, naturală, traumatică, și mai castrantă chiar decât nașterea pe care o reflectă și o completează”, calificată drept „insuportabilă”. Utopia poetică decide că moartea înșșișă nu este decât o repugnantă convenție, prin repetiție automată, monotonă. În consecință, poetul va propune, în același stil spectacular, un fel de exerciții de con-

Continuare în pagina 23 ➔



# Politica și mass-media în democrațiile postcomuniste

**M**inisterul Informațiilor Publice și Fundația Hanns Seidel a organizat, în perioada 10-11 martie 2003, la Palatul Parlamentului, conferința internațională "Politica și mass-media în democrațiile post-comuniste".

Conferința și-a propus un schimb de experiență privind practicile de comunicare și concluzare între mass-media și structurile politice. Printre subiectele care au fost abordate se numără: reglementările în domeniul mass-mediei, libertatea de exprimare, independența financiară a media, ratingul și politica editorială, statutul jurnaliștilor și delictele de presă.

La Conferință au participat oficialități române și străine, reprezentanți ai societăților publice și private de televiziune și radio, ai presei scrise și ai societății civile din următoarele țări: Albania, Belarus, Bosnia și Herzegovina, Bulgaria, Croația, Republica Cehă, Estonia, Letonia, Lituania, FRI Macedonia, Republica Moldova, Polonia, România, Federația Rusă, Serbia și Muntenegru, Slovacia, Slovenia, Ucraina și Ungaria.

În cuvântul de deschidere ministrul informațiilor publice, Vasile Dîncu a specificat că vorbind "despre mass-media, vorbim despre rolul ei în Europa Centrală și de Est. De fapt ne referim la evoluția, la dezvoltarea societăților noastre. Vorbim despre miezul tranziției din societățile noastre."

Cuvântul prof.dr.h.c. Hans-Peter Niedermeier, directorul Institutului de Promovare Profesională al Fundației Hanns Seidel, München

Tehnică modernă a transformat informația și comunicația - via mass-media - într-un instrument indispensabil al relațiilor dintre indivizi și grupuri sociale, dintre popoare și state. Poziția mediilor se îmbunătățește continuu. În multe state ele reprezintă, la fel ca și tehnologia informațională, un important factor economic.

Formarea jurnaliștilor mi-e foarte apropiată, de aceea îi voi dedica o fracțiune din timpul alocat intervenției mele. Mă pot apleca acum accentuat asupra acestui aspect, deoarece cei doi antevorbitori germani au introdus deja în intervențiile lor tema propriu-zisă a conferinței. Ziariștii au sarcina de a face publice stări de fapt sau procese, care pentru societate reprezintă o importanță generală, politică, economică sau culturală. Prin intermediul unei cuprinzătoare oferte de informație cuprinse în toate mijloacele publicitice, jurnaliștii pot pune bazele care să permită fiecărui cetățean să recunoască forțele ce acționează în societate. Ei pot crea astfel importante temelii, care să permită cetățenilor participarea eficientă la procesul de formare al voinței politice, o premisă a funcționării unui stat democratic.

În Germania, de exemplu, constituția asigură mediilor multiple drepturi și libertăți. La rândul ei, politica se străduiește din răsputeri să păstreze și să aprobe aceste drepturi. Și este bine așa. Dar eu cred că drepturile includ și îndatoriri morale. Cred că jurnaliștii sunt obligați să acorde deosebită atenție respectării demnității umane și a principiilor fundamentale stabilite de codexul presei.

Este o realitate faptul, că ziariștii nu-și pot exercita misiunea publică de a informa, de a critica și de a exercita controlul social decât dacă sunt eliberați de orice constrângeri venite din partea statului. Este deci clar în opinia mea că ei trebuie să fie capabili să evalueze realitățile la care se referă mai clar decât ar face-o un om de știință,

un poștaş, un frizer sau un stomatolog. Iată de ce o bună pregătire universitară și practică a ziariștilor este mai importantă decât cred mulți oameni pentru buna funcționare a fiecărui stat democratic. Asta deoarece, libertatea și democrația se dezvoltă doar atâta timp cât există democrații dinamici, educați, competenți și cu o bună conduită morală, atât în rândul politicianilor, cât și al jurnaliștilor. În special în rândul tinerei generații și tocmai în sânul unor categorii profesionale atât de sensibile politic, cum sunt jurnaliștii.

Până în anii 70 și în Germania existau doar două posturi de televiziune. Sigur că în condițiile unei dezvoltări pozitive a posibilităților tehnice și economice s-a născut dorința de a accepta mai multe posturi de televiziune, de a permite - în interesul unei oferte sporite de opinie - apariția mai multor programe tv. În intervalul 1980 - 1990 această tendință, cuplată cu existența premiselor tehnologice și economice, a condus la dezvoltarea pe piața de televiziune din Germania a încă 5 - 7 posturi complete proprii, la emiterea mai multor programe străine. Această realitate ne conduce, desigur, la gândul, că astfel s-a putut asigura o ofertă sporită și multiplă de opinie. La prima vedere această concluzie este fără îndoială corectă, pentru că telespectatorii au ocazia să aleagă între mai multe canale. A contribuit însă acest lucru și la îmbogățirea ofertei în domeniul educației politice, în domeniul învățământului sau în cel al culturii? Îmi rău că trebuie să o spun, dar nu cred.

Presiunea cotelor de audiență asupra posturilor, necesitatea asigurării publicității necesare sunt factori a căror rezolvare este legată de un număr mare de spectatori. Spre exemplu sâmbăta seara majoritatea acestor spectatori nu este atrasă de programarea vreunei opere de Verdi, ci de un mare show, de un program de divertisment sau alternativ de "sex and crime". Toate acestea presupun adaptarea la principiul: "more of the same".

Desigur, nu neapărat posturile private sunt cele chemate să se opună acestui fenomen. Ele sunt, în mare parte finanțate din încasări publicitare și sunt obligate, evident în cadrul legislativ dat, să respecte principiile rentabilității economice pentru a putea rămâne prezente pe piața liberă. Dar posturile publice germane ARD și ZDF nu sunt finanțate doar din publicitate, ci în mare parte din contribuții ale plătitorilor de taxe. Cred că ele ar putea prelua sarcina educației politice (obiective și multiple) a telespectatorilor, cred că ar trebui să se implice și în prezentarea unor programe educative și culturale. Nu vreau să amintesc, în această ordine de idei, decât modul în care candidații americani la funcția de președinte se pregătesc, deja de decenii, în campanii, în show-uri electorale care să-i apropie de electorat până în ziua alegerilor.

Sigur, nu putem evita, ajunși în acest punct al dezbaterii, întrebarea: în ce măsură posturile de televiziune publice, implicate și ele în lupta pentru atragerea unei cote cât mai mari de publicitate, își pot permite adoptarea acestui curs? Desigur, în Germania și în cadrul unor manifestări internaționale ca cea de acum sunt exprimate permanent multiple și diferite păreri despre modul în care televiziunile private și publice se achită de așteptările legate de prestația lor.

Legat de dependența reciprocă dintre politic și mass-media eu afirm întotdeauna că în ciuda obiectivelor distincte pe care le urmăresc, politi-



Crash (Italia)

cienii și ziariștii ar trebui să se respecte unii pe alții, să-și respecte activitatea. Ei au, fără doar și poate, funcțiuni distincte: politicianii au sarcina de a ajuta la dezvoltarea construcției statale, în timp ce jurnaliștii și mass-media - câinii de pază ai societății, cum au fost deja denumiți azi - au rolul de a veghea la bunul mers al lucrurilor, de a critica pașii greșiți.

În Germania se alcătuieste de decenii un top al celor mai îndrăgite și apreciate categorii socio-profesionale. Cel mai bine plasat grup profesional este cel al medicilor, al semizeilor în alb. Urmează juristii, a căror poziție fruntașă se datorează în special înaltului prestigiu de care se bucură Curtea Federală Constituțională, justiția germană deci. Locul trei obișnuia să fie ocupat de clerici. După reunificare, Germania a devenit însă ceva mai ateistă, iar poziția preoților a revenit profesorilor. În partea inferioară a scalei preferințelor socio-profesionale ale populației, în schimb, nu s-a modificat nimic de decenii, iar cele trei grupe au fost și continuă să fie reprezentanții companiilor de asigurare, politicianii și - probabil că ați intuit deja - jurnaliștii. Dacă politica și mass-media vor continua să se sfășie reciproc, nu prea vor avea șanse să părăsească foarte curând aceste poziții codășe. Această influență a mediilor asupra politicii a fost supraevaluată și dezvoltată și în statele vest-europene, astfel încât între media și politic nu s-a născut o prietenie, ci o comuniune fatalmente necesară.

Dar să dau câteva exemple: în anii 60, Konrad Adenauer, cancelarul de atunci al Germaniei spunea: „Trebuie să fii atent cu puștii și cu ziariștii, obișnuiesc să mai arunce cu câte o piatră după tine.” În anii 70, cunoscutul președinte al grupului parlamentar SPD din Bundestag Herbert Wehner susținea: „Mie mi-e indiferent dacă presa scrie bine sau rău despre mine, important e că scrie.” Și cancelarul Austriei Bruno Kreisky s-a referit odată la relația dintre politic și mass-media afirmând: „Tot ceea ce îl face pe politician să arate mai bine decât o maimuță reprezintă un lux.” În anii 80 s-a preluat apoi modelul american al democrației mediatice, care se dezvoltase atât de puternic încât reușise să incline chiar balanța deciziei electorale, după ce în anul 1961 J. F. Kennedy câștigase alegerile în defavoarea lui R. Nixon pentru că era mai telegenic.





Benet Koleka, ziarist, Albania

Aș dori să discuzăm despre legătura dintre mass-media și politică în democrația post-comunistă. Mă tem că nu am găsit cuvintele potrivite, în acești doisprezece ani: putem numi post-comunism perioada pe care o trăim sau este altceva? Mă tem că toți, nu doar cei prezenți aici, dar și cei din occident, care folosesc aceste cuvinte, le folosesc pentru a exprima o realitate care nu există ca atare. Vă rog să remarcăți că prin post-comunism, înțelegem uneori linia strictă care separă post-comunismul de democrația prezentă. Societățile est-europene au impresia că această schimbare s-a produs peste noapte. Nu este adevărat. Așa-numitul post-comunism este, într-un fel, o continuare a adevăratului comunism, dar cu un ritm diferit. Există o mare distanță între revoluție și democrație. Cu toate acestea, trebuie să privim lucrurile realist. Trebuie să ne bucurăm de libertatea oferită de perioada post-revoluționară, însă trebuie să fim conștienți că reprezintă libertatea de după revoluție. Revenind la ideea de post-comunism, noi, în Albania, am fost foarte bucușori să credem că comunismul ține de trecut. Am plătit scump această naivitate. Pe durata așa-numitului post-comunism, de fapt am văzut că aceiași oameni și-au schimbat poziția, și că doar suveranitatea s-a schimbat, nu epoca. Mai evidentă a fost comportarea autorităților politice înfricoșate față de mass-media, imediat în 1990: am văzut cum forța statului era exercitată în ziarele independente, am văzut cum ziaristii au fost băgați în închisoare și ne-am întrebat mereu: este acesta comunism sau post-comunism? Fiindcă știam că în comunism nimeni nu mergea la închisoare din cauza liberei expresii, întrucât aceasta nu era permisă, ci interzisă. După 1990, aveam libertate de expresie, dar am deschis și porțile închisorilor. Astfel că azi ne aflăm în această dilemă și ne întrebăm dacă post-comunismul e despărțit strict de comunism.

Astăzi, media și-a asumat roluri diferite: profet colectiv, creator de opinie. Este o mare realizare a presei. Dar, câteodată, presa și mass-media în general, cel puțin în țara mea, dar mă tem că și aici, în jur, profesează dreptul la injustiție, dreptul celui mai puternic. Cel mai puternic nu înseamnă neapărat puterea politică. Cel mai puternic este cel care deține media – ceea

ce nu diferă de deținerea puterii. Sau cel mai puternic face trafic cu grupul de mass-media, care îl va prezenta nu ca pe un erou, fiindcă, în conformitate cu jurnalismul post-comunist, eroii nu mai sunt la modă, ci țin de stilul comunist. Media de azi îi prezintă pe puternicii zilei – să zicem, mafia – ca pe un model în societate.

Se pare că există o mare doză de violență acumulată de cincizeci de ani, care este prezentată în perioada post-comunistă; imediat se produce și violența împotriva individului. Nu cred că greșim folosind termenul "dictatură media". Să fim sinceri: e periculos să intrăm în dictatura media, căci toată lumea o va crea, nu doar puterea politică.

Poate cineva își amintește de Rosa Luxemburg, când a folosit expresia: "dictatura intelectualilor". Eu mă tem însă de dictatura media de astăzi. Uneori, media opune violenței drepturile omului și libertatea de expresie. Uneori lansează campanii împotriva cuiva care scrie sau vorbește liber, sau împotriva cuiva care va vorbi bazându-se pe principii și pe lege. Vă puteți imagina ce se întâmplă dacă media vă va ataca? Am văzut asta în Albania și cred că e cel mai rău lucru care se poate întâmpla. Acum câteva zile, în media albaneză s-a pus problema unei legi cu privire la adevăr; cineva a fost calomniat, iar toate mijloacele de comunicare s-au strâns să-l apere. Acest exemplu demonstrează că mass-media nu-și exercită întotdeauna puterea pentru a apăra împotriva nedreptății. Dacă mass-media se va îndrepta pe un drum greșit, împotriva principiilor presei și liberei expresii, democrația va avea de suferit.

În încheiere, revenind la termenul "post-comunism", dacă mass-media amenință pe cineva, înseamnă că nu e media: este la fel ca atunci când puterea politică amenință libertatea cuiva. Situația prezentă este că mass-media se teme de puterea politică, dar în același timp amenință individul, iar într-un asemenea cerc nu pot să găsim o delimitare strictă a comunismului. Sunt împotriva etichetei "post" aplicate peste noapte, chiar și peste un deceniu.

Lilya Raicheva, reprezentanta Bulgariei în Consiliul Electronic Media

Subiectul meu este provocarea reprezentată de tranziție pentru sistemul radio și tv. din Bulgaria;

sistemul mass-media din Bulgaria a suferit schimbări fundamentale după prăbușirea regimului totalitar în 1989. Procesele de descentralizare, liberalizare și privatizare au început spontan și în scurtă vreme s-a format un peisaj jurnalistic cu totul nou. Laolaltă cu criza politică și economică generalizată, transformările mass-media s-au bazat pe experimente practice de încercare-eroare, mai degrabă decât pe o bază legală. La început, deși guvernul nu mai era capabil să exercite un control strâns asupra jurnaliștilor, aceștia, ca și politicienii, nu erau pregătiți să-și asume corespunzător noile roluri sociale. Principiile profesionale și stilurile de jurnalism care apăreau erau create și stăpânite ad-hoc, într-o atmosferă de turbulență. Creatorii de media erau în căutarea unei exprimări libere și semnificative, în căutarea controlului public asupra instituțiilor și autorităților statului, și au acționat ca o provocare deschisă pentru responsabilitățile misiunii celei de-a patra puteri în stat într-o societate aflată în transformare. Integrarea inter-media a fost realizată prin contacte profesionale de tip tradițional, modele de consum media și noi strategii de publicitate. Confruntată cu procesul turbulent al lipsei generale de reguli, breșla profesioniștilor a încercat în repetate rânduri să formuleze reguli generale de etică jurnalistică. Totuși, forța centrifugă a prevalat și acordul comun necesar a fost amânat. De aceea perioada de tranziție a fost acompaniată de tendința de deprofesionalizare. Deși s-au înființat câteva sindicate ale jurnaliștilor profesioniști, acestea nu au reușit să apere drepturile și îndatoririle profesionale de bază ale presei din Bulgaria. Totuși, dintre toate instituțiile din țară, mass-media a ajutat la transformările democratice în cel mai profund și mai rapid mod: presa, radioul și televiziunea au constat că îndeplinesc funcția dublă de transmisiatori ai protestului și catalizatori ai schimbării politice. Invitația adresată Bulgariei de a negocia termenii de aderare la Uniunea Europeană a marcat, practic, sfârșitul perioadei de tranziție a țării. Acest act a impus noi provocări și priorități jurnaliștilor, astfel că sistemul mass-media, funcționând cu libertăți recent descoperite, a construit structuri bine diferențiate la nivel local și național.

Pot fi conturate câteva procese principale în sistemul media în perioada de tranziție din Bulgaria: mai întâi, în termeni politici, descentralizarea sistemului mass-media, însoțită de apariția unei prese pluraliste, a sistemului pluralist radio-tv; în al doilea rând, în termeni juridici, liberalizarea și reglementarea normativă a sistemului mass-media, într-o armonizare crescândă cu reglementările mass-media din Uniunea Europeană; în al treilea rând, în termeni economici, evoluția pieței mass-media într-un mediu concurențial la nivel local și național; în al patrulea rând, în termeni sociali, demasificarea și fragmentarea publicului, însoțite de standarde de selectivitate mai înalte și un feed-back social îmbunătățit; în al cincilea rând, în termeni profesionali, îndepărtarea de standardele vechi și introducerea noilor formate, a noilor stiluri și a eticii jurnaliste liberale; și, în fine, în termeni tehnologici, introducerea noii tehnologii a informației în producția mass-media.

Spre deosebire de transformările turbulente din presa scrisă, schimbările din presa electronică au fost mai încete, incomplete, și le-a lipsit consecvența generală. Reglementările riguroase de stat de odinioară au constituit cadrul unor inițiative de descentralizare și privatizare. Fostele structuri de control ale statului/partidului au fost ignorate; totuși, media electronică de stat a rămas



Participanții la Mekka Minden în fața unui fragment din Zidul Berlinului

sub controlul strâns al voinței politice, fiind finanțată din bugetul de stat. Un alt factor în transformarea ei lentă l-a constituit legislația restrictivă, care a împiedicat orice tentativă timpurie de schimbare substanțială și relevantă. Noua constituție a Bulgariei, din 1991, a fost primul act legislativ care a abolit monopolul partidului/statului asupra mediilor electronice. Radioul național și televiziunea națională au fost proclamate instituții independente. Acesta a fost începutul transformării posturilor deținute și controlate de stat în posturi publice.

Astfel, drumul tranziției s-a dovedit a fi unul dificil în ce privește reglementările legislative. Întârzierilor din reforma legislativă li s-au adăugat numeroase motive politice. Statutul mijloacelor de comunicare electronice de stat nu a fost introdus până în 1997; până atunci, consiliile executive erau supuse presiunii politice directe, care duceau la instabilitatea generală a personalului și la lipsa de continuitate în politica de programe. Schimbările continue ale personalului de conducere, din cauza presiunilor politice agresive exercitate asupra posturilor de radio și televiziune naționale, au dus la instabilitate generală. În decurs de treisprezece ani, televiziunea națională a fost condusă de doisprezece directori generali. Criza executivă din radioul național, după ce Consiliul Național pentru Radio și Televiziune nu a reușit să numească un nou director general în primele luni ale noului secol, a fost până acum exemplul cel mai grăitor al controlului exercitat de guvern asupra mijloacelor de comunicare electronice naționale. Probleme legate de libertatea de expresie, stabilirea agendei, și investigațiile jurnalistice au dat naștere la conflicte între managerii profesioniști și birocrăți. Încă nu există un mecanism de susținere a independenței posturilor din serviciul public și de menținere a lor în afara controlului politic și corporatist. Cu toate acestea, radioul național și televiziunea națională și-au menținut ani de-a rândul cea mai crescută rată a credibilității în rândul publicului.

Rolul crescând al mass-media în perioada de tranziție a schimbat statutul, drepturile și îndatoririle profesioniștilor din media; ca personalități publice, impactul lor poate fi comparat cu cel al politicienilor. Instituțiile mass-media au intrat pe coridoarele puterii; în acest sens, procesele sociale turbulente din Bulgaria au fost catalizate de peisajul media democratic în formare. Schimbările i-au transformat pe jurnaliști în celebrități media, cu un impact puternic asupra opiniei publice. Astăzi, sistemul mass-media funcționează adesea ca a patra putere în stat, influențând atitudinile sociale, opiniile politice, și luarea deciziilor cu privire la prioritățile naționale. Iată cum comentează Raportul Național de Dezvoltare Umană relațiile dintre media și instituții: "Mijloacele electronice de comunicare au creat două modele diferite de deschidere: așa-zisa presă independentă are o orientare anti-instituțională, în timp ce radioul național bulgar și mai ales televiziunea națională bulgară au creat strategiile lor jurnalistice și de informare ca o continuare a strategiilor instituțiilor oficiale. Noua elită politică a fost produsă, în mare, de aceste instituții care i-au oferit ocazia de a se prezenta și a se descrie pe sine însăși. Orientarea bipolară pro sau contra instituțiilor a menținut activitatea media într-o criză latentă, care a înlocuit mesajul media cu prezența media. Mai mult decât oricine altcineva, politicienii au fost mult timp preocupați să rămână în atenția media, mai degrabă decât să se preocupe de motivele pentru care se află pe agenda media. Astfel, deschiderea media a început să acționeze autodestructiv. Strategiile media dominante au



Angela și Peter Netmail (Berlin, 15 februarie 2003)

ajuns în momentul în care tot ce mai pot să facă este să se schimbe. Ziarele trebuie să îmbunătățească articolele calitativ, iar reportajele radio și tv trebuie să-și consolideze independența. Pentru aceste scopuri, e nevoie de reglementări interne media și schimbări legislative. Problema este dacă noii politicieni la putere vor adopta o altă atitudine față de mass-media și dacă vor fi capabili să renunțe efectiv la folosirea instrumentelor legale și para-legale de influență."

Iva Kralj, expert în relații publice, Guvernul Croației

În calitate de însărcinat cu relațiile publice al Guvernului Republicii Croația, voi vorbi despre unele aspecte ale dezvoltării relațiilor publice în perioada de tranziție din ultima parte a anilor '80 până în actualitate. Înainte de anii '90, în fosta Iugoslavie (din care Croația făcea parte) guvernul influența media la un nivel destul de înalt. Chiar dacă sistemul nu era atât de strict în controlarea tuturor sferelor de activitate socială, o anumită influență era exercitată în media. Opinia publică nu era, de fapt, luată în considerare, de vreme ce opinia publică era identificată cu sistemul. Elitele politice care dețineau puterea nu aveau nevoie să-și explice deciziile față de public, din moment ce în sistemul cu un partid unic nu exista concurență, astfel că deciziile erau puse în practică fără prea multe comentarii. În ce privește birourile de informare a presei sau instituțiile de relații publice, acestea nu existau în realitate: în sistem, contactul era direct între oficiali și media. Spre sfârșitul anilor '80, schimbările au fost prevăzute, fiindcă unele din mijloacele de comunicare în masă au criticat sistemul cu mai mult curaj și cu o voce mai puternică.

La începutul anilor 1990, Croația a avut un nou guvern. Factorii semnificativi care au influențat

activitatea de relații publice din Croația în acel moment au fost: dezintegrarea Iugoslaviei, starea de război în care s-a aflat Croația, și, într-un fel, izolarea internațională care s-a făcut simțită la început. Cele mai aspre critici pe care le primise guvernul anterior din partea publicului fuseseră că influența media de stat. Critica se referea la faptul că partidul la putere dispunea de mai mult spațiu de emisie la televiziune și mai mult spațiu în ziare, pentru a-și prezenta vederile, decât avea opoziția.

După alegerile generale din ianuarie, situația s-a schimbat. În prezent, Croația are un guvern de coaliție, inițial alcătuit din 6 partide, actualmente din 5. Nivelul libertății presei a crescut semnificativ. Oficialii statului pot fi ușor abordați, prin birourile lor de relații publice și prin intermediul purtătorilor de cuvânt; aproape fiecare ministru își are propriul purtător de cuvânt, iar guvernul dispune de un birou de relații publice modern și eficient. A crescut semnificativ gradul de conștientizare a faptului că opinia publică trebuie luată în considerare, pentru a se evita erorile sau greșelile guvernului anterior.

Alți factori importanți care influențează relațiile publice sunt noile măsuri care s-au luat. Pentru a-și îndeplini promisiunile, guvernul croat a inițiat dialogul social, ceea ce înseamnă că societatea civilă este mult mai implicată; dialogul social dintre guvern și reprezentanții sindicatelor a devenit mult mai activ. Totuși, există o trăsătură nu tocmai bună care caracterizează media actuală: apariția stilului senzational de a scrie, care este uneori un obstacol în calea reformelor. Situația în care titlurile bombastice sunt folosite pentru a atrage atenția publicului este din ce în ce mai frecventă.





Prof. Horst Kossack, Germania

Pentru noi (fundația Hanns Seidel) și proiectele noastre derulate în România tematica acestei conferințe nu este întâmplătoare. Rolul presei, drepturile și îndatoririle jurnaliștilor și politicienilor sunt definitorii pentru orice societate democratică. În realitate, în societatea modernă toate mijloacele de informare în masă dobândesc o funcție din în ce în ce mai importantă, pentru că obiectivul ofertei lor de informație și opinie este acela de a oferi cetățeanului posibilitatea de a înțelege, și astfel de a controla, activitatea parlamentelor, a guvernelor și a administrațiilor, a întregii vieți publice. Media și politica reprezintă o pereche, chiar dacă puțin stranie, totuși dependentă una de cealaltă: jurnaliștii transmit și organizează – în căutarea adevărului – dialogul social, stimulează procesul auto-înțelegerii societății, vizualizează conflictele de interese permițând regularizarea lor și servind în acest mod binelui public. Ceea ce noi cetățenii știm despre politică, aflăm cu precădere din mass-media. Și așa cum camerele de luat vederi și „penițele” nu au voie să rateze evenimentele, nici politicienii nu-și pot permite să lipsească din presă.

Devine astfel tot mai clar că democrația parțială clasică s-a transformat într-o democrație mediatică. Mass-media și politica aproape că și-au inversat rolurile inițiale: mediile nu mai funcționează doar ca observator al politicii, ci sunt la rândul lor tot mai mult observate de către actorii politici, politica adaptându-se sporit normelor mijlocirii mediatică. Regulile mediatică ale prezentării politice – distractiv, dramatizat, personalizat – se extind adesea și au urmări importante asupra activității politice înșiși. Selectarea evenimentelor spectaculoase, înscenarea sigură de propriul efect guvernează tot mai mult și în politic. Ceea ce conduce, desigur, la o simbioză interesantă, dar nu lipsită de dificultăți, între mass-media și politic.

*Intervenția domnului profesor Ludwig Hilmer de la Facultatea de Jurnalism din Mittweida*

Permiteți-mi să adaug câteva cuvinte la situația mediilor în Germania, nu pentru că ar fi deosebit de importantă – tema noastră referindu-se la Europa Centrală și de Est – ci pentru că în timpul dezbaterilor s-au făcut referiri la Germania, în special la sistemul de finanțare. Aș dori doar să aduc unele mici corecturi realității germane prezentate aici.

Posturile de televiziune publice din Germania beneficiază de reclamă. Din punctul de vedere al realizatorilor de televiziune banii proveniți din publicitate sunt necesari pentru a avea o televiziune adevărată. Discuția privind spațiile publicitare în televiziunea publică este veche de decenii.

Vreau să mă refer acum doar la un exemplu amintit mai devreme și de colegul din Bielorusia. O televiziune publică necesită mulți bani pentru a achiziționa, de pildă, dreptul de transmisie al unui campionat de fotbal sau al unei olimpiade, iar contribuabilii pot întreba oricând de ce se cheltuiesc banii lor pentru a plăti aceste achiziții. În această situație oamenii de televiziune vor putea răspunde însă: nu sunt banii dumneavoastră, ci banii proveniți din reclame. Publicitatea servește deci și legitimitării unor cheltuieli mai greu de justificat în fața controlului mai sever în cazul televiziunilor publice. Pe de altă parte mulți realizatori ai posturilor publice se gândesc: Tare am vrea să avem mai mulți spectatori. Hai să

renunțăm la publicitate și să atragem astfel publicul televiziunilor private, sătul de atâta reclamă. Deși apar mereu modificări, reclama există în continuare în televiziunea publică, chiar dacă limitată la un anumit orar.

Permiteți-mi să mă refer pe scurt și la interdependența dintre taxe, bani și calitate. Colegul din România a abordat deja acest subiect, susținând că o sporire a taxelor ar asigura o creștere a calității. Eu cred că acest lucru este posibil doar foarte condiționat. În Germania se derulează un mic experiment care studiază modul de manifestare a două grupe distincte de telespectatori: prima urmărește programe de televiziune în maniera americanilor, a doua se uită la televizor și citește așa cum o fac probabil și mulți oameni din țările dumneavoastră. S-au descoperit diferențe uimitoare cu acest prilej. Cetățenii fostei RDG vor mult, mult mai puține emisiuni cu conținut politic, își doresc mult mai puțin o televiziune calitativă, în schimb vor mult, mult mai multe posturi private, mult mai mult divertisment și apelează în acest scop și la alte canale. Deși timp de 40 de ani germanii din est au fost pedepsiți dacă urmăreau programe ale televiziunilor occidentale, astăzi ei preferă canalele proprii, astfel încât în fosta RDG televiziunile particulare înregistrează acum cele mai mari cote de audiență. Care ar fi explicația? Aceea că libertatea de opinie include și dreptul de a spune nu. Cu cât mai dificilă este situația economică sau socială a omului, cu atât mai puternic se manifestă necesitatea lui de distracție. În perioade de transformări politice nevoia de informare este deosebit de mare.

După momentul de cotitură înregistrat în Germania, tirajele ziarelor au crescut și aici spectaculos, pentru a cade apoi rapid. Astăzi cetățenii fostei RDG își doresc informații referitoare la realitatea imediat înconjurătoare și în rest divertisment. Poate de aceea reculul ziarelor lor este mai degrabă un semn al normalizării decât al crizei.

Din punct de vedere german, momentul decisiv pentru transformarea sistemului mediatic nu a fost introducerea în RDG și în Adunarea ei Populară a libertății presei, ci suspendarea subvențiilor. În concluzie, confruntarea reprezentanților politicii și ai mass-media este în permanență și o confruntare cu piața mediatică și – pentru a mă întoarce la intervenția colegului din România – o confruntare cu publicul. Un public care – atunci când nu-și mai percepe amenințată propria existență – coboară ștacheta așteptărilor sale, din păcate mult mai mult decât și-ar dori-o politica și mass-media.

*Cuvântul ambasadorului Germaniei la București, Excelența Sa dr. Armin Hiller, rostit de domnul Johannes Bloos, secretar al Ambasadei la București*

Și în statele vestice raportul dintre politică și mass-media este deosebit de sensibil și nu întodeauna lipsit de tensiuni. Incidente spectaculoase, cum ar fi „scandalul Watergate” din Statele Unite ale Americii, care l-a costat pe președintele Nixon funcția, sau „afacerea Spiegel” din Germania, care l-a împins la demisie pe Franz Josef Strauss, ministrul de atunci al apărării, sunt exemple celebre.

Ceea ce desparte în esență democrațiile de dictatură este un mecanism, care în statele democratice se deduce din constituții bazate pe drepturile omului, care stabilește limite statului și puterii sale și care nu conferă nici presei și mijloacelor de informare în masă drepturi nelimitate.

Revoluțiile de eliberare au impus schimbarea de sistem și introducerea structurilor democra-



Maria Nichita (România)

tice, care la rândul lor au asigurat statelor în tranziție atât libertatea de opinie și informare cât și o presă liberă. Aceste schimbări politice fundamentale sunt obligate să se confirme de atunci în practică. Sau altfel spus: statul și mass-media sunt obligate să se integreze în sistemul democratic. Acest lucru presupune că ambele conștientizează, în egală măsură, propria importanță și responsabilitate.

În democrații, relația stat – mass-media necesită deci „reguli de joc scrise și nescrise”, care se formează în timp. În acest proces scandaluri de genul „afacerii Spiegel” în Germania impun adesea importanți pași înainte. În statele aflate în plin proces de transformare, beneficiind de structuri democratice încă tinere, acest drum a început cu mai bine de zece ani în urmă. Este vorba de o cale complexă, anevoioasă, care nu poate fi străbătută de azi pe mâine. Va trebui să parcurgeți acest drum al „check and balance”. În special în aceste state merită inițierea discuțiilor și analizelor despre situația politicii și a mediilor, astfel încât să poată fi recunoscute dezvoltările greșite și corecturile necesare ce se impun. Acest seminar al Fundației Hanns Seidel propune un forum acestui schimb de opinii. El este util pentru statele în tranziție, dar și pentru noi toți, pentru că democrația și dreptul la libera opinie fac parte din concertul de valori al Uniunii Europene, deopotrivă obligatorii pentru vechii și noii ei membri.

*Simona Miculescu, consilier prezidențial, România*

Aș dori în primul rând să evidențiez eforturile presei post-revoluționare din România de a recupera decalajele existente, eforturi care ar putea fi comparate cu o revoluție în comunicare. În urma trecerii de la o societate caracterizată de o ordine impusă și de monoglu la o societate democratică a dialogului, reperele și funcționarea mediatică au devenit principalele elemente cu care realitatea tranziției poate opera.

Odată cu eșecul regimurilor comuniste, Europa de Est a intrat într-o nouă configurație socio-politică ale cărei repere nu sunt întodeauna clar delimitate. Realitatea este definită ca o restructurare a vechii lumi și tinde spre sin-

cronizarea cu Europa Occidentală, caracterizată de post-modernism și individualism. O consecință a sfârșitului Războiului Rece este și obținerea dreptului la comunicare. În ceea ce privește presa din România, aceasta este, la ora actuală, una din cele mai complexe din Europa Estică și Centrală.

Un adevăr fundamental, pe care părem a-l cunoaște din ce în ce mai bine și mai larg, este faptul că, indiferent de modul în care se intenționează transmiterea mesajului, trei elemente trebuie permanent avute în vedere: calitatea mesajului, originalitatea și incitarea interesului presei prin caracterul de nouitate a ceea ce oferim.

Am încercat mereu în acești doisprezece ani de carieră diplomatică să pledez pentru importanța diplomației publice, o dimensiune a diplomației care este fabuloasă, deși extrem de solicitantă și consumantă, și care mi se pare că se află sub semnul spiritului Maicii Tereze ce spunea, ca unica ei înțelepciune: "Dacă nu poți să înfăptuiești lucruri grandioase, fă, cel puțin, lucrurile mărunte de o manieră grandioasă".

Cred că importanța diplomației publice, care constă, în esență, în comunicarea viziunii, ideilor și idealurilor României, ca și a rolului său în arena internațională, este una din cele mai importante sfidări cu care se confruntă diplomații de-a lungul carierei lor. Este oricum cea mai importantă încercare pentru generația mea, pentru că nu este ușor să știi să comunici cetățenilor țării sau guvernelor din întreaga lume natura politicii noastre și țelurile noastre. E o încercare dificilă pentru diplomația românească, cu atât mai mult cu cât țara noastră se confruntă cu un deficit de imagine considerabil, tarele sale fiind binecunoscute, și ne marchează mai ales acum, când "bătăliile" de PR sunt mai sofisticate și mai înverșunate ca niciodată.

Unii, mai conservatori, s-au tot întrebat: de ce avem nevoie stringentă de diplomație publică? Cel mai important motiv mi se pare faptul din ce în ce mai evident că influența opiniei publice asupra factorilor de decizie este în creștere permanentă și sistematică în întreaga lume. Cetățenii din țările democratice au învățat să exercite, în tot mai variate feluri, presiuni asupra guvernelor lor. Pe de altă parte, tot mai multe țări sunt în curs de democratizare, deci vor deveni subiecte ale puterii opiniei lor publice. Această tendință nu are șanse să se diminueze ci, dimpotrivă, se va intensifica. Chiar și societățile cele mai închise acordă

mai multă atenție opiniei publice decât altă dată. Pe măsură ce influența opiniei publice crește, diplomația publică trebuie să găsească modalități de a se consolida.

Odată cu creșterea importanței opiniei publice, proporția deciziilor luate de guverne în spatele ușilor închise a început să scadă. Din ce în ce mai mulți lideri folosesc mass-media (în loc de telegramele secrete tradiționale) pentru a se adresa altor lideri sau altor opinii publice din lume - CNN fiind canalul de comunicare consacrat în acest sens.

În mod similar, cetățenii uzează de demonstrații publice (de ex. în fața unor ambasade) pentru a-și exprima puncte de vedere, adresate direct sau via mass-media, unor guverne străine. Liderii mondiali au început să ocolească circuitele închise ale diplomației tradiționale pentru a vorbi direct la telefon, cum o fac, de exemplu, președintele american George Bush și premierul britanic Tony Blair în mod obișnuit.

Pe de altă parte, diplomația suferă în prezent transformări la fel de profunde ca și cele care au consacrat-o, ca și arta și știința în secolul XVI-lea. Dintr-o serie de motive, inclusiv revoluția telecomunicațiilor, luarea de decizii de politică externă (și în alte domenii) începe să se deplaseze dinspre guvern înspre societate. Afacerile externe nu mai aparțin în exclusivitate câtorva elite, ci ele implică, din ce în ce mai mult, activitatea la nivel regional, național, cea a organizațiilor nonguvernamentale, a comunităților oamenilor de afaceri și a altor factori. Analizii politici pronosticează un adevărat "cutremur emoțional, cultural și politic" ca rezultat al acestor schimbări.

Cu fiecare avans al tehnologiei, oferta informațională a devenit din ce în ce mai consistentă, publicul interesat a devenit mai larg iar opinia publică s-a aliat mai rapid și mai puternic în întreaga lume. Diplomația publică cuprinde în "nemărginirea" ei multe lucruri importante - determinarea unor schimbări de atitudine, reunirea și "împăcarea" unor persoane cu puncte de vedere diferite, convingerea publicului străin de validitatea și soliditatea politicilor noastre, și, în general, crearea unei percepții pozitive și a unei mai bune înțelegeri a civilizației noastre de către națiunile de pe alte meridiane. După cum spunea analistul american David Newsom, "În lumea de azi, relația între politica externă și ceea ce se declară în mod public este inseparabilă. Realizarea proiectului unor declarații de presă



*John Held Jr. intervievat de televiziunea germană*

poate reprezenta cea mai importantă decizie politică a zilei în stabilirea priorităților și în determinarea cursului acțiunii".

România are nevoie stringentă de o nouă diplomație publică (ceea ce actuala conducere a MAE a conștientizat pe deplin și construiește în acest sens). România are mare nevoie și de un nou tip de diplomat. Un diplomat care, pe lângă calitățile tradiționale necesare profesiei, să fie familiarizat cu internetul și versat în relațiile cu presa. Care poate, de exemplu, să înțeleagă că o întâlnire cu o organizație neguvernamentală de protecție a mediului înconjurător poate avea, pe termen lung, o valoare mai mare decât o întâlnire cu ministrul mediului. Negocierii de tratate vor continua să se întâlnească în spatele ușilor închise, dar camerele de luat vederi de pe coridor pot fi unul din instrumentele eficiente folosite de un diplomat abil în articularea cauzei sale în fața presei libere.

Practicianul de PR sau de diplomație publică, pe de o parte, și jurnalistul, pe de altă parte, sunt ca și cele două fețe ale aceleiași monezi: "mândrie și prejudecăți"... În multe privințe, cele două "fețe" se aseamănă teribil: în primul rând, și PR-istul și jurnalistul lucrează cu și pentru știri și încearcă mereu să obțină o valoare adăugată... În al doilea rând, ei folosesc aceleași instrumente, același jargon. În al treilea rând, se învârt în aceleași cercuri. În al patrulea rând, amândoi aceeași ambiție și dorința de a li se confirma propriile convingeri. În al cincilea rând, ei sunt în aceeași poziție față de cei de la care primesc informația. Ceea ce cred că le trebuie ambelor părți este mai multă armonie, mai mult profesionalism și un cod etic solid.

Relația guvern-presă este una vitală și ea trebuie permanent încurajată și consolidată. Totul este să știm să adoptăm strategii corecte și să acționăm de o manieră constructivă, pozitivă, optimistă, motivată... Asta pentru că, așa cum spunea, în acest context, Președintele John F. Kennedy: "Deși niciodată nu ne-am omorât după reporteri, și cu toate că am vrea să nu relateze chiar totul, deși ne exprimăm cu hotărâre dezaprobară, nu există nici cea mai mică îndoială că n-am putea realiza nimic, într-o societate liberă, în absența unei presei foarte, foarte active".



*Minden. Artiststamp Painting Galore*

*Keiichi Nakamura (Japonia)*

*Grupaj realizat de  
OANA PUGHINEANU*

■ Al. Pintescu  
frescă funar-bulescă

doamne, ce impostură, să-l unești cu bulă  
la o adică, mai zic, cu mitică  
amândoi așadar rimează cu primar  
sunt evident primadone printre geniile poltrone:  
cameleone, pantalone, parpanghel cel ce  
mănâncă sparanghel cu toptanul  
(sunt în top tot anul, îl votează și nea  
aurică din topa mică dar și conu leonida  
când culege pălămida!) sunt cunoscuți  
în ziarele de scandal ce trec și dincolo  
de ardeal: ca în commedia dell'arte  
ei au transformat un oraș milenar  
– plin de dughene și service –  
într-o lume feerică a lui alice  
din țara nebunilor cu bănci tricolore  
și scuaruri inodore, cu strigăte la anumite  
ore și cu procesiuni fimebre  
denme de politice febre  
băgând groaza-n ventre...

alizeu

prospero, dacă ai fi nevertebrată  
și dacă nu ai avea o fată  
și dacă nu ai fi naufragiat  
și dacă nu te-ar mai certa muma  
ai mai isca vântoasa, furtuna?  
ai mai isca tempesta și norul?  
ai mai fi stihiei – dirijorul?

ai mai cocheta cu soarta?  
ai mai cerceta zodiile, arta?  
ai mai ispiți destinul  
care poartă pe mare rechinul?  
ai mai vrea să te răzbuni  
pe cei hălăduind din alte lumi  
(soră cu frate și alte iubiri necenzurate)?

dacă ai avea comori din comorre și bani  
cât are comorra – guzgani:  
te-ai mai înhăita cu calibani?  
ai mai ispiți oracole și mile  
prin deșerturi, ai mai tocni cămile?  
(că mila Domnului e mare!)  
sau ai renunța la deșertăciunea umană  
și nu ți-ar fi orgoliul – hrană?

la ce-ți folosesc sipetele, banii  
dacă nu te respectă calibani?  
la ce-ți folosește puterea și slava  
dacă nu le gusti mierea, ci-otrava?  
la ce sunt bune învățăturile toate  
de pruncii-nțelepciunii sunt roade netoate?

de ce să fii doldora de aur și-arginți  
dacă pruncii nu-ți sunt tandri, cuminti?  
de ce să te folosești de vrăji și de schisme  
dacă umbra-ndoielii naște zaveri și isme?  
nu știi că judecata cea dreaptă ți-e unica răsplată  
pentru o viață curată și fără de pată?

rațiunea la ce ți mai e de folos  
dacă toate calculele ți ies pe dos  
și nu ai și tu măcar un os de ros?  
de ce vrei să-ți arzi corăbiile în port  
dacă sufletul ți-e mort?  
poți spera că trecutul înviat  
ți-l va aduce pe fiul de împărat?

crezi cu adevărat că singurătatea  
e binele în sine și-ți va dărui dreptatea?

poți accede la binele suprem  
scriind pe valuri un poem?  
alegându-ți un totem, cântând un requiem,  
făcând din marea o cruce, iar din alizeu  
o stare aidoma lui Dumnezeu?

isihastă

când ai greșit cu adevărat:  
când de oameni te-ai depărtat?  
când ai crezut că poți desparte trunchiul de pom  
și poți transforma hibridul caliban în om?  
asemenea divinei taine te-ai crezut  
uitând pentru început că omul se face în rut,  
iar carnea are legile ei fără asemănare  
scrise pe tablele sacre cu sare!

poate ai greșit când ai umblat  
zănatic pe mări și ai sculat morții  
din somnul legiuit, ori când pe lepros  
de scărpinat l-ai izbăvit?  
când ai azvârlit de pe tine lepedea  
cea grea și ai ieșit afară nu ca un zeu  
ci-nfășurat într-un simplu lepedeu?

toți cei care-au încercat să te imite otova  
(mahomed și lenin, napoleon și atilla  
invocând binele întregului popor  
fie că-i călugăr, lefegiu, conchistador)  
sunt acum fie stalactite, fie plecați cu sorcova  
trașând animale în marele laborator...

witz

o, prospero, o, proserpina,  
mă doare ficatul și splina  
mă invadează legenda și mitul  
mă inundă ceața și ritul  
îmi celuieste mâna – nitul  
speranța și witz-ul mi-s cununa  
mă huiduie norii și luna  
cafeneaua, ucenicii, irozii,  
calfele, brodnicii, apozii  
(viciosule, strigă după mine plozii)  
am cunoscut calvarul ispitei  
și foamea, mă denigrează caracuda  
ca pe un dandy, ca pe iuda,  
ca pe poetul pablo neruda...



dar, imposibil, după lecțiile de yoga,  
îmi îmbrac fracul și toga,  
îmi pun melonul, plastronul,  
îmi iau din cuier bastonul  
cu măciulie de argint  
îmbrac hlamida de hiacint  
peste cămașa de mătase  
de culoarea broaștei țestoase,  
îmi acordez patefonul,  
îmi asamblez coardele, struna  
îmi chem histriionul, sunt pe bunul, pe buna  
și chiromanta să-mi citească destinul,  
să-mi deslușească runa...

caviar cu linte

am cerut caviar cu linte  
pentru domnul președinte  
și un pește împăiat  
pentru domnul deputat  
așa cum se cuvine să facă  
un maestru de ceremonii  
politice din anul 2000 și...

aceiași decor de mucava  
l-am scos din debara:  
cu revoluționari de duzină  
invitați la cotroceni la cină  
alături de îmbogății zilei  
care pun ceva în cutia milei  
publice pentru cei ce-o să publice  
cronica sportivă și mondenă  
scăpând țara de anatemia...

pentru anul care vineri preparatele vor fi din porcine  
dar voi avea grijă ca gealații  
să nu-și strice ficiații  
poate de sfântul silvestru  
voi face rost de niscaiva nisetru  
și pentru ca somnul să fie  
mai ușor în avion  
îl voi condimenta cu somon  
fume adus din Fiume  
pe valută, cum se spune...

caloianul

m-am plimbat cu caleașca tot anul  
iar acum, de sărbători, umblu  
cu caloianul

pe la casemari împărătești  
apărute a un meteor  
cătore veresti

jocurile naționale  
au acum ca și-n politică  
mare căutare

eu sunt crupierul de pe crupă  
care spune că jocurile sunt  
făcute și-s gata să erupă

ca în terținele dantesti  
din paradisul cu povești  
din înalt, pe asfalt...

## Casa scărilor

■ *Alexandru Vlad*

Mai nou sunt asaltat de vecini. Vechile animozități s-au dus și ei sunt numai zâmbete pe scări, se trag la o parte înțelegători ori de câte ori mă văd alergând pe trepte în jos, nu mai reclamă la administrator chiar pentru te miri ce. Copiii mei nu mai sunt unicii vinovați pentru orice petec de hârtie, pentru orice capac de coca-cola găsit pe casa scărilor, așa după cum eu însumi nu mai sunt vinovat pentru toate mucerurile de țigări. Au observat și ei că fumez pipă. Vârf peste toate, uneori când sună insistent soneria găsesc la ușă nu un comis-voiajor de cartier care vinde seturi de cuțite, ci pe una din matroanele de la etajul 2 care îmi întinde, în timp ce încearcă să-mi zâmbească și să-și ascundă dintele stîrb în același timp, un pumn de felii de portocale gata curățate. „Numai pentru tine!”

Portocalele să lămurim lucrurile: „Numai pentru tine” este numele unei reviste colorate și populare după care li s-au aprins tuturor vecinilor mei călcăiele. Revista are integrale, „povești adevărate” care îți frâng inima, o rubrică intitulată „Varsă-ți amarul”, alte integrale, rețete necostisitoare, rubrica „Operația mea”, iarși integrale, „Cum mi-am salvat copilul” și altele de același fel. Toate mărturisirile acestea dramatice

sunt scrise de cititorii înșiși, care primesc în schimbul necazurilor lor câte un milion de lei, drepturi de autor, o primă de exclusivitate asupra propriei tragedii. Așa e românul, și din necazuri scoate un ban! Iar integralele sunt fiecare răsplătite cu premii în lei, obiecte, excursii pe tărâmurii de vis (Creta, Dubai, Malta, Thailanda), abonamente și cosmetice. Totul în urma expedițiilor cuponului și a unei complicate trageri la sorți. Cu cât rezolvi mai multe integrale, cu atât participi la mai multe extrageri. Apoi gospodinele sunt fotografiate cu oala în brațe, cu casetofonul sau serviciul de lichior. O întregă nebulie s-a dezlănțuit. Mama mea, dacă ar mai fi trăit, ar fi devenit campioană. Vecinii nu mai discută între ei, ci se privesc cu suspiciune prin vizoarele ușilor închise. Știu foarte bine că fiecare a cumpărat revista, că tocmai se muncește cu integralele, speră că alții nu știu definițiile sau au un lapsus, își caută înfrigurați numele pe lista scurtă a câștigătorilor și bombăne: „Iar a câștigat una din Băilești, a opta oară e o băileșteancă, de parcă Băileștii ar fi mai mare decât Bucureștii!” Sau „Dolhasca, Rădăuți, Bogata – operațiunea Bani pentru Moldova! Moldova poți s-o acoperi în bani, că tipii tot urcă în acceleratul Iași-Timișoara și dau buzna încoace!” Sau „Individul de la parter, operat de cancer la prostrată, ar mai putea scrie pentru Operația mea cât mai are puteri. Un milion nu e de lepădat, nici în ultimul ceas!”

O febră a câștigului i-a molipsit pe toți. Publicația colorată, cu fotografii false la fiecare

întâmplare „adevărată”, a devenit un nou oficiu de asistență socială, un nou Caritas. Și când sunt siguri că nu-i văd ceilalți, vecinii sună la mine. Până la urmă și studiile sunt bune la ceva. „Știi și câștigi” îmi spun ei cu invidie. „Ce e acela Câine dobrogean?” Așa li se spune lipovenilor? „Enot”, răspund eu grăbit și înhățându-mi geanta, încercând să trec pe lângă individ și să-mi văd de treaba mea. Pentru că sunt veșnic în întârziere. Dar nu mă lasă până nu se asigură că numărul literelor se potrivește cu numărul căsuțelor. Iar ceva mai jos sunt iarși așteptat, exact în fața cutiei poștale, și n-am cum să scap. „Cum se rezolvă anagrama asta, DIITO?” mă întreabă vecinul care a încercat de ani de zile să mă izgonească de pe locul meu de pacare. „Idiot!” îi strig eu și-o șterg, lăsându-l perplex, dacă l-am înjurat sau l-am rezolvat.

Și revista prosperă, lumea cumpără vrafuri ca să aibe mai multe cupoane și se bucură când integralele sunt ușoare, și acestea sunt totdeauna ușoare ca să nu se piardă cumva din numărul de participanți, de contribuitori la afacere. La poștă se fac cozi și la redacție plouă cu necazuri de un milion de lei bucata, pentru banii aceștia omul își dezvelește operația sau inventează un divorț, își bate capul să nască ocaziuni de viol cu amănunte credibile. Totul se plătește.

Să mai spună cineva că nu este mizeria o sursă sigură de câștig.

## Îrăstălmăciri

# Plunkett & MacLeane sau rușinoasa simbolistică

■ *Mihaela Mudure*

Filmul regizorului Jake Scott, avându-i în rolurile principale pe Robert Carlyle, Johnny Lee Miller și Liv Tyler, pare la prima vedere un obișnuit film de capă și spadă în care cei buni îi înving pe cei răi și imorali, care mai au pe deasupra și gusturi sadice în ale iubirii. Democratismul este evident. Noblețea nu se obține prin naștere, ci se dovedește prin faptă și vorbă. America este încă țara tuturor posibilităților și spre ea se îndreaptă cu fervoare toți cei care mai au posibilități.

Potențialii spectatori nu trebuie să se aștepte însă la umorul spumos și cavalierismul nonșalant din filmele de gen din cinematograful francez. Nici un Pardaillan, nici un Jean Marais nu-și flutură spada pentru salvarea vergurelor Albionului. Din contră, predomină scenele dure: dezgroparea de cadavre pe care colcăie viermi, se cotrobăie prin vintrele morților în căutare de rubine puse astfel bine la păstrare de răposai, pleoscăie noroiul sub cizmele grele soldățești, sexualitatea nu e grațioasă, ci nesătulă, hămesită, dacă nu chiar patologică de-a dreptul. Doar personajele pozitive au dreptul la o sexualitate normală.

Acțiunea filmului se petrece în Anglia secolului al XVIII-lea. Din nou, nimic din ce s-a putut vedea în filmele franțuzești inspirate tot de superbul secol al perucilor pudrate și parfumate, dar sub care nu rareori colcăie păduchii. Anglia nu este, precum Franța, un etalaj muzeistic ușor melancolic și pasivist al unei aristocrații care va fi curând pusă la grea încercare sub loviturile de ciocan ale revoluției. Anglia superbului secol este plăcut de surprinzător modernă. Se citește ziarul. Se urmărește mica publicitate și știrea de senzație ilustrată, e adevărat, nu

cu fotografii, ci cu desene. În parlament democrația permite încrucșarea replicilor, și nu a săbiilor (e drept, tăioase amândouă). Democrația aceasta e gălăgioasă și, nu de puține ori, stângace, dar ea există. Interese meschine sunt acoperite sub poleiala vorbelor mari. Când însuși Lord Justice (adică ministrul justiției în terminologie românească) e jefuit, opoziția cere o lege a poliției pentru stimularea și activarea respectivei instituții. Puterea, ca să nu-și deranjeze propriul edificiu de cadre, se apără că aceasta ar însemna... o limitare a libertății individuale. În spatele pălăvrăgeliilor parlamentare, servicii secrete oculte supraveghează societatea. Pentru spectatorul român nu e exclus ca această parte a filmului să pară suspect de contemporană. Democrațiile de început par să se asemene între ele mai mult decât am crede. E și acesta un fel de joc al istoriei cu popoarele.

Buni cunoscători ai istoriei Angliei, realizatorii strecoară o serie de referințe culturale, care pot constitui deliciul cunoscătorului perioadei Restaurației sau post-Restaurație. Contele de Rochester, prietenul unuia dintre eroii principali, nu este doar un erotic marginal, dar, în realitate, a fost și un libertin rafinat, și un interesant scriitor al epocii. Căsătoria unui personaj secundar devine: o căsătorie la modă (*Marriage-à-la-Mode* – ce coincidență – titlul uneia dintre comediele de succes ale lui John Dryden).

Interesantă este insistența filmului asupra funcției anale, asociată, chiar într-unul din momentele filmului, cu o secretă invidie masculină: imposibilitatea de a naște. Corpul dejecțiilor în care zace un jinduit rubin e asociat cu pruncul care nu se va naște niciodată din zesfătări

pur masculine, pe care, de altfel, filmul le privește cu multă larghețe și înțelegere. Adevărata perversiune e forțarea, sadismul.

În prima parte a filmului, care se petrece exclusiv în lumea interlopă a secolului de mult trecut, înghițirea e asociată poftei de putere. Se înghițe rubinul care poate aduce libertatea și puterea, averea. Culegerea lui din excremente nu e rușinoasă, ci, din contră, produce o ciudată voluptate. Asociată de Freud, Ferenczi, Jones sau Lou Andreas-Salomé cu avariția și încăpățănarea, funcția anală sugerează deci trăsăturile necesare a izbândi în Londra coruptă a acelui timp. Agentul secret care îndrăznește să cârtească e obligat să-și înghițe solda, galbenul pe care bănuim că îl va căuta apoi cu aviditate în propriile excremente. Din contră, în a doua parte a filmului, rubinul unic e înlocuit cu o superbă salbă de safire de care eroul, devenit din haiduc atât gentleman și gentleman, cât și personaj pozitiv, nu se desparte nici cu prețul propriei vieți, pe care, de altfel, e cât pe aici să o piardă în vârful spânzuratăriei de la Newgate. Salvarea nu mai vine acum din propriile măruntaie. Expulzarea spre mântuire se face prin vintrele Londrei, prin care triumfiul pozitiv (Plunkett, MacLeane și frumoasa Rebecca Gibson) se îndreaptă spre salvare: America. De la singular la pluralul pietrelor prețioase, de la propriile vintre la cele la fel de murdare ale cetății, doar simbolistica funcției rușinoase a măruntaielor rămâne aceeași: ușurarea, mântuirea, lupta cu ordinea impusă din exterior. O culme a abilității: rușinoasa simbolistică a vintrelor și a descărcării lor impune spectatorului acceptarea aproape pe nesimțite a celor cu comportări sexuale aparte ca personaje pozitive.

Interesant aliat pentru corectitudinea politică!

## Zile liniștite la Clichy

■ Henry Miller

Henry Miller (1891-1980) este un scriitor despre care înainte de 1990 vorbeau doar inițiații, și aceștia mai ales între ei. Au apărut câteva traduceri de gang, televiziunea română a dat de două ori filmul Henry and June și apoi au început să apară cărțile lui mai serioase în elegantele ediții de la Editura Est.

Henry Miller a început să scrie pe la 33 de ani (la treizeci era la Paris) și apoi, întorcându-se în America, s-a stabilit la Bug Sur, California, unde a rămas practic până la sfârșitul vieții. S-a bucurat de o influență enormă în zona anarhistă și anti-intelectuală a literaturii americane, deși, probabil, n-a ținut acest lucru. Cărțile sale sunt inegale și dovedesc înclinații surprizător de inconstante. Unele sunt pline de o veră comică (Tropicale, de exemplu), altele plicticoase, redundante și datate tocmai în ceea ce multă lume admirase cândva

la el – pasajele erotice ostentative. Este un scriitor convențional, nu i se poate recunoaște nici un fel de contribuție inovatoare. Teribil de prolific, autorul lui cel mai admirat a fost Walt Whitman, dar nu s-a ridicat la intensitatea poetică a acestuia. Dar oricând, citind proza lui Henry Miller poți da peste un pasaj uluitor.

Corespondența lui privată cu Lawrence Durrell s-a bucurat de o oarecare notorietate după ce a fost tipărită în 1963. A scris eseuri critice (unul despre Rimbaud), eseuri libere (Înțelepciunea inimii), reportaje (Coșmar în aer condiționat, 1945), amintiri despre contemporanii săi, inclusiv membri ai familiei. Continuă să stârnească interesul generațiilor tinere și să fie considerat un fenomen fascinant în literatura americană. (A. V.)

În timp ce scriu se lasă noaptea și oamenii ies să cineze. A fost o zi cenușie, cum poți vedea adesea la Paris. Plimbându-mă în jurul cvartalului ca să-mi împrăspățez gândurile, n-am putut să nu cuget la teribilul contrast dintre cele două orașe (New York și Paris). Ora e aceeași, și cam același gen de zi, și totuși până și cuvântul *cenușiu*, care a stat la baza asociației pe care am făcut-o, are foarte puțin în comun cu acel *gris* care, în urechile unui francez, poate trezi o lume întreagă de gânduri și sentimente. Mult timp în urmă, străbătând străzile Parisului, studiind acuarelele expuse în vitrinele galeriilor, mi-am dat seama de absența surprinzătoare a acelei nuanțe care se cunoaște a fi gri Payne. Mă refer la asta pentru că Parisul, după cum știe toată lumea, este cu osebire un oraș cenușiu. Mă refer pentru că, în domeniul acuarelei, pictorii americani folosesc acest pigment de gri făcut la comandă, excesiv și obsesiv. În Franța plaja de griuri pare infinită; aici se pierde însuși efectul de gri.

Mă gândeam la acest imens univers de gri pe care-l cunoscusem la Paris, pentru că la ora aceea, când în mod obișnuit o iau spre bulevarde, am simțit un impuls de-a mă întoarce acasă ca să scriu: ceva complet pe dos față de procedura mea obișnuită. Acolo ziua mea tocmai ar lua sfârșit, și instinctiv m-aș pregăti pentru a mă pierde în

mulțime. Aici mulțimea – lipsită de orice culoare, orice nuanță, orice distincție – mă face să mă închid în mine, mă face să mă întorc înapoi în camera mea, să caut în imaginația mea acele elemente ale unei vieți care acum îmi lipsește și care, combinate și asimilate, pot genera iarăși acele griuri delicate și naturale atât de necesare creării unui existențe susținute și armonioase. Privind spre Sacré Coeur din orice punct de pe Rue Laffitte într-o zi ca asta, la o oră ca asta, mi-ar fi fost de ajuns ca să mă aflu în extaz. Acesta a fost efectul asupra mea chiar și atunci când am fost flămând și nu aveam un loc unde să dorm. Aici, chiar dacă aș avea o mie de dolari în buzunar, nu găsesc nici o imagine care să-mi inducă sentimentul de extaz.

Într-o zi cenușie la Paris mă trezeam adesea că pașii mă duc spre Place Clichy, în Montmartre. De la Clichy la Aubervilliers e un lung șir de cafenele, restaurante, teatre, cinematografe, prăvălii de mărunțișuri, hoteluri și bordeluri. E Broadway-ul Parisului, corespunzând acelei mici porțiuni aflate între străzile 42 și 53. Broadway-ul e trepidant, orbitor, năucitor, și n-ai un loc unde să te așezi. Montmartre este indolent, leneș, indiferent, arătând cumva ponosit și obosit, nu atât strălucitor cât seducător, nu scânteietor ci lucind cu o flăcărie moacă. Broadway-ul pare

excitant, chiar magic uneori, dar aici nu există focul, căldura – e un ecran de azbest strălucitor luminat, paradisul agenților publicitari. Montmartre e uzat, șters, neglijent, etalându-și viciul, mercenar, vulgar. Este mai degrabă antipatic decât atrăgător, dar într-un mod insidios antipatic, ca viciul însuși. Există baruri mărunte pline aproape exclusiv cu prostituate, pești, mardeiași și cartofori, care, chiar dacă ai reușit să treci de ele de o mie de ori, până la urmă tot te aspiră înăuntru ca să pună posesie pe tine ca victimă. Există hoteluri, pe străzile laterale ce pornesc din bulevard, a căror urâtenie este atât de sinistru că te înfiorezi la ideea de a intra în ele, și totuși e inevitabil că la un moment dai vei petrece o noapte, poate o săptămână sau o lună, în unul din acestea. S-a putea chiar să devii atât de legat de locul în cauză încât să constăți într-o bună zi că viața ta întreagă s-a transformat și că ceea ce într-o zi îți și s-a părut a fi sordid, meschin, mizerabil, a devenit acum încântător, tandru, frumos. Acest farmec insidios al Montmartre-ului se datorează, în mare parte, bănuiesc, traficului sexual ce se face în plină vedere. Sexul nu e romantic, mai ales când e comercializat, dar generează o aromă, picantă și nostalgică, care e de departe mai strălucitoare și seducătoare decât cea mai strălucitoare luminată Gay White Way. De fapt e destul de evident că viața sexuală înfloarește mai bine într-o lumină scăzută, mohorâtă: e acasă în chiaroscurio și nu în strălucirea luminii de neon.

La unul din colțuri în Place Clichy se află Café Wepler, care a fost pentru o lungă perioadă bărlugul meu preferat. Am stat acolo, înăuntru și afară, în orice momente ale zilei și pe orice fel de vreme. O cunoșteam ca pe-o carte. Fețele chelnerilor, managerilor, caseșilor, curvelor, ale clientelei, chiar și ale îngrijitorilor de la toaleta, mi-s gravate în memorie ca și cum ar fi ilustrații într-o carte pe care o citeș în fiecare zi. Îmi amintesc acea primă zi când am intrat în Café Wepler, în anul 1928, cu soția mea la remorcă; îmi amintesc șocul pe care l-am încercat când am văzut o prostituată căzând beată moartă peste una din micile măsuțe ale terasei și nimeni nu i-a sărit în ajutor. Am fost uluit și oripilat de indiferența omenească a francezilor; încă mai sunt, în ciuda tuturor calităților pe care le au și pe care am ajuns să le cunosc de atunci încolo. „Nu-i nimic, era doar o prostituată... era beată”. Încă mai aud aceste cuvinte. Dar e foarte frantuzească această atitudine și, dacă nu înveți s-o accepți, sejurul tău în Franța n-o să fie foarte plăcut.

În zilele cenușii, când era frig peste tot, cu excepția marilor cafenele, anticipam cu plăcere o oră sau două petrecute la Café Wepler înainte de-a mă duce să cinez. Atmosfera atrăgătoare care învăluia locul pornea de la ciopora de prostituate care de obicei se așteau pe la intrare. Pe măsură ce se autodistribuiau treptat printre clientelă, locul devenea nu numai cald și plăcut, dar chiar înmiresmat. Ele băntuiau în lumina scăzută ca niște licurici parfumați. Acelea care erau destul de norocoase să găsească un client se retrăgeau cu el agale în stradă, de obicei ca să se întoarcă peste puțină vreme și să-și reia locul de dinainte. Altele tocmai își făceau țanțoșe intrarea, arătând vioaie și gata pentru activitatea de seară. Colțul în care se întruneau de obicei era ca o bursă, piața sexului, care avea urcările și căderile ei ca orice altă bursă. O zi ploioasă era de obicei o zi bună, după cum mi se părea mie. Există doar două lucruri pe care le poți face într-o zi ploioasă, după cum se spune, și prostituatele nu-și pierdeau niciodată vremea jucând cărți.

Era o după-amiază târzie de zi ploioasă când am ochit o prezență nouă la Café Wepler. Ieșisem să fac



Instalație de Laura Kikauka



cumpărături, și brațele îmi erau încărcate de cărți și discuri de patefon. Trebuie să fi primit un mandat neașteptat din America în acea zi, pentru că, cu toate cumpărăturile pe care le făcusem, încă mai aveam câteva sute de franci în buzunar. M-am așezat aproape de locul unde avea loc bursa, înconjurat de un stol fremătând de prostiuate flămânde, pe care n-am avut nici o problemă să mă prefac că nu le văd pentru că privirile-mi erau literalmente lipite de această răpitoare frumusețe care stătea aparte într-un colț al cafenelei. O consideram drept o tânără femeie atrăgătoare care-și dăduse o întâlnire cu iubitul și care venise probabil mai din timp. Comandase un *apéritif* de care abia dacă se atinsese. Bărbaților care trecuseră pe lângă masa ei le arunca câte-o privire directă, fermă, dar asta nu însemna nimic – o franțuzoiacă nu-și pleacă privirile cum ar face o femeie din Anglia sau America. Se uita liniștită în jurul ei, cântărind ce vedea, dar fără un efort vădit de a atrage atenția asupra ei. Era demnă și discretă, încrezătoare și stăpână pe sine. Aștepta. Și eu așteptam. Eram curios să văd pe cine aștepta. După o jumătate de oră, timp în care i-am prins privirile de câteva ori și i le-am reținut, am decis că aștepta pe oricine va face convenita mișcare de început. În mod obișnuit trebuia să faci doar un semn cu capul sau cu mâna și fata își părăsea masa și venea la a ta – dacă era genul acela de fată. Nu eram absolut sigur nici măcar acum. Mi se părea că prea bine arăta, prea stilată, prea bine... hrănită, aș putea spune.

Când ospătarul își făcu iarăși turul i-am arătat-o și l-am întrebat dacă o cunoaște. Când spuse nu i-am sugerat s-o invite să vină și să stea la masa mea. I-am privit fața în timp ce primea mesajul. Am fost cuprins de un adevărat fior când am văzut-o că zâmbește și privește în direcția mea cu un semn de recunoaștere. M-am așteptat să se ridice imediat și să vină, dar în loc de asta rămase așezată și zîmbi din nou, mai discret de data aceasta, după care întoarse capul și păru a se uita visătoare prin vitrină. Am lăsat atunci să treacă câteva momente și apoi, văzând că nu avea intenția să facă vreo mișcare, m-am ridicat și m-am dus la masa ei. Mă întâmpină destul de cordial, de parcă aș fi fost cu adevărat un prieten al ei, dar am observat totuși că era puțin iritată, aproape jenată. Nu eram sigur dacă voia sau nu să mă așed, dar am făcut-o oricum și, după ce am comandat de băut, am atras-o repede într-o conversație. Vocea îi era și mai incitantă decât înfățișarea – era moderată, destul de joasă, și guturală. Era vocea unei femei care se bucura că trăiește, care se simte bine în pielea ei, fără griji și fără avere, și care va face orice pentru a-și păstra crâmpeitul de libertate de care se bucura. Era vocea cuiva căruia îi făcea plăcere să dăruiască, și să cheltuiască; am simțit că i-o percep mai degrabă cu diafragma decât cu inima.

Am fost surprins, trebuie să recunosc, când se grăbi să-mi explice că făcusem un *faux pas* venind la masa ei.

– Am crezut că ai înțeles, spuse ea, că voi veni eu să ne întâlnim afară. Asta încercam să-ți comunic telegrafic.

Lăsă să se înțeleagă că nu voia să fie cunoscută aici ca o profesionistă. M-am scuzat pentru gafă și m-am oferit să mă retrag, ceea ce ea acceptă ca pe un gest delicat peste care trebuia trecut cu o strângere de mână și un zîmbet grațios.

– Ce sunt toate astea? spuse ea, schimbând repede subiectul și pretinzând a fi interesată de pachetele pe care le așezasem pe masă.

– Nimic altceva decât niște cărți și niște discuri, am spus, sugerând că n-ar prezenta pentru ea nici un interes.

– Sunt autori francezi? întrebă ea, brusc punând o notă de sincer interes, după cât mi s-a părut.

– Da, am răspuns, dar mă tem că unii destul de plicticoși. Proust, Céline, Elie Faure... Tu ai



Lucrare colectivă

prefera un Maurice

Dekobra, nu?

– Lasă-mă să le văd, te rog. Veau să văd ce fel de cărți franțuzești citește un american.

Am deschis pachetul și i-am înmănat cartea lui Elie Faure. Era *Dans peste foc și apă*. Ea frunzări paginile, zâmbind, scoțând scurte exclamații în timp ce citea ici și colo. Apoi așeză cu hotărâre cartea jos, o închise, și-și puse mâna peste ea ca pentru a o păstra închisă.

– Ajunge, să vorbim despre ceva mai interesant.

După un moment de tăcere adăugă:

– *Ce-lui-là, est vraiment français?*

– Un vrai de vrai, am răspuns eu, zâmbind larg. Ea păru încurcată.

– E o franceză excelentă, continuă ea, ca pentru sine, și totuși nu e chiar franceză... *Comment dirais-je?*

Eram pe cale să-i spun că înțelegeam perfect ce vrea să spună când se lăsa pe spătarul canapelei, îmi luă mâna și cu un zîmbet poznaș menit să-i împropăteze candoarea, spuse:

– Uite, sunt o fință de-o lene strigătoare la cer. Nu am răbdare să citesc cărți. E prea mult pentru sărmanul meu cerebel.

– Există multe alte lucruri de făcut în viață, am răspuns eu, întorcându-i zîmbetul. Spunând asta am pus mâna pe piciorul ei și l-am strâns cu căldură. Într-o clipă mâna ei o acoperi pe a mea, și mi-o mută pe partea mai moale, mai cărnăoasă. Apoi, aproape la fel de repede, îmi îndepărtă mâna spunând – *Assez, nous ne sommes pas seuls ici.*

Am sorbit din pahare și ne-am relaxat. Nu mă grăbeam s-o iau pe sus. În primul rând, eram prea fermecat de modul cum vorbea, care era deosebit și-mi spunea că nu era pariziancă. Limba

vorbită de ea era o franceză pură, și pentru un străin ca mine o încântare s-o asculte. Pronunța distinct fiecare cuvânt, aproape fără să folosească nici argoul, nici colocvialismele. Cuvintele ieșeau din gura ei pe deplin formate și cu un tempo retard, ca și cum le-ar fi rulat pe cerul gurii înainte de-a le fi încredințat hăului în care sunetul și sensul sunt cu atâta repezițiune alterate. Încetineala ei, care era voluptuoasă, învelea cuvintele într-un puf moale; acestea veneau plutind spre urechea mea ca niște bulgări de scamă. Trupul ei era greu, pământean, dar sunetele care ieșeau din gâtul ei erau ca notele limpezi ale unui clopoțel.

Avea calități native, cum se spune, dar nu mi-a făcut impresia a fi o prostituată sută la sută. Că urma să mergă cu mine, și va lua bani pentru asta, eram sigur – dar asta nu face dintr-o femeie o prostituată.

Mă atinse cu mâna, și ca o focă dresată, ciocânelul mi se ridică voios la mângăierea ei delicată.

– Abține-te, murmură ea, nu e bine să te exciți prea repede.

– Să ieșim de aici, am spus eu, făcându-i semn chelnerului.

– Da, spuse ea, să mergem undeva unde putem discuta în voie.

Cu cât mai puține discuții, cu atât mai bine, mi-am spus în gând, în timp ce-mi adunam lucrurile și-o însoțeam în stradă. O bucătică de mâna întâia, cugetam, urmărindu-i mersul cum ieșea printre ușile batante. O și vedeam legănându-se în capul pulii mele, o bucătică proaspătă și zdravănă de carne așteptând să fie tranșată și asezonată.

În timp ce traversam bulevardul ea îmi spuse cât de încântată era că a găsit pe cineva ca mine. Ea nu cunoștea pe nimeni la Paris, ea se simțea singură. Poate c-o s-o scot prin împrejurimi, să-i arăt orașul? Ar fi amuzant să fii condusă prin oraș, capitala propriei țări, de un străin. Am fost vreodată la Amboise sau Blois sau Tours? Poate putem face o excursie împreună într-o zi. *Ça vous plairait?*

Am mers cu pas alene, flecărint astfel, până am ajuns la un hotel pe care ea părea să-l știe.

– E curat și plăcut aici, spuse ea, și dacă e puțin rece, ne vom încălzi unul pe altul în pat.

Mă strânse cu afecțiune de braț.

Fragment din volumul cu același titlu în curs de apariție la Editura Est, București.

Traducere de  
ALEXANDRU VLAD



Acțiune Copy-Art (Dawn Redwood, John Held Jr., Peter Netmail și Giovanni Strada)

# Sinele și unitatea conștiinței sau raportul corp/spirit (3)

■ Ion Vezeanu

## 4. Eccles și teoria cuantică a spiritului

John C. Eccles, unul dintre cei mai importanți neurologi contemporani<sup>1</sup>, face figură de excepție în peisajul științific, fiind printre rarii oameni de știință care au îndrăznit să aducă dovezi și să ofere o teorie în favoarea explicației spiritului uman. În acest sens, Eccles<sup>2</sup> propune două argumente științifice pentru a apăra propria teză, aceea a creației conștiinței ca etapă ultimă a evoluției darwiniene a creierului.

Primul argument este un răspuns adresat criticilor anti-mentaliste care ridică problema interacțiunii dintre spirit (dacă există) și creier. Savantul australian propune o nouă ipoteză care ar explica această interacțiune cu ajutorul analogiei cu câmpul de probabilitate din mecanica cuantică. Principala obiecție avansată de materialisti este că evenimentele imateriale, ca gândirea, nu ar putea exercisa nici cea mai mică acțiune sau influență asupra organelor materiale ca neuronii cortexului cerebral, de exemplu, în virtutea principiului fizic de conservare a energiei. Or, această obiecție era valabilă pentru fizicienii din secolul al XIX-lea, după părerea lui Eccles. În prezent, descoperirile din fizica cuantică ne-ar permite să considerăm interacțiunile între câmpuri de probabilitate care nu conțin nici energie, nici materie și care scapă astfel condițiilor impuse de principiul conservării energiei:

[...] ipoteza este că interacțiunea spirit/creier este analogă unui câmp de probabilitate descris de mecanica cuantică, câmp care nu posedă nici masă, nici energie și poate, cu toate acestea, într-un micro-sit, să cauzeze o acțiune care are anumite efecte. În mod particular, propunem spre admisiune ideea că concentrarea mentală care însoțește o intenție, sau o gândire metodică, poate produce evenimente morale prin intermediul unui proces care este analog câmpurilor de probabilitate din mecanica cuantică.<sup>3</sup>

Al doilea argument al lui Eccles invocă teza asimetriei funcționale a creierului și, prin urmare, importanța disimetrică a limbajului pentru cele două emisfere cerebrale, în favoarea unei concepții care apară ideea de unitate a conștiinței; dar înainte de toate, limbajul are un rol determinant în obiectivarea experiențelor subiective ca gândirea:

Bineînțeles că gândirea este trăită în mod subiectiv iar noi nu putem să o identificăm în mod obiectiv în aceeași manieră în care percepem prin propriile noastre simțuri lumea exterioară. Doar vorbind cu celălalt, noi îi confirmăm prezența și conferim acestei experiențe un statut obiectiv.<sup>4</sup>

Așa cum am putut să remarcăm mai sus, asimetria funcțională a celor două emisfere se manifestă la două nivele: acela al percepției, al gândirii, al sentimentelor, etc.; dar, asimetria cea mai frapantă este cea a arilor limbajului. Emisfera stângă este specializată în producerea și înțelegerea limbajului (aria lui Wernicke) și astfel devine emisfera dominantă. Chiar dacă emisfera dreaptă are o importanță activitate privind limbajul<sup>5</sup>, doar «în emisfera stângă se face integrarea datelor senzoriale și de limbaj». Experiențele de comisarozomie a creierului demonstrează că sinele se găsește în relație cu emisfera dominantă, specializată în exprimarea și în înțelegerea limbajului:

Descoperirea cea mai remarcabilă efectuată în cursul acestor experiențe este că toată activitatea neuronală efectuată în emisfera dreaptă rămâne necunoscută subiectului vorbitor, deoarece acesta nu este în relație decât cu emisfera stângă. Subiectul nu comunică deci prin limbaj decât cu ajutorul emisferei dominante. Ba chiar mai mult, sinele conștient nu este în legătură decât cu această emisferă.<sup>7</sup>

Aceste două argumente sunt integrate de neurologul australian teoriei darwiniene a evoluției omului, în ocurență a creierului și, contrar așteptărilor comune, savantul trage concluzia existenței unei entități imateriale, sufletul sau spiritul care ar avea o existență destul de autonomă față de corp. Concluzia se bazează pe ceea ce Eccles numește «două adevăruri primitive»: *primo*, certitudinea că fiecare există ca ființă autoconștientă unică; *secondo*, certitudinea că lumea materială există, și deasemeni corpul și creierul<sup>8</sup>. Dar toată această teorie a evoluției biologice ar fi de neînțeles pentru Eccles, dacă nu ar fi circumscrisă ideii de finalitate, care la rândul ei este în raport cu ideea unei ființe supreme, divine, care operează desupra și dincolo de evenimentele materiale ale evoluției<sup>9</sup>.

## Concluzie

Experiențele de diviziune a creierului, reale sau imaginare, nu ne-au arătat ce este conștiința, ce este sinele sau «cine sunt eu» și ne-au pus în fața unor situații de indeterminare. Se poate susține cu argumente la fel de bune o teorie materialistă a raportului corp/spirit ca și o teorie mentalistă sau spiritualistă a relației dintre o entitate imaterială ca sufletul și o altă entitate materială ca corpul sau creierul. Nu există un argument teoretic ultim și decisiv care să incline balanța în mod categoric spre o concepție mai degrabă decât spre o alta. Consecințele teoretice ale acestei concluzii indeterminate în ceea ce privește existența sau natura conștiinței umane sunt numeroase. Una dintre ele ni se pare importantă de reținut aici deoarece se află în raport cu disputele la modă în spațiul anglo-american în domeniul inteligenței artificiale (IA). Răspunsul nostru este, în mod indirect și ambiguu, un răspuns negativ la problema «conștiinței» mașinilor numite «inteligente». Această precizare este cu atât mai necesară cu cât savanți și cercetători reputați par să confunde domeniile științelor cu cele ale ficțiunii și ale imaginarii. O cantitate importantă de argumente numite «științifice» provin din păcate în mod direct din literatura științifico-fantastică.

Pe scurt, dacă argumentele mentaliste ar fi putut să tranșeze această dificultate pentru a demonstra existența sufletului uman, ar fi fost imposibil în acest caz să se imagineze că o mașină gândește, vorbește sau că are o conștiință de sine la fel ca ființele umane. Dimpotrivă, dacă răspunsurile materialiştilor sau ale funcționaliştilor ar fi date în mod clar în sensul unei conștiințe umane emergente din structurile neurofiziologice ale creierului, atunci s-ar putea spera o soluție analogă în cazul funcționării mașinilor «conștiente». Dar nu există deocamdată un răspuns decisiv în acest sens. Aparent, singurul lucru care ne rămâne este de a construi mașini inteligente care «gîndesc» și

care «vorbesc» altfel decât oamenii, conform metaforei zborului: avioanele zboară, dar altfel decât păsările.

## BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

- ARMSTRONG D.-M., *A Materialist Theorie of the Mind*, London, Routledge, 1993 (1968).
- CHURCHLAND M. Paul, *Consciousness. A Contemporary Introduction to the Philosophy of Mind*, Cambridge, The MIT Press, 1984; tr. fr. par Gérard Chazal, *Matière et conscience*, Syssel, Éditions Champs Vallon, 1999.
- Eccles C. John, *Évolution du cerveau et création de la conscience*, Paris, Flammarion, 1994 (1992, Fayard et 1989, Sir John Eccles); tr. fr. par J.-M. Luccioni avec la participation de E. Motzkin.
- ECCLES C. John et POPPER Karl, *The Self and its Brain*, Springer International, 1997.
- ENGEL Pascal, *Introduction à la philosophie de l'esprit*, Paris, Éditions La Découverte, 1994.
- FERRERET Stéphane, *Le Philosophie et son scalpel*, Paris, Minuit, 1993.
- FREGE Gottlob, «La pensée», in *Recherches logiques*, tr. fr. par Cl. Imbert, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971.
- GAZZANIGA Michael S., «Consciousness and the Cerebral Hemispheres», in M. S. Gazzaniga (ed.), *The Cognitive Neurosciences*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, A Bradford Book, 1995.
- JACKSON Frank, «What Mary didn't know», in *Mind, Method and Conditionals. Selected essays*, p.70-75; articolul a apărut mai întâi în *Journal of Philosophy*, n° 83, 1986, p.291-295; a fost deasemeni reluat în Franck Jackson (ed.), *Consciousness*, p.95-100.
- LACOSTE Jean, *La Philosophie au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, 1988.
- LUDWIG Pascal, «Le corps et l'esprit», chap. X, in *La Philosophie de sciences au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2000.
- MATURANA Humberto R. et VARELA Francisco J., *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Munich, Scherz Verlag, 1992; tr. de l'américain par F.-C. Jullien, *L'Arbre de la connaissance. Racines biologiques de compréhension humaine*, Paris, Éditions Addison-Wesley France, 1994.
- MISSA Jean-Noël, «De l'esprit au cerveau», in J.-F. Dortier (coord.), *Le Cerveau et la pensée*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 1999.
- MULLER Robert, *Les Mégariques. Fragments et témoignages*, Paris, Vrin, 1985.
- NAGEL Thomas, «Brain Bisection and the Unity of Consciousness», in Perry John (éd.), *Personal Identity*, University of California Press, Berkeley, 1975, p.227-245.
- , *Mortal Questions*, Cambridge University Press, 1979; tr. fr. par P.Engel et C. Engel-Tiercelin, *Questions mortelles*, Paris, P.U.F., 1983.
- OLSON T. Eric, «There is no Problem of the Self», *Journal of Consciousness Studies*, vol. 5, n° 5-6, 1998.
- PARFIT Derek, «Personal Identity», in Perry John (éd.), *Personal Identity*, University of California Press, Berkeley, 1975, p.199-223.
- , *Reasons and Persons*, New York, Oxford University Press, 1987 (1984).
- PUTNAM Hilary, *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, 1981; tr. fr. par A. Gerschenfeld, *Raison, vérité et histoire*, Paris, Minuit, 1984.
- RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1992 (1990).
- RYLE Gilbert, *The Concept of Mind*, 1949; tr. fr. par S. Stern-Gillet, *La Notion d'esprit*, Paris, Payot, 1978.
- SEARLE John Rogers, «La Conscience et le vivants», in J.-F. Dortier, *Le Cerveau et la pensée*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 1999, p.129-134; il s'agit de la reprise d'un entretien entre Nicolas Jourmet et John Rogers Searle publié dans *Sciences Humaines*, n°86, août/septembre, 1998.
- WILKERSON T. E., «Natural Kinds and Identity. A Horticultural Inquiry», *Philosophical Studies*, vol. 49, 1986.

## NOTE

1. Savantul australian a primit premiul Nobel pentru medicină în 1963.
2. J.C.Eccles, *Évolution du cerveau et création de la conscience*, chap.IX. «La création du moi et son cerveau», p. 261-288 și chap.X. «La personne humaine», p. 289-318 și *passim*.
3. Cf. *Idem*, p. 253.
4. *idem*, p. 237; sublimiem.
5. *Idem*, p. 279; emisfera dreaptă are anumite capacități de înțelegere a limbajului, dar este deficitară la nivelul expresiilor verbale sau de scriere, capacitățile sale expresive fiind nule; aceasta poate înțelege, dar nu se poate exprima.
6. *Idem*, p. 265.
7. *Idem*, p. 277.
8. *Idem*, p. 315.
9. *Idem*, p. 320.

## Vechiul Teatru muzical – noua Operă

### ■ Ina Hudea

**I**nfluențe stilistice ale teatrului în operă au avut loc de-a lungul întregii istorii paralele a celor două genuri. Interferențele dintre ele sunt prin excelență dinamice, ducând spre un raport de confruntare directă (scenică) între muzică și literatură. Această confruntare delimitează un domeniu comun de colaborare, întrepătrundere și sinteză, cu un specific complex - muzical dramatic - ce tinde să devină propriu, dar în același timp și mult râvnitul "pământ al făgăduinței" pentru opera de artă completă, (*Gesamtkunstwerk*) în visul atâtor alchimisti ai artei de la Wagner încoace.

Pentru *dramma per musica*, teatrul – în speță tragedia a fost atât un factor generator, cât și unul determinant în tot ceea ce privește evoluția ei ulterioară. Pentru marii compozitori și libretști ai diferitelor epoci, teatrul a fost nu numai o excelență și permanentă sursă de inspirație, dar mai ales o premisă, un impuls pentru diversificarea mijloacelor de expresie scenice (muzical dramatic, artistice și tehnice) ale genului de Operă.

Problema operei rămâne însă, de patru secole, aceea de „a articula muzica în așa fel, încât să fie conștientă în fiecare clipă de funcțiunea sa în slujba dramei” (Alban Berg). Cel care a găsit pentru prima dată o rezolvare a acestei probleme a fost Claudio Monteverdi. Intelectual ales, dar nu în modul florentinilor, ținându-se la distanță de orice polemici, el nu s-a complicat cu alternativa falsă a supremației cuvântului sau a muzicii, ci s-a abandonat firi sale creatoare, care l-a condus spre soluția firească. *Opera in musica* era, desigur, condiționată de text, însă nu sacrificată acestuia. Nici o teorie, nici un sistem nu aveau importanță: în fața poemului, muzicianul își desfășura totala disponibilitate a vastei sale culturi, găsind, într-o cuprinzătoare paletă a scriiturii, mijloacele apropiate fiecărui moment al dramei.

Spre deosebire de muzicieni ca Beethoven, Ceiakovski, Mahler sau Sostakoviți care legitimează conceptul de „dramaturgie simfonică”, în sensul unei dialectici conflictuale rezolvate prin limbajul sunetelor, Gluck, Wagner, Musorgski, Verdi sau Puccini fac parte din categoria compozitorilor pentru care muzica are sens în primul rând ca o componentă de spectacol.

Adolphe Appia aparține acelor gânditori sistematici care căutau permanent un centru de referință cu valoare ordonatoare. Estetician fin, el a conceput o ierarhie în funcție de un principiu unic de suveranitate, propunând creația definitivă



și încheiată. El a inclus textul și spectacolul într-un sistem estetic coerent, prin impunerea unui sens unic de mișcare. Spectacolul nu poate fi deviație de la dramă decât cu pericolul de a ieși din zona artei. Actul teatral se mișcă deci sub forța impulsului transmis de autor prin text. Stabilirea raporturilor o asigură muzica, prin a cărei precisă organizare autorul închide în cercul dramei invenția regizorului și jocul actorului.

Sistemul de notație muzical scoate astfel teatrul din zona arbitrarului. În concepția lui Appia, elementele esențiale pentru realizarea spectacolului erau (și au rămas, desigur, valabile și astăzi): elementul orizontal al scenografiei, elementul vertical – figura actorului, și binomul spațiu-lumină (care le cuprinde și le însuflețește pe primele două).

Compromisul absolut de care au nevoie muzica și drama este acela al unificării lor - dar nu prin creșterea ponderii unuia în defavoarea celuilalt, ci prin întrepătrundere, prin conviețuirea lor simultană în care muzica preia și continuă în mod specific funcțiunile dramei, iar drama, la rândul ei, asimilează și dezvoltă expresivitatea muzicii în scopul consolidării spectacolului total.

Ținta finală a genului de teatru muzical va fi aceea de a pune în evidență comportamentele și particularitățile psihologice ale ființelor umane. La fel ca și în teatru, o tendință psihologico-caracteriologică a ființei umane va fi elaborată și reconfigurată în scopul de a o face viabilă unei

analize etico-sociologice. Din acest punct de vedere, menirea Temei, apoi expansiunea Libretului, și bineînțeles trecerea de la fabulație la Subiect, este reprezentată de evidențierea comportamentală a Personajului. Configurarea acestui Libret este strâns legată de modalitatea stilistică de a pune în evidență Personajele și conflictele dintre ele prin înlănțuirea Acțiunilor.

În spectacolul modern, ca și în cinematograful contemporan, lumea exterioară cedează primatului vieții interioare a personajelor. Spațiul și timpul, pe care până acum le-am considerat ca fiind categorii ale lumii înconjurătoare, devin parametrii dramei sufletului. Caracterizat prin dialectica finit – infinit, spațiul psihologic se întruchipează în imagine prin elementele concrete ale spațiului real, care oferă unei lumi subiective, impalpabile, o aparentă concretețe.

Spectacolul încearcă astfel să devină arta realismului complet, să fie opera de creație și interpretare atât asupra realității exterioare, cât și asupra celei interioare, să exploreze individul în relația sa cu lumea, dar și cu lumile proliferente ale senzației, conștiinței și inconștientului. Fantasticul și bizarul din interioritatea umană nu se mai pastrează în afară de real, ci dimpotrivă, se extind, înglobându-i-se. Se depășește astfel pragul rașionalei analize psihologice, căutându-se, din ce în ce mai frecvent, bogăția vieții cotidiene în vechile povestiri ale Operei, care tind să devină trasee de acțiune captivante pentru publicul meloman.



Liliana Moraru. Schițe pentru opera *O noapte furtunoasă* de P. Constantinescu

## Trebuie să se termine o dată cu contractele pe viață

Interviu cu Alexandru Fărcaș,  
Directorul Operei Române din Cluj-Napoca

■ Alexandru Fărcaș

Edificiul Operei Naționale și al Teatrului Național din Cluj-Napoca reprezintă un patrimoniu național, dar și un monument de artă și istorie. Clădirea a fost construită la începutul secolului XX de către celebra firmă Fellner & Helmer, specializată în proiectarea și construirea de teatre, cum sunt și cele din Praga, Odesa sau Iași.

Opera Națională din Cluj-Napoca este cea mai veche instituție lirică-dramatică de acest fel din

România, situată într-un prestigios centru universitar și cu o considerabilă tradiție artistică (primul teatru a fost fondat încă în 1792). Opera Națională din Cluj-Napoca și-a început activitatea în 18 septembrie 1919. Primul spectacol a avut loc în 25 mai 1920, fiind montată opera „Aida” de G. Verdi, cântată în limba română. De la fondare și până în contemporaneitate, la Opera din Cluj s-au susținut peste 200 de premiere, opere din repertoriul universal.



Oleg Garaz: Ați preluat instituția după greve, după multă publicitate negativă în mass-media, după multe tensiuni în colectiv. Până la urmă oamenii trebuiau, bineînțeles, motivați să reînceapă activitatea de zi cu zi. Chiar mai mult, ați fost mai tot timpul situat între colectivul artistic și demnitarii administrativi ai culturii. Cum ați soluționat tensiunile, ați împăcat spiritele, ați anihilat problemele și cum ați procedat pentru reintrarea instituției într-un ritm normal al existenței?

Alexandru Fărcaș: Categorie, am preluat instituția într-o criză de identitate generată de discuțiile care s-au creat la un moment dat, într-un mod artificial, datorită faptului că echipa managerială care a condus înainte de venirea mea nu a reușit să soluționeze împreună cu sindicatele o problemă fundamentală: aceea a salarizării. Este vorba de anul 2000 când a existat o hotărâre de guvern, o ordonanță de urgență, prin care se putea reglementa salarizarea până la cotele pe care le-au avut și celelalte instituții. Însă se pare că interesul mai mare a fost acela de a prolifera turneele în străinătate, iar sindicatele și conducerea nu s-au gândit că și acasă trebuie să existe o salarizare decentă, că nu este vorba despre pretenții exacerbate ale slujitorilor scenei lirice clujene în anul 2000 per ansamblu. Însă nu este mai puțin adevărat că nici Ministerul Culturii nu a fost îndreptat înspre rezolvarea problemelor.

– Cred că și precedenta conducere a întreprins acțiuni pentru soluționarea situației defavorabile activității instituției?

– Bineînțeles. Insistențele pe care le-a avut maestrul Sbârcea în rezolvarea situației respective le-am regăsit în câteva adrese trimise către Ministerul Culturii, însă cum de obicei se întâmplă, răspunsurile s-au lăsat așteptate și a trecut acea perioadă de guvernare care a lăsat lucrurile nefinite. Însă cred că lipsa de orientare atât a echipei manageriale, cât și a sindicatelor în ceea ce privește finanțarea au fost cauzele conflictelor din instituție. După cum bine știți după ce am deschis stagiunile 2000-2003, a trebuit să dau un semn Ministerul Culturii și Cultelor că demisionez, adică renunțăm la misiunea asumată. În decurs de două luni Ministerul a găsit o soluție care nu era o soluție de compromis, ci o soluție reală pe baza drepturilor pe care le-au cerut salariații instituției. Sigur că am găsit o atmosferă tensionată, foarte neprietnică unui climat coerent de muncă și unei dorințe de a dovedi prin altfel de manifestări, chiar sindicale, că problemele trebuie rezolvate. Atunci, la instalare, prima problemă care mi s-a pus în față a fost că dacă nu voi

rezolva într-un timp foarte scurt această criză a salarizării, atunci nu vom putea colabora. Opera au fost condițiile impuse de colectiv.

– Modul în care ați fost primit de colectiv a fost cam dur, însă cred că situația în care erau oamenii justifică măcar parțial atitudinea lor...

– Mie mi s-a părut cu totul anacronică această atitudine și am încercat să gestionez cât am putut criza, dar lucrurile au fost de așa manieră încât a trebuit să renunț o perioadă la misiunea asumată. Ulterior, Guvernul și Ministrul Culturii au găsit o soluție prin care s-a putut rezolva salarizarea. Cu toate acestea, a existat un climat care este propice reluării activității și găsirii unor soluții de coabitare a echipei manageriale cu sindicatul. Mi se pare foarte nepotrivit ca într-o instituție cum este aceasta, care are o misiune foarte însemnată, avem cinci sindicate, care ar trebui să fie un tot unitar și să sprijine departamentele tehnic, de balet, corul, orchestra și soliștii. Eu cred că ei trebuie să dialogheze și trebuie să muncească împreună pentru realizarea unei linii tehnologico-artistice fără fisuri interdepartamentale. Cred că acesta este lucrul cel mai important pe care am reușit să-l clarific în această foarte scurtă perioadă de rezaștere într-un cadru mai firesc al activității. Cred că singura posibilitate de a coabita și de a realiza ceva este acest dialog interdepartamental și interuman. Cred că cel mai important lucru este să renunțăm la orgoliile exacerbate, deși ele există. Această instituție se adresează cetății, se adresează publicului, este o instituție formativă. Serviciile sunt de natură să înnobileze caracterele, să le întărească și cum bine știm cu toții, să dea speranțe și, cultural vorbind, să lupte, pentru că întreaga istorie a spectacolului liric și toată problematica ține de oglindirea vieții sociale, de neajunsurile interumane și acest lucru ar trebui să-l înțelegem mai bine. Cred că în momentul de față există un climat în care putem să funcționăm. Vorbesc cu colegii mei și am recunoscut că lucrurile nu au evoluat în direcția cea mai potrivită construirii unui climat specific mult mai pertinent cu privire la realizarea misiunii pe care și-a asumat-o această instituție chiar din 1919, de a acoperi întregul areal transilvan cu servicii artistice specifice genului dramatic muzical.

– Ați venit la conducerea instituției nu fără a fi trecut un concurs, nu fără a fi avut deja formulate pretențiile artistice în ceea ce privește viitorul, concepția asupra activității instituției și propria viziune asupra echilibrului și randamentului funcțional al întregului colectiv...

– Proiectele pe care le-am prezentat atunci când am susținut concursul s-au întins pe o perioadă de cinci ani. Ele sunt de natură să construiască sau să rezeze un program coerent exact în ideea în care am încercat să îl conturez. Ele se așează în programe foarte speciale pe care noi le-am gândit atunci și cred că cel mai important lucru este să le putem realiza, să găsim capacitatea și forța necesară pentru a ne trezi la realitate. Greutăți vom avea. Trăim de foarte multă vreme, cel puțin eu personal de circa 50 de ani, în regimuri succesive de criză financiară și de subfinanțare. Începând cu 1944 am trecut într-un regim permanent de austeritate. Ceea ce ne-a interesat pe noi, proiectele întinzându-se pe anii 2001-2005, este de a moderniza conceptual activitatea plecând de la structura tradițională la un repertoriu care să se desfășoare pe programe, pe proiecte pe care ni le impunem – titluri, reluări de titluri, premiere. Sigur, printre ele aș putea să numesc proiectul de promovare a creației românești de operă și balet prin prezentarea de premiere absolute, prin refaceri sau reluări de spectacole, care au fost pe nedrept abandonate în recentii 35 de ani. Revalorificarea creației genului din patrimoniul universal și la fel, refacerea în concepții moderne a spectacolului de repertoriu – o apropiere mai strânsă de ceea ce înseamnă spectacolul de operă, de ceea ce înseamnă actoria într-un spectacol de operă, și asumarea ei integrală. Cred că am reușit să trecem de la simplele manifestări solistice ale unora din soliști la un dialog, îmi place să-i spun așa, interactiv, inter-personaje, inter-compartimente, deoarece opera în sine este o creație din marea creație.

– Opera este un gen compozit, un gen sintetic, pornind de la tragedia antică și terminând chiar cu concepția romantică asupra genului. Realizările lui Verdi și, spre exemplu, Wagner stau măturie în acest sens...

– Opera îngemănează toate artele și dacă suntem mai atenți, îngemănează și multe din realizările tehnice-științifice. Acest lucru nu este ușor. Trebuie să găsim un echilibru pentru așa ceva și să realizăm într-adevăr spectacole vii. Dacă sunetul, lumina, arhitectura, pictura, spațiul – nu sunt bine coordonate, nu putem să vorbim despre un flux care se creează între scenă și public. Acestea sunt elementele conceptuale ale spectacolului modern. O problemă care ne interesează e aceea a reactivării Centrului Național de Excelență pentru perfecționarea și lansarea tinerilor interpreți și creatori de gen. Este un moment pe care l-am lansat încă în Academia de Muzică pe când am lucrat acolo, timp de 10 ani. Cred că am reușit să

ășezăm în coordonate corespunzătoare, pe conținut, acest Centru, întrucât spectacolele Ansamblului de Operă al Academiei au mers exact pe ideea lansării tinerei generații. Sperăm că în perspectivă vom putea atrage și tineri din străinătate care sunt dornici să-și lege numele de școala clujeană, de acest spațiu de mare încărcătură culturală-artistică în cetate. Un alt proiect are un titlu ca *Artiști clujeni de pretutindeni*, un program care urmărește readucerea pe scena clujeană, în spectacole, a artiștilor de formație clujeană, care activează pe scenă în țară și străinătate.

– *Cred că este unul dintre cele mai de actualitate proiecte, dat fiind faptul, confirmat de alfel și de statisticile sociologice, că România suferă de o continuă „hemoragie” de capacități. Oamenii pleacă în căutarea unor posibilități mai bune de primenire...*

– În ultimii 25 de ani sau, mai apropiat, în recenții 10 ani, circa 15-20 interpreți au părăsit scena lirică clujeană. Dacă numesc numai pe Alexandru Agache, Carmen Opreșanu, Mihai Zamfir, recent Gheorghe Peteanu, Tatiana Lisnic, artiști care nici nu au reușit să se așeze în acest spațiu artistic. La fel, Elena Casian sau Veronica Tudose și mai pot da foarte multe nume. Acești oameni cam greu revin, cum sunt Iurie Ciobanu, Marius Budoiu, Pop Marian, și Gheorghe Mogoșan, și Ramona Eremia, Carmen Gurban. Am numit doar câțiva din cei cu care am avut bucuria de a dialoga și în timpul studenției lor. Sunt oameni care au reușit să cucerească sufragile scenelor din România și de multe ori sunt prezenți mai mult la București, la Timișoara, la Iași, la Constanța, decât pe scena lirică clujeană. Cred că vom reuși, acesta este proiectul. Ce am reușit, am reușit. Am discipoli și la Viena, cum este Mihaela Ungureanu, cum este acest foarte tânăr student Cosmin Ifrim, care este plecat. Recent m-a sunat Liviu Burz, care dorește să revină măcar pentru vreo zece zile, să mai purtăm o discuție, ca el să-și întregască cunoștințele și să-mi împărtășească experiența dobândită la Viena. Nu mai vorbesc de numele mari și, ca să fim mai aproape, trebuie să vorbesc despre Festivalul „Oamenii de aur ai operei”.

– *Una dintre problemele sacramentale ale unei instituții de artă este orientarea înspre public, înspre omul din afara ariei artistice, care vine însă în dorința de a consuma artă, act artistic, pentru a participa la desfășurarea unei acțiuni cu un explicit și avansat coeficient valoric. Cum soluționați această prioritate?*

– Ceea ce ne interesează foarte mult este faptul că generația tânără, chiar începând de la copii, nu a fost cultivată. Acest lucru l-am integrat într-un al cincilea proiect – *Opera pentru tinerii de toate vârstele*. După cum știți, am început încă din stagiunea 2002-2003, a doua stagiune pe care încerc s-o conduc, proiectele pe care le regăsiți – *10 luni de școală – 10 luni de operă*, în care am reușit să avem un dialog cu publicul foarte tânăr, cum avem acest ciclu care funcționează foarte bine – *Copiii și muzica clasică*. Avem spectacole care sunt oferite de către Universitățile studenților, proiecte în colaborare cu Universitatea „Babeș-Bolyai”, cu Universitatea de Medicină, cu Universitatea de Științe Tehnice. Și am constatat că atunci când li se oferă posibilitatea de a participa ca și parte integrantă a programului de educație profesională, atunci sala devine neîncăpătoare. Deci, nu este adevărat că studenții nu accesează genul sau nu-l înțeleg. Al șaselea program – *Publicul operei – opera publicului*, un dialog pe care l-am început încă de la deschiderea stagiunii – studii și dialog privind structura, gusturile și orientările publicului, evoluțiile lui pe linia celor trei straturi de vârstă, al accesării spectacolelor, al comenzii pe care poate s-o facă Inspectoratul sau fiecare Uni-

versitate. Aceste observații și studii vor fi folosite la elaborarea celorlalte stagii. Un al șaptelea program se referă la dezvoltarea în profil regional al serviciilor Operei Române, urmărind extinderea ariei de activitate curentă a Operei clujene în întregul areal transilvan, conform principiilor care au stat la baza instituirii acestor opere, care a fost prima operă națională.

– *Cea mai usturătoare problemă pentru o instituție artistică activă, deci nu una de învățământ, este problema cadrelor. Orientarea exclusivă înspre public impune criteriul unei permanente selecții valorice, dar și o permanentă preocupare pentru eficiență și performanță avansată în prestarea actului artistic. Cum soluționați această problemă?*

– Încă în toamna anului 2001 noi am lansat un concurs pentru o selecție de tineri interpreți lirici. Am avut bucuria să avem 44 de tineri din Cluj și din întreaga țară. Am reușit să selectăm până în prezent 13 tineri, care au primit sarcini decurs de 19 luni. După Galele de operă, toți au fost angajați în realizarea de spectacole. Ei au fost angajați în reluarea spectacolelor de sorginte românească – *O noapte furtunoasă* și *D’ale carnavalului*, parte integrantă a săptămânii Caragiale. Au fost integrați în titluri ca *Elixirul dragostei* de Donizetti, *Faust* de Gounod, în spectacole cu repertoriu tradițional. Au fost și distinși, cu ocazia Festivalului *Oamenii de aur ai operei*, un număr de 9 tineri, care au dobândit sufragile juriului pe timpul celor 19 luni și a finalei, care a fost Festivalul *Oamenii de aur*, în care toți au evoluat în cele 10 spectacole care au fost înscrise în cadrul Festivalului.

Într-un alt sens, soliștii trebuie să aibă un statut special și anume să fie integrați în proiecte care să se deruleze pe parcursul unei stagiuni. Soliștii nu pot fi angajați pe o perioadă nedeterminată, deoarece în arta lirică o asemenea mentalitate este totalmente păgubitoare. În artă perioada nedeterminată este un non-sens. Totul depinde de specificul evoluției, de modul normal de dezvoltare a întregii capacități artistice și se poate întâmpla ca din 10 să-ți rămână doar vreo 2 sau 3 valabili. Și în ceea ce privește rămânerea pe viață într-un serviciu – nu putem discuta așa ceva și nici publicul nu poate accepta să vadă aceeași persoană timp de 25 de ani în fiecare săptămână, lună sau stagiune în același rol. Publicului mare trebuie să i se ofere posibilitatea să cunoască mai multe personalități artistice care evoluează.

– *Care este cea surpriză mare pe care un teatru de operă dinamic îl rezervă, de obicei, publicului?*

– Vom reuși, sper, la încheierea acestei stagiuni, să prezentăm o premieră care se lasă de mult așteptată în gândurile noastre și anume *Evgheii Onegin* de P. I. Ceaikovski, la care ca politică de resurse umane am procedat foarte simplu: am avut două concursuri pentru audiții. Iată că avem un proiect în care vom reuși să avem aproape trei distribuții și am dorit să știm cum cine din România sau din foștii noștri soliști vor putea să evolueze în circa 10-12 spectacole câte vom avea cu *Onegin*. Dorim să găsim posibilitatea de a-i lansa și de a-i valorifica pe toți cei pe care i-am selecționat. Sigur, este un statut mai special, pentru că ei vor trebui să se reunească în 16 aprilie cu rolurile învățate în totalitate, urmând o perioadă de repetiții muzicale cu dirijorul, de aproape o lună, până la montarea propriu-zisă în scenă. Vom realiza cu o parte dintre ei contracte pentru un anumit număr de spectacole. Chiar și în Europa nu există un alt sistem decât acesta. Este stimulat, de natură să determine pe fiecare interpret să valorifice tot ce are mai bun în el ca și capacitate de asumare a rolului și, probabil, va

trebui să renunțe la zona cea mai periculoasă a orgoliilor nejustificate. Trebuie să se termine o dată cu contractele pe viață. În caz contrar, vom începe să pierdem publicul. Mă bucur foarte mult că avem o pleiadă de tineri care au început în forță, care sunt dornici de a performa realizări de valoare. Acești tineri s-au regăsit și în distincțiile pe care juriul le-a acordat cu ocazia Festivalului *Oamenii de aur ai operei*. Ei se numesc Iurie Ciobanu, Iulia Merca, Geanni Brad, Ștefania Barz, Dimitrie Saleno, Marian Pop, Marius Vlad Budoiu, Mihaela Maxim, Petre Burcă. Sunt cei nouă tineri de azi ai operei care s-au valorificat și sper să-i putem valorifica și în continuare.

– *Una dintre problemele imediate și destul de usturătoare este problema clădirii, care este patrimoniul național, reprezentând în același timp și o valoare arhitectural-artistică și istorică. Ce se întreprinde în conservarea și, bineînțeles, renovarea fizică a edificiului?*

– Sigur, pe lângă reconstrucția morală, care înseamnă personalul, ne-am gândit și suntem într-o zonă de speranțe mari și la restaurarea patrimoniului pe care-l avem. În 2006 se împlinesc 100 de ani de la darea în folosință a acestui edificiu și prin tot ce s-a întreprins în ultimii doi ani, dialogurile pe care le-am purtat începând de la Președintele Țării, de la Primul Ministru sau Ministrul Culturii am reușit să declanșăm (Teatrul Național și Opera Națională) realizarea proiectului de execuție în vederea restaurării. Este aprobat un studiu de fezabilitate care se cifrează la 81 de miliarde de lei, înțelegând că această sumă acoperă tot ceea ce înseamnă restaurarea edificiului propriu-zis și costuri suplimentare în legătură cu logistica scenei, care este în suferință. Prin logistică înțeleg tot mecanismul scenei, tot ce înseamnă cleraj, tot ce înseamnă un sistem de televiziune integrată. Și cel mai recent demers al nostru este cel legat de discuția pe care am avut-o cu reprezentanții de la „Figaro Systems”, o firmă din America, care a fost în vizită la Opera Națională, și cu care am stabilit elementele de așezare în sală a unui sistem de traducere (în 8 limbi), pentru ca publicul să aibă acces nu doar la înțelegerea muzicii, ci și la demersul scenic și dramatic. Ei sunt dispuși să realizeze un proiect mai amplu pentru România, care include Opera Națională din Cluj, București și, probabil, din Timișoara. Costurile sunt foarte mari. Am avut discuțiile necesare și cu structurile cetății, cu structurile administrativ-teritoriale, și sperăm ca într-un viitor apropiat să putem să declanșăm un studiu de fezabilitate cu privire la acest sistem care este de natură civilizatorie și culturalizare a generațiilor care vin, mai ales că toată generația actuală este angrenată cu ochii și cu mâinile înspre ecranele calculatoarelor și a tastaturii. Pe lângă acest fapt, că este în contemporaneitate, oferă și posibilitatea de a realiza și informațiile necesare, nu doar traducerea propriu-zisă, ci și o prezentare mai succintă, dar totuși densă, a genului. Este absolut benefic să realizăm acest lucru. În fond și la urma urmei, Opera Națională este o zestre a cetății, este zestre a unui județ și, așa cum a fost prefigurată în 1919, este o zestre a întregii Transilvanii și este păcat ca această zestre să nu fie prezentă în preocupările structurilor administrativ-teritoriale ale Transilvaniei, pentru că ea este necesară. Este păcat să ai o asemenea zestre și să nu o folosești la justa valoare. ■

Interviu realizat de  
OLEG GARAZ

## Rețeaua mi-a schimbat viața

20 de ani de Mail Art - Mekka Minden

■ Peter Netmail

La 40 de ani de la începuturile mișcării poștale (anti)artistice, la inițiativa legendarului (anti)artist Ray Johnson, devenit între timp martir pe câmpul de luptă al rețelei, continuatorii mișcării evidențiază cu vigoare tocmai acele trăsături care au stat la baza marii decepții și gestului sinucigaș, învăluit încă în mister și are probabil așa va rămâne pentru totdeauna, dacă vrem să perpetuăm legenda.

Correspondența specială pentru revista Tribuna din partea unei personalități marcante, deosebit de active în câmpul rețelei, este o măturie emoționantă a unei vieți dedicate artelor poștale, o istorie trăită cu multă intensitate. Textul se referă în mod special la evenimentele ultimelor două decenii, când, pe lângă activitatea poștală propriu-zisă, putem observa o tendință excesivă de teoretizare, de încorsetare, de impunere a unei linii noi. Starea de criză se datorează existenței, la ora actuală, a numeroaselor idei individuale, care circulă prin rețea, fiecare în parte încercând, sub pretextul înnoirii, să modifice regulile de bază care au asigurat o funcționalitate ireproșabilă.

Așfel, putem observa și la Peter Netmail (numele de artist al lui Peter Küstermann) tendința de estetizare, necesitatea selecției valorice a trimiterilor, în special în cazul expozițiilor sau a constituirii fondurilor documentare. Este adevărat că prin rețea circulă multe "gunoaie". Dar sunt oare cu adevărat gunoaie? Sau au apărut din sinceritate, din dragoste pentru comunicare liberă, neîngrădită, profitând de permisivitatea regulilor de aur ale artelor poștale. Democratizarea artelor, în special prin intermediul rețelei mail art, a avut un rol benefic, acordând credit libertății individuale, atât pe tărâmul creației cât și în domeniul manageriatului artistic. Marea varietate de trimiteri,

proiecte, expoziții, acțiuni, reviste, pe lângă entuziasm și dăruire, rămân o dovadă a spontaneității creative neîngrădite, fără ifose academice sterile, invidii și răutăți de breaslă, de ideologii impuse, de competiții exclusiviste, stresante. Fără îndoială, noile modalități de exprimare sau genuri artistice inventate au influențat și lumea artistică oficială. Timbrele sau cărțile de artist, cât și poezia vizuală, colecțiile de zgomete sunt catalogate, oficializate, muzealizate. Această clasicizare mutilatoare în optica lui Ray Johnson poate fi în viziunea noii generații de mail artiști un motiv de apropiere, de recunoaștere reciprocă, un început de dialog cu muzeele și cu arta oficială. Așfel, Peter pune pe tapet necesitatea abordării pragmatice a relației artist(poștal) - autoritate locală, finanțarea proiectelor din bani publici, o colaborare reciproc avantajoasă. Iată că revolutul avangardist devine un cetățean responsabil, iar autoritatea acceptă libertăți, subiectele tabu pe care le-a refuzat ani de-a rândul. Ba mai mult au reușit să transforme orașul Minden într-o Meccă a artelor poștale.

Este interesantă încursiunea intermediată de Peter în lumea artiștilor, a colaborării lui cu aceștia, nume deja familiare cititorilor Tribunei.

Reperle artistice propuse de el, precum și numele unor artiști, care constituie nodurile rețelei pot fi puncte de plecare pentru o muncă de cercetare temeinică.

Textul lui Peter va apărea în următorul volum editat cu ocazia "festivalului" Meka Minden din 2003. Volumul va conține și această variantă în limba română, autorul fiind preocupat de extinderea contactelor, de a diversifica aceste prietenii poștale, de a crea punți, fapt care contribuie la înflorirea rețelei. (Ovidiu Petca)

M-am molipsit de mail art de la poetul englez David "Don" Jarvis, când ne-am citit poemele la Societatea Națională de Poezie din Londra.

El a încercat să-mi vândă câteva copii ale mesajelor primite din întreaga lume, cu ocazia celei de-a 90-a aniversări a *Quercus Robur*, denumirea latină a stejarului. Inocent, le-am cumpărat pentru o sumă considerabilă, dorind să ajut la "expedierea" lor. Acest episod mi-a influențat radical viața. Am folosit lista participanților pentru a lansa primul meu proiect de mail art: "Fără război în orașul meu", care mi-a adus peste 400 de contribuții și numeroase contacte. Numai jumătate din lucrări respectau tema propusă, cealaltă fiind trimise "doar pentru a figura în catalog" - o carte cu ilustrații, care între timp a devenit clasică și, astfel s-a organizat, în 1983, prima expoziție de mail art la Minden, în vechea biserică "Sf. Ion".

Cu mult timp înainte de apariția internetului exista deja o adevărată rețea de artiști care țineau legătura prin poștă. În acele vremuri, simțeam cu toții dorința de a lărgi această mare familie a artiștilor poștali. Iată unul din avantajele rețelei, asemenea *Ligii alcoolicii anonimi*, cum ar spune scriitorul meu preferat, Kurt Vonnegut. Atâtă timp cât muncesc izolat, depinzând de salariu, într-o societate a capitalismului târziu, într-o lume a războaielor, pentru mine acest imbold a fost de ajuns ca să mă determine să mă alătur *satului global* al artiștilor poștali vizionari. Mail art este pentru mine un club mai exclusivist decât "Rotary" sau "Lions". Și mai creativ. *Rețeaua m-a transformat în creator, editor și membru de familie.*

Pot spune că mail art mi-a schimbat viața pentru totdeauna. Mi-am însușit noi îndemănări, care mi-au deschis noi orizonturi. Am învățat din mers. Aceste transformări au devenit un proces neîntrerupt, ducându-mă, pas cu pas, tot mai aproape de idealul unei vieți holistice, în sensul definiției despre artă și artist a lui Joseph Beuys. Am fost om de afaceri, muzician de jazz, apoi profesor, dar nici una din aceste preocupări nu m-a stimulat în felul în care au făcut-o mail art și rețeaua. Primul meu catalog de artă a fost publicat de un editor "adevărat". El, din păcate, aștepta profit din vânzare și a fost aproape de faliment când, respectând prima regulă de fier a artei poștale, a trimis fiecărui participant o copie gratuită a catalogului. După această întâmplare, a trebuit să fac eu însumi cataloagele următoarelor mele proiecte, primul fiind, în 1984, "Frații mari te supraveghează". Prima mea carte făcută manual! A fost dificil să fac câte o copie gratuită pentru fiecare participant... și fără a respinge nici o lucrare - a doua regulă de fier în mail art... dar ținând cont și de cea de-a treia regulă: nu se returnează lucrările participanților, ceea ce a dus la o creștere progresivă a arhivei noastre de artă poștală. Astăzi, Angela investește mult timp și energie pentru a cataloga toate trimiterile, un imens efort zilnic. Arhiva reprezintă, în mare parte, și date biografice indispensabile muncii mele. Și nu le folosesc doar pentru a pregăti spicuri funebre, așa cum se zvoneste. *Rețeaua m-a transformat în publicist și arhivar.*

Uneori sunt nemulțumit de vasta poștă impersonală, de gunoii sau de fleacurile care vin sub forma unor copii ale altor copii (care nu au

nimic de-a face cu tema proiectului, nemaivorbind despre comunicarea inter-personală). În cataloagele pe care le editez, sunt destul de politicos ca să prezint o listă cu numele tuturor participanților. Paginile color rămân, însă, rezervate pentru contributorii serioși. Este nevoie de frumusețe în mail art. Această formă de avangardă înseamnă nu numai poștă, ci și artă. Asta nu implică cenzura, doar o dorință de a pretinde o minimă calitate.

Materialul documentar primit în urma participărilor mele la alte proiecte constituie altă sursă de frustrare. Oricât de mult mi-aș dori să răspund la toate proiectele de mail art, adesea sunt tentat să le selectez doar pe cele bine documentate, cu cataloage bine făcute. Prea des suntem plictisiți de așa-zisul material documentar făcut fără respect pentru artist, care adesea sosește cu mare întârziere, în ciuda unor senzaționale enunțuri ale proiectelor. *Rețeaua m-a transformat în artist și amoscător.*

M-a surprins o frumoasă contribuție pentru "Pacea", unul dintre primele mele proiecte. Este vorba despre o șampilă mare, o mandala realizată de bancherul german Henning "HeMi" Mittendorf. I-am cerut imediat mai multe lucrări originale, propunându-i o expoziție la "Societatea culturală Wolkenstein", numită astfel după un trubadur, societate al cărei al doilea președinte sunt astăzi. Mulți semnatari ai cărților poștale din albumele mele au venit aici, în carne și oase, de-a lungul anilor, să-și expună lucrările. Galeria noastră apropie publicul de rețea. *Și astfel m-am transformat în galerist.*

În următorii 20 de ani nu m-am mulțumit doar să lansez proiecte din doi în doi ani, ci am fost și curatorul a peste 60 de (mail) expoziții la Cafe Priitt și la Centrul cultural BÜZ. Doar într-un singur an am vernisat expozițiile lui Géza Pernecky din Ungaria, Richard Meade din SUA, Ruggero Maggi din Italia și Robert Rehfeldt din Germania de Est. Am organizat, de asemenea, și alte expoziții: Dadi Gudbjornson din Islanda, Hans Braumüller din Chile, Dawn Redwood din Anglia, Reiu Tüür din Estonia, Grupul Au Artists din Japonia, Manuel Montaila din Panama, Migdalia Acosta din Costa Rica, Roland Szefferski din Polonia, plus colectivul *send-and-add-to-project* "Ovidius" al unor șase e-mail artiste: Carola van der Heyden, Marlies Mulders, Bogdana Blasewicz, Magda Lagerwerf, Pips Dada și Edith van Hoef. Această galerie stabilește o punte între mail art și alte forme de artă contemporană. Au trecut prin galeria noastră: *Bodypainting Illka Juhani Takalo-Eskola* din Finlanda, *John Held* din SUA și *Rose Mmunt* într-un omagiu adus dadaistului Marcel Duchamp, *Andrzej Dudek-Dürer* din Polonia ca reîncarnarea faimosului pictor german Albrecht Dürer, *Luc Fierens* din Belgia citind pozițiile sale pacifiste, *Renata* și *Giovanni Strada* din Italia cu acțiunea: "Cine a văzu-o", *Heino Otte* cu al său "Teatrul Pneumatic Schwitters" și *dr. Klaus Groh* cu "Acțiunea scrisorilor pierdute" - pentru a aminti doar câțiva.

Experimentez mail art ca o rețea culturală de comunicare. Ca mail artist poți alege solitudinea anonimă oferită de cutia poștală, dar poți să ai și plăcerea de a deveni un networker activ, cu întreaga ta sferă de preocupări și propria personalitate, renunțând la ciudatele pseudonime folosite de-a lungul timpului. *Rețeaua m-a transformat în curator și gazdă.*

Mai mult, în 1986, când rețeaua și-a celebrat prima mare reuniune de la Ray Johnson încoace, datorată perseverenței mail artiștilor elvețieni Fricker și Ruch, am organizat, în a 10 zi, un maraton descentralizat în orașul nostru, Minden, împreună cu un alt artist concetățean "Joki" Josef Klaffki, pe modelul altor congrese descentralizate

(DNC) din întreaga lume. În asemenea zile mail art primește alte dimensiuni, când creatorii se văd pentru prima dată, după ce, de-a lungul anilor, s-au cunoscut doar prin intermediul comunicării poștale. Veterani cum ar fi: *Barbots* din SUA, *PLG Pit Grosse* din Frisia și activistul Documenta *Jürgen Olbrich* s-au întâlnit aici, dezvăluindu-și adevărata identitate, au făcut schimb de idei, precum *Swiss Marcel Stüssi*, care a pus bazele unei arhive organizând diverse acțiuni, precum și berlinezul *Rolf Wancke*. *Rețeaua m-a transformat în mediatizator și focalizator.*

Correspondenții mei mi-au organizat, la rândul lor, expoziții personale de pictură în acryl, guașe, desene și, bineînțeles, mail art în localitățile lor. Printre aceștia *Lotte Rosenkilde* în vechiul cinematograf "Den Gamle Biograf" în Danemarca, *Sonja van der Burgh* în vitrina galeriei sale din Olanda, *Kum Nam Baik* într-o stilată galerie de artă din Coreea, *Walter Goes* într-un vechi castel din fosta Germanie de Est, *State of Being* la Oberling College în SUA, *Anu* și *Helena* în cafeneaua lor artistică din Finlanda, aproape de Cercul Polar, *Bill Gaglione* în a sa Galerie de Stamp Art din San Francisco. Portretele numeroșilor networkeri făcute de mine au apărut în Fagaga "Face". Interviuurile noastre au fost difuzate în întreaga lume prin intermediul radioului, televiziunii și presei. *Vladimir Stufagin* m-a invitat ca oaspete de onoare la deschiderea oficială a primei expoziții de mail art din Minsk, capitala Bielorusiei, intitulată "Apocalipsa".

La vernisajul celei de-a 20-a expoziții aniversare a rețelei, *Jurij Gik* mi-a citit textul în Rusia și în limba rusă. *Rețeaua m-a transformat într-un artist peregrin.*

După pensionarea mea timpurie ca profesor de liceu, în 1987, am învățat a cincea limbă străină – spaniola – și l-am vizitat pe *Eduardo Antonio Vigo* în Argentina. Doar când am ajuns acolo am putut înțelege cartea sa poștală "Palomo vive", care apăruse în primul meu catalog. Aceasta exprimă durerea unui tată care, deși a fost el însuși judecător, nu a putut să prevină ca singurul său copil să nu fie "dat dispărut" de junta militară, păstrându-și totuși, după atâția ani, credința că fiul său, Palomo, este totuși în viață. Eu am înțe-



Biserica Sf. Ioan din Minden

les mesajul după ce mi-a arătat expoziția cu lucrările pe care fiul său și prietenii lui, studenții la arte, le-ar fi pictat dacă ar fi trăit. În realitate, tatăl pictase totul. A trebuit să merg, să văd și să înțeleg. Pentru a înțelege drama lui *Clemente Padin*, el a trebuit să-mi arate cum a fost torturat de miliția uruguayana. Mail art l-a aruncat în închisoare și tot ea l-a eliberat. "Mergi acolo" poate însemna și "alătură-te proiectelor lor"! M-am alăturat proiectului "simetrie" al profesorului danez *Ko de Jonghe*, care m-a invitat să decorez vitrinele magazinelor de artă din Olanda, precum și proiectului "recycling mail art" al grupului *B.E.R.M.* Despre toate acestea am început să scriu în revistele de mail art, cum ar fi revista "Smile". Și m-am regăsit curând studiind engleza pentru a traduce articole și prefețe ale altor artiști. *Rețeaua m-a transformat în reporter, comentator și translator poliglot.*

Participările la proiectele altor artiști au devenit adevărate aventuri. Au însemnat mai mult

decât simple străngeri de mâini și vizitări de arhive, cum ar fi arhetipala, uriașă și bine organizată arhivă a lui *Guy Bleus* din Belgia, în acele vremuri când un sex shop putea fi găsit alături de o biserică de țară. Multe colaje colective au fost create spontan în timpul lungilor mele călătorii prin țara networkerilor, de la *Pawel Petasz* la Polonia și *Ed Varney* în Canada, de la *Sofia Martinou* în Grecia la *Peter Meyer* din Suedia, de la *Jonas Nekrasius* în Lituania la *Larters* în Australia, de la *Graciela Gutierrez Marx* în Argentina la *Pablo del Barco* în Spania, de la *Julia* și *Györgyi Galántai* în Ungaria la *Tamotsu Watanabe* în Japonia. *Rețeaua m-a transformat într-un activ cul-turist.*

Am decorat cele mai multe plăci și cărți, cu propriile timbre de artist. Acestea reprezintă o alternativă individuală la timbrele poștei naționale. De exemplu, în timpul războiului din Serbia, îl apeland pe *Dobrica Kamperlic* cu timbrele din rețea "Dobrica ești încă în viață?". Din fericire, el a supraviețuit. Noi am făcut primele timbre pe etichete prețipărite pentru borcane de marmeladă care erau dintr-un material optim: perforate și adezive. Acum timbrele de artist au fost lansate în muzee și librării, împreună cu ale altor networkeri locali: "ediția noastră porto" incluzând o întreagă serie de colaborări pe foi de artist ștampilate de mână care erau făcute în (și expediate în rețea din) locuri cu rezonanță cum ar fi galeria Uffizi din Florența, Casa centrală a artiștilor din Moscova, Muzeul de Istorie din Tozeur/Tunisia și Luvru din Paris. La început, acest "Mail art din muzet" a fost tratat cu dispreț în cadrul întâlnirilor acelor responsabili ai cafenelelor din muzee. Între timp, noi am fost trecuți în cuprinzătorul *Dicționar Internațional al Creatorilor de Timbre de Artist* al lui *Jas Felter*, împreună cu *Ed Varney* și *John Held Jr.*, de la care am avut multe de învățat. Astăzi ne perforăm timbrele în pivniță, sub arhiva Netmail, cu un perforator vechi de 100 de ani al bătrânului Joki. *Rețeaua m-a transformat în producător de timbre de artist.*

(continuare în nr. următor)

Traducere de  
LILLOARA PETCA

→ urmare din pagina 8

tracarare, un soi de mitridatizare simbolică a morții, de creare a unui spațiu de replică permanentă la stingere, de îmbalnzire a ei printr-un "humour" moștenit de la Jacques Vaché (prietenu sinucigaș al lui André Breton) care minimalizase moartea prin afixarea "dandy" a nepăsării și cu un gust, la fel de manifest pentru "teatralitate" momentului. Un pasaj din *Moartea moartă* concentrează, nu fără a uza de metafore și majuscule ce o retorizează, această problematică în care se regăsesc conjugate toate subtemele dezvoltate în cele trei secțiuni ale cărții: "Utilizând aceleași semne cifrate ale cifrului nostru interior, recurgând din nou la Irespirabilul Triunghi care e artificial, la Femeia cu o mie de Blănuri care e automatismul, la Anima Dublă care e somnambulismul provocat și la Marea, Inegalabila Balenă care e simulacrul, fac câteva zile la rând repetate tentative de sinucidere care nu sunt numai o consecință logică a deceptiilor, a saturației și a disperării mele subiective, ci prima victorie reală și vitală asupra aceluia Paralic General Absolut care e moartea".

Suita de cinci sinucideri-simulacru ilustrează, la finele volumului, aceste experiențe ale depășirii sentimentului morții. Sunt, toate, surogate expresive, gesturi "teatrale", analogonuri ale auto-suprimării, înscenări ludice, recunoscute ca atare, însă considerate a fi nu mai puțin vindecătoare. De fapt, avem de-a face cu aceleași exerciții de

aproximare poetică a "murmurului" interior, despre care se scria pe o altă pagină, din *Inventatorul iubirii*. Considerațiile finale înseamnă și recunoașterea faptului că mult râvnita rezolvare "revoluționară" a conflictelor dintre eu și lume, calificată, desigur, ca "societate împărțită în clase", nu e posibilă decât la modul simbolic, pe un plan de imaginație și că, în orice caz, "ritmul biografic al unui om poate să difere de ritmul liberării lui istorice". (Este, iarăși, un punct în care Gherasim Luca se opune unui Gellu Naum, ce nu întârzie să-i amendeze eroarea). Autorul *Inventatorul iubirii* scrie însă, mai departe, că: "Realizarea relativ-absolută a dorințelor în mijlocul societății contemporane, surprinsă la granița propriilor ei contradicții, e singura care ne pune în contact cu societatea fără clase și această primă doză de libertate obiectivă pe care o smulgem prin invocarea sistematică a hazardului favorabil, prin provocarea susținută a atributelor noastre mediiemne latente, prin determinarea forțată a determinantelor revoluționare și printr-o perpetuă efracție asupra lumii exterioare, ne face să respingem de o ură pe care numai demențala noastră dragoste de libertate o poate egala, actuala noastră întemnițare". Încheierea volumului nu se poate dispensa, desigur, de frazele cu ecou retoric, de genul celor cu care ne-am întâlnit nu o dată citind reflecțiile și urmărind proiecțiile fantasmaticale ale poetului nostru: "Schimbând între el particularul, cristalele și neîntreruptul lor atentat asupra

naturii, păstrînd încă pe buze sărutul indescifrabil al cuantei și al inexprimabilului, spațiu-timp și non-oedip urmăresc prin aceeași lunetă priapică și curioasă constelația spectrală a depășirii umane"...

În toate scrierile lui Gherasim Luca această voingă patetic exprimată de comuniune cu o lume plină încă de bariere și obstacole în fața eului visător rămâne, cum se vede, permanentă. Caracterul himeric al întreprinderii, abia conștientizat, frenezia discursivă care-o animă până la a face dificilă distincția între asumarea gravă a misiunii "revoluționare" și înscenarea ei, între angajarea reală și "simulacrul" său, face însă ca lectura acestor scrieri românești să fie mereu incitantă. Căci ele vorbesc, în fond, despre o funciară nevoie de poezie, de libertate și disponibilitate a spiritului, și de gradul de precaritate al "acțiunii poetice" înseși, soldată mai întotdeauna cu eșecuri în ordinea strictă a realului prozaic, dar cât de angajantă, totuși, și de productivă în planul imaginației creatoare. Cu inerentele ei inegalități de relief, această etapă a biografiei scriitoricești a lui Gherasim Luca depune deja mărturie despre autenticitatea implicării sale într-o aventură mereu incertă, însă mereu reluată cu energii ale speranței în "eliberarea totală omului". Sau măcar a poetului din el...

# SUMAR

## Agenda

Aurel Sasu: Invitație la colaborare • 2

## Editorial

Ioan-Pavel Azap: Scriitorul, biroul negru și istoria literaturii • 3

## Cartea

Mircea Popa: Un nou dicționar regional • 4

Floria Ursu: Citirea (recitirea) și Scrierea • 5

Viorel Mureșan: Poezii elvețieni de expresie germană • 7

## Ēseu

Ion Pop: Gherasim Luca, "inventator al iubirii" • 8

## POLITICA ȘI MASS-MEDIA ÎN DEMOCRAȚIILE POSTCOMUNISTE

Oana Pușhineanu • 9

## Poezie

Al. Pinteșcu • 14

## Ēlocnotes

Alexandru Vlad: Casa scării • 15

## Tăstălmăciri

Mihaela Mudure: Plunkett & MacLeane sau rușinoasa simbolistică • 15

## Ēraduceri

Henry Miller: Zile liniștite la Clichy • 16

## filosofia

Ion Vezeanu: Sinele și unitatea conștiinței sau raportul corp/spirit (3) • 18

## Operă

Ina Hudea: Vechiul Teatru muzical - noua Operă • 19

## Ēnterviu

Alexandru Fărcaș • 20

## Correspondență din Germania

Peter Netmail: Rețeaua mi-a schimbat viața • 22

## Ēledependența

Monica Gheț: „No comment” • 24

## Ēeatru

m.chris.nedeea: Efectul Dabija • 24

## teledependența

### „No comment”

#### ■ Monica Gheț

3,30, ora României, 20 martie 2003. „De veghe în lanul” știrilor CNN, Ion Cristoiu are privilegiul celor dintii imagini ale bombardamentelor deasupra Bagdadului preluate de *Realitatea TV*, la capătul unor ore de stat „la pîndă”. Și zice filosoful-director-jurnalist: „A început războiul, deci n-am așteptat degeaba toată noaptea.”

● Intelectual român: „Chirac e în adîncul sufletului comunist, chiar dacă e de dreapta!” Faptul că ar avea o ascendență „gaullistă” e „irrelevant” pentru metamorfoza intereselor „strict documentare”, istoric vorbind...

● Filmări în casa celui mai renumit pictor irakian. Artistul e în lumea „celor drepti”. Opera stă, însă, mărturie, tezurizată de aparținători: văduva octogenară, fiii, nepoatele, nurorile, nepoții, franco-arabi, bilingvi. Oamenii preocupați să pună la adăpost, fără ajutor oficial, creația maestrului. Doamna Susanne (văduva) este ea însăși pictor, și conversează cu reporterii în timp ce lucrează la un tablou, apoi interpretează Bach pe orga de cameră. Casă europeană, extrem-civilizată. Nepoții de 11 și 13 ani stau brânșiți pe jocuri „beligerante” la computer. Faptul că ele (jocurile) sunt de fabricație americană nu-i stînjenește. Adulții nu-și ascund neliniștea privitoare la soarta imobilului lipsit de adăpost subteran, deși e situat într-un cartier rezidențial. Proviiziile, chibzuit alcătuite în jurul rației permise și din motive propagandistice, generos distribuite cu două-trei săptămîni înaintea izbucnirii conflictului, pot acoperi reclusiunea pe durata unei luni. Fețele exprimă îngrijorare, nicidecum panică sau vreo nevroză apocaliptică. Însă, prima noapte petrecută sub zgomotul, lumina și fumul bom-

bardamentelor îi răvășește pe toți. Ascultăm din nou Bach la orga de cameră. Aici se termină emisiunea dedicată unei familii din elita artistic-intelectuală a Irakului.

● Stînjeneala, bilbiliala aleșilor „civilizației noastre”. Previzibile catastrofe umanitare. Înaintări glorioase. Aparatură/ arme inteligente - oameni nu tocmai pe măsura acestora.

● Unde e Saddam Hussein?! Desen-cariatură reprezentînd un soldat al coaliției cocoțat pe o „misilă” gen ciine de vînătoare, ținîndu-i în fața „botului” poza dictatorului: „Caută!” - i se dă comanda.

● Jurnaliști relatînd că nu toți soldații coaliției știau exact unde și de ce se află pe teren. Așa s-ar explica atacul cu o grenadă împotriva colegilor de către un soldat USA, mărturisit de religie musulmană. Totodată, stuporea altor tineri combatanți că morții sunt *chiar morți!* - deci nu „formatați” pe un *computer game*.

● Amintirea unei vechi (străvechi), caricaturi dintr-o revistă occidentală: de o parte și de alta a Canalului Suez, doi protagoniști: Golda Meyer și Nasser. Cu fundițe în păr și pantalonăși bufanți, tip Spielhosen, își fac reciproc semne cu pumniișorii strînși: „Sic, Sic! Tatăl meu e mai puternic decît tatăl tău!”\*

● Lășînd deoparte enigmaticele strategiilor, în tabăra „războiului stelar” al imagologiei, citim printre norii de fum și de furtună ai deșertului: „Transmișiunea mea e mai de groază, mai marfă decît a ta, sic!”

## Efectul Dabija

### ■ m.chris.nedeea

Aplauze de final, mai mult sau mai puțin de circumstanță. Cei mai mulți participanți aplaudă în picioare, cineva/ceva i-a ridicat în picioare. Poate Rebenciuc, poate sentimentul confuz că, în fața lor chiar, teatrul vieții a devenit, pentru 2 h, altceva. Și totuși, vîd și privirile căzute ale câtorva spectatori avizați. Bine - se întrebă ei - dar unde e viziunea regizorală? Ce-a făcut Dabija?

Dabija a făcut, poate, cel mai important spectacol al actualei stagiuni, și nu numai clujene. Poate nu cel mai bun spectacol, dar sigur cel mai important. Nu atât pentru marele public, nu neapărat pentru cel *avizat*. Chiar, „cine se bucură de binefacerile teatrului, publicul sau creatorii?”. Teatrul ar trebui să fie altceva după acest spectacol. Sau cel puțin altceva. E adevărat, s-a vorbit mult de întoarcerea la text, la actor, la teatrul de text. La ceea ce are teatrul mai profund, definitiv. S-a mai vorbit. Dabija însă chiar a făcut-o, cu toate riscurile și neajunsurile ce pot decurge de aici. Iarși, „teatrul modern, prin profesionalizare excesivă și tehnicizare, se îndepărtează de om?”

Un spital de psihiatrie plasat în zona beligerantă care este dintotdeauna Balcanii. O premisă

## teatru

șușor banală, dar un text al bulgarului Hristo Boicev dureros de actual, mai ales pentru locuitorii acestui spațiu refuzat de Europa. Dramaturgie contemporană, deci. Și încă un pariu câștigat.

„Teatrul scris, dramaturgia, adună oamenii sau îi izolează?”. Textul ca pretext al întîlnirii. Dabija ca un catalizator al ei. Ecuație completată fericit de actrițele naționalului, de reacția publicului încă *ne-avizat*. Fără ofensă. Dar cu ofensă la adresa *avizaților* din TNC, din cauza căroră - din păcate - Dabija nu va mai călca în Cluj. Din păcate. Oare din acest punct de vedere să fie „teatrul o supremă formă de îndrăcire a umanului?”

Colonelul și păsările este un exercițiu de contaminare. Nebunia care uniformizează și erosul ca nebulie contagioasă. De aici aglutinarea individualităților, integrarea părții în întreg, rezultanta semănînd pericolos de mult cu corul antic. Ne întrebăm și noi dacă „apropierea insistentă de teatrul antic e o formă de nostalgie sau o invocare a memoriei purificatoare?”. Sau dacă „experiențele fundamentale ale omului sînt colective sau individuale?”. Începe aici comentariul politic (critica integrării europene urmărite cu disperare

și o inconșiență caracteristice numai Estului) și social, parodia declarată.

Ironic, acțiunea a fost plasată în incinta fostei mănăstiri „40 de mucenici” - suma personalităților multiple ale celor șapte protagoniști. Întrebare nerezolvată: ce anume prevalează? Rebenciuc sau spectacolul, individul sau echipa? Riscant de răspuns aici, unde experiența/trauma individuală e subsumată organic celei colective. Și în acest caz „atrocitatea ține de banal sau de miracol?”. Atrocitatea trăirii, desigur, nu a întîmplatului.

Miraculosul se insinuează firesc în această lume esențializată după o logică clownescă, și sfîrșește prin a se descărca în catharsis. A propos de constanța accentului tragic la Dabija, „teatrul este un instrument de înțelegere sau unul de provocare?”.

Scena e goală, scenografia/ imaginea scenică abolită. Ba nu, căci „cea mai minunată imagine teatrală la care nu mă mai satur să mă uit este un actor bun pe scenă”. Și Dabija are în acest fel 7 la putearea a 7-a a imagini scenice. Amintindu-mi câteva dintre ele acum, nici nu mă mai întreb dacă „teatrul grec antic era produsul unei societăți barbare, sau al unei societăți civilizate”. Continui însă să mă gîndesc la *efectul Dabija*. Poate că, într-adevăr, „simularea îndelungată duce la ceva adevărat”.