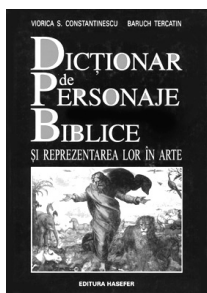


COMENTARII ȘI RECENZII

Moise – figură emblematică a exodului biblic

Viorica S. Constantinescu, Baruch Tercatin, *Dicționar de personaje biblice și reprezentarea lor în artă*, București, Editura Hasefer, 2002, 375 p. + 88 planșe color



Urmînd altor două dicționare deja apărute (*Dicționarul enciclopedic de iudaism și Evreii în lume. Dicționar biografic*), ambele traduceri, *Dicționarul de personaje biblice și reprezentarea lor în artă* este primul dicționar enciclopedic original publicat de către editura bucureșteană Hasefer. Demersul materializat prin apariția acestui titlu s-a dorit a fi în același timp unul fidel tradiției iudaice (motiv pentru care își îndreaptă atenția doar asupra Vechiului Testament), cît și unul interdisciplinar – discursul fiind nu doar unul teologic, ci, în măsura în care faptul istoric o permite, și unul cultural-artistic. Dubla intenție a editorilor este realizată de doi autori: Viorica S. Constantinescu, reputat comparatist și profesor la Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași, și Baruch Tercatin, născut la Iași, „azi un renumit animator cultural și publicist israelian” (p. 10), care semnează, printre altele, și un studiu despre *Înțelepciunea Torei și a Hasidismului*.

Articolele *Dicționarului* au o dublă articulație: mai întîi, se schițează, din perspectivă iudaică, personalitatea fiecărui personaj; apoi, sînt inventariate (și succint comentate) versiunile de reprezentare a personajului în literatură, muzică, arte plastice. Articolul din dicționar este considerat de autori, în mod explicit, doar un prim nivel în receptarea semnificațiilor multiple ale eroilor biblici, „urmînd ca cititorul să colaboreze cu noi [autorii, n.n. A. C.], prin prisma cunoștințelor din alte religii, pentru a întregi imaginea lor” (p. 8). În ceea ce privește conținutul lucrării, edificator este textul referitor la Moise, figura centrală a celei de-a doua cărți a Vechiului Testament: *Ieșirea/Exodul*.

Articolul despre Moise se deschide cu situarea genealogică exactă în spițele de neam ale poporului lui Israel („tatăl său fiind Amram și mama sa Iochebed, din tribul Levi, familia Cahat”, p. 229b). Se identifică apoi și se explică posibilele etimologii ale numelui personajului: ebraice („din apă te-am scos”, *ibidem*) sau egiptene („unde *mesu* însemna «copil» sau *mu* – apă și *șe* – salvat”, *ibidem*). Prezentarea personajului se face în manieră narativ-istorică, întreruptă fiind pe alocuri de intervenții sentimentale („Împreună cu toți fiii lui Israel, Moise intonează acum cîntecul *Az iașir Moșe* [„Atunci a cîntat Moise”], un cîntec de laudă înălțat lui Dumnezeu, ale cărui versuri sînt citite de atunci și pînă azi în fiecare zi în rugăciunile poporului evreu”, p. 232a), inserții de informații exegetice din sursele tradiției ebraice, reproduceri alb-negru ale unor reprezentări plastice celebre (*Moise salvat din apă* – Sacy; *Moise* – Michelangelo; *Moise coborînd de pe muntele Sinai* – Gustave Doré) și, nu în ultimul rînd, de considerații umaniste („Sfîrșitul lui Moise, pedepsit atît de aspru pentru o faptă în fond minoră, poate fi interpretat ca o expresie a destinului tragic ce însoțește adesea viața omului”, p. 234b). O constantă a dimensiunii teologice a articolului o constituie permanenta referire la legătura dintre Moise, proorocul, și fratele său Aaron, sacerdotul. Baruch Tercatin cultivă interesul receptorului și prin furnizarea de numeroase informații extrase din izvoarele tradiției iudaice orale – „[Moise] E unul din cei 7 musafiri (Ușpizin) care vizitează familiile evreiești de sărbătoarea corturilor (Sucot). El vine ca musafir în ziua a patra” (p. 233b) –, dar și din cele scrise (*Talmudul Meghila*, *Talmudul Baba Batra*, *Talmudul Sota*, *Zohar*) – „Moise s-a născut la 7 Adar și a murit la 7 Adar (după calendarul ebraic)”; „Fața lui Moise strălucea”; „Din ziua în care s-a născut, Divinitatea nu l-a părăsit”; „Moise nu a murit – el continuă să fie printre noi” etc. (v. p. 234a).

COMENTARII ȘI RECENZII

Inventarierea receptărilor artistice ale personajului biblic urmează criteriul diacronic. Viorica S. Constantinescu realizează o amplă trecere în revistă a cvasitotalității figurărilor (de-a lungul secolelor), în diverse medii artistice (literare, muzicale, plastice), ale acestui personaj de dimensiuni mitice. În domeniul literar, se pornește de la autori antici evrei, precum Philon din Alexandria (*De vita Mosis*), ori creștini, precum Eusebiu de Cezareea, ajungându-se, după popasuri patristice (Sf. Efreim Sirul), romantice germane (Fr. Schiller), franceze (V. Hugo, Alfred de Vigny) sau românești (I. H. Rădulescu), la scriitori din secolul al XX-lea (T.S. Eliot, Thomas Mann, S. Freud) ori chiar contemporani (I. Schechter, „scriitor israelian originar din România care publică un volum de proze scurte, *Manuscrisele animate de la Marea Moartă*”, p. 234b). În domeniul prelucrărilor muzicale, traseul are ca punct de plecare o perioadă mai recentă, secolul al XVIII-lea (oratoriul *L'adorazione della statua d'ora* de I. Conti, reprezentat în 1720 la Florența), și se încheie în prima jumătate a secolului al XX-lea (opera lui A. Schönberg, *Moses und Aaron*, 1932).

Reprezentarea lui Moise în artele plastice este urmărită cu minuție, cu atenție erudită și, totodată, pasionată. Referințele impresionant de numeroase și exacte sînt însoțite de considerații critice privitoare la evoluția modurilor de receptare. Astfel, dacă în primele reprezentări din sinagoga Dura Europos (250 d. H.) sau din catacombele romane (sec. IV d. H.), Moise „este tînăr, îmbrăcat în tunică sau pelerină” (p. 235a), în cele din secolul al VI-lea, în mozaicul San Vitale de la Ravenna, același Moise devine unul bătrîn, model perpetuat și îmbogățit pe tot parcursul Evului Mediu (în sculpturile ce împodobesc marile portaluri gotice ale catedralelor occidentale ale vremii) pînă în Renașterea italiană, unde, în 1545, Michelangelo îl sculptează pentru mormîntul papei Iuliu al II-lea într-o postură ce sugerează, după S. Freud „liniștea bătrînului ce stă în jilț”, liniște „prevestitoare de violență” (*ibidem*). Avînd în vedere că respectiva interpretare datează din 1914, an de început al seriei de conflagrații mondiale care au marcat secolul trecut, se poate afirma că însăși expresia statuii este una profetică! Menționînd celebrele picturi murale, în ulei sau acuarele, aparținînd lui Botticelli, Rembrant, Tintoretto sau William Blake, Viorica S. Constantinescu pune apoi față în față (*compară* inspirat!) două moduri diferite de reprezentare a lui Moise: maniera Marc Chagall (v. și planșele 40, 42, 45, 53) și cea tradițional-românească – așa cum se conturează ea în frescele sau catapetezmele de la biserica domnească de la Argeș sau de la biserica mănăstirii Clocociov din Oltenia, unde imaginarul iudaic este contaminat de cel creștin ortodox („Moise este reprezentat în fața rugului arzînd, din care iese Maica Domnului”, p. 235b).

Gîndit ca un demers interdisciplinar și mărturisit chiar ca „o manifestare a *ecumenismului*” (p. 10), *Dicționarul de personaje biblice* reușește să însuflețească figurile vetero-testamentare, apropiînd și armonizînd (într-o manieră dezinvoltă și eficace) două tradiții, două orizonturi culturale, precum și două metode analitice diferite.

Adrian Crupa

Philon din Alexandria: Viața lui Moise

Cuvînt asupra ediției, traducere și note de Ion Acsan, prefață de Alexandru Barnea, Editura Hasefer, București, 2003, 229 p.

Principalul reprezentant al școlii iudeo-alexandrine din prima jumătate a secolului I d.Chr., supranumit „Platon al evreilor”, Philon din Alexandria este autorul unui impresionant număr de texte (aproximativ 50), printre care: *De Abrahamo*, *De aeternitate mundi*, *De agricultura*, *De cherubim*, *De Decalogo*, *De ebrietate*, *De sobrietate*, *De gigantibus*. *Quod Deus sit immutabilis*,

COMENTARIII ȘI RECENZII

De posteritate Caini, De providentia, De sacrificiis Abelis et Caini, De specialibus legibus, De virtutibus, De vita contemplativa, In Flaccum, Legum allegoriae, Quaestiones et solutiones in Exodum, Quaestiones et solutiones in Genesim, Quis rerum divinarum heres sit, Quod omnis probus liber sit etc., conținând comentarii ale textelor Pentateuchului, ale legilor naturale sau scrise, ale istoriei iudeilor. Fără îndoială, lucrarea ce s-a bucurat de notorietate în lumea antică, precum și în cea modernă, este *De vita Mosis*, folosită drept sursă și de istoricul Flavius Josephus în a sa (nu mai puțin celebră) lucrare *Antichități iudaice*.

Erudit cu o dublă cultură – grecească și iudaică –, asimilând esența platonismului, misticismul pitagoreic, morala și alegorismul stoic, gândirea rabinică, Philon din Alexandria a promovat o fuziune a monoteismului bazat pe revelația divină cu spiritul umanist al filozofiei eline. Intenția sa a fost să ofere grecilor, nu numai celor alexandrini, o viziune asupra unei alte culturi de valoare, cea iudaică. Pentru ei a aprofundat traducerea *Sfintelor Scripturi, Septuaginta*, aflată la Biblioteca din Alexandria la dorința personală a lui Ptolemeu al II-lea Philadelful.

Viața lui Moise, monografie, biografie dar și roman istoric – în viziunea traducătorului Ion Acsan –, se structurează în două cărți: prima, supusă criteriului cronologic, reprezintă portretul conducătorului ideal desemnat de Dumnezeu să transforme o masă de sclavi într-un popor de-a lungul a patruzeci de ani de călătorie aventuroasă, învingând ostilitatea naturii și a oamenilor; a doua, eludând cronologia, este formată din trei secțiuni distincte ce au rolul de a reliefa alte virtuți ale geniului lui Moise, și anume, capacitățile sale de *Legislator, Sacerdot* și *Prooroc*. Scopul lui Philon este să-l prezinte pe Moise ca pe un exponent al lumii elenistice în așa fel, încât să fie acceptat, mai mult, apreciat de *păgâni*, sugerând în același timp că învățăturile sale preced armonios filosofia platoniană, aristotelică și stoică și confirmă universalitatea *Bibliei*.



Demersul philonian este apologetic și encomiastic: „Am proiectat să scriu despre viața lui Moise, socotit de unii legiuitorul iudeilor, de alții drept tâlmăcitorul legilor sfinte, omul din toate punctele de vedere măreț și desăvârșit, având intenția să-l fac cunoscut celor ce sunt vrednici să nu-l nesocotească.” (p. 23) Lipsa mărturiilor istorice asupra existenței fizice a lui Moise și a faptelor sale este explicată prin răutatea cronicarilor și invidia generală generată de unicitatea faptelor expuse în *Pentateuch*, dar și de preocupările mundane ale scriitorilor contemporani. Sursele sale sunt tradiția cultă și tradiția orală – *gura bătrânilor*, fapt ce explică repetatele devieri de la textul sacru. Deși textul biblic susține originea umilă a lui Moise (*Ieșirea* 2.1), Philon preferă una nobilă, preluată și de Flavius Josephus, mai pe gustul cititorilor greci. Copilul Moise va fi beneficiarul unei educații ideale eline, fiind aduși în acest scop chiar și învățați greci – anacronism evident (în sec XIV î.Chr.!), oferind de la început dovezi de înțelepciune și matură autosupraveghere, moderare a dorințelor de esență eseniană. În scopul evidențierii rolului covârșitor pe care îl va avea Moise în conștiința evreilor, Philon alocă un spațiu larg suferințelor acestora în Egipt, prezentând, în scopul sensibilizării publicului grec civilizat, o metodă de control demografic utilizată în antichitate: uciderea nou-născuților. Justificată de spectrul foametei, această metodă brutală, dar eficientă este practică de egiptenii speriați de rata natalității evreilor, care amenințau să-i depășească în număr și să le conteste suveranitatea. Și asta în ciuda mortalității foarte mari, produsă, în rândurile evreilor de munca grea la care erau supuși. Moise este singurul supraviețuitor al generației sale; exasperat de starea lucrurilor, este și singurul care ia atitudine: ucide un supraveghetor. Exilat în Arabia, Moise începe pregătirile pentru transformarea sa; transfigurat în profet, ia apărarea fetelor lui Ietro; duce apoi o viață de păstor pe care Philon o interpretează alegoric

COMENTARII ȘI RECENZII

ca pe o practică a conducerii maselor: nu poate atinge perfecțiunea în faptele mari decât acela ce a aplicat-o asupra faptelor mici; alegorică este și invidia păstorilor ale căror turme stagnează față de turma mereu mai frumoasă și mai numeroasă îngrijită de Moise. Făcând dovada abilității sale, este promovat la rangul de conducător. Dumnezeu i se înfățișează și-l desemnează drept conducător și eliberator al poporului evreu, înmânându-i însemnul conducătorului: toiagul. Apariția divinității este exploatată alegoric de Philon: rugul care nu se consumă simbolizează jertfa nepieritoare sub loviturile asupritorilor. Șovăiala lui Moise nu ocupă locul amplu din textul biblic, în schimb, Dumnezeu se arată binevoitor, putând fi înduplecat de rugătorii adevărați.

Nesiguranța și neîncrederea în capacitățile sale oratorice, fapt ce stârnește mânia divină (*Ieșirea* 6.30), nu concordă cu imaginea oferită de Philon. Întors în Egipt, Moise trebuie să convingă două mulțimi de sarcina sa: evreilor neîncredători li se performează setul de minuni, dar faraonul nu poate fi convins. Sarcina aceasta este asumată de divinitate. În chestiunea celor zece plăgi, Philon se desprinde cel mai mult de textul canonic prin mica importanță pe care o acordă pre-științei divine și rolului aceleași puteri în menținerea refuzului faraonului de a accepta plecarea sclavilor. Dacă Biblia prezintă încrâncenarea faraonului drept o voință divină (*Ieșirea* 3.19, 4.21, 7.4, 10.27, 11.10 etc.), Philon preferă să explice refuzul faraonului prin caracterul capricios al tiranului. Plecarea evreilor este permisă (de Dumnezeu în *Biblie*, de faraon la Philon) abia după decimarea primilor născuți egipteni – imagine răsturnată a sacrificării nou-născuților evrei.

Un capitol special este dedicat de Philon episodului în care evreii îi jefuiesc pe egipteni, luând cu împrumut vase prețioase în ziua dinaintea plecării lor (*Ieșirea* 11.2). Philon transformă jaful în compensații pentru suferințele provocate de egipteni.

Conducător dezinteresat, ales nu pe calea armelor sau a uneltirilor, ci pentru propriile însușiri, înzestrat cu noblețe sufletească și o înnăscută repulsie față de rău, drept care va moșteni întregul pământ, Moise alege pentru poporul său calea cea mai lungă. Philon explică această alegere prin considerente strategice, dar și ca pe o încercare la care este supusă masa de oameni aflați într-un mediu ostil. De fapt, cei patruzeci de ani sunt timpul necesar pentru a transforma o masă de sclavi într-un popor. Dacă la început evreii fugari se plâng mereu, ba chiar îl mustără pe Moise că i-a luat dintr-o țară a abundenței în care nu sufereau (*sic!*), pe măsură ce se înregistrează victorii se construiește un caracter unitar, se întărește o alianță între mulțime și conducătorul ei, „prietenul Domnului”. Această transformare este evidențiată de Philon atunci când, după victoria asupra amorreilor, evreii deveniți „atleți ai războiului” ocupă biruitori locurile celor alungați: „În același timp, orașele erau totodată goale și pline: goale de vechii lor locuitori și pline de biruitori; în aceeași măsură, la țară, conacele, părăsite de cei ce le ocupaseră până atunci, au primit în locul lor oameni mult superiori acelora în toate privințele” (p. 111). Este o altă generație față de aceea mereu nemulțumită, păstrând amintirea unei alte vieți: „Oare pentru că nu erau în Egipt morminte unde să fim îngropați după moarte ne-ai îndemnat să plecăm, ca să ne înhumezi aici după căsăpirea noastră? Robia, orice s-ar zice, nu este o năpastă mai ușoară decât moartea? Ai ademenit poporul cu speranța libertății ca să expui viața lui celei mai necruțătoare primejdii” (p. 80) – evreii în fața celor șase sute de care de război egiptene. Ceea ce reușește Moise este o schimbare de mentalitate chiar dacă prețul pare mare: douăzeci și patru de mii de oameni au fost exterminați pentru încălcarea, provocată de madianiți, a Legii (de care Philon nu amintește, eludând și episodul de pe muntele Sinai). Această schimbare s-a făcut cu sprijinul divinității: toiagul omniprezent este o formă ostentativă a puterii. Minunile nu mai sunt protejate de mister, ci sunt exhibate, etalate public; prin repetiții

COMENTARII ȘI RECENZII

se produce o investire a membrilor grupului, investire ce are rolul de a reduce incertitudinea. Greutățile, nemulțumirile, revolta – toate conduc la destrămarea; reînsoțirea credinței și a unității se face fie prin prezența dușmanilor, fie prin „arățarea” minunilor. Performanța lui Moise nu este că a mutat un număr considerabil de indivizi (cel puțin un milion) dintr-o locație în alta, ci că a transformat grupul de fugari într-un popor, că a înlocuit legătura „maselor fugare” (E. Canetti) cu una mai puternică, alianța fundamentală cu Dumnezeu.

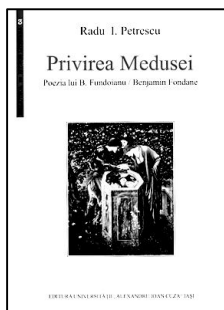
Exodul, cei patruzeci de ani, înseamnă înlocuirea unui trecut marcat de sclavie, de supunere, într-unul prestigios, care legitimează pretențiile de superioritate: Dumnezeu „a ales” să-i sprijine și ocrotească. O lectură sociologică (E. Canetti, M.-L. Rouquette) a textului philonian transformă triburile într-o masă de manevră având o legătură originară cu Moise: el nu se poate realiza ca legislator, preot, prooroc fără ea, ea nu poate fi condusă decât de el. Totalitarism? Desigur, totalitarismul nu se definește doar prin violență, ci mai ales prin voința de dominație, de impunere a unei etici, a unor legi. Masele se mobilizează cu consimțământ, supunerea este o condiție, nu un efect. Interesul colectiv prevalează asupra celui individual: Moise refuză violent dorința a două seminții crescătoare de vite – a șasea parte a armatei – de a se așeza într-un teritoriu prielnic, dar aflat „în fața Țării Făgăduinței” (p. 130). E. Canetti considera că a patra trăsătură fundamentală a maselor este nevoia de direcție, nevoie ce întărește sentimentul egalității, masele subzistând atâta vreme cât există un țel încă neatins; prin urmare, *toți* trebuie să ajungă în Țara Făgăduinței.

Textul lui Philon înfățișează contemporanilor săi un model ideal de conducător, „cel mai bun legiuitor din lume” (p. 143). Dar acest ideal este unul grecesc; Moise este, precum Odiseu, *polytropos*, cu multe aspecte, adaptabil situațiilor – este eroul inteligent întrucât forța divină îi este mereu la îndemână.

Sorin Mocanu

Ulyse și Emigrantul – eroii tragici ai „modernității fondaniene”

Radu I. Petrescu, *Privirea Medusei. Poezia lui B. Fundoianu/Benjamin Fondane*, Editura Universității „Al.I. Cuza” Iași, 2003, 214 p. – „Premiul pentru Debut” pe anul 2003, acordat de Uniunea Scriitorilor, Filiala Iași



Studiul universitarului ieșean Radu I. Petrescu dedicat poeziei lui Benjamin Fundoianu (Iași, 1898 – Auschwitz, 1944) se remarcă prin insistența cu care urmărește evoluția poeziei unui poet prea puțin integrat de literatura română (după cum remarca și Gheorghe Crăciun în „Observator cultural” cu ocazia apariției volumului *Priveliști/Paysages*, traduse în limba franceză de Odile Serre, în 1999).

Volumul de față se înscrie în seria puținelor studii dedicate exclusiv poetului emigrat în 1923 în Franța. La noi, două ar fi titlurile mai importante dedicate creației lui Fundoianu/Fondane: Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, 1984, și Marin Bucur, *B. Fundoianu/Benjamin Fondane – priveliștile poeziei*, 1985. La acestea, desigur, se adaugă numeroase articole, studii sau capitole din lucrări de istorie literară (Eugen Lovinescu, Ion Pop ș.a.), însă aproape toate se cantonează în a urmări tentațiile moderniste ale poetului, integrându-l, nu fără temei, în seria autorilor moderniști-avangardiști, alături de Ilarie Voronca sau Adrian Maniu, în contextul relației modernism-avangardism(-postmodernism). Dacă Mircea Martin abordează creația lui Fundoianu/Fondane ca pe un caz,

COMENTARII ȘI RECENZII

pe care îl urmărește în contextul literaturii române, urmărind inovațiile și contribuțiile acestuia în plan estetic („A fi excesiv: iată singura putință de a fi nou”), volumul lui Radu I. Petrescu mărturisește o dorință de a decela metamorfozele și specificul creației poetice, punând accent pe „metaforele structurante”, în căutarea unui răspuns la întrebarea „Ce ar putea să unifice lucruri atât de diferite precum filosofia existențială profesată de autorul discutat, șestoviana «luptă împotriva evidențelor», pe de o parte, și, pe de alta, elementele sale de mitologie greacă reinterpretată, cum și cele de kabbală, hassidism, alchimie sau gnostice [...]?” (p. 205). Soluția formulată de criticul ieșean ține de „modelul hermetic” propus de Eco, Fundoianu/Fondane înscriindu-se în „iraționalismul hermetic” (cu precizarea că „fascinația infinitului și raporturile cu acesta vin din iudaism”, p. 206): negarea principiului identității, al non-contradicției și al terțului exclus, ideea de metamorfoză continuă, evanescență, ambiguitate – în căutarea sensurilor lumii interpretările fiind infinite.

Demersul lui Radu I. Petrescu este cu atât mai convingător și prin prisma faptului că formulează judecăți de valoare, pronunțate ferm, dar elegant: „Dincolo de modesta realizare artistică a acestor versuri alegorice [*Poezia*, 1915, n.n.] nu e deloc lipsit de interes să notăm că tânărul poet se lasă pradă unei – după expresia lui Bachelard – «rêverie pétrifiante» care, conform aceluiași critic, trădează existența unui veritabil «complex al Medusei» [...]. Preluând de la Baudelaire imaginea Frumuseții Ideale, tânărul Fundoianu o acceptă fără a mai acorda atenție nuanțelor și, ca urmare, laudă necondiționat strivitoarea superioritate a teribilei divinități” (pp. 14-15, cu referire la *Priveliști* – etapa de tinerețe a lui Fundoianu). Criticul identifică acele „imagini”, „priveliști”, „teme” și „motive” ce organizează spațiul poeziei, urmărindu-le în diacronie: „Reunind motivul călătoriei de întoarcere a eroului glorios pe pământul, firește, «sfânt» al patriei – mișcare a Identicalului (*le Même*) spre sine însuși de-a lungul Alterității (*l'Autre*) – și motivul *cîntecului Sirenelor*, fragmentul mitologic respectiv prefigurează totodată faimoasa «expérience du gouffre» care-l va face pe poet mai târziu să se scindeze, să devină un «altul», decizîndu-se de propria concepție despre poezie de pînă atunci” (p. 27).

Capitolul III, *Metamorfozele poeziei*, constituie, după opinia noastră, punctul forte al volumului lui Radu I. Petrescu, întrucît se concentrează asupra mutațiilor esențiale survenite în gîndirea estetică a celui care după 1930 avea să fie poetul B. Fondane: modelul lui Rimbaud, tema literară a dublului (*Ianus bifrons*), apoi mitul biblic al căderii din rai, istoria pierderii Paradisului și povestea tragică a eroului învins de destin – văzută de Radu I. Petrescu ca triadă fondatoare a (expresiei) modernității poetice la Fondane (p. 134). „Privirea Medusei” traduce, în mod fericit, condiția înstrăinării, a abandonării, a luptei unei „conștiințe nefericite” marcate de „experiența abisului”. Sentimentul de singurătate și dezrădăcinare marchează profund și definitiv viziunea despre poezie ca paradigmă existențială: poezia este strîns legată de condiția tragică a omului, prin intermediul ei omul trebuie să redobîndească „paradisul pierdut” – „poezia capătă pentru Fondane o semnificație și un rol hotărît *existențiale* și se salvează totodată pe sine, încetînd a mai fi o modalitate de evadare din real și expresia acelei Frumuseți cel mult consolatoare sau «édifiante» care să-l liniștească pe om arătîndu-i priveliști din paradisul... ei” (p. 149).

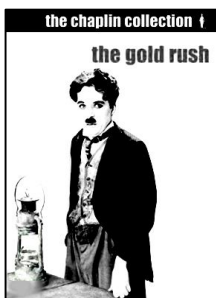
După cum arătam, *Privirea Medusei* delimitează, clarifică viziunea estetică, profund implicată, a unui poet în permanență aflat în căutarea unui limbaj poetic original: Monique Jutrin (autoarea excelentului volum *Benjamin Fondane ou Le Périple d'Ulysse*, Nizet, 1989) arăta că pentru Fondane acesta este singurul limbaj care poate schimba lumea, unicul care poate revela divinitatea, unicul care poate restaura condiția umană.

Cătălin Constantinescu

COMENTARIU ȘI RECENZII

Ieșirea din robie. Glose chapliniene

Charlie Chaplin, *Goana după aur/The Gold Rush*, DVD/VHS, ProVideo, 2003



Prima video-colecție *Chaplin* românească (în care sînt montate șase gemе: *Piciul/The Kid*, 1921; *Goana după aur/The Gold Rush*, 1925; *Cercul/The Circus*, 1928; *Luminile orașului/City Lights*, 1931; *Timpuri noi/Modern Times*, 1936; *Dictatorul/The Great Dictator*, 1939-1940) este o selecție extrasă din mult mai ampla *Chaplin Collection* lansată în 2003 de compania pariziană MK2 (ce deține pentru 12 ani drepturile de difuzare ale unor filme de Chaplin pentru care a expirat *copyright*-ul în 2001) și distribuită prin Warner Home Video. În seria propusă publicului cinefil de pe meleagurile mioritice nu sînt incluse nici versiunile filmice alternative, nici numeroasele materiale documentare (printre care și filmul omagial *Charlie: The Life and Art of Charles Chaplin*, semnat de Richard Schickel și aclamat la ediția din 2003 a Festivalului de film de la Cannes) reunite în impresionanta culegere originală.

Goana după aur (al doilea, în ordine cronologică, dintre cele șase filme selectate) ne este prezentat în versiunea revizuită de Chaplin în 1942. Cu prețul unei investiții suplimentare de 125.000 de dolari, regizorul-scenarist-și-actor își refăce substanțial filmul (devenit, între timp, un clasic), în intenția de a-l adapta „vremurilor noi”. Posibilitatea de a adăuga acum o coloană sonoră (asumată tot de... demiurg; acesta livrează din *off* o povestire-comentariu, pe un fundal muzical nou – altul decît programul performat, după partitura chapliniană, de pianistii din sălile de cinematograful unde rulse, vreme de 17 ani, versiunea inițială) antrenează modificări însemnate, impuse (în viziunea autorului) de poetica filmului sonor, diferită (în multe privințe) de aceea a filmului mut. În consecință, nu doar că sînt eliminate inserturile scrise (cu funcție de didascalii ori revelînd spectatorilor principalele replici schimbate de personaje), dar unele scene sînt remontate, înlocuindu-se chiar anumite secvențe cu duble realizate din alte unghiuri, cu alt(e) aparat(e) de filmat, și neutilizate în prima versiune de montaj. Filmul (scurtat cu 26 de minute) are un alt ritm, o altă „curgere” – dar și o miză sensibil schimbată. Ajuns la o vîrstă a reflecției mai așezate, autorul regîndește și remodelează semnificația profundă a aventurilor Micului Vagabond (*the Little Fellow; the Little Tramp*) în contextul încrîncenatei goane după aur din Alaska (1897-1903), ultimul puseu de febră dintr-o serie deschisă în 1849 de mirajul cîmpurilor aurifere din California. Conținutul (ca și titlul) filmului se re-semantizează și se profilează într-un orizont mai sobru și „dez-încîntat”. Dacă opțiunea aceasta este una fericită (ori dimpotrivă!) este o chestiune îndelung discutată și soluționată neunitar: există fani înfocați ai versiunii mute (mai eclatantă, mai nebnatică, mai „naturală” în cadrul convenției fabuloase), după cum există voci (la fel de pătimaș angajate în controversă) care susțin superioritatea versiunii revizuite (mai gravă și deziluzionată, mai „artistică” și mai „filosofică”).

În genere, *Goana după aur* (indiferent care versiune) fură ochiul privitorului obișnuit (dar și al criticului specializat) prin strălucirea cîtorva scene (impecabil construite de un Chaplin extrem de meticulos și de exigent, un profesionist pur-sînge), rămase indelebil în memoria afectivă a publicului din toată lumea și măcar pomenite (dacă nu în detaliu analizate) în toate dicționarele, compendiile și tratatele consacrate celei de-a șaptea arte: nălucirea (dătătoare de fiori) indusă de o foame cumplită, care-l aduce pe un personaj în pragul canibalismului; gătirea (după toate regulile artei culinare), servirea („cu ștaif”) și

COMENTARII ȘI RECENZII

ingurgitarea (tacticoasă) a unui bocanc; curățarea „cu skepsis” a zăpezii de pe trotuarul din fața unor prăvălii; dansul frenetic, plin de bucurie, al unor pîiște, cu nimic mai prejos în virtuozitate decît vestiții *Lords of the Dance*; balansarea terifiantă a unei cabane pe marginea prăpastiei. În surdină (ori chiar de tot nebăgată în seamă) rămîne vibrația dramatică (pe alocuri, atingînd tragismul) care, în adîncime (și într-un chip definit de *cunoscători* ca esențialmente *chaplinesque*), tensionează comicul spectaculos.



Goana după aur evocă efemera febră a îmbogățirii declanșată de aurul descoperit înfîmplător (1896) în Alaska, în albia unui afluent al râului Klondike. Nesfîrșita și ostila întindere de zăpadă din apropierea Cercului Polar este asaltată de zeci de mii de oameni exasperați de un trai mizer (și fără perspective de ameliorare), care se zbat să scape din impasul sărăciei, caută să dobîndească (prin efort susținut și crîncen) o viață (ceva) mai bună. Spre deosebire de goana după aurul californian, *acest* exod în căutarea metalului prețios este, pentru majoritatea celor implicați, nu atît o cursă împătimită pentru îmbogățire, cît o zvîcnire disperată a instinctului de supraviețuire, puternic primejduit. Primele cadre ale filmului (re)compun halucinant imaginea sumbră, copleșitoare, a unui șir compact de nefericiți (striviți de poveri uriașe), care își croiesc drum prin deșertul neîndurător de zăpadă și gheață. Cerul plumburiu de deasupra lor e mut și vid, din el nu coboară nici o fărîmă de *mană*, nici un semn de protecție, de grație divină. Țara Făgăduinței e doar o iluzie deșartă, construită de o publicitate înșelătoare și manipulativă; în realitate, ținutul *nu-i* primește pe intruși, îi respinge (ori îi înghite/devoră). Tușele comice ale dezvoltării narative ulterioare, „clovneriile” care se succed apoi în cascadă se suprapun pe acest fundal de trudă și chin, estompează acordurile grave, amenințătoare, dar fără să le risipească, fără să le desființeze. Nici măcar sfîrșitul fericit („ca la carte”) – a cărui jubilație este în mare parte domolită în versiunea 1942 – nu anulează fiorul tragic; risul spontan, puternic, antrenat de gagurile irezistibile, pline de inventivitate, este complementar patosului amar pe care se clădesc (fără greș – dar în grade diferite de *vizibilitate*) toate filmele lui Chaplin.

Leitmotivul principal al filmului *Goana după aur* este foamea (instinct organic ori cupiditate) – o foame persistentă, torturantă, întetită (pînă la paroxism) de neputința în fața soartei vitrege și de sentimentul singurătății alienante. Goana după aurul din Yukon este o îmbulzeală a unor oameni care nu mai sînt împreună, care nu (mai) știu cum să *comunic*e unul cu celălalt/ceilalți; idealul comunitar, solidaritatea umană par să se fi pierdut de mult, într-un trecut pe veci apus. Drept care, de unul singur, „în răspăr” (*neconform* – dar și *împotriva* – cutumelor statornicite într-un timp avilit), eroul filmului, *the Lone Prospector*, pleacă în aventură încercînd să recupereze esența umanității înrobîtă de pofta, de nesațul pentru bunurile materiale; însă nu aur caută el, de fapt, ci demnitate, căldură, credință. Iar însuflețirea lui, forța lui interioară, calitatea lui umană operează incredibila transmutație: cei cu care intră în contact chiar devin mai buni, se înobilează în timpul exercițiului de comunicare, refuzîndu-se, pînă la urmă, aurului-Moloh. Cina de Thanksgiving în care ofranda, „rodul pămîntului”, este un bocanc îl definește pe erou ca pe un călător obosit și rătăcit, care se smerește (și, totodată, se pedepsește), căutînd să-și înțeleagă *vina*, să și-o asume și, mai ales, să și-o ispășească. Ziua Recunoștinței este o sărbătoare plină de bucurie pentru pelerini care, ajunși în țară străină, repede și-o apropiază (ca și cum li s-ar conveni, ca și cum *lor* le-ar fi fost promisă!), dar pentru oamenii locului (cei dați la o parte, fără scrupule, de întreprinzătorii nou-veniți) este un prilej de bocet și întristare. În filmul lui

COMENTARIU ȘI RECENZII

Chaplin, fericirea și prosperitatea clădite pe ruina altora (fie ei și *diferiți*, în orice privință) sînt inacceptabile pentru umilul (și adesea ridiculizat) cavalier al bunelor sentimente, care trece *neatins* prin atîtea încercări (și tentații). Triumful său nu constă atît în dobîndirea neașteptată a bogăției și, totodată (dar independent de aceasta), a fetei pe care o iubește, cît în faptul că rămîne el însuși, că își apără (cu tenacitate și eficacitate) *ființa*, comoara dinăuntru.

Goana după aur ilustrează magistral conștiința acută a efemerității, a destrămării care lucrează, fără leac (fie și pe tăcute), în chiar inima veseliei. Deopotrivă, exprimă o filosofie *sui generis* a (su)rîsului printre lacrimi – nu neapărat stenică, dar neîndoios salvatoare în fața ofensivei urîtului și a morții sufletești. Arhetipalul Charlot (un biet omuleț aruncat într-o lume mare, agitată și prea puțin simpatetică ori îndurătoare) este aici eroul unei experiențe deloc feerice, „baletînd” derutant în cadrul convențional al fabulosului compensator.



Nu chiar dez-mințit, basmul e cumva pus la îndoială (în *litera* lui) de ambele versiuni filmice: *happy ending*-ul din 1925 este evident șarjat; cel din 1942 este relativizat, la nivelul comentariului din *off*, de referința sarcastică la clișeul „the land of milk and honey”/„țara unde curge lapte și miere” și apoi de aureferința condescendentă: „«Hey [said the reporter], this will make a great story – with a happy ending!» And so it was: a happy ending.” / „«Hei [spuse reporterul], o să iasă o poveste pe cînte – cu sfîrșit fericit!» Chiar așa era: un sfîrșit fericit [ca-n povești].”). Comedia ireală/„suprearealistă” lui Chaplin este un spectacol al firii omenești; rîsul pe care îl generează e și cathartic, și revelatoriu, căci precipită o înțelegere mai profundă (și adecvată) a lucrurilor. Adevărul condiției umane este înfățișat în toată goliciunea lui – cu mîhnire, cu înduioșare, cu umor, cu accente de revoltă (sau vindicative), dar, în ultimă instanță, cu reală (și reconfortantă) empatie. Mai mult decît un element de „atmosfera”, mai mult decît aura unui film care a emoționat generații după generații de spectatori, poezia care vibrează în *Goana după aur*, de la primul pînă la ultimul cadru, e însăși *frea* acestei povești cinematografice de-a pururi semnificativă – e *cheia* care promite și permite accesul la valorile cu adevărat *de preț* (și mult mai durabile) față cu palidele, înșelătoarele „bogății din lumea aceasta”.

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi