

Coordonatorii colecției:

Șerban AXINTE
Simona MODREANU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
TARANGUL, MARIN

Studii și eseuri / Marin Tarangul ; ed. îngrij. de Ioan
 Alexandru Tofan. - Iași : Junimea, 2025-

5 vol.
 ISBN 978-973-37-3061-3

Vol. 3 : Istoria artei, critică de artă și estetică / trad. din lb. franceză
 de Alex. Vlad. - Iași : Junimea, 2026. -

ISBN 978-973-37-3039-2

I. Tofan, Ioan Alexandru (ed.)
 II. Vlad, Alex (trad.)

821.135.1

Redactor: Frăguța ZAHARIA
 Tehnoredactor: Dragoș COJOCARU
 Coperta: Ionuț BROȘȚIANU

Editura JUNIMEA
 Bulevardul Carol I
 Grădina Copou, Iași
 700 506
 C.P. 85, Oficiul Poștal nr. 1, Iași
 e-mail: edjunimea@gmail.com
 revistascriptor@gmail.com
 Telefon: 0232 705 837

© Editura JUNIMEA, IAȘI - ROMÂNIA

Marin TARANGUL

Studii și eseuri III **Istoria artei,** **critică de artă și estetică**

Ediție îngrijită de Ioan Alexandru TOFAN
 Traduceri din limba franceză de Alex. VLAD



EDITURA JUNIMEA
 IAȘI - 2026

Câteva cuvinte pentru filmul desenat

[manuscris]

Animația, ca și mișcarea în general, este secretul unui moment static.

Caută să vezi cum respiră punctul pe circumferința unui cerc.

Fugi de cei care văd numai cu ochiul!

Lasă linia ca pe un duh să se joace liberă pe câmpia spiritului!

Respectă golul ca pe un adevărat purtător de forme!

Alege acel sfârșit, din cele multe posibile, care are chipul începutului!

Așteaptă soluția și n-o căuta acolo unde nu te găsești și tu!

SUMAR

Ioan Alexandru Tofan: Notă asupra textului 5

1. CRITICĂ DE ARTĂ (pictură, sculptură, teatru, film)

[manuscris]	11
Sofocle – Teatru	15
De ce nu mi-a plăcut Rubliov	17
Innokenti Smoktunovski	21
Invitație la sensibil	23
V. Dobrian	25
Anghel	29
George Apostu	33
Blow-up!	39
Gânduri în umbra fragilor sălbatici	43
Lumini interioare	49
În artă – scopul își aservește mijloacele și nu invers	53
Lumea lui Florin Pucă	59
Mâna lui Truică	63
Cristian Breazu: Țăranul când trece	65
Culori	67
...și totuși, nuvela e mai bună decât filmul	71
Frații Karamazov	73
Scrisorile lui Van Gogh	79
Posibilități ale stilizării	83
Evoluția sau involuția comicalului	87
Unchiul Vanea	91
Unchiul Vania (II)	95
„Paciurea” de Ion Frunzetti	99
Paciurea și Eminescu	101
Lumea puterilor adânci	105
Arta naivă în Iugoslavia	119
Culorile faraonului	121
Omul din La Mancha	125

Constantin Nircă	129
Evenimentul optic	131
Marele Paciurea	135
Pentru sufletul lui George Apostu	139
Scurtă judecată la moartea lui Dali	141
Palermo, teatru muribund	145
Dostoievski și Hristosul lui Holbein	149
Matricea muncii	153

2. ISTORIA ARTEI

Vermeer și intuiția literaturii	161
Oaspetele lui Zenon	165
Van Gogh și Tuculescu	179
Bruegel	185
El Bosco și gestul medieval	189
Bosch	257
Van Eyck și Antonello	297
Vasilii Kandinsky	309

3. TEXTE TEORETICE

Definire tragică a clovnului	333
Teatrul lui Beckett și paralelele sale psihiatrice	337
Teatrul, iluzia și necunoscutul	383
Creație și spațiu	395
[Gândirea artistică]	431
Estetica	437
Ideile artistice.	
Elemente pentru o lectură a gândirii artistice	519
Ideile artistice (II)	529
[Natura creației artistice]	531
Gnoza estetică	533
Câteva cuvinte pentru filmul desenat	538

Editura Junimea

Bulevardul Carol I
Grădina Copou, 700 506, Iași
Tel. redacție: +40 232 705 837

Librăria Cezar Ivănescu
Grădina Copou, Iași
Luni-vineri: 9-15

Correspondență:

C.P. 85, Oficiul poștal nr.1, Iași
e-mail: edjunimea@gmail.com
revistascriptor@gmail.com

Comenzi:

www.editurajunimea.ro
edjunimea@gmail.com
vanzari.junimea@gmail.com

Tel.: 0723 211 357
Luni-vineri, orele 9-15



Procesul

[manuscris]

Filmul impresionează; dacă n-ar fi fost așa, nici n-ar fi trebuit luat în discuție. [E, de altfel, specialitatea lui Orson Wells]¹. Impresia însă nu este consecventă și ea ține pe secvențe. Altfel spus, filmul nu se leagă. Față de Kafka, Wells și-a permis libertăți; [și bine a făcut. Numai că ceea ce și-a permis el vrea să fie mai mult decât romanul;]² el încearcă să dea un sens pe care romanul nu-l urmărește și în același timp vrea să rămână fidel romanului. Și a reușit un mariaj care fragmentează continuitatea expresiei. S-ar putea spune că ecranizarea lui Kafka nu poate fi judecată după criterii de continuitate, întrucât romanul este conceput nu ca epică, ci ca o fabulă care reia concentric lipsa de sens care se infiltrează și acaparează masiv existența. Intenția lui Wells vrea să semnifice în planuri duble, când de fapt unul din planuri ar trebui să rămână mereu abscons și nemotivat. Wells creează de multe ori atmosferă. Dar dacă o creează de multe ori, înseamnă că ea lipsește în întreg. Filmul vrea să implanteze luciditatea în coșmar. Pe lângă asta, sunt numeroase scene care vin să explice prin text ceea ce imaginea singură ar fi putut să implice. Pe parcurs, filmul devine apăsător; nu în felul care i-ar putea fi acordat lui Kafka, ci apăsător pentru că încearcă prea mult și urmărește efecte pe

¹ Tăiat în manuscris (n.r.).

² Tăiat în manuscris (n.r.).

mai multe planuri deodată. Dacă ar fi fost mai economic conceput, mai simplu în cruzime și mai puțin amplu în procesiune, ar fi obținut miza pe care o vizează. Joseph K. interpretat de Anthony Perkins – actor excepțional care știe să-și îmbătrânească expresia, nu este cel al romanului; și altfel nu poate fi! El trebuie să rămână un anonim, o victimă care încearcă să-și dea seama, dar care nu poate să-și dea seama, pentru că este imposibil. Aici în film apare ca revoltat, protestând conștient împotriva unei condamnări pe care o acceptă totuși ca inevitabilă. Joseph K. al lui Kafka nu protestează, ci încearcă să facă ceva pentru el, neștiind precis cât acceptă și cât nu condamnarea. K-ul lui Wells își asumă destinul eroic; și asta e o greșală, cu toată deznădejdea care persistă. „Procesul” nu este o carte a deznădejdi; universul moral îi este străin, indiferent. Aberația este inobservabilă în carte nu pentru că n-ar exista, ci pentru că ea nu e obținută prin contrast; ea ajunge la Orson Wells să mizeze pe efecte expresioniste. Romanul nu poate fi conceput ca scenă, așa cum o face Wells, deși recunoaștem calitatea magistrală a psihozei spațiului labirint, pe care montajele de arhitectură scenică ale lui Wells o realizează; dar, încă o dată, ea nu este a romanului, care se întortochează nu pe spații mari, ci pe spații reduse în care existența are o mișcare milimetrică, vicioasă, de nerespirat. Romanul lui Kafka se consumă în infiniti mici și de aceea e misterios în articulația lui mărunță. Filmul lui Wells are suprafețe largi și deconspiră secretul disecat și nelocalizabil al cărții. „Procesul” lui Kafka nu se petrece în locuri demonstrabile; Wells se ambiționează în film să depășească această dificultate și localizează stări de spirit în decoruri adecvate; dar, iarăși, trebuie să subliniem că ele nu se potrivesc cu plasa în care Kafka își aruncă personajul, un păienjenis care nu vine de nicăieri și care nu poate fi

descoperit. Procesul lui K. nu revelează realitatea în care se mișcă, ci descrie numai forma mișcării în zona unei realități presupuse și inimaginabile. Aici, iarăși, Wells greșeste când vrea să imagineze relații care nu au corespondent în imagine. Dacă Wells ar fi fost mai modest în aspirația realizării acestui film, dacă ar fi urmărit obținerea unui singur efect major, filmul ar fi făcut carieră. Așa, rămâne numai o simplă încercare interesantă. E, de altfel, greu să-ți poți închipui „Procesul” lui Kafka pe ecran. Ori privești romanul din afară, ori accepți să intri în el și încerci ca partea lui de text să se consume în culisele imaginii. Wells încearcă ambele soluții simultan și vrea să facă veridică o experiență care nu se poate proiecta ca evidență sensibilă.

Sofocle – Teatru

[manuscris]

Cel care i-a răpit cununa de întâietate mărețului Eschil, „fericitul Sofocle” care a înălțat calitatea morală a suferinței, ni se înfățișează în curată limbă românească cu opera sa dramatică, recent apărută într-o traducere integrală. Din puținul care ne-a ajuns până astăzi, șapte sunt operele care stau întregi înaintea noastră, fragmentele unei drame satirice și alte câteva mici fragmente fiind fără importanță.

În versiunea românească, ele sunt grupate după cronologia acțiunii, în două volume; câte patru și câte trei: Aias, Trahinienele, Electra, Filoctet, Oedip-rege, Oedip la Colonos și Antigona.

Sofocle, pe care zgârcitul în aprecieri Aristofan îl numește eúkolos – cel mulțumit de soarta sa – intră frumos în moarte cu nouăzeci de ani de viață demn împlinită și apoteozată de urmași (496-405 î.e.n.).

Omul pe a cărui statură se clădește dramaticul devine la Sofocle deînă – minunat și grozav în același timp. Personajele „sunt împinse la acțiune de justificarea etică a patosului care nu le îngăduie retorica subiectivă și sofistica pasiunii, ci le dă acea masivă și formată obiectivitate în a cărei adâncime, măsură și plastică însuflețire a avut înaintea tuturor pe Sofocle de maestru”, zice Hegel în *Estetica* sa și compară eroii lui Sofocle cu sculpturile în care se încorporează „o adâncime liniștită, care cuprinde în sine posibilitatea de a-și realiza toate forțele în afară”.

Ei se înalță în neînălăturata jale și mărimea jertfei lor se alătură fatalității cosmice. Eroii lui Sofocle intră liber în necesitatea lor tragică și forțază violent

continuitatea obișnuită a desfășurării; de unde impresia susținută că timpul nu mai are răbdare. Tipurile sunt marcate, nu se lasă duse de împrejurări, de aceea contrastele dintre ele sunt evidente și extreme.

Personajele se distrug pentru a se menține – de aici și puterea etică purificatoare a tragediei. Excesul distructiv al individualității culminează în violența tragică dincolo de pragul suportabil, iar rezistența în fața dezastrului atinge amploarea mitică. Sofocle și-a crucificat eroii în înlănțuirea abisală pe care o cere tulburătoarea idee de dreptate; le dă astfel o măreață umanitate, dar la un preț dincolo de viață.

Catarsisul tragic prin intensitate lineară și grea surpă neliniștea și produce golirea afectivă a celui care este constrâns să participe. Caracterul profetic și dramatismul monumental îl fac pe Sofocle cel mai actual dintre tragicii Antichității.

Ediția românească, datorată uneia dintre cele mai bune traduceri europene făcută de George Fotino, ne introduce în universul sofoclian, a cărui riguroasă redare a fost intenția traducătorului, acum pe deplin realizată. Respectul pentru original a fost așa de mare, încât toleranța de versuri obișnuită în traducerile clasice n-a fost deloc folosită. Un cuvânt de laudă se cuvine și prezentării volumelor, fotografiilor așezate în fruntea lor, care sporesc interesul și aduc satisfacția unei performanțe constante realizate de colecția *Biblioteca pentru toți*.

De ce nu mi-a plăcut Rubliov

[manuscris]

Filmul lui Tarkovski are ambiția unei fresce cu o anumită optică: aceea prin care privim imaginile zugrăvite pe o cupolă. Numai că, în loc să privim de jos cupola, o privim răsturnată; ea ni se înfățișează ca un cazan în care ne uităm. Noi stăm pe loc și cazanul se rotește. Mai exact, noi privim în ecran așa cum privea spectatorul roman în arena cu gladiatori.

Tot filmul stă sub semnul unei febrilități vecine cu orgia; asta în ciuda faptului că desfășurarea este adeseori lentă. Imaginea este făcută în așa fel încât atacă ecranul, îl posedă și îl depășește. Imaginea filmului este aproape fără reproș.

Dar ce întâmplă, însă, cu materia spirituală pe care filmul vrea să o pună în joc? Suntem de acord că avem de a face cu o poveste păgână, cu întâmplări al căror sens trebuie căutat în plină senzație a existenței; și, în această privință, filmul insistă cu forță pe elementul teluric. Dar toate astea nu trebuiau să excludă o anumită sfințenie, o reculegere și o închidere înăuntru a aparențelor. Și filmul lui Tarkovski este exterior gestului și atitudinii interioare. Pot spune chiar că este un film nerusesc, întrucât cifrul, enigma care stă în intenția filmului lui Tarkovski este declarată, agresivă chiar, și nu reușește niciodată să existe, dincolo de ceea ce se vede, infiltrată în necunoscut. Singurul efect de adâncime – și ne referim acum numai la substanța filmului și nu la realizarea lui strict cinematografică – este acela cu episodul invaziei tătare. Aici canonul didactic prin care știm că un

popor este cucerit de altul după o regulă expozitivă de istorie dispare; învinșii conviețuiesc cu învingătorii; resemnarea învinșilor nu e nici demnă, nici umilă – este pur și simplu o recunoaștere a părăsirii unei ordini. Iar cuceritorii au superbia dezordinii pe care o stăpânesc; ei stăpânesc cu indiferență, ca din întâmplare, cu o forță care nu vine din autoritate, ci din jocul gratuit și puternic al hazardului.

Dar să vedem ce cred eu că lipsește filmului. Faptul că Rubliov ca individ este ales ca centru de referință al epocii cerea o recunoaștere a valorii operei sale, valoare care ne obliga la o anumită părere despre acest om. Și opera lui ne spune că ne aflăm în fața unei inteligențe superioare cu o deosebită certitudine de concepție. Or, în film, Rubliov ni se înfățișează ca un om oarecare care are meseria de pictor, putând să fie tot atât de bine și cizmar; nicăieri o forță spirituală reală, nicăieri o lumină singulară, o pecete care să vorbească ceva despre apartenența deosebită la duhul care trebuie să patroneze o asemenea vocație. Și lipsa acestui duh, a discreției gesturilor, a iluminării atitudinii face ca filmul să abdice de la viața spirituală spre care încearcă nereușit să se deschidă. Vrând să facă din Rubliov un om ca toți oamenii, un martor al istoriei, Tarkovski cade în extrema labilă prin care personajul capătă o existență amorfă; paradoxul filmului stă în faptul că eroul principal, deși primește o etichetă de excepție, se comportă abulic, cu o ținută golită de adevăr sau în reacții comprimate artificial.

Degeaba îl pune pe Rubliov să asiste ca un spirit tutelar și atotcunoscător la munca ucenicului care toarnă marele clopot. Scena cu clopotul, vrând să pună dimensiunea creației în joc, confundă planurile și, în locul unei viziuni a cărei patimă trebuie să fie prezentă fără să se lase văzută, ne face să asistăm la un spectacol grandios și febril, dar lipsit

de cifrul adâncimii. Chiar plânsul final al ucenicului în brațele lui Rubliov așezat pe pământ nu este altceva decât o scenă care ar fi putut fi frumoasă dacă stridența ei n-ar fi fost lipsită de măsură.

Filmul se vrea a fi o panoplie expusă sub formă de cortegiu. Mie impresia de ansamblu pe care mi-a lăsat-o filmul a fost aceea a unei compoziții hibride în care fiecare episod luat în parte stă sub dictatul unei scheme. Astfel, în locul unui efect de varietate raportată la un centru, am rămas cu senzația unui mozaic excentric cu posibilități la alegere. Bine, o să se zică, dar așa e viața! Este așa numai în cadrul unei rubrici de „diverse”, dar, când ai de-a face cu reprezentarea unui tot, fiecare amănunt depinde de verticala în jurul căreia gravitează.

De altfel, una din scenele „serioase” ale filmului suferă evident de înscenare. Este discuția pe care o poartă Rubliov cu, pare-mi-se, Teofan Grecul. Replicile sunt retorice, marcate nefiresc și personajele vorbesc stând spate în spate și apoi schimbându-și locurile. Chiar dacă cadrajul imaginii este perfect, artificul scenic, maniera silită de a accentua reliefurile unei întâlniri de forțe compromite totul. Mai este și nebuna, nătânga, extrasă din arsenalul dostoevskian și din altele, dar și ea este o „piesă” ajustată. Apariția ei este subliniată mai mult decât trebuie, rezerva ei este prea evidentă și prezența ei prea impusă. Tarkovski neștiind să dozeze proporțiile, pierde măsura elementelor și scapă sensul din mână.

Mai sunt și alte lucruri de spus, dar nu am intenția unei argumentări, ci pur și simplu dau drumul părerii mele despre film, cu părerea de rău pentru acest film de la care am așteptat o mult mai mare intuiție a universului sufletesc. Când te plasezi cu bună știință în perspectiva pe care subiectul ales de Tarkovski ar fi putut să o descopere, nu ai dreptul să cauți numai reușita unei execuții cinematografice,