NOȚIUNEA DE *INSCRIPȚIONARE* ÎN ANTROPOLOGIA ABSENȚEI[*] (II)

(continuare din tomul anterior)

ANDI MIHALACHE[**]

Poate că va exista întotdeauna un viitor al trecutului, cel puțin cu sprijinul unor *Cuvinte de rămas-bun*, cum se intitulează cartea lui Benjamin Ferencz. Vizualizăm, prin scris, aspirația ancestrală de a nu lăsa mortul singur; de a-i dărui câte un însemn ca să-i țină de urât și să-l reacrediteze ca ființă ce ne este mereu alături:

> „Am început să primesc rapoarte despre avioanele Aliaților care fuseseră doborâte și despre soarta celor care săriseră cu parașuta pe teritoriu german. Aceștia erau omorâți sistematic la sol, încălcându-se legile și cutumele războiului. Și astfel am început să lucrez la «cazurile piloților Aliaților». Mergeam cu un jeep până la locul crimei ca să strâng dovezi pentru o anchetă. Era o muncă macabră. Găseam corpurile oamenilor aruncate într-un râu sau într-un șanț. *De obicei, persoana era dezbrăcată; uneori, puteai să găsești un număr de identificare scris cu cerneală permanentă pe cusătura din interior a pantalonilor victimei.* A trebuit să fac astfel încât să fie ridicați de acolo. Era iarnă și pământul era tare, dar nu am vrut să risc folosind un târnăcop, de teamă să nu lovesc un om în cap sau să nu produc alte răni care să se confunde cu o înjunghiere sau o gaură de glonț. Legam o funie de una sau două glezne și apoi o atașam de spatele jeepului și încercam să scot încet cadavrul, sperând că am ce să scot din el, nu doar un picior. De obicei eram singurul american în acele locuri și unicul mod prin care îmi puteam exercita autoritatea era un pistol de calibrul 45 pe care îl țineam la șold. *Mai târziu, am pus pe cineva să-mi scrie cu vopsea pe vehicul, cu litere mari, cuvintele IMMER ALLEINE, care înseamnă «singur mereu»* [subl.n., A.M.]" (Ferencz, Khomami 2021: 77–78).

Nu e nevoie de război pentru ca cel ce-a fost cândva să înscrie în spațiu cercul zilelor sale, așternut în timp[1]. Cu cât înaintăm în vreme, ne punem tot mai mult de-a curmezișș cu moartea: cultul sufletelor de dincolo e înlocuit încet-încet cu

---

[*] Textul de față reproduce, cu anumite modificări (în special de ordin tehnoredacțional), un fragment din volumul *Grafemele absenței: îndolieri, inscripționări, anamneze*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, Editura MEGA, 2023, p. 94–113.

[**] Institutul de Istorie „A.D. Xenopol", Academia Română, Filiala Iași, România (mihalache_emanuelandi@yahoo.com).

[1] „E Timpul circularului inel de timp în zi/ Credința că odată la noi vei reveni" (Mircea Stratan, *Psalm II*, în Stratan 1997: 145).

ALIL, t. LXIV, 2024, București, p. 107–124
https://www.doi.org/10.59277/ALIL.2024.09

angoasa creată de ele[2]. Asta dacă nu cumva agonia nu transpiră ironie[3]. Casele bântuite din miile de filme ieftine, menite, chipurile, să ne îngrozească, ar alcătui, puse una lângă alta, o adevărată metropolă:

> „Despre acești *aliens* se poate spune la fiecare secundă: «Credeam că e ceva, dar *când* să mă întorc, *nimic*». Curios, poate că nenumăratele efecte speciale din filmele horror exprimă cel mai bine această metamorfoză specială. După cum spune Rilke, «monștrii din viața noastră nu sunt poate decât niște fete frumoase care cer să fie salvate». Invizibilitatea acestor entități nu este irațională, supranaturală, misterioasă; vine din forma lor de articulare: *le luăm drept altele pentru că ele însele se iau și ne iau drept alții*, dându-ne astfel mijloacele *să devenim alții*, să deviem de la traiectoria noastră, să inovăm, să creăm. […] Ele se re-produc identice sau măcar *aproape* identice cu ele însele. Avantajul de a vorbi despre ființa-ca-altul este acela de a putea conta pe o *rezervă* de alterități din care putem extrage și alte forme de diferență" (Latour 2015: 183).

Să nu ocolim șansa de a da un exemplu. Fanii suspansului pe bigudiuri nu pot uita celebra peliculă a lui Stanley Kubrick, *Shining* (1980). Titlul se cuvine tradus nu ca „strălucire" – în niciun caz! – ci ca „emisie", „iradiere", „contaminare". Afișul filmului, nu mai puțin cunoscut, acela cu rânjetul lui Jack Nicholson, numai la ceva luminos nu ne trimite. Potrivit scenariului, trecutul pune prezentul la treabă: muncind pentru cele ce-au fost, cele ce sunt nu restituie ceva; devin ele însele bătrâne și se integrează perfect în vechile fotografii; chiar și ele, actualitățile, sunt obiect al restituirii, un tribut al zilei de azi față de cea de ieri; ca și cum o epocă

[2] Ca să ne convingem, e suficient acest epitaf pentru un tată: „Este insesizabilă trecerea. Și ești neputincios, asiști fără să poți să intervii. Moartea lui a avut ceva tandru în ea, a avut liniște, candoare. În locul lui în mine a lăsat un gol, un altfel de gol decât atunci când te desparți de un iubit. Nu e dor, nu e dragoste… este ceva de necuprins, infinit, ca o gaură fără energie, ca un hău care doare, ca și cum te uiți într-o prăpastie și simți că te sfâșii uitându-te. Și nu ai cum să nu te uiți, fiindcă prăpastia face parte din tine, e ceea ce a lăsat absența lui, n-ai cum să o elimini, ci doar să înveți să trăiești cu ea. Îi simt prezența, dar nu mai e ceva concret, palpabil. […] Prin plecarea lor, părinții ard o parte din tine" (Simion 2015: 250).

[3] Din Craiova, I.D. Sîrbu îi scria Marianei Șora la 5 ianuarie 1985: „Se spune că [Laurențiu] Fulga, fiind aproape de exit, fu vizitat de unul din prietenii săi dușmani. Acesta-l întrebă ceremonios: «Cum te simți, domnu Fulga?». La care «domnu» i-ar fi răspuns, tot ceremonios: «Ca-n cer!» (Cancer!)". Ulterior, I.D. Sîrbu scria despre propria-i suferință, sub formă ludică. Era, de altfel, convins că scrisul este un „anestezic" al morții: „Mi s-a descoperit, cu totul întâmplător, în gât, un foarte frumos, cochet și prosper cancer", brava el în epistola către Mariana Șora, din 2 decembrie 1988. În anul următor, la 19 aprilie 1989, conștientizându-și deznodământul, I.D. Sîrbu (Gary) recunoștea: „[...] de când am cancer psihicul și spiritul au coborât în pivnițe". În prealabil, el enumerase neajunsurile fizice pe care le suporta, conchizând descrierea cu frământările existențiale; cu senzația că teribila afecțiune îl „postumiza" înainte de a închide ochii; că-l făcea, pe zi ce trecea, tot mai absent sieși și altora. „Absentizarea" deja se instalase și acest proces devenea din ce în ce mai pregnant, chiar dacă victima era încă de față. Boala îi recidiva, și încă violent. Drept ripostă, scriitorul nu renunța la ironie; prelua o butadă auzită, probabil, de la un alt pacient, care își descria patologia în verbiajul propagandistic al vremii. Astfel, la 6 iunie 1989, îi reproducea Marianei Șora „zicerea" care-l amuzase: „Ieri, un deștept mi-a spus: «Cancerul nu e o boală, e o simplă greșeală politică a organismului, necombătută încă din faza în care visul de veacuri al omenirii [...]»" (Sîrbu 1993: 323–324, 510, 528, 538). Nefericitul epistolier a mai glumit până la 17 septembrie 1989.

demult apusă le-ar fi înșfăcat fără preaviz, ținându-le strict între limitele ei temporale. Ecranizare a unui roman al lui Stephen King, *Shining* plătește tribut motivului *haunted house*: personajele ajung la cabana Overlook aducând cu ele demoni adjudecați de acasă. Soțul, Jake, e alcoolic, violent și ratat ca scriitor. Soția, Wendy, e veșnic timorată și refugiată în bucătărie, ca într-un adăpost antiatomic. Danny, fiul lor, își vorbește fie cu propria voce, fie cu vocea „prietenului" său Tony, duhul care-l controlează. Este un as al inscripțiilor scrise invers/cifrat, pentru ca în oglindă să apară mesajul lor real. Astfel, REDRUM trebuie parcurs de la stânga spre dreapta, ca să iasă cuvântul MURDER. În acest film al inscripțiilor, anxioasa Wendy găsește pe masa de lucru a soțului sute de pagini bătute la mașină. Acel teanc de pagini nu indica însă vreo creativitate regăsită. Pe fiecare filă Jack scrisese același mesaj, deloc amuzant, rău vestitor: „All work and no play/ makes Jack a dull boy"; adică: „Numai muncă, fără joc,/ Face pe Jack dobitoc". În fond, ce am vrea de la această producție a lui Kubrick? În orice caz, nu să sperie copiii. De la venirea în cabană, Jack avea senzația că mai fusese cândva acolo. Aici ar fi o cheie a înțelegerii lui *Shining*. E o probabilă aluzie la surpriza din cadrul final al filmului, când Jack apare, voios și la o vârstă eternă, într-o fotografie a revelionului organizat în cabană la 1921 (!), cu jumătate de veac în urmă.

Prezentul ne aduce oare în locuri unde el ne aștepta de mult? Reținem inscripțiile din *Shining*, ororile din restul peliculei par acum naive. Și, totuși, filmul s-a transformat într-un loc comun, fiind evocat, peste mulți ani, ca suport argumentativ pentru varii abandonuri de tine însuți, inscripționate însă în viețile celorlalți:

> „«În ce constau exerciţiile tale de dactilografie?», mă întreabă, zeflemitor, Olivier. *All work and no play make Jake a dull boy?* Vă aduceţi aminte? Terifianta mantră a lui Jack Torrance în *The Shining*. Scriitorul acela ratat care acceptă slujba de paznic în imensul hotel Overlook, rupt de tot în timpul iernii, şi care se instalează acolo cu nevastă-sa şi cu băieţelul său sperând că izolarea şi timpul liber forţat îi vor îngădui să termine romanul de care tot trage fără să mai creadă în el de ani întregi. În fiecare dimineaţă se retrage într-unul dintre saloanele hotelului şi îşi petrece, ca şi mine în camera mea din Belle-Île, mai multe ore bătând la maşină. Nevastă-sa îl întreabă dacă treaba merge, dacă e mulţumit, el răspunde că da, dar nu pare deloc mulţumit, nu pare deloc că treaba merge. Chipul îi e din ce în ce mai îmbufnat, sprâncenele ca un accent circumflex ale lui Jack Nicholson se arcuiesc din ce în ce mai diabolic, iar repetatele lui vizite în îngrozitoarea cameră 237 nu-l ajută, evident, să-şi menţină echilibrul psihic. Toate acestea o îngrijorează atât de mult pe nevastă-sa, încât, în lipsa lui, se strecoară în monumentalul său birou şi aruncă un ochi pe foiţa din maşina de scris. Pe foiţă, fraza aceasta: *All work and no play made Jake a dull boy*. Frază greu de tradus, pentru că trebuie să respecţi atât sensul, cât şi ritmul de ameninţătoare cimilitură, subtitrarea în franceză a propus *Travailler sans jouer à rien rend Jack triste gamin*, ceea ce nu e realmente convingător, dar n-am nimic mai bun de propus. Momentul acesta din film devine înspăimântător nu prin fraza însăşi, ci prin repetarea ei. Căci este repetată de douăzeci sau treizeci de ori, pe foiţa din maşina de scris, dar şi de sute, de mii de ori pe foile puse teanc lângă maşina de scris. Sute, poate mii de foi pline de această frază repetată la infinit: *All work and no play made Jake a dull boy*. […] Înspăimântătoarea mantră din *Shining* m-a însoţit toată

viaţa mea. M-am identificat de nenumărate ori cu lamentabilul său erou. I-am cunoscut dirimanta uscăciune, groaza, cruzimea, nebunia ternă şi circulară. M-am văzut, în oglinzi, făcând aceleaşi strâmbături ca şi el. Dar nu vara aceasta. Vara aceasta, întâmpin gluma lui Olivier cu nepăsare. Căci, sub protecţia noii mele mantra – *nu scriu*, aduceţi-vă aminte: *fac exerciţii de dactilografie* –, am început să copiez şi să lipesc fişiere disparate la prima vedere, care aveau să alcătuiască această carte, cartea pe care o citiţi [...]. Lipirea unor fragmente este prima etapă prin care eşti nevoit să treci când montezi un film. În jargonul meseriei, treaba aceasta se cheamă *un urs* şi nimănui nu-i place să aibă de-a face cu acest urs. Nimeni nu poate crede cu adevărat că din toate acestea o să iasă ceva ce va putea fi privit – ori citit, dacă e vorba despre o carte. Şi apoi, odată ce ai depăşit dorinţa de a lăsa totul baltă, te apuci de treabă, asamblezi, juxtapui, tai, adaugi, inversezi, încerci chestii... Încetul cu încetul, soiul acesta de magmă începe să semene a ceva, adesea a ceva neprevăzut. Sunt artişti cărora le place aşa, că nimic nu seamănă cu ceea ce prevăzuseră, altora nu, pentru ei e o nenorocire. Sunt două familii. François Truffaut spunea că un film este un proces de diminuare. Între ideea pe care ţi-o făceai înainte de a-l începe şi rezultatul final există o distanţă mai mare sau mai mică: dacă e mică, filmul e reuşit, dacă e mare, filmul e ratat. Aşa gândesc artiştii controlului, demiurgii care, ca Hitchcock sau Kubrick, se aşteaptă ca realitatea să se încline în faţa voinţei şi a visului lor. Pentru alţii, printre care mă număr şi eu, e exact invers: cu cât filmul ori cartea seamănă mai puţin cu ceea ce imaginaseră, cu cât mai lung şi mai capricios se dovedeşte a fi drumul dintre punctul de plecare şi cel de sosire, cu cât rezultatul îi surprinde mai mult, cu atât sunt mai mulţumiţi. Ce contează e călătoria, nu destinaţia" (Carrère 2021: 334–336).

Luând în considerare teorii din lumea artei, vom afirma că *opusul absenței nu este prezența, ci întregul*[4]. Locul unde ne prăbușim, la propriu sau figurat, e un mausoleu ideatic, al absenței din viitorul pe care-l ratăm[5]. Astfel se nasc

[4] Rudolf Arnheim consideră că, în artă, vederea de ansamblu este influențată de alte linii și planuri din jur: „Se pare că lucrurile pe care le vedem se comportă ca niște întregi. Pe de o parte, cele văzute într-o anumită zonă a câmpului vizual depind foarte mult de amplasarea și funcția lor în ansamblul contextului. Pe de altă parte, structura întregului poate fi modificată prin schimbări locale. Această interacțiune între întreg și parte nu este automată sau universală. Partea poate sau nu să fie influențată sensibil de o schimbare a structurii totale, iar o schimbare de figură sau culoare poate avea doar un efect neînsemnat asupra întregului atunci când schimbarea se produce, ca să spun așa, în afara cadrului structural. Toate acestea sunt aspecte ale faptului că orice punct vizual se comportă ca un *Gestalt* (structură). […] *Pentru torsul de marmură al Madonei lui Michelangelo n-a contat că un nebun i-a spart unul din brațe cu ciocanul*… [s.n., A.M.]" (Arnheim 2011: 75).

[5] Din șocul unui accident de mașină soldat cu moartea unui fiu, părinții săi formulează, pentru a supraviețui, un fel de algoritm ontologic, susceptibil să combine escamotarea morții cu edulcorarea absenței și cu domesticirea vinovăției. „Câteodată e greu să te ierți, dar trebuie să înveți să alungi ura față de tine însuți și față de ceilalți. E nevoie să accepți ceea ce nu se poate schimba și să-ți spui că dincolo de moarte va rămâne veșnică amintirea duioasă și liniștitoare a unei voci, a unui chip. Să te ierți nu înseamnă să uiți, ci să hotărăști să te întorci de partea vieții. […] Ființa umană își croiește destinul plin de speranță, convinsă de forța și de înțelepciunea sa, în timp ce existența nu e decât slăbiciune, nebunie și disperare. Ferecați în lanțurile certitudinilor noastre, nu suntem decât niște impostori, ne bucurăm de trădarea ce ne-o impunem nouă, dar și celorlalți, cu o ușurință tulburătoare. Viața noastră e o piesă de teatru, adesea prost jucată. Însă cel mai rău e că noi suntem primii ei spectatori, cufundați într-un fotoliu capitonat, cu ochii pironiți la ecranul pe care se derulează o poveste despre care credem că nu e a noastră" (Combes 2022: 7, 124).

inscripționările, nu neapărat și *inscripțiile*. Așa sunt vechile locuințe (dez-locuite, nu și în-locuite) care ne readuc, odată cu tristețile firești, și bunătatea clipelor de altădată. Istoria unui bistrou de odinioară, cu împrejurimile și destinele care i-au dat o patină aparte, înglobează nu numai glosele lui Frédéric Vitoux, ci și ceea ce-aș fi putut spune eu despre un asemenea local. Putem rata o inscripție care devine inscripționare, din cauză că anii vieții sunt scriși greșit. Reparația grosieră nu reușește să dreagă ceea ce pentru unii erau doar cifre, dar pentru împricinați sunt stâlpi temporali ai ființării aici și dincolo:

> „Acum câteva zile, Nicole [soția autorului] a găsit o fotografie înfățișând bistroul *Au Rendez-vous des Mariniers*, făcută de pe trotuarul din față, cu puțin înainte de închiderea lui definitivă. […] Pe scurt, fotografia, unica fotografie găsită de Nicole, e ca o placă sensibilă, Doamne, și ce sensibilă mai e – azi i-am spune interfață – între *înainte* și *după*, între viața mea și ceea ce a precedat-o îndeaproape; ea ține deopotrivă de memoria, de imaginația și de cercetările mele menite să reconstruiască un timp pe care nu l-am trăit. […] Oare obsesia asta, idealizarea anilor de dinaintea nașterii, o mai trăiesc și alții? […] Ce-or fi simțind când inima pornește să le bată, creierul să înregistreze imagini și sunete, când toate încep să trăiască, să palpite, să se schimbe, să progreseze, să regreseze, să îmbătrânească, să moară și nimic nu mai poate fi oprit în loc; când totul devine motiv de spaimă, de speranță, de așteptare, de surpriză, de regret ori de iluzie, cu excepția, bineînțeles, acelei imposibile dorințe de a te-ntoarce într-un timp… în care încă nu exista timp, în vremea dinaintea păcatului originar, a greșelii de neiertat de a veni pe lume? Întoarcere, de fapt, la un paradis pierdut sau la o eternă primăvară, acolo, de cealaltă parte a vieții? De altminteri, te poți întreba dacă toți reușesc cu adevărat să se convingă de încremenirea paradisiacă a «lumii de ieri», despre care vorbea Stefan Zweig, lumea care precedă propria lor naștere. […] Tânărul, care de-abia a împlinit douăzeci și patru de ani, s-a mutat de puțină vreme pe insula Saint-Louis. Stă pe cheiul Orléans, la numărul 8, la parter. […] Nu știu prea multe despre el, dar mă înduioșează. Pare că-și cârpește visurile ca pe niște păreri de rău. La vârsta lui să-și fi jucat – și pierdut – toții așii? Așa crede el, cel puțin […]. Oricum, în viața tânărului care locuiește pe cheiul Orléans, la numărul 8, nu sunt prea multe mistere sentimentale sau cel puțin nu dintre cele amoroase. […] Între cele două ferestre ale apartamentului de care pomeneam (de va fi fost acesta?!) o placă ni-l readuce aminte:
>
> *Jean de LA VILLE DE MIRMONT/ Născut la Bordeaux pe 20 decembrie 1886/*
> *Mort pe câmpul de onoare/ La 28 noiembrie 1914./*
> *A trăit și a scris în această casă/ Între 1911 și 1914.*
>
> Gravorul a comis însă o eroare. Poetul s-a născut pe 2 decembrie, nu pe 20. Zeroul a fost șters cu stângăcie și mai e încă vizibil, dar greșeala trebuia îndreptată, căci se cuvenea să i se recunoască celui mort în tranșee la douăzeci și șapte de ani și acele optsprezece zile trăite. În 1911, nu se vorbește încă de tranșee, de război, chiar dacă teama (iar, pentru unii, speranța Revanșei atât de așteptate!) otrăvește imaginarul vremii […]. Noi, cei de-acum, știm urmarea. Știm că, atunci când trece pentru prima oară pragul de la *Au Rendez-vous des Mariniers*, Jean de La Ville de Mirmont nu mai are decât trei ani de trăit. De aici și tentația noastră de a pune în evidență umbrele care dau amploare personajelor și decorurilor de dinainte de război. De altminteri, *înainte de război* e o noțiune care nu are niciun sens pentru contemporanii ei.

> Nu există un înainte de război pentru cei care trăiesc vremurile acelea, așa cum nu există niciun *înainte de*. Sunt temeri, angoase chiar, dar și clipe de bucurie și tot atâtea momente fără griji câte minute de îngrijorare. E mai cu seamă neputința de a ne închipui vreo secundă măcar că destinele individuale, ambițiile, renunțările, iubirile, lucrările viitoare și mai știu eu ce pot fi luate și topite într-o tragedie colectivă care le va mătura, le va transforma în niște numere matricole, mai înainte de a-i șterge pe prea mulți din lumea celor vii" (Vitoux 2020: 17–18, 36–39).

Numai în casele cu o absență incontestabilă a prezentului ne bucurăm de atâta slobozenie, de atâtea reverii și recuperări; aici, adormindu-ne limbajul, toarcem, în somn, un adevăr sintactic; și-i fermentăm, pe îndelete, potriveala morfologică[6]. Sunt locuri de readucere în tine însuți; unde omenescul face o asemenea liniște încât auzi cum iarba se îngreunează sub rouă; iar pietrele, pline de spusele atâtor ani, mai că s-ar da de-a dura pe o primă rază de soare; ca să citim pe lumină cuvinte nevăzute, încrustate, pentru noi, în nervura lor de stâncă:

> „*MEMORIAL*: Am revenit după o lungă despărțire în nemuritorul oraș cenușiu. Pașii au atins cu sfială creștetul de piatră al caldarâmului. Era ferm. Pietrele acestea mă cunosc. În orașe străine, pășind pe bulevarde largi și luminoase, m-am împiedicat adesea acolo unde nimeni nu se-mpiedica. Trecătorii mă priveau mirați; doar eu știam că erau ele. Ieșeau pe neașteptate din asfalt, ca mai apoi să se afunde iarăși în el. Străzi. Pivnițe. Case străvechi. Grinzi, dușumele, pervazuri care scârțâie ușor, ușor de tot, ca într-o permanentă și monotonă scurgere. Ce aveți, ce vă doare? Vă dor, sunt sigur, încheieturile și măruntaiele bătrâne. Bunică Selfige, Gegeo, mătușă Gemo, mamă-mare, Kako Pino... Voi nu mai sunteți. Dar pe suprafața pietrei, în colțurile caselor vă disting trăsăturile, umbre ce mă privesc cu ochii voștri. Sunteți acolo, împietrite pe veci, dimpreună cu semnele lăsate de cutremure, de ierni și de furtunile omenești. *Tirana 1970*" (Kadare 2012: 221).

De asemenea, un corp nu e inscripționat cultural numai pe calea tatuării, amputării, brutalizării lui. Inscripționăm un trup fie marcându-l acum, din priviri, fie descriindu-l altădată, din amintiri[7]. Inscripționările profunde nu lasă vânătăi,

[6] „Curând se luminează de ziuă și vom regreta. Pe lumină visele încep să aţipească… Iar trecutul nu e decât un vis… De altfel, nici nu-mi dau seama ce anume nu este vis. Dacă mă uit cu multă atenție la prezent, mi se pare că el a și trecut… *Ce anume există când ceva există?* Și cum se întâmplă atunci când acel ceva trece? Ce se petrece-nlăuntrul acelui ceva ce trece? Trebuie să vorbim, surioarelor, cu voce tare, trebuie să vorbim una cu alta… *Liniștea începe să prindă corp, începe să fie lucru*… O simt ca pe-o ceață înfășurându-mă… Ah vorbiți, continuați să vorbiți! [s.n., A.M.]" (Pessoa 2022: 27).

[7] Monica Pillat evocă un portret pe care „Buni" (Maria Pillat, bunică paternă) îl făcuse nurorii sale, Cornelia. Femeia melancolică din fotoliu este soția scriitorului Dinu Pillat și mama memorialistei. După cum se știe, Dinu a fost condamnat la ani grei de detenție, în același proces cu alți intelectuali celebri, cum ar fi Constantin Noica. Nu am fi amintit fragmentul dacă Monica Pillat nu ar fi introdus, în evocarea tabloului, acel viitor sumbru ce nu sosise încă între ramele picturii, dar nici nu avea să absenteze prea mult: „E întristată pe moment atât de tare, încât parcă-şi fereşte ochii din calea celei care o pictează. Mă înfioară adâncimea cu care pare să-şi scruteze viitorul. Oare presimte ce o aşteaptă? Chipul ei e umbrit de premoniţia încercărilor ce stau să vină. Caut să dau, dincolo de înfăţişarea mamei, de Buni şi de starea ei de spirit, pe când lucra la acuarelă. Acest tablou mi se arată ca o muchie de prăpastie pe care mama şi bunica mea îşi împletesc îngândurarea" (Pillat 2021: 7–8).

ci stârnesc retrăiri. Adevăratele inscripționări nu-s la vedere. Ne ustură pe sub piele, nu la suprafața ei[8]; ne calcifiază neizbânzile, temerile, dezamăgirile, năzuirile[9]. Prin intermediul lor vom priza mai bine și complicata idee de absență.

> „Avem aici una dintre originile lui REX EXTENSA, care n-ar fi în cele din urmă decât o neînțelegere inocentă asupra încrucișării dintre ficțiune și referință, un entuziasm academic care-și are originea în domeniul artelor. «Lumea cunoscută» ar decurge dintr-o estetizare a științelor! Iată un imens șantier pe care cercetarea noastră ar trebui să-l abordeze atunci când va trebui să redescopere originea a ceea ce Philippe Descola numește NATURALISM și care i-a privat pe Moderni de posibilitatea de a-i înțelege pe cei care niciodată nu combinaseră în felul acesta ficțiunile și referințele. Cei despre care se spune pe bună dreptate că, lipsiți de accesul la o «lume exterioară», n-ar fi putut percepe realitatea decât prin cețurile propriilor «reprezentări simbolice». Oare nu putem să risipim acum ceața? Nu pentru a descoperi «lumea exterioară» pe care ne-ar fi ascuns-o prea mult, ci pentru a găsi mecanismul, «mașina de ceață» care a răspândit-o peste tot. […] Semnul nu e sensul, ci una din varietățile lui, care provine din ficțiune. Să remarcăm mai întâi că definiția canonică – semnul este ceea ce *ține locul* altui lucru și care e necesar interpretării lui – rămâne o proprietate foarte generală care ar putea defini toate tipurile de sens, ba chiar toate ființele invizibile pe care ar trebui să învețe să le capteze pentru a desena traiectoriile. Să descoperi sensul nu înseamnă mai întâi să cauți legătura dintre un cuvânt și altul, ci a unui cuvânt, a unui act de limbaj, a unui curs de acțiune cu ceea ce trebuie pus *în loc* pentru ca acestea, cuvântul, actul și cursul, *să aibă sens*, adică *să continue să existe*. Să interpretezi sensul nu înseamnă deci să lași la o parte

[8] Cancer din nou. Tatuajul non-decorativ (fie el și cu un ruj) este o declarație. E o chemare. O resemnare. O identificare. O alegere. Și, totodată, sfidarea acestor opțiuni: „Mă îmbrac și mă postez în fața oglinzii. Cu greu mă obișnuiesc cu ce văd. Fără păr, fără sprâncene. Ai impresia că ai fost opărită. Că pălești. Ca și când ai fi pe cale să dispari definitiv. Așa că aleg un șal mov, de un mov țipător. Desenez niște sprâncene groase. E prea exagerat, îmi dau seama. Dar nu-mi pasă. Încerc să umplu contururile. Mă dau cu ruj. Mă mângâlesc. Trec cu mâna peste bărbie și încerc să mă șterg, dar culorile s-au impregnat în piele. Le las așa. Mai bine așa decât invizibilă. Decât să nu exist. Cobor cu liftul, cu poșeta sub braț. Îmi dau seama că îmi place totuși. Senzația de a fi în mișcare. În drum spre ceva. Senzația că încă nu s-a terminat, nu de tot” (Bonde 2018: 78–79).

[9] La noi în țară, fundația HOSPICE are unul din sedii la Adunații Copăceni. Ca și în alte localități, acolo primesc îngrijiri paliative copii bolnavi de cancer. Un film și o carte inspirată din peliculă ne poartă prin lumea acelor copii însemnați exterior de absența podoabei capilare, iar pe interior înmatriculați destinal pe o listă scurtă, a așteptării deznodământului: „Șuvițele de păr îmi cădeau la foc automat. Pe gresia murdară a frizeriei vechi din cartier, părul meu lung și șaten devenise victima sigură a aparatului de tuns. Încercam să-mi distrag atenția ca să nu mă privesc în oglindă, așa că mă uitam în jur și analizam fiecare cotlon al frizeriei, doar-doar n-oi vedea părul căzând. O frizeriță cu părul blond și niște unghii lungi, date cu roșu strident, mânuia cu dibăcie aparatul de tuns cu care făcea cărare prin buclele mele […]. – Și pe fiica mea am ras-o în cap când a terminat clasa a opta, s-a băgat ea în seamă. Zicea că vrea o schimbare de look pentru balul de absolvire. Tu ce sărbătorești? – Începutul unei noi sesiuni de citostatice, i-am răspuns eu scurt. […] Da, aveam cancer, în cazul în care n-a fost destul de clar. […] Am pornit pe străzile Bucureștiului, cu chelia la vedere și, așa cum mă așteptam, am stârnit reacțiile aiurea ale adulților. Două cucoane pensionare au trecut prin dreptul frizeriei uitându-se la mine ca la urs. Apoi, un nene cu pălărie, pe la vreo 50 de ani, mi-a aruncat priviri tăioase, bodogănind mai multe replici dezaprobatoare, acompaniate de celebra expresie «tineretul din ziua de azi». Te-ai fi așteptat ca oamenii trecuți prin viață să nu judece un copil fără păr doar din perspectiva teribilismului. Dar na, asta-i România tolerantă. Atât putem noi” (Mănescu 2021: 5–7, 11).

> orice problemă ontologică, izolând domeniul simbolicului, ci, dimpotrivă, să reiei firul rătăcit al ontologiei. Ideea că un semn, pentru a fi comprehensibil, trebuie să se lege de un alt semn nu este decât un caz particular al unei situații mult mai generale, specifică ontologiei ființei-ca-altul. Trebuie un altul în locul aceluiași pentru a persevera în ființă trecând prin hiatusul, prin mini-TRANSCENDENȚA alterării. […] Ființa-ca-altul, într-adevăr, se alterează și se reia, nu este niciodată în *ea însăși*, ci întotdeauna *în și prin alții*" (Latour 2015: 227).

Bunăoară, doliul are nenumărate variante și infinite înțelesuri, faze de paroxism și altele mai domoale[10]. Cristina Jenaro Río ne înfățișează niște metode de a pune în povestire despărțirea de o ființă iubită:

> „Familia încearcă să dea un sens morții discutând despre aceasta și folosind trei strategii narative. Prima constă în includerea morții în narațiunea familiei. De exemplu, pot să scoată în evidență că persoana decedată a avut parte de o moarte bună. A împărtăși povești despre evenimentul morții îi ajută să fie de acord cu faptul că au lucrat împreună, ca familie, în etapa finală a vieții celui drag, ceea ce le-a permis să încheie o perioadă intensă a vieții lor într-un mod pozitiv. Un alt aspect important este că moartea persoanei dragi scoate la lumină, pentru fiecare generație în parte, diferite percepții asupra propriei vieți. De exemplu, pe frați îi poate face să

[10] La începutul secolului XIX, „s-a sfârșit cu verdele și albastrul preromantice, iar negrul începe să învăluie totul. Comuniunii cu natura, visurilor de frumusețe și de infinit le succedă ideile mult mai sumbre ce vor ocupa prim-planul scenei artistice și literare timp aproape trei generații. A respinge suveranitatea rațiunii, a proclama domnia emoției, a vărsa lacrimi și a se înduioșa de milă față de sine nu mai este suficient: eroul romantic a devenit un personaj instabil și angoasat, care nu doar că-și revendică «inefabila fericire de a fi trist» (Victor Hugo), ci se crede marcat de fatalitate și se simte atras de moarte. […] Este triumful nopții și al morții, al vrăjitoarelor și al cimitirelor, al straniului și al fantasticului. […] Pretutindeni triumfă sentimentul melancoliei, acest *mal du siècle* care era în Evul Mediu o adevărată boală […] și care devine la poeții secolului al XIX-lea o stare obligatorie, aproape o virtute. Orice poet trebuie să fie melancolic, să moară de tânăr (Novalis, Keats, Sheley, Byron) sau să se închidă într-un doliu iremediabil. […] Același gust pentru doliu și moarte apare în teatrul anilor 1820: actorii nu ezită să arate pe scenă acte de violență și de crimă. Sfârșitul secolului al XVIII-lea îl redescoperea pe Shakespeare; romantismul merge mai departe și își apropriază mai multe din personajele sale, din care face figuri tutelare. În special Hamlet devine un erou romantic, iar faimosul său costum negru, o adevărată uniformă, cu atât mai prizat de sensibilitatea și gusturile de moment, cu cât prea discretele straie albastre *à la Werther* [protagonist în romanul epistolar al lui Goethe, *Suferințele tânărului Werther*] sunt totalmente ieșite din modă. Societatea nu rămâne nici ea în urmă și face din negru culoarea dominantă a îmbrăcămintei bărbătești, și încă pentru o durată lungă. Fenomenul începe în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, se accentuează în timpul Revoluției Franceze – cetățean onest este dator să poarte un costum de postav negru –, triumfă în epoca romantică, durează de-a lungul secolului al XIX-lea și nu se epuizează decât prin 1920" – (Pastoureau 2012: 183–187). În Irlanda interbelică, se pare că negrul nu era atât de bine primit. Negritudinea nu făcea bine decât robelor preoțești. În rest, era o marcă a umilității, marginalizării și sărăciei: „Pe drumul spre casă, mă văd în vitrina unui magazin negru tot de la cărbune și mă simt bărbat, un bărbat cu un șiling în buzunar, un bărbat care a băut limonadă într-un birt cu doi bărbați negri de la cărbune și unul alb de la var. Nu mai sunt copil și aș putea foarte bine să mă las definitiv de Școala Leamy. Aș putea munci cu domnul Hannon în fiecare zi și când pe el n-o să-l mai asculte picioarele, aș putea prelua eu carul, să împart cărbune bogășilor toată viața. […] *Lumea de pe străzi și alei se uită ciudat la mine. Fete și băieți râd și strigă ia uite-l pe coșar. Cât ne iei ca să ne cureți coșul? Ai căzut într-o groapă cu cărbune? Te-a ars întunericul?* [subl.n., A.M.]" (McCourt 2016: 324).

> simtă că viața trece repede și că nu le mai rămâne mult timp. Pe copii îi poate ajuta să-și dea seama de prioritățile vieții sau de necesitatea de a se organiza sau de a lua decizii despre propriul sfârșit. Pentru nepoți, poate fi primul contact cu o pierdere importantă și pot să învețe de la părinții lor cum să gestioneze durerea pierderii. A doua strategie constă în a împărtăși sau nu pierderea. Membrii familiei probabil că au nevoie să fie împreună. La diferite ocazii festive pot să își aducă aminte de persoana dispărută, dar și în discuțiile de zi cu zi. A apela la familie te poate ajuta să nu te mai simți singur. Este important să petreci timp cu ruda rămasă văduvă, organizând întâlniri, programe și zile pentru a-i fi alături. Se poate întâmpla ca membrii familiei să aleagă să nu-și împărtășească unii altora tristețea, ceea ce, în multe cazuri, se dovedește a fi o metodă de a se proteja de durere. A treia strategie presupune o continuare a reconstrucției vieții de familie. În privința acesteia, unele familii pot să simtă că lucrurile nu s-au schimbat prea mult. Pentru unii, decesul presupune o eliberare, după o perioadă lungă de îngrijorare din cauza bolii sau a circumstanțelor acesteia. Alte persoane pot să gândească în termeni ca aceștia: «Trecuse mult timp de când soțul era foarte departe de mine», sau «trecuse deja mult timp de când îmi luasem rămas-bun de la ea». Moartea le permite membrilor familiilor să vorbească despre lucruri pe care înainte nu le discutaseră, precum tensiunile inerente apărute în timpul îngrijirii persoanei ce tocmai a murit. Cu toate acestea, alte familii trebuie să-și reconstruiască și să-și reconfigureze complet viața de familie. Au pierdut pe cineva care îi menținea uniți. În plus, aceste familii sunt în continuare îngrijorate pentru persoana rămasă văduvă, de aceea, au nevoie să genereze mijloace noi pentru a se implica în îngrijirea unora și altora. Acest lucru poate face ca unii dintre membrii familiei să se apropie mai mult de alții, să vorbească mai mult cu aceștia și să facă mai multe lucruri împreună. În definitiv, doliul în familii presupune să împarți o lume și să pierzi o lume. Membrii familiilor își trăiesc pierderea împreună atunci când încearcă să împărtășească unii cu alții anumite sensuri din povestea lor familială, mențin legătura în viața de zi cu zi și încearcă să recreeze viața de familie și în lipsa persoanei dragi pierdute. În pofida acestui lucru, anumiți membri pot trăi în mod diferit această situație și chiar este posibil să le fie mai greu sau să nu vrea să-și împărtășească durerea cu nimeni, ceea ce intră, de asemenea, în posibilele dinamici și poate să fie funcțional” (Río 2022: 100–102).

Nu numai cei vârstnici vor să mai îmbrățișeze lumea o ultimă oară. Și copiii au impulsuri de acest gen. Orientate însă altfel, atunci când au o tragedie în familie și un membru al ei trece „dincolo”. Cum să aplicăm suferinței un procedeu de judo? Cum s-o învățăm minte? Cum ușurăm travaliul doliului? Sugestii, și nicidecum răspunsuri, ne sunt date în filmul documentar *One Last Hug. Three Days at Grief Camp*. La noi a fost tradus, pe scurt, *O ultimă îmbrățișare* (2014, regia Irene Taylor Brodsky). Ca punere în intrigă, pelicula ne spune o poveste: în 1998, Erin Metcalf, de 15 ani, a dorit să-l cunoască pe Jamie Moyer, legenda baseballului. Era bolnavă de cancer și își făcea griji pentru familia pe care avea să o lase în urmă. După moartea lui Erin, Jamie și soția lui, Karen, au fondat tabăra „Erin”, unde psihologi experimentați, voluntari instruiți și copii își petrec împreună un weekend în care vorbesc deschis despre moarte. Există 41 de tabere „Erin” în Statele Unite și în Canada. Acolo, acest gen de așezământ se subsumează ideii de *House Grief Support Center*. Dintre copiii intervievați la „Erin” se distinge Nicole, o fetiță de 7 ani, orfană de mamă. Strângând la piept un ursuleț-fetiță, de culoare albă și cu fundițe roz, ea spune că crezuse că „mort” înseamnă „adormit”, iar când

a început să înțeleagă ce înseamnă cu adevărat a fost înspăimântător. „Vreau să mă ajute s-o văd din nou pe mama. Fiindcă mi-e dor de ea”, adaugă. La sosirea lor în tabăra de consiliere, copiii trebuie să urce pe o scenă, să-și spună numele, vârsta, numele rudei decedate (unii țin să adauge și data morții) și să-i pună fotografia pe un *memory board*. Izbucnirea în lacrimi e acoperită de aplauze încurajatoare. Una din probele terapeutice de care copiii trebuie să treacă este găsirea unor pietre ascunse de organizatori; toate sunt inscripționate cu un cuvânt ce denotă stări de spirit negative: tristețe, supărare, derută etc. După localizarea unei asemenea pietre, copiii se așază în cerc și trebuie să formuleze o frază care să includă sentimentul cu pricina. Jocul acesta e un pretext de a discuta în grup niște trăiri pe care, de unul singur, copilul nu le poate gestiona. De pildă, copiii se declară supărați de faptul că o rudă nu mai este cu ei, absența acesteia fiind percepută acut, aproape ca o trădare. Fiecare se apără însă cum crede de cuviință. Astfel, Nicole se exprimă în termenii cercetării mele: „Pe mama o chema Valesca. Ursul acesta îmi amintește de ea. Aceasta sunt eu [și arată spre ea însăși], iar aceasta [ursulețul-fetiță], ea. Despre mama vorbesc puțin. Când vorbesc mult despre ea mă întristez. *Când ating acest urs simt că încă sunt cu ea*” [subl.n., A.M]. Copiilor li se mai cere să deseneze o amintire cu cel absent, să scrie o amintire despre el, să-i relateze ce s-a mai întâmplat de la moartea lui ori, pur și simplu, să-și ia rămas bun. Umplute cu desene și texte, hârtiile cu pricina înfășoară un lampion plutitor pe care micuții îl lansează la apă în ultima seară de tabără. Li se spune și totodată li se cere să creadă: „Deși persoanele dragi vouă au murit, dragostea voastră pentru ele va dăinui […]. Nici amintirea lor nu trebuie să moară”. Cei mai mulți nu răspund însă „tratamentului”. Nu înțeleg de ce despărțirea nu a inclus un rămas-bun, neștiind că adulții voiseră să-i protejeze de o asemenea scenă. Așa gândește și Nicole, adăugând: „Uneori o visez, alteori o văd. În visele mele întotdeauna e normală”. Nu întâmplător, unul din exercițiile din tabără le cere copiilor să își imagineze că se află într-un loc plăcut, împreună cu persoana care a murit. Cu sinceritatea vârstei lor, copiii nu satisfac întotdeauna așteptările instructorilor. De exemplu, unii recunosc că nu-și pot lua adio pentru că nu acceptă încă despărțirea. Nicole este însă mai maleabilă: își desenează chipul sub forma unui cerc tăiat pe verticală în două părți aproximativ egale; în stânga scrie BEFORE și apar niște picături albastre de plâns; iar în dreapta citim NOW și vedem o jumătate de zâmbet.

Acestea sunt luni și ani de răsuciri de-a lungul tuturor coșmarurilor. Doliul poate lua, totodată, și o alură de asceză: „O femeie era gata să mintă, ca de obicei; s-a abținut, pentru că e în doliu”, nota Jules Renard la 12 iulie 1902 (Renard 2007: 384).

În desfășurarea doliului deosebim etape, sincope, reveniri și spirale evolutive. Marca dominantă a doliului este însă sensibilitatea barocă; ea unește, după cum se pare, toate despărțirile de cei morți și toate regăsirile simbolice cu ei:

> „Cei care scormoneau mai adânc se vedeau aşezaţi în mijlocul existenţei ca într-un câmp plin de ruine ale unor acţiuni incomplete şi neautentice. Dar viaţa însăşi s-a împotrivit la aceasta. Căci ea are sentimentul profund că nu-i făcută numai ca să fie devalorizată prin credinţă. O cuprinde o oroare profundă la gândul că întreaga ei existenţă s-ar putea derula astfel. Este profund îngrozită de gândul morţii. Tristeţea [*Trauer*] este starea de spirit în care sentimentul dă o viaţă nouă, ca o mască, lumii

> pustiite, ca să simtă, la vederea ei, o satisfacţie misterioasă. Orice sentiment este legat de un obiect aprioric, iar prezentarea acestuia este fenomenologia sa. Teoria doliului [*Trauer*], aşa cum se putea întrevedea ca replică la cea a tragediei, nu se poate desfăşura, deci, decât în descrierea acelei lumi care se deschide sub privirea melancolicului. Căci sentimentele, oricât de vagi ar putea să pară autopercepţiei, răspund, ca un comportament motor, la construcţia obiectuală a lumii. Dacă pentru drama barocă [*Trauerspiel*] legile se află, în parte dezvoltate, în parte nedezvoltate, în inima doliului, prezentarea lor nu este consacrată nici sensibilităţii autorului, nici celei a publicului, ci este mai degrabă o simţire detașată de subiectul empiric și intim legată de plenitudinea unui obiect. O atitudine motrice care îşi are locul bine definit în ierarhia intenţiilor şi care poartă numele de sentiment, numai pentru că nu ocupă locul cel mai înalt. Acest sentiment este determinat de uimitoarea statornicie a intenţiei, caracteristică pe care nu o are, altminteri, niciun alt sentiment decât, poate – şi n-o spun în joacă –, iubirea. Căci, dacă în domeniul afectivităţii, nu rareori atracţia alternează cu înstrăinarea, în raportul unei intenţii cu obiectul ei, tristeţea are dreptul la o intensificare articulară, la o aprofundare continuă a intenţiei sale. Meditaţia profundă aparţine prin excelenţă celui trist. Pe drumul către obiect – nu: pe drumul din obiectul însuși – această intenţie avansează cu lentoarea solemnă a cortegiilor celor puternici. Participarea pasionată la pompa acţiunilor principale cu subiect politic, o evadare din limitele unei vieţi cotidiene evlavioase, pe de-o parte, a apărut, pe de altă parte, din acea tendinţă a meditaţiei profunde de-a se simţi atrasă înspre gravitate. În ea își recunoaşte propriul ritm. Aici își are rădăcinile acea înrudire dintre doliu şi ostentaţie, aşa cum o atestă, magistral, construcţiile verbale baroce; precum şi cufundarea în gânduri, ce vede stând în faţa ochilor ei, ca într-un joc, marile constelaţii ale cronicii universale, care-ar merita, poate, o privire, de dragul sensului care, de bună seamă, se poate descifra în ele, dar repetiţia infinită a acestui joc împinge dezgustul de viaţă al viţei de melancolici până la imperiul disperării" (Benjamin 2020: 152–153).

Nu abandonăm prea ușor subiectul. Ideea că arta nu se face decât în „vecinătatea teritoriilor morții" e pusă în practică îndeosebi de dramaturgul francez Jean Genet. În consecință, el cere arhitectului-scenograf

> „[…] să reintroducă cimitirul în incinta orașului și să plaseze teatrul în incinta lui, ba mai mult decât atât, să-l așeze chiar printre morminte. Căci, pentru Genet, unui urbanism căruia nu-i pasă de morți nu-i pasă nici de teatru. Într-o societate în care moartea valorează tot atât cât un produs de băcănie, teatrul e sortit pieirii, în orice caz acel teatru adevărat […] pretinde o gravitate ce implică o anumită familiaritate cu moartea. […] Dacă Genet își dorește un «teatru printre morminte», e pentru că moartea înseamnă mister, înseamnă teatru de nepătruns, în opoziție cu spiritul analitic, cu luciditatea atotștiutoare de care dramaturgul s-a săturat până peste cap, după cum el însuși mărturisește. Avem nevoie și de tenebre, avem nevoie și de lucruri ce rămân neînțelese, iar teatrul ar putea să ni le ofere. […] În teatru, mormintele sunt figurate prin catafalcuri goale. Și totuși gravitatea lor monumentală sugerează fără echivoc prezența morții adevărate, cimitirul real" (Borie 2007: 299–300, 302).

În concepția lui Jean Genet, moartea nu-i un moment din cursul vieții, nu este un semn de punctuație ce stopează frazările trăitului. Extincția nu este o diversiune

cronologică și nici un dat arbitrar nu pare. Este un dublu existențial ce ne însoțește clipă de clipă[11]; se impune oricând și preia când dorește inițiativa, uzurpând voința viului. Jean Genet nu elucidează, ci ambiguizează percepțiile noastre:

> „[…] căci întregul eșafodaj de cuvinte deplânge aici zădărnicia invocației funebre, sentimentul de vid și de tăcere. […] Astfel încât tot acest ceremonial desfășurat în jurul unui cadavru prezent/absent, care nu reprezintă la Genet decât un *simulacru de ceremonial*, și tot acest univers spectral care trimite, în același timp, la vid, la absență și la piatra comemorativă par cu atât mai bizare! În aventura lui Genet, moartea dublează întotdeauna privirea, fie ea și cea mai frivolă. De asemenea, fiecare gest poartă pecetea morții. Pentru ceremonialul funebru cu mormânt gol și catafalc pe care nu e depus niciun cadavru real, orice privire, orice gest modelează vizibil o absență. […] În *Balconul*, oglinzile multiplicate devin echivalentul mormintelor multiplicate. […] Repetatele răsfrângeri ale imaginilor anulează, în cele din urmă, realitatea, instalând o absență care transformă încăperea într-o anticameră a morții. În teatru, spectralul nu există decât dacă e înscris în vizibil, în materialitate. În teatru, adică în acea sferă paradoxală a «durei prezențe», care ține în egală măsură de rigiditatea monumentalului și de evanescența reflexului" (*ibidem*: 303, 304)[12].

[11] „A dispărut? S-a apropiat? Aud pe cineva la ușă… El trebuie să fie. Lemnul a crăpat. Fug spre ușă, să-l opresc, dar e deja acolo, în pragul centralei, cu cuțitul său nefiresc de lung, zâmbindu-mi, iar în privirea sa citesc tot trecutul pe care nu l-am avut niciodată, toată fantasma asta numită viață, cadavrul existenței mele, care nu are să se desăvârșească niciodată, pentru că n-am fost niciodată eu, ci mereu *altcineva* a fost eu – o viață irosită între oglinzi. Îmi vine să-i spun că mi-e milă de el, că nu știe că cea mai sigură condamnare la moarte e viața însăși și că cea mai tristă judecată e să facă tocmai ce s-a pornit să facă: să-mi trăiască viața. […] Și iată-l că face un pas spre mine, își împlântă cuțitul în burta mea, apoi în inimă și simt că, parcă pentru prima dată, sunt ceva, dar nu știu ce, nu știu să-i dau glas ori formă […]. Ba da, știu ce simt în vreme ce omul care sunt eu mă ține în brațe – mă ține să nu cad, mă sprijină, mă leagănă să-mi dau duhul –și cuțitul său e încă în mine: simt milă. Milă pentru călăul meu, pentru că undeva, la distanță, între două clădiri, în spatele unui copac, îi văd urmăritorul care poartă și el un cuțit în pumn, iar fața sa mi-e cunoscută: *chipul meu e chipul său*" (Ardelean 2019: 38).

[12] Și, pentru că am pomenit de două ori cuvântul „spectral", citățm un roman care evocă un episod tragic din istoria Coreei de Sud: masacrul de la Gwangju, din 1981. Atunci armata a intervenit cu o brutalitate greu de imaginat, omorând sute de protestatari, inclusiv femei și copii. În acest roman, spectralul este o formă de a fi absent și totodată prezent – dar nu mai mult de jumătate – atât între cei vii, cât și între cei morți. Ultimii au, de fapt, cuvântul: „Printre cadavre aruncate la baza grămezii au fost și primele care au putrezit, iar viermi albi colcăiau pe fiecare centimetru al lor. Fără să scot un sunet, am privit cum fața mi s-a înnegrit, a putrezit și s-a descompus până când nici eu, nici altcineva nu-i mai puteam recunoaște trăsăturile. Când tenebrele nopții se adânceau, tot mai multe umbre mă încercuiau și se lăsau grele peste propria mea umbră. La fel ca întotdeauna, ne salutam între noi, chiar dacă nu aveam ochi, mâini sau limbi. Deși nu știam cine suntem, bănuiam vag de cât de mult timp eram împreună. Când o nouă umbră se suprapunea peste propria mea umbră împreună cu una care venise acolo de la început, puteam să le deosebesc, într-un mod inexplicabil. Unele dintre ele păreau să fi trecut prin îndelungi suferințe, pe care eu nu le puteam înțelege. Să fi fost oare sufletele acelor trupuri ce aveau hainele sfâșiate și răni adânci și vineții sub fiecare unghie? De fiecare dată când celelalte umbre atingeau contururile propriei mele umbre, simțeam ecoul unei dureri violente. Oare dacă am fi avut mai mult timp am fi ajuns să ne cunoaștem, să ne înțelegem? Am fi putut găsi o cale să schimbăm câteva vorbe și gânduri?" (Kang 2018: 90–91). *Cei identificați și cei neidentificați nu sunt totuna cu cei numiți și cei nenumiți*. A identifica un decedat presupune să treci de nume și prenume. Ți se cere să stabilești semnalmente fizice, să enumeri cauzele morții, să înștiințezi familia. Deși sunt așezați în sicrie, morții din romanul lui Han Kang alcătuiesc un corp comun și indistinct, unit numai prin atmosfera putredă care îți rănește mirosul.

Colaborările teatrului cu marile culturi ale comemorării se realizează prin intermediul *corpului*. Adus pe scenă, acesta se supune unei concepții regizorale potrivit căreia, în orice clipă a desfășurării performative, trupul actorului este un instantaneu de statuie în mers. Povestea e lungă, cât toată istoria omului.

> „Zeii se arată în registrul corporal, dar având o dimensiune atemporală. Corpul statuar se înscrie, deci, în dimensiunea simbolului în măsura în care găzduiește o prezență efectivă. Tocmai această reprezentare umană în sculptură va conduce la trecerea de la simbol la imagine. [...] Referindu-ne la gânditorii teatrului, unii dintre ei vor privi mai degrabă spre statuia-simbol decât spre statuia-imagine, în măsura în care au în vedere o întoarcere radicală la origini, pentru a elibera teatrul de tentația mimetică și realistă. […] Așadar, corpul se găsește în centru, ca materie primă a simbolicului, fiindcă orice construcție simbolică are la bază experiența corporalului [...]. Corpul-materie, materie inertă, este corpul mort, cadavrul care îl pune pe om în fața imaginabilului. [...] Pentru a înțelege această materialitate este nevoie să o însuflețim. Să însuflețești materia pentru a te putea gândi la ea, să încarci cu forță inerția unui corp mort: practica rituală în jurul cadavrului unui rege, la etnia africană Agni, ilustrează în mod exemplar această necesitate. Corpul mort este spălat, uns, pictat, acoperit cu aur, costumat astfel încât să devină un corp statuar [...]. Întâlnim aceeași tensiune mort/viu, corp-obiect/corp activ. [...] Lucrarea sculptorului, așa cum o concepe [Auguste] Rodin se află într-un soi de tensiune constantă între piatră și carne. Ea se sprijină „pe știința însufleții marmurei" care, ea însăși, se bazează pe o știință a modelului ce implică o bună cunoaștere a anatomiei și o bună interpretare a mișcărilor, deci pe o veritabilă știință a corpului. [...] Corpul viu se află mereu în centru. […] În teatru, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, chestiunea corpului se va înscrie tot mai puternic în miezul reflecției estetice, corpul unui actor care nu mai poate fi privit ca un simplu recitator de texte, ci căruia i se insuflă chiar ambiția de a face operă de artă cu corpul lui. Și aici apare dificultatea, fiindcă, ocupând centrul, corpul devine o problemă ce se cuvine rezolvată. Spre deosebire de artele plastice, teatrul lucrează cu ceva viu: corpul actorului. [...] Astfel, e pus în discuție corpul cotidian, corpul din carne și nervi, și privirile se îndreaptă spre modelul corpului sculptat. Totul se petrece ca și cum raportul corp de carne/corp de piatră s-ar inversa. Sculptorul [...] visează să oglindească trupul de carne în trupul cioplit în piatră, iar omul de teatru, la rândul său, visează să dea corpului de carne al actorului dimensiunea artistică a corpului sculptat" (Borie 2019: 30–35).

Piatra nu este numai un simbol deosebit de puternic al *Vechiului Testament*. Sunt exegeți care, plecând de la *Evanghelia lui Matei* (unde cuvântul *tektōn* ar însemna lucrător în materiale dure), acreditează ideea că Iosif și fiul său Iisus ar fi fost lucrători în piatră, sculptori, nu neapărat tâmplari[13]. Această ipoteză a

[13] „Foarte probabil ca cei doi să fi fost, de fapt, cioplitori în piatră. Un tâmplar și-ar fi câștigat cu mare greutate pâinea cea de toate zilele în Nazaret, unde n-ar fi avut prea mult de lucru, mai ales în acea parte de lume unde lemnul era atât de rar și de scump. […]. Un cioplitor în piatră, pe de altă parte, putea duce o viață decentă primprejurul Nazaretului, unde piatra și argila nisipoasă erau materiale de construcție de elecție. […] La o distanță de o oră de mers de Nazaret […] se afla orașul roman Seforis. Acesta fusese distrus cu câțiva ani înainte de nașterea lui Iisus, atunci când romanii înăbușiseră o răscoală. În vremea copilăriei lui Iisus, romanii și evreii influenți îl reconstruiau ca cetate romană, iar pietrarii ar fi avut mult de muncă acolo. Chiar și dacă Iosif ar fi fost, într-adevăr tâmplar, tot ar fi găsit

cioplitorului ar fi mai adecvată din perspectivă teologică, din cauză că piatra, prin asprimea ei, ne pretinde mai multă trudă ca s-o modelăm. Ea se aseamănă cumva cu natura umană. Iar o eventuală reușită ne-ar purta, cu mai multă siguranță, către un „centru" autentic al ființei noastre. Să nu excludem, din caruselul opiniilor despre statutul simbolic al umilului cioplitor, ceea ce observa un exeget al artei grecești: „Grecii antici nu diferențiau inițial poziția socială a artistului-sculptor de cea a simplilor meșteșugari pietrari. Îi denumeau: *technitai*, *cheirotechnai*, *banausoi*, adică cei care-și câștigau pâinea prin munca mâinilor. [...] Cu toate că [...] în Atena, încă din vremea lui Solon, se făcuse simțită o îmbunătățire a poziției sociale a sculptorului, totuși, de-a lungul întregii perioade antice, în general, sculptorii au fost mai puțin apreciați decât pictorii" (Michalowski 1975: 136–137). Chiar și la începutul secolului al XVI-lea, în Europa renascentistă se mai credea că pictura este o artă a minții, pe când sculptura – o performanță a mușchilor (*ibidem*: 138). Abia epoca modernă va aduce o viziune demiurgică asupra sculptorului. În lirica actuală mai identificăm încă această idee: „dacă piatra e rotundă/ vei toci orice durere/ inima-ți va fi mai blândă/ făr-o lingură de miere" (Grăniceru 2022: 37).

Semnificanții morții nu dau o corporalitate dispariției sau nimicului; croiesc însă o carne afectivă a lipsitului, absentului, tânjitului; atunci când recuzita de mimări (nu de gesturi) și de artefacte (nu de obiecte trăite) e mânuită de „oameni simpli", *ireparabilul* e mai puternic semnificat decât *resemnarea*[14]. Personajele lui

mai mult de lucru, pentru că romanii cheltuiau cu mână largă când venea vorba de clădirile publice și de casele particulare, folosind o mare cantitate de lemn scump pentru lambriuri și decorațiuni. Prin urmare, probabil că mare parte din activitatea lui Iosif, fie ea în lemn sau în piatră, se petrecea în Seforis. Când Iisus a crescut îndeajuns cât să poată parcurge pe jos o asemenea distanță, probabil că Iosif L-a luat cu el, chiar dacă era prea tânăr pentru a-și începe ucenicia" (Losch 2019: 265–266).

[14] Corporalitatea (sau absența ei) este un semnificant autoritar al vieții-către-moarte, în poetica trupului din scrierile lui Fernando Pessoa: „A – Ah, dar celelalte simțuri! Ce știi că ești în gura ta? Ce simți atunci când nu simți nimic? Dar atunci când atingi brațul cu o mână, sau îi atingi fața – te gândești deja că mâna ta e cea care atinge fața, și nu că fața ta îți atinge mâna? Înclină-ți fața spre mâna ta – totdeauna va fi mâna ta cea care atinge, iar fața ta cea care e atinsă. B – Chiar și a atinge lucrurile – ce ciudat! *Dacă țin în palmă piatra aceea, nu peste mult timp nici nu o mai simt – pare că face parte din corpul meu*. Cât de misterios e totul! Să mergem să ne culcăm fiecare pentru sine. Oare cât suflet va dura somnul nostru? (*pauză*) A – Deseori, când gândesc spre foarte adânc, îmi dau seamă că sufletul și corpul sunt unul singur… *Am atunci impresia că realmente observăm lucrurile din două părți și că sufletul lucrurilor ar fi tocmai ceea ce ni se pare nouă că nu vedem la ele*… De fapt nu, nu asta voiam să-ți spun… Vezi că eu nu știu cum să-mi gândesc gândul! B – Da, înțeleg bine ceea ce nu mi-ai spus. *Dar poate corpul nici nu există: e doar sufletul văzut prin propria miopie* […]. B – Zeii sunt numeroși și fiecare are limbajul său, iar acel limbaj este totdeauna blând, altfel nici nu ar fi zei. Ne gândim ori de câte ori îl auzim pe unul dintre ei vorbind că el este unicul și că lumea făcută de el sigur este și cea adevărată. După care îl auzim pe altul și gândim astăzi despre el ceea ce am gândit ieri despre cel dintâi. *Fiecare dintre ei este cel adevărat numai cât timp ne vorbește. Cum suntem doar niște copii și nu știm nimic, trăim numai din poveștile ce ne sunt povestite, iar povestea ce ni se povestește în timp ce e povestită e singura poveste care a fost vreodată adevăr pe lume*. Mi-a fost dat să-i aud și pe alți zei și probabil că îi voi mai auzi și pe alții. Totdeauna cel din urmă va fi cel dintâi, dar în străfundul meu *eu voi fi pentru totdeauna ignorantul care târăște cu el un trup* sub nemărginita pace a stelelor […] [subl.n., A.M.]" (Pessoa 2022: 167–168). O anumită concluzie, cumva în spiritul cercetării mele, se desprinde din această replică „SALOMEEA: Voi dansa pentru funeraliile lucrurilor ce s-au sfârșit fel ca viața. Uite, voi da un bal în lumina lunii, pentru ca totul să fie spus. *Cu corpul meu am să rostesc acest tot, fiindcă sufletul meu stă pe pielea mea* [subl.n., A.M.]" (*ibidem*: 162–163).

Bruno Combes nu tânjesc numai după Théo, băiețelul pierdut într-un stupid accident de mașină. Mutați la țară ca să mimeze, cum zice clișeul, „un alt început", Lisa și Hugo, cei doi părinți, se lasă vizitați de trecuturi nu atât de dureroase, dar nu mai puțin îndoliate:

> „Vino să mă cauți, aud doar liniștea. / Liniștea prezenței tale. […] În clipa aceea nu se mai gândea la Théo. Ceva diferit îi atrăsese întreaga atenție. Scrutând și ultimul ungher, a făcut încet turul salonului, apoi s-a îndreptat spre bucătărie. Aceeași impresie, deși nu era nimeni acolo, nicio prezență fizică. A simțit un aer proaspăt mângâindu-i fața, s-a întors și a constatat că ușa glisantă de la bucătărie era deschisă și lăsa răcoarea nopții să intre. Hugo închidea de obicei obloanele. Însă fusese atât de nervos, încât fără îndoială uitase. Lisa a înaintat spre terasă și, la fel cum făcuse din interior, a verificat cu atenție dacă toate erau la locul lor. A profitat de moment ca să adune pernuțele din hamace. Se anunțaseră furtuni în cea de-a doua parte a nopții. Fără să știe de ce, n-a putut rămâne afară și s-a întors în casă. Știa bine că era singură, dar ceva mai puternic decât ea o copleșea. Până la urmă, a tras storurile, apoi ușa culisantă de la bucătărie și s-a întors în salon. S-a așezat și a început să aranjeze în cutie scrisorile și cărțile poștale ilustrate. În clipa aceea a cuprins-o un val de căldură blândă, liniștitoare. Și-a revăzut mama, care venea s-o ia în brațe pe vremea când, fetiță fiind, avea coșmaruri. A fost surprinsă că se gândea la acele clipe uitate și că, pe moment, îi reveneau în minte"[15] (Combes 2022: 103–105).

Potrivit teoreticienilor acestui fenomen, „normal" ar fi fost ca „apariția" să-i aparțină lui Théo, fiul pierdut de curând. Însă vechile cicatrici sar în ajutorul rănilor mai noi. Să facem totuși cunoștință cu ceea ce cred specialiștii:

> „Este un fapt de semnalat că aparițiile celor decedați se fac remarcate mai des în perioada imediat după moarte decât mai târziu, de parcă s-ar afla – ca să rămânem în cadrul de exprimare spiritist – «mai aproape». [...] Sentimentul prezenței lor este trezit de faptul că se întâmplă ceva ce era strâns legat de obiceiurile celui decedat. E ca și cum el încă ar zăbovi în preajma celor vii, ca și cum el – făcând abstracție de moarte – ar încerca să-și continue viața"[16] (Jaffé 2015: 198).

Putem pretinde că moartea încheie viața omului, nu pe cea a sufletului său; *Prelegerile despre metafizică* ale lui Immanuel Kant oferă aceste ipoteze de lucru;

---

[15] Corelăm acest citat cu filmul lui Frédéric Mermond, *Moka* (2016), având-o în rolul principal pe Emmanuelle Devos. O mamă își pierde fiul într-un accident rutier. Aflat la fața locului, un șofer de autobuz îi descrie atât mașina culpabilă, cât și persoanele din ea. Obsedată de pierderea care o macină încontinuu, mama (interpretată de Emmanuelle Devos) caută făptașii și-i găsește. Cumva ciudat, nu-și dezvăluie identitatea și nici nu sesizează poliția. Ea încearcă să-i cunoască mai bine, iar la momentul potrivit să-i determine să recunoască și, poate, să înțeleagă suferința pe care au provocat-o. Apelul la autorități n-o mulțumea: una este să fii *acuzat*, alta e să te simți *vinovat*. Eroina noastră are însă surpriza să constate că femeia blondă, la volan în acel moment fatidic, era covârșită de remușcări; dar se considera, la rându-i, o *victimă a victimei*: băiatul apărut pe neașteptate în fața mașinii i-ar fi distrus viața tocmai cu imprudența lui.

[16] Luăm în calcul și alte opinii: „We might describe these absent presences as the spectral agents that haunt places that are always already loaded with meaning and narratives. By their very definition places are constituted of private knowledges (including memories), displacements and effects" (Lee 2017: 2).

cu atât mai mult cu cât sufletele dușilor ar avea, potrivit marelui filosof german, o capacitate de percepere care continuă modelarea eului. Din punct de vedere metodologic, intuițiile kantiene dobândesc valoare numai prin asociere cu experimentele de psihologie extrasenzorială:

> „Pentru Kant, «lumea cealaltă» este aceeași cu a noastră, numai că trăită într-o altă viziune. De aici pare a reieși mai întâi o «apropiere» constantă a spiritelor morților, care nu depinde de vizibilitatea sau invizibilitatea lor. Nu trebuie însă trecut cu vederea că expunerile lui Kant sunt deducții filozofico-psihologice și deci nu au valoare de experiențe sau de dovezi empirice. Totuși ele sunt de un interes deosebit pentru parapsihologie, și anume nu numai referitor la teoria spiritelor morților. [...] Inconștientul este cel care dispune de capacitatea unei «intuiții» nefundamentate pe simțuri: el «știe» astăzi ce va fi peste mulți ani, și știe aici ce se întâmplă acolo. Se află dincolo de spațiu și timp. [...] Rezultă o concepție după care, la urma urmei, inconștientul corespunde acelui *ceva* ce a fost dintotdeauna desemnat drept «lume de dincolo» sau «veșnicie» sau numit de Kant «lumea cealaltă». Noțiunea de «lume de dincolo» pune în prim-plan independența de spațiu, cea de «veșnicie», independența de timp. Imperiul psihicului ce transcende conștiința, și anume inconștientul, presupune independența față de ambele. [...] Natura, originea și extinderea inconștientului constituie un mister, care nu este cu nimic mai prejos celui al «lumii de dincolo» și al «veșniciei». *Am fi ajuns deci la un punct la care explicația spiritelor ca fiind fenomene independente de om, ce se ivesc din «lumea de dincolo», și interpretarea lor ca fiind conținuturi ale inconștientului se suprapun* [subl.a.]. [...] Apropierea depinde în mare măsură de intensitatea cu care inconștientul se impune în fața conștiinței și face ca făpturile să devină sesizabile”[17] (Jaffé 2015: 206–208).

Cum transfigurăm și cum îmbogățim aceste propensiuni? În teatru cel puțin, ne reconstituim ritual propria ființă în funcție de prăpădirea cuiva. Ne identificăm cu această ciuntire, recodificând-o, ca traumă unificatoare și ca alegorie cu potențial resurecționar. În real, raptul corporal ne des-completează emoțional; ne trunchiază întregul relațional pe care, în duhul continuității, îl formam ca familie; căci, am mai spus-o, individualitatea o deții de capul tău, pe când identitatea în împărtășire cu alții. Murind, nu te pierzi numai pe tine. Mulți alții te pierd și ei cumva. Ne păstrăm totuși aproape de povestea decedatului, reafirmând că, *dincolo de modalitățile de îndoliere*, din punct de vedere patrimonial, o axiomă anume va persista atât cât vor fi oameni pe pământ: *valoroasă ori ba, individualitatea*

[17] Idei similare sunt exprimate și în ceea ce privește așa-numitul *instinct al morții*. „Dacă toate instinctele sunt într-un mod specific conservatoare, înregistrând, în vederea reproducerii, modificările impuse de condițiile exterioare, instinctul morții, prezent în fiecare celulă, este specializat în reproducerea vieții la stadiul organic care a precedat-o, ceea ce explică, de altfel, denumirea sa. Apariția instinctului morții este contemporană cu apariția vieții: odată cu primele ființe vii născute, datorită acțiunii unor forțe necunoscute, din materia anorganică, în viața incipientă apar tensiuni care pot fi suprimate prin revenirea la stadiul anorganic. Cu alte cuvinte, instinctul morții reprezintă memoria lipsei de tensiune a anorganicului, la care readuce viața pentru a o mântui de tensiunile care-i sunt inerente. În comentariul lui Marcuse, distructivitatea instinctului morții nu este gratuită, ci urmărește suprimarea suferinței, durerii, lipsei” (Zamfirescu 2016: 371).

este un varieteu al unicității; chiar dacă am aduce lucrurile din condei, pretinzând că nu există diferențe, ci numai criterii de identificare variate[18].

BIBLIOGRAFIE

Ardelean 2019 = Flavius Ardelean, *Câteva feluri de a dispărea*, București, Editura Nemira.

Arnheim 2011 = Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, traducere de Florin Ionescu, Iași, Editura Polirom.

Benjamin 2020 = Walter Benjamin, *Originea dramei baroce germane*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Lorin Ghiman și George State, Cluj-Napoca, Editura TACT.

Bonde 2018 = Golnaz Hashemzadeh Bonde, *Ceea ce datorăm*, traducere de Gabriella Eftimie, Iași, Editura Polirom.

Borie 2007 = Monique Borie, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, traducere de Ileana Littera, București, Editura Unitext, Iași, Editura Polirom.

Borie 2019 = Monique Borie, *Corp de piatră, corp de carne. Sculptură și teatru*, traducere de Mihaela Stan, București, Editura Nemira.

Carrère 2021 = Emmanuel Carrère, *Yoga*, traducere de Tristana Ir, București, Editura Trei.

Combes 2022 = Bruno Combes, *Partea îngerilor*, traducere de Eduard Claudiu Brăileanu, București, Editura Litera.

Ferencz, Khomami 2021 = Benjamin Ferencz, Nadia Khomami, *Cuvinte de rămas-bun. 9 lecții ale unei vieți remarcabile*, traducere de Roxana-Cristina Gheorghe, București, Editura RAO.

Grăniceru 2022 = Nicolae Grăniceru, *Ca bucuria să fie ultimul gust*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut.

Jaffé 2015 = Aniela Jaffé, *Apariții: fantome, vise, mituri. O interpretare psihologică*, traducere de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas.

Kadare 2012 = Ismail Kadare, *Cronică în piatră. Vremea nebuniei*, traducere de Marius Dobrescu, București, Editura Humanitas.

Kang 2018 = Han Kang, *Disecție*, traducere de Iolanda Prodan, București, Editura Art.

Latour 2015 = Bruno Latour, *Cercetare asupra modurilor de existență. O antropologie a Modernilor*, traducere de Alexandru Matei, Cluj-Napoca, Editura Tact.

Lee 2017 = Christina Lee (ed.), *Spectral Spaces and Hauntings. The Affects of Absence*, London & New York, Routledge.

Losch 2019 = Richard R. Losch, *Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, traducere de Raluca Mirăuță, Oradea, Editura Casa Cărții.

Mănescu 2021 = Mihai Mănescu, *Copacul dorințelor. Amintiri din copilărie*, București, Editura Humanitas.

McCourt 2016 = Frank McCourt, *Cenușa Angelei. O copilărie irlandeză*, traducere de Iulia Gorzo, București, Editura Art.

[18] „Identitatea nu trebuie confundată cu individualitatea. Individualitatea e veche, identitatea e modernă. […] Identitatea e redusă destul de repede la loialitate. […] Setea de întreg nu poate fi despărțită de setea de moarte. Numai religia are destulă candoare pentru a susține asta. […] Nu e nicio noutate în faptul că oamenii pun în propriul trecut anumite lucruri, iar apoi pretind că le-au găsit acolo. Și totuși, istoricii au oarecare dreptate. Identitatea se bazează mult pe atitudinea receptării, însă nu e vorba de atitudinea receptării prin care evoluează tradiția. O tradiție transmisă, în linii mari, așa cum e primită, nu va dura mult” (Wieseltier 1997: 36–37, 60, 90).

Michalowski 1975 = Kazimierz Michalowski, *Cum și-au creat grecii arta*, traducere de Anda și Nicolae Mareș, București, Editura Meridiane.
Pastoureau 2012 = Michel Pastoureau, *Negru. Istoria unei culori*, traducere de Em. Galaicu-Păun, Chișinău, Editura Cartier.
Pessoa 2022 = Fernando Pessoa, *Marinarul și alte ficțiuni*, traducere de Dinu Flămând, București, Editura Humanitas.
Pillat 2021 = Monica Pillat, *Ceasuri de demult*, București, Editura Baroque & Arts.
Renard 2007 = Jules Renard, *Jurnal*, traducere de Modest Morariu, București, Editura Nemira.
Río 2022 = Cristina Jenaro Río, *Doliul. Cum să faci față pierderii*, traducere de Laura Trevisan, București, Editura Litera.
Simion 2015 = Chris Simion, *40 de zile*, București, Editura Trei.
Sîrbu 1993 = I. D. Sîrbu, *Traversarea cortinei. Corespondență cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora*, Timișoara, Editura de Vest.
Stratan 1997 = Mircea Stratan, *Mai mult ca moartea*, Botoșani, Editura AXA.
Vitoux 2020 = Frédéric Vitoux, *La ce oră, din ce zi… Au Rendez-vous des Mariniers*, traducere de Rodica Baconsky și Alina Pelea, București, Editura Univers.
Zamfirescu 2016 = Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei.
Wieseltier 1997 = Leon Wieseltier, *Împotriva identității*, traducere de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Polirom.

THE NOTION OF *MARKING* IN THE ANTHROPOLOGY OF ABSENCE

ABSTRACT

The second part of the research maintains the interdisciplinary nature of the first part, interrogating various sources, from memoirs to folklore or film production. The main theme remains the phenomenology of absence, explored through elements related to the culture of death, the cult of the soul, the aspiration for immortality, and above all, the anguish of losing loved ones.

We propose the concept of *marking*, which would translate the phenomenon that turns any place or object into a personal site of memory. Contemporary anthropology uses compelling concepts, such as the notion of *trace*. Our approach to defining *inscription* fits in the same line of thought. By investigating subtle movements of the soul as reflected in literary or visual artworks, the text is built around key concepts such as the experience of loneliness, absence, anguish, mourning, but also identity, recovery, wholeness, and the fullness of being.

Marking is a phenomenon which certifies the subjective importance that a certain absence holds for us. The latter leaves its imprint on our inner world; ultimately, this is what the experiences exemplified by the artistic works referenced in our research boil down to.

Keywords: *anthropology of absence*, *loss*, *marking*, *mourning*, *identity*.