

LBRIS

We know
books

SANDA GOLOPENȚIA

Chemarea mâinilor negative

Ediție revăzută

Spandugino

Director: Liviana Spandugino

Director editorial: Paul Marinescu

Redactor: Theodora-Eliza Văcărescu

Revizie: Maria Hulber

Tehnoredactor: Constantin Niță

Tipărit la NeoProTip

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**Golopenția, Sanda****Chemarea mâinilor negative** / Sanda Golopenția.

- București : Editura Spandugino, 2023

Conține bibliografie

ISBN 978-630-6543-20-5

821.135.1

Ediția precedentă a volumului *Chemarea mâinilor negative*

a fost publicată la Editura Cartea Românească, în anul 2002.

Prezenta ediție a fost revăzută de autoare.

Copyright © Spandugino, 2023

Toate drepturile rezervate Editurii Spandugino.

Editura Spandugino

Strada Docenților, nr. 18, sector 1, București

Comenzi telefonice: 0040 737 730 700

Comenzi prin e-mail: office@edituraspandugino.ro

Comenzi online: www.edituraspandugino.ro

Cuprins

Cuvânt-înainte.	9
Notă asupra ediției.	13
Chemarea mâinilor negative.	15
Un ciorchine de filme și texte	16
Iluminări retrospective	25
Enigma mâinilor negative.	33
Mâini negative la Paris?.	53
Poemul și discursul științific	58
Un tropism magdalenian	68
Scrisul: de la releu la preluarea ștafetei.	69
BIBLIOGRAFIE	70
De la Versailles la Yvelines sau Despre impromptu-uri, renunțări și eliberări interioare.	73
<i>Impromptu-ul</i> lui Molière	73
Când succesul este prea rapid...	76
Plăcerea hârjoanei, frații Corneille și „marele” Montfleury	82
Un public setos de colaborare	94
Portretul autorului în piesele lui	95

Bătălia literară și nu numai a <i>Stălii nevestelor</i>	98
Arhitectura <i>Impromptu-ului de la Versailles</i>	115
<i>Camionul</i> , un film de Marguerite Duras	122
Impromptu-ul din camion?	130
Molière, Duras, impromptu-uri	158
BIBLIOGRAFIE	163

Revenire incognito a unui film din anii negri?

De la <i>Oaspeți de seară</i> la <i>Lol V. Stein</i>	165
<i>Oaspeți de seară</i> – o bătălie a lui Hernani?	165
<i>Oaspeți de seară</i> sau <i>Copiii Paradisului</i> ?	170
Așadar, în frumoasa lună mai 1485	178
Sintaxa filmului	183
Câteva izotopii	198
<i>Oaspeți de seară</i> – o alegorie politică?	210
Balul înghețat	219
„L'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein”	236
BIBLIOGRAFIE	247

Cuvânt-înainte

Cartea de față se țese în jurul a trei filme – două ale lui Marguerite Duras: *Les mains négatives* și *Le camion* (*Măinile negative* și *Camionul*) și unul al lui Marcel Carné: *Les Visiteurs du soir* (*Oaspeți de seară*) –, pe care le confruntă cu enigmaticele mâini negative care ne întâmpină în peșterile pictate din Franța și nordul Spaniei și, respectiv, cu piesa *L'Impromptu de Versailles* (*Impromptu-ul de la Versailles*) a lui Molière și cu romanul durasian *Le ravisement de Lol V. Stein* (*Răpirea lui Lol V. Stein*). În primul caz, relația dintre film și semnul preistoric este stabilită de creator, care o proclamă prin titlu. În ultimele două, ea este propusă de interpret. Apropierea dintre filmul *Camionul* și piesa lui Molière pricinuieste reflecții asupra raportului dintre criza existențială și impromptu și asupra modului în care ar putea fi definit impromptu-ul filmic. Alăturarea filmului produs de Carné în anii întunecați ai Ocupației și a istorisirii centrate pe Lol V. Stein, scrise de Duras, este o ipoteză/aventură de lectură. În toate cele trei cazuri, existența difuză a creatorului într-un spațiu cultural infinit extensibil, cu urmările ei posibile, se află în focarul analizei.

Chemarea mâinilor negative

Mâinile negative sunt un mit personal prin care Marguerite Duras abordează simbiotic dorința, iubirea și scrisul. Mitul acesta este purtat în același timp de un text și de un film. Textul a fost scris pornind de la câteva dintre planurile¹, rămase neutilizate, pentru filmul *Le navire Night* (*Corabia Noapte*)², turnat în iulie 1978. Citit cu voce tare de către autoare, el a servit apoi ca fond sonor vorbit pentru aceste planuri, într-un scurtmetraj intitulat *Les mains négatives* (*Mâinile negative*), care a fost produs în cursul aceluiași an 1978. Textul *Les mains négatives* va fi publicat în 1979, într-un volum intitulat *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*³. Volumul perpetuează și face vizibilă

¹ Celelalte planuri au generat textul *Césarée* (*Cezarea*) și, combinate cu acesta, filmul cu același nume.

² Filmul *Le navire Night* (*Corabia Noapte*) fusese turnat pornind de la un text cu același titlu, pe care Duras îl publicase cu șase luni înainte, în februarie 1978. Turnarea modificase substanțial textul inițial.

³ Marguerite Duras, 1979, *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, Paris: Mercure de France (volumul a fost republicat în colecția „Folio” a Editurii Gallimard, în 1989).

legătura genetică și tematică dintre texte și filmele care le corespund. Este un volum centrat pe ideea de chemare, în titlu și în compoziția căruia *Măinile negative* ocupă poziția centrală.

Un ciorchine de filme și texte

Textele care încadrează *Măinile negative* în volumul despre care am vorbit mai sus nu au fost adunate la întâmplare. Simțim la lectură că ele se înrudesc. Rândurile care urmează sunt menite să ofere elemente care să permită degajarea unora dintre aceste înrudiri și o înțelegere a motivării adânci a asamblării textelor, a acestor texte anume, în volum. Vorbim despre o motivare adâncă în măsura în care, la data publicării volumului și a producerii filmelor, Marguerite Duras practica deja așa-numita *scriere curentă* („l'écriture courante”), care lasă drum liber arhitecturilor textuale spontane și renunță la construcția „magistrală”. Este o opțiune în care suprarealismul, experimentul literar, dar și vârsta autoarei își spun cuvântul. Duras nu mai are nici răbdare, nici îngăduință pentru munca artizanală a spunerii și dispunerii, o interesează să pătrundă puternic în miezul interior al scrisului, în mintea care își istorisește sieși viața în timp ce viața e trăită. Și să ne aducă în față ce a aflat, într-o fraternitate, suroritate aparent fără distanță, în care doar „fulgurațiile” („fulgurations”) semnalează fără greș scriitorul încercat, care simplifică din prea-plin.

Prim text al volumului, *Corabia Noapte*, face să țâșnească, din marea apelurilor telefonice anonime, o poveste de dragoste fără întâlniri, purtată de vocea îndrăgostiților prin abisul nopților pariziene. Textul, care a precedat în acest caz filmul,

pornește de la o întâmplare adevărată, bine cunoscută în cercul de prieteni al lui Marguerite Duras, al cărei protagonist fusese tânărul J.M. (pe numele său adevărat, Jean Meunier). La trei ani de la data întâmplării, în decembrie 1977, Marguerite Duras – care o auzise povestită din ce în ce mai șovăielnic și mai eliptic – decide să devină scribul prin care cele petrecute să fie sustrate uitării. Într-un gest care coincide cu cel al antropologului, ea îl întâlnește pe Jean Meunier și înregistrează pe bandă de magnetofon istorisirea acestuia. Pornind de la înregistrare și cu acordul lui Meunier, Duras construiește apoi o primă variantă a textului în februarie 1978 și o publică în revista *Minuit*, precizând, prudent și cu înțelegerea caracterului ei „intermediar”, încă nedus până la capăt, că cele istorisite fuseseră „culese și redactate de Marguerite Duras” și reprezentau doar starea textului „așa cum e azi, 10 februarie 1978”¹. În această perioadă, Duras acceptă o invitație în Israel, unde își prezintă filmul *India Song* la Ierusalim și filmul *Le Camion* (*Camionul*) la Tel Aviv și unde vede intens Cezarea.

La întoarcere, ea îi propune lui Benoît Jacquot un film-dialog, *Le navire Night*, și scrie, în două luni, scenariul filmului, care reprezintă textul definitiv. Filmul este turnat la sfârșitul lui iulie 1978, în casa de la Neauphle (despre care vom mai vorbi) a scriitoarei. Redus la o conversație între Marguerite Duras și Benoît Jacquot (care nu sunt numiți în text, dialogul desfășurându-se între un *Je*, care îi corespunde celei dintâi, și un *Vous*, care îi corespunde celui de al doilea), filmul îi transformă în figuranți pe actorii Bulle Ogier, Dominique Sanda și Matthieu Carrière, care deambulează și vorbesc deposedat în jurul celor doi. Odată filmul terminat, Duras, nemulțumită,

¹ Vezi Laure Adler, 1998, *Marguerite Duras*, Paris: Éditions Gallimard, p. 468.

îl abandonează, hotărând să filmeze „dezastrul filmului” pe pelicula rămasă și cerând actorilor să uite și bruma de cuvinte pe care o învățaseră până atunci. Camera de filmat înregistrează filmul în curs de realizare, surprinzându-i pe Dominique Sanda într-o sesiune de machiaj, pe Bulle Ogier adormită sub proiecție în timp ce textul, citit de Duras, își continuă drumul. Rezultatul va fi nu filmul *Le navire Night*, ci un film impromptu¹, derivat din ratarea acestuia, pe care Duras îl prezintă spectatorilor prin intermediul unui text distribuit la intrarea în sala de cinematograful. Textul este următorul:

În fiecare noapte, la Paris, sute de bărbați și femei utilizează anonimatul liniilor telefonice neatribuite, care datează din timpul ocupației germane, pentru a-și vorbi, pentru a se iubi. Oamenii aceștia, naufragații aceștia ai iubirii, ai dorinței, tânjesc [în textul lui Duras, cuvântul folosit este „se meurent”] să iubească, să iasă din prăpastia singurătății. Oamenii aceștia, care strigă noaptea în prăpastie, își dau cu toții *rendez-vous*. *Rendez-vous*-urile nu vor fi însă nicicând urmate de întâlniri. Le ajunge că și le-au dat. Nimeni nu le dă urmare. Plăcerea o declanșează chemarea lansată în prăpastie, strigătul².

¹ Pentru o definiție generală a impromptu-ului teatral sau filmic, vezi studiul „De la Versailles la Yvelines sau Despre impromptu-uri, renunțări și eliberări interioare”, cuprins în volumul de față.

² *Apud* Adler, 1998, pp. 471–472. Textul original este următorul: „Chaque nuit, à Paris, des centaines d’hommes et de femmes utilisent l’anonymat de lignes téléphoniques non attribuées qui datent de l’occupation allemande pour se parler, s’aimer. Ces gens, ces naufragés de l’amour, du désir, se meurent d’aimer, de sortir du gouffre de la solitude. Ces gens qui crient la nuit dans le gouffre se donnent tous des rendez-vous. Ces rendez-vous ne sont jamais suivis de rencontres. Il suffit qu’ils soient pris. Personne n’y va. C’est l’appel lancé dans le gouffre, le cri qui déclenche la jouissance”.

O piesă de teatru, *Le navire Night*, pusă în scenă de Claude Régy la Teatrul Édouard VII, vede pentru întâia dată lumina rampei în aceeași seară cu premiera filmului, în ecou voit cu el. Filmul, ca și piesa, nu se bucură de succes. Povestirea *Le navire Night* va fi publicată câteva luni mai târziu. La lectură, J.M. recunoaște adevărul factual al fiecărui episod, dar nu-și mai regăsește întâmplarea.

Întâmplarea, căreia textul durasian i-a rămas, în fapt, neașteptat de credincios, fusese următoarea. J.M. (în text, Duras nu dă decât inițialele numelor celor doi: J.M. pentru personajul masculin și F. pentru personajul feminin) trăise timp de un număr de luni o relație erotică împreună cu o femeie care refuzase să-l întâlnească, dar îi telefona zilnic, vorbind cu el ore în șir. La încercările de a trece dincolo de interdicție ale lui J.M., femeia îi dăduse întâlniri la care, fie venise incognito (căci J.M. nu-i cunoștea decât vocea), ajungând să-i descopere astfel înfățișarea, fie nu venise deloc. La cheremul chemărilor (căci F. nu-i dăduse numărul ei de telefon, adresa, numele de familie sau vreun alt reper), știindu-i doar din întâmplare prenumele¹, J.M. află de la F. că aceasta este fiica nelegitimă și leucemică a unui om foarte bogat, care-i interzice să-l întâlnească, din teamă pentru sănătatea ei.

La un moment dat, F. încetează să-l mai sune, după ce îi spusese că se va căsători cu medicul ei curant. J.M. se căsătorise, la rândul lui, nu mult după aceea. La lectura textului, el îi va cere lui Duras să dea prenumele adevărat al personajului feminin, pentru ca partenera lungilor convorbiri nocturne, pe care nu o mai auzise vreodată de la întâmplarea din 1973, să înțeleagă că textul pus astfel în circulație este, în parte, o chemare

¹ Pe care îl auzise strigat de cineva din preajma ei, în cursul unei convorbiri.

a lui către ea. Duras nu va da curs acestei rugăminți, autonomizând astfel textul și extrăgându-l definitiv din circuitul existențial brut cu care pâruse a se confunda până atunci. La proiecția în săli a filmului, J.M. a primit însă telefoane mute, recunoscând, în răsufllarea anonimă de la capătul firului, felul în care F. îi confirma iubirea. F. ar fi fost, așadar, încă în viață în anul 1979.

Eșecul filmului și al piesei de teatru au fost bine înțelese de Duras. Întâmplarea era a nopții, a vidului de imagine. A pune, fie și indirect, fără replici – căci povestirea era citită în film de Duras alternând cu Jacquot –, a pune, așadar, în corespondență cât de vagă fețele unor actori cu personajele fără față ale convorbirilor telefonice de ore în șir însemna a trăda sensul adânc al celor petrecute. Reușita textului definitiv constă tocmai în faptul că Duras a imaginat o distanțare în plus. Că, în dialogul dintre Naratoare și Prietenul nenumit, intervin, încădrând întâmplarea și ascunzând-o totodată, două reminiscențe a căror istorisire, amânată de mai multe ori, nu va surveni decât spre sfârșitul scenariului: una privitoare la înspăimântătoarea noapte din zi a amiezilor ateniene și la albastrul neașteptat al marmurei din care e clădit Partenonul; a doua, mai de taină, mai investită interior, în care Naratoarea vorbește despre fața mutilată a unei statui a zeiței Atena, văzută întâi de ea la muzeul din Atena, apoi, după indicațiile ei, de Prietenul împreună cu care o evocă.

Poemul *Césarée* (*Cezarea*) este o reluare a episodului istoric Titus și Berenice și, într-un sens, o continuare a tragediei *Bérénice* a lui Racine. Povestea Berenicei, care, regină fiind, nu putea – conform legii romane – urca pe tronul Cezarilor și pe care Titus, îndrăgostit, a adus-o la Roma și a repudiat-o din proprie inițiativă atunci când a ajuns împărat, este convocată în text de un nume – *Césarée* – și de locul pe care acesta îl numește încă.

Duras istorisește alb, fără alibiul clasic al gloriei sau al datoriei și fără asumarea de către Berenice – prin contagiune eroică – a sacrificării iubirii, cu care se încheie apoteotic piesa lui Racine:

Cezarea.

*Chesarea*¹.

Capturată.

Răpită.

Adusă în exil pe vasul roman,

regina iudeilor,

femeia domnind asupra Samariei.

De către el.

El.

Criminalul.

Cel care distrusese templul din Ierusalim.

Și apoi repudiată.

Locului i se spune încă

Cezarea

Chesarea.

Sfârșitul mării

*Al mării care izbește în deșerturi*².

¹ În traducere, am redat alternanța dintre forma franceză (*Césarée*) și cea parțial latinizată (*Cezarea*) prin alternanța dintre *Cezarea* și *Chesarea*. Se pierde astfel, în română, opoziția între forma franceză trisilabică și forma latină tetrasilabică.

² În original, marcând prin bară oblică trecerea la un rând nou și prin dublă bară un rând alb, textul este următorul: „*Césarée / Cesarea. / Capturée. / Enlevée. / Emmenée en exil sur le vaisseau romain, / la reine des Juifs, / la femme reine de la Samarie. / Par lui. // Lui. / Le criminel. / Celui qui avait*

Ea insistă asupra următorilor gestului „sublim” al lui Titus. Textul evocă astfel momentul plecării din Roma a Berenicei, care a cunoscut de acum o primă moarte:

Dimineța în fața orașului, vaporul roman.

Mută, albă ca varul, apare.

Fără rușine defel¹.

Duras întârzie apoi asupra călătoriei pe mare a reginei fulgerate de durere și evocă laconic gestul ei ultim, odată revenită în Cezarea:

Moartă.

Pune să se distrugă totul

Moare din asta².

Numele *Césarée*, cu chemarea purtată de cele trei vocale é-a-é sau, în varianta lui parțial latinizată, de cele patru vocale e-a-e-a, condensează povestea și funcționează în același timp ca refren al acesteia.

Locul din care a plecat și la care a revenit Berenice, Cezarea, cândva plină de forfota piețelor și a turmelor, de larma străzilor și a oamenilor, nu mai găzduiește acum decât praful în care s-au preschimbat toate și albastrul coloanelor de marmură înecate în mare:

détruit le temple de Jérusalem. // Et puis répudiée. // L'endroit s'appelle encore / Césarée / Cesarea. // La fin de la mer / La mer qui cogne contre les déserts” (Marguerite Duras, 1997, *Romans – Cinéma – Théâtre. Un parcours 1943–1993*, Paris: „Quarto”, Éditions Gallimard, p. 1392).

¹ În original: „Au matin devant la ville, le vaisseau de Rome. / Muette, blanche comme la craie, apparaît. / Sans honte aucune” (Duras, 1997, p. 1394).

² În original: „Morte. / Fait tout détruire / En meurt” (Duras, 1997, p. 1394).

Locul se numește Cezarea

Chesarea

Nu mai e nimic de văzut. Nimic altceva decât totul¹.

Între text și imagine apare decalajul tipic filmelor durasiene. Poemul vorbește despre mare și nisipuri la Cezarea, despre lacul Tiberiadei, Saint-Jean-d’Acre, despre măslini, portocali și grâne în Galileea. Pe ecran se succedă (în contrast? ca semn al forței altei Rome? ca aluzie la pustiul parizian?) statui din Piața Concorde, Obeliscul, grădinile Tuileries.

Text al chemării neîmpăcate, prelungite postum prin eco-ul unui nume sau prin larma valurilor, *Césarée* reprezintă o versiune mai sumbră a chemării: din Cezarea, Berenice a chemat fără nădejdea și fără dorința de răspuns care însuflețiseră telefoanele lacome de iubire ale lui E. Finalul poemului modulează întunecarea apelului și aduce, prin cuvânt de această dată, Cezarea în plin Paris:

La Paris e o vară rea.

Frig. Ceață².

De partea cealaltă a *Mâinilor negative*, trei texte cu titluri identice sunt imaginea însăși a apelului, în scandarea lui repetitivă și obstinată. Strigătul melodic care rezumă textul *Césarée* este aici înlocuit de scrisorile celor trei Aurelii care au supraviețuit masacrării evreilor în timpul celui de Al Doilea Război Mondial și trăiesc acum la Paris, Vancouver, Melbourne. Duras scrie:

¹ În original: „L'endroit s'appelle Césarée / Cesarea / Il n'y a plus rien à voir. Que le tout” (Duras, 1997, p. 1395).

² În original: „Il fait à Paris un mauvais été. / Froid. De la brume” (Duras, 1997, p. 1395).

Textul cu titlul *Aurelia Steiner* e urmat de un text cu același titlu, *Aurelia Steiner*. Un al treilea text urmează, care poartă, la rândul lui, acest titlu. Două filme au fost produse pornind de la primele două texte, ele poartă, de asemenea, titlul acesta, *Aurelia Steiner*. Pentru a simplifica lucrurile, textele ar putea fi desemnate, în ordinea apariției în volum, prin *Aurelia Melbourne*, *Aurelia Vancouver* și *Aurelia Paris*¹.

Dacă ținem seamă de faptul că peștera pictată de la Lascaux – care conține și ea mâini negative și la care Duras s-a referit de mai multe ori, vorbind despre arta sau despre umanitatea preistorică – a fost descoperită în timpul celui de Al Doilea Război Mondial², o legătură, fie ea și firavă, poate fi întrevăzută între textul de care ne vom ocupa și cele trei *Aurélia Steiner*.

De la chemarea de dragoste, căreia i se răspunde excesiv prin trăirea unei iubiri de netrăit (adjectivul lui Duras este „invivable”), la chemarea renegată, care o va precipita pe cea care îi răspunsese într-o moarte vie și va împinge vocea auctorială spre neputința ecolaliei, prima parte a volumului-cadru este aceea a chemării venind de la sau mergând către cel iubit, rău-iubit, rău-iubitor. Pentru că nu o mai poate adresa fără a reuși, în fapt, să renunțe la ea, va muri fără a muri regina Samariei. Aceste chemări, purtate de povestea anonimă și întrucâtva melodramatică a bogatei moștenitoare

¹ În original: „Le texte qui a pour titre *Aurélia Steiner* est suivi d'un autre texte du même titre, *Aurélia Steiner*. Un troisième texte suit qui porte également ce titre. Deux films ont été faits à partir des deux premiers textes, ils portent eux aussi ce titre-là, *Aurélia Steiner*. On peut, pour plus de facilité, les désigner, dans l'ordre de l'édition, par les titres: *Aurélia Melbourne*, *Aurélia Vancouver*, *Aurélia Paris*” (Duras, 1979, p. 17).

² Lucrul s-a petrecut în septembrie 1940.

leucemice și a tânărului J.M. din Gobelins sau de cea ilustră – pe cât de atroce – a Berenicei, sunt *relee*, pornind de la care vocea auctorială se lansează în ecou, cărora le preia ștafeta. În stollul celor cinci *Aurelii* (trei texte plus două filme), cea care iubește și vocea auctorială se unesc și se despart ca destinație ale unui apel avid, care va ști să-i atragă în orbul său pe toți cei rămași capabili să-l audă. Rămâne de elucidat chemarea pe care o propun, ca centru fugitiv al acestei pulsări de apeluri, *Mâinile negative*.

Iluminări retrospective

Duras a dat informații prețioase cu privire la structura de ansamblu a volumului-cadru și la ciorchinele de filme din care a izvorât acesta și care continuă să-l hrănească subteran (căci texte și filme au fost create mai mult sau mai puțin simultan și, ca atare, ele se inter-exprimă mai degrabă decât să se preteze la dispunerea într-o secvență genetică unidirecționată). Informațiile acestea sunt de două feluri, unele având un caracter autobiografic, altele permițându-ne, mai degrabă, să pătrundem în intimitatea gândirii durasiene, să vedem cum sunt interpretate din interior de către cea care scrie textele în cauză, cum sunt raportate acestea de autoare la contextul exterior al lumii și la cel interior-exteriorizat al operei.

Într-o convorbire cu Dominique Noguez (unul dintre interlocutorii ei superlativi, dăruit cu generozitate discretă înțelegerii adânci a scriitoarei), care a avut loc în anul 1984, Duras vorbește în termeni autobiografici despre întâlnirea ei cu mâinile negative:

— Și le-ai văzut, mâinile acelea?

— Le-am văzut, nu le-am uitat niciodată. De foarte demult. Nu departe de Altamira. Sunt albastre. Dar de un albastru cenușiu, cumva ca acela al Oceanului.

— *Ce e tulburător în film este faptul că e în același timp un film despre Paris și despre acea primă groță preistorică. Și faptul că îmbină cele două referiri.*

— Da. Pentru că eu cred că totul este încă acolo, așa cum a fost totdeauna, dintotdeauna. Că e circumscris diferit, dar că, de exemplu, Evul Mediu se află încă prezent, la Paris. Sexualitatea oamenilor, la fel, cea a monștrilor ca și cea a oamenilor normali, nu s-a schimbat, e cu noi, aici, prezentă în continuare, intactă. E aici ca înainte, cum era cu milenii înainte. Și cred că oamenii aceia, negrii aceia [figurând în imaginile filmului *Mâinile negative*, S.G.] cheamă la fel ca la începutul lumii, ca să fie iubiți, să fie recunoscuți ca fiind vii. În stadiul acela, ceea ce numesc iubire se spune printr-o privire, printr-un cuvânt, poate și prin camera de filmat. Cred că urletul acela, urletul dorinței, este același, este același cu cel proferat înaintea lui Dumnezeu¹.

¹ În original: „— *Et tu les as vues, ces mains? / — Je les ai vues, je ne les ai jamais oubliées. Il y a très longtemps. Elles ne sont pas loin d'Altamira. Elles sont bleues. Mais d'un bleu gris, un peu celui de l'Océan. / — Ce qui est bouleversant dans le film, c'est que c'est à la fois un film sur Paris et sur cette grotte préhistorique première. C'est les deux choses. / — Oui. Parce que je crois que tout est encore là, comme ça a été toujours là, depuis toujours. Que c'est circonscrit différemment mais, que le Moyen Âge, par exemple, est encore là, à Paris. La sexualité des gens, de même, aussi bien celle des monstres que celle des gens normaux, elle n'a pas bougé, elle est encore là, intacte. Elle est là comme avant, comme elle était là il y a des millénaires. Et je crois que ces gens, ces Noirs, appellent autant à être aimés, à être reconnus comme des êtres vivants qu'au commencement du monde. C'est à ce stade-là que ce que j'appelle l'amour se dit dans un regard, dans une*

Remarcile asupra cărora voi întârzia în cele ce urmează se află mai cu seamă în volumele *Les yeux verts* (*Ochii verzi*, 1987) și *Écrire* (*A scrie*, 1993). În textul „L'image écrite” („Imagina scrisă”), apărut în volumul *Ochii verzi*, un interlocutor anonim (real sau imaginar¹) insistă asupra *înlănțuirii* esențiale a textelor, asupra înaintării lor cvasi-demonstrative:

În cartea *Aurelia Steiner*, se vede progresia fiecărui text. Aducându-l pe cel care urmează. Chemarea în noapte a lui *N. Night*. Apoi chemarea peste geografii [în *Cezarea*]. Apoi în caverne [*Mâinile negative*] și, în sfârșit, în timp [cele trei *Aurélia*]².

În cadrul aceluiași volum, conexiunea dintre filmul *Mâinile negative*, prezent și scris, face obiectul unui comentariu iluminator, care apare în textul intitulat *Les petites annonces* (*Micile anunțuri*):

Oamenii micilor anunțuri din ziare sunt oamenii din *Mâinile negative*, dar fără răspuns pe veci. Nici ei nu știu să cheme. Omul care și-a pus mâna pe pereții de granit ai grotei El Castillo, ca și omul din Bronx, care-și scrie numele și adresa pe ziduri și în metrou, nu știu să strige, să cheme. Eu mă aflu pe lume pentru asta, ca să știu s-o fac. E funcția pe care

parole, peut-être aussi dans une caméra. Je crois que ce hurlement, ce hurlement de désir, est le même, il est le même que celui qui était proféré devant Dieu” (Duras, 1997, p. 1347).

¹ Fragmentul pe care îl citez apare în italice în convorbirea cu un partener nenumit din care l-am extras.

² În original: „Dans le livre *Aurélia Steiner*, on voit la progression de chaque texte. Amenant l'autre. L'appel dans la nuit du *N. Night*. Ensuite l'appel à travers la géographie. Puis dans les cavernes et puis dans le temps” (Marguerite Duras, 1987 [1980], *Les yeux verts*, Paris: Cahiers du cinéma, p. 177).

mi-o mai acord încă. Traseul *travelling*-ului traversează această lume de chemări, nicidecum văzută. Nu ne așteptam să ajungem într-o lume de coșuri de gunoi, de depozite de gunoaie, de negri, [doar] de negri. Asta mă duce cu gândul la Harlem. Da, asta e, un fel de „secțiune” de Harlem, în zori, când nu se văd copiii, ei dorm încă, și aproape deloc femeile¹.

Ca și autorul mâinilor negative, oamenii micilor anunțuri din ziare, cei care acoperă cu graffiti zidurile ori metroul New Yorkului sunt locuiți de strigăte și chemări pentru care nu dispun de semnul potrivit. Pentru că nu îl au, pentru că nu au sau nu știu nici pe cine chema, ei își exprimă strigătul, chemarea prin semne substituit, adresate nimănui anume și oricui trece pe lângă ele. Chiar dacă acestea sunt semne scrise, nume și adrese contemporane notate de curând, distanța dintre ele și chemarea căreia ar fi fost să-i dea formă este tot atât de greu de străbătut pentru gândul celor care le văd ca distanța până la actul și noima conturării mâinilor negative. Semenii noștri autori de graffiti sunt tot atât de departe de noi ca și omul care și-a pus mâinile pe stâncă la Castillo. Iar funcția ultimă a scriitorului, funcția la care nu se poate renunța nici măcar în faza ascezei, care survine după mulți ani de scris, este aceea de a

¹ În original: „Les gens des petites annonces dans les journaux, ce sont les gens des *Mains négatives*, mais sans réponse jamais. Et eux ne savent pas appeler. L'homme qui a posé ses mains sur les parois de granit de la grotte de El Castillo, de même que l'homme du Bronx qui écrit son nom et son adresse sur les murs et les métros, ne savent pas crier, appeler. Je suis là pour ça, pour le savoir, moi. C'est encore cette fonction que je m'accorde. Le trajet du *travelling* traverse ce monde d'appels jamais vu. On ne s'attendait pas à tomber sur un monde de poubelles, de voirie, de noirs, de noirs. Ça me fait penser à Harlem. Oui, c'est ça, comme à une « coupe » de Harlem, à l'aube, lorsqu'il n'y a pas d'enfants, ils dorment, presque plus de femmes” (Duras, 1987, pp. 21–22).

căuta cuvintele care să permită cititorilor nu atât să-i asculte pe acești semeni în atâtea feluri depărtați, cât să le imagineze mesajul posibil.

Mai voalat, un pasaj pe care îl extrag din „Vous, l'autre, celui de notre séparation” („Dumneata, celălalt, cel al despărțirii noastre”) pare legat de atmosfera din *Cezarea* prin chemarea neostoită și implacabilă *înspre* deșertul Romei, *înspre* ariditatea sufletească a partenerului masculin:

Nici eu nu mai aud tăcerea dumitale, ascunsă ca a celor care ne guvernează. Te-am părăsit. De multă vreme de acum, de tare multă vreme neglijez deznădejdea de dumneata pricinuită. [...] Dar, vezi dumneata, te chem totuși, îți scriu totuși, așa cum aș fi făcut-o la optsprezece ani. Te-aș chema, și-aș scrie la fel dacă ai fi lovit de dispariție sau de moarte, nu se știe niciodată, în cursul istoriei clasei dumitale. Distanța care ne desparte e tocmai cea a morții. Este o singură și aceeași distanță pentru dumneata și pentru mine. În același fel în care dumneata vrei s-o menții pură între noi, în același fel eu o acopăr cu strigăte și chemări. Ca și dumneata, știu că această distanță este de neștrăbătut, cu neputință de acoperit. Diferența dintre mine și dumneata e că pentru mine această imposibilitate este un inconvenient neglijabil. Așa că, vezi, suntem asemenea, stăm amândoi în careurile noastre respective, pe teritorii arse, incalculabil narcisiste, doar că eu strig *înspre* pustiiri, de preferință în direcția pustiurilor¹.

¹ În original: „Moi non plus je n'entends plus votre silence enfermé comme celui de nos gouverneurs. Je vous ai abandonné. Depuis longtemps déjà, très longtemps je tiens le désespoir par vous provoqué dans la négligence. [...] Mais, voyez-vous, je vous appelle cependant, je vous écris cependant, comme à dix-huit ans je l'aurais fait. De même, je vous appellerais, vous écrirais si vous étiez frappé de disparition ou de mort, on ne sait jamais,