După-amiaza unui torționar – anatomia unui caz imposibil

Andrei SIMUȚ

Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj, Facultatea de Teatru şi Film
Babes-Bolyai University of Cluj, Faculty of Theatre and Film
Personal e-mail: andrei.simut@gmail.com

The Afternoon of a Torturer - the Anatomy of an Impossible Case

The author begins with the theory of the three representations of the Communist past, visible in the post-communist narrative discourse, both in literature and cinema, already discussed in previous articles. The present article brings forward new insights regarding the second representation, still inspired by the anticommunist stance, but already surpassing its limitations towards other narrative options and perspectives. Lucian Pintilie's film *The Afternoon of a Torturer* is considered a key example due to the controversial aspect of the character portrayed, due to the factual dimension of the case and its implicit ambiguities.

Keywords: typologies of representation, figure of the survivor, figure of the bystander, retroactive justice.

Un caz care în contextul actual ar trebui să capete noi semnificații, contrastând evident cu cel al primilor torționari pedepsiți cu închisoarea, Ion Ficior şi Alexandru Vişinescu, este cel al lui Franz Țandără, torționarul desprins parcă din romanele lui Dostoievski, care decide să-şi caute singur pedeapsa în primii ani după 1990, adresându-se Asociației Foștilor Deținuți Politici şi chiar Poliției, dar întâlnind un sistem care nu are încă formulate legile pentru pedepsirea crimelor împotriva umanității şi nici instrumentele instituționale pentru a începe procesul comunismului, proces mult aşteptat de opinia publică al anilor '90.

Această lacună la nivel legislativ şi instituțional, prelungită în fapt până în 2006 (momentul oficial de condamnare a comunismului), a generat efectul contrar la nivelul discursului mediatic, unde nevoia de justiție retroactivă[1] a îmbrăcat cele mai diverse forme, cea mai frecventă fiind cea a discursului urii, eliminând orice nuanțe sau delimitări între false şi adevărate victime, între opresori şi diversele devoalări ale colaboratorilor cu fosta Securitate, câțiva dintre aceştia fiind chiar foşti deținuți, condamnați politic cu ani de temniță grea la activ, ale căror merite au fost trecute sub tăcere (cazurile lui Adrian Marino sau Nicolae Balotă, a căror colaborare forțată de anii de puşcărie a umbrit pe nedrept rezistența lor morală contra totalitarismului, problemă studiată cu atenția cuvenită acestor nuanțe sensibile de Gabriel Andreescu)[2].

Dorința aflării adevărului deplin despre sistemul opresiv şi impulsul justiției retroactive par să alimenteze deopotrivă discursul mediatic şi cel al reprezentărilor artistice despre comunism din perioada 1990-1998 sau chiar 1998-2006, dar acest fapt ar schița un tablou prea simplist al dinamicii interne acestor opere literare sau cinematografice. În mod ironic, condamnarea oficială a comunismului a fost făcută de un preşedinte a cărui colaborare cu fosta Securitate a fost dovedită, în 2019, de Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS). Anti-comunismul retroactiv al politicienilor din ultimii ani a primit astfel

lovitura finală, dovedindu-se în repetate rânduri o sursă de sloganuri electorale, mascând adesea practici politice cvasi-totalitare, arătând că scena politică postdecembristă nu s-a eliberat nici azi de legăturile cu fosta Securitate.

Astfel, orice demers critic având ca temă problema anticomunismului şi a reprezentărilor sale din literatură sau film riscă să fie privit cu scepticism, dacă nu chiar decredibilizat din start, cu toate că este în continuare o temă necesară, insuficient sistematizată, iar adevărata discuție ar trebui să înceapă tocmai de la reprezentările artistice. Discursul critic aplicat acestora ar trebui să ofere un model pentru depășirea clivajelor politizante care azi macină sfera mediatică autohtonă, cu efecte nocive asupra mentalității colective.

Trei tipologii de reprezentare

Așa cum în istoriografie insistența pe una sau pe alta din cele două paradigme rezultă fie în condamnarea fără drept de apel a comunismului ca „regim criminal şi ilegitim" (perioada Dej), fie în diverse revizionisme sau abordări alternative (amplificate mai ales după 2006), în mod oarecum similar reprezentările filmului sau ale romanului vor rezulta în cel puțin trei tipologii, în virtutea alegerii epocii de referință, care nu poate rămâne la nivelul unui decor ales arbitrar de autor, ci atrage după sine multe alte alegeri de structură, personaje şi chiar subiecte specifice. Inspirat de subtilele distincții operate de Michael Rothberg între pozițiile de martor-supraviețuitor și spectator-observator în receptarea experienței traumatice și asimilarea ei prin diverse stadii ale reprezentării artistice[3], am putut distinge trei tipologii de reprezentare ale comunismului, aplicabile la romanul și filmul românesc postdecembrist.

Prima ar fi infuzată de perspectiva martorului (de cele mai multe ori victimă a sistemului opresiv) și a situației-limită[4], recurgând cel mai adesea la formele confesiunii directe sau la strategia distopic-satirică, înglobând aventura luptei disidentului cu sistemul totalitar. Pentru roman, scriitorii etalon de la noi rămân Paul Goma, I.D. Sîrbu sau Bujor Nedelcovici. Pentru film, regizorii Mircea Daneliuc, Lucian Pintilie, Dan Pița sau Nicolae Mărgineanu (desigur, se pot găsi și alte exemple[5]).

O a doua tipologie de reprezentare va disloca treptat discursul martorului-victimă spre explorări din alte perspective, implicând alteori improvizații pe partitura istoriei reale, făcând loc istoriilor personale ale unor personaje de factură diferită, care nu au biografia martorului-victimă, ci pe cea a spectatorului neutru, descriind fie „banalitatea răului", fie banalitatea vieții în comunism sau banalitatea compromisurilor zilnice. Această a doua tipologie exploatează adesea aura tot mai fantastică pe care anii comunismului îi capătă atunci când sunt re-memorați de la o distanță tot mai mare, înglobând și bruiajele din prezentul creatorului, dar și conștiința accesului tot mai dificil la specificul epocii, la esența ei (dilema ficțiunii istorice în general). Exemplele de roman ar fi *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun, *Viața și faptele lui Ilie Cazane* de Răzvan Rădulescu sau *Ploile amare* de Alexandru Vlad. În cinematografia românească, un precursor incontestabil poate fi considerat Mircea Daneliuc prin filmul *Proba de microfon* (chiar dacă pe Daneliuc îl putem regăsi în lista filmelor primei reprezentări, cu alte exemple, cum ar fi *Glissando*), adevărată odisee a supraviețuitorului-spectator în comunism, nici disident, nici victimă. O altă realizare pre-1989 care jalonează trăsăturile celei de-a doua reprezentări, inclusiv în direcția minimalismului, este *Secvențe* de Alexandru Tatos. Din exemplele postdecembriste menționez *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu, dar și exemple mai puțin reușite precum *Eu sunt Adam* de Dan Pița sau *Nuntă mută* de Horațiu Mălăele.

O a treia tipologie de reprezentare este cea minimalist-nostalgică, dominată de perspectiva „spectatorului întârziat" („latecomer" în terminologia lui Rothberg[6]), dezinteresat de găsirea specificului epocii, mai degrabă fascinat de stranietatea ei în sine, multe dintre aceste ficțiuni emanând de la ultima generație care a mai cunoscut anii comunismului în mod direct, asistând la prăbușirea lui. Autorii aplică grila nostalgiei față de epocă, în răspăr cu anti-comunismul discursului hegemonic la data scrierii acelor romane sau filme (în special post-2006), focalizându-se pe istoriile declarat subiective. Cinematografia românească oferă cele mai relevante exemple în *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* de Andrei Ujică, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* de Cătălin Mitulescu sau *Amintiri din Epoca de Aur*.

Reprezentările din literatura și filmul post-1989 vor exemplifica tot mai clar aportul imaginar în construirea trecutului. S-ar părea că, pe măsură ce această „apariție spectrală" (termenul lui Derrida) e mai îndepărtată temporal, eforturile ficțiunii sunt tot mai susținute în a-l recupera, epoca fiind treptat așezată chiar printre „locurile fetiș" ale memoriei colective (alături de alte epoci favorite, precum cea interbelică) ale maniei retro de care e cuprinsă tot mai vizibil lumea ultimelor trei decenii. Marcat fiind de această funciară absență din contemporaneitate, comunismul pare a fi într-adevăr spectrul care bântuie mereu textele şi filmele, reclamele şi discursul politic-mediatic din postcomunism.

Un caz real, dar cu similitudini ficționale

Comunismul, mai mult decât un subiect, este ceea ce își imaginează, ce proiectează, sub această denumire, o lume postdecembristă ce se află tot mai înstrăinată

de aceste „apariții" ale sale. Cu cât distanța temporală crește, dispar generațiile care l-au cunoscut direct, iar condiționările factual-istorice se estompează sau rămân apanajul exlusiv al specialiștilor. Îngrijorarea în raport cu indiferența tinerilor față de trecut, dar și dificultatea de a-l mai înțelege sunt reacțiile care îl inspiră pe Lucian Pintilie atunci când se decide să filmeze *După-amiaza unui torționar* (2001 - premiera la Veneția; 2002 - premiera în România), preluând de fapt un caz real, deja descris de Doina Jela într-un roman-reportaj, *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar* (prima ediție, 1999), poveste desprinsă parcă din romanele dostoievskiene. Cartea Doinei Jela aspiră la precizia și cuprinderea datelor reale ale istoriei comunismului și ale biografiei persoanei reale (Franț Țandără), dar se lasă treptat angrenată în vâltoarea unui caz dificil de rezolvat, care se deschide mereu spre întrebări tot mai grave, unele fără răspuns, care ne situează în mijlocul orizontului primei tipologii.

Cu spovedania torționarului Franț Țandără suntem în lumea cotidiană a aparatului represiv, în cei mai întunecați ani ai regimului Dej, într-o reluare circulară, fragmentară, haotică a coșmarului. Relatarea nu suportă nuanțări, mai ales că protagonistul însuși, cvasi-autor al cărții Doinei Jela, refuză să relativizeze, să-și găsească circumstanțe atenuante, deși printre rânduri putem întrezări șantajul operat de siniștrii reprezentanți ai sistemului pentru a-l racola, atunci când e închis pentru uciderea tatălui. Totuși, cum spuneam, povestea reală transcrisă într-un discurs cvasi-romanesc de Doina Jela, nu respectă șabloanele narative cu care ne-a obișnuit prima tipologie, mai precis cu perspectiva victimei-martor care își relatează pătimirile.

Statutul lui Țandără este total ambiguu, descumpănește și în lumea reală și în cea ficțională. Nu avem răspuns nici pentru ororile comise (altul decât pedeapsa maximă), nici pentru dorința lui de ispășire, cea din urmă fiind de fapt sursa dezorientării pentru „spectatorul întârziat" din anii postcomunismului. Franț Țandără nu este nici reprezentantul total malefic al sistemului, precum un Alexandru Drăghici care nu-și reproșează nimic, nici un torționar care nu regretă nimic precum Ion Ficior sau Alexandru Vișinescu, negând cu violență crimele trecutului, cu atât mai puțin o victimă a orânduirii noi, la a cărei construcție a participat din primele clipe (falsificarea alegerilor din 1946, mai precis evitarea numărării voturilor, arestarea membrilor partidelor istorice etc).

Din cauza uciderii tatălui (într-un moment de cumpănă și pentru istoria mare, 1947) este șantajat să devină întâi informator, apoi torționar, dar confesiunea lui actuală subliniază faptul șocant, de la care va porni Pintilie în construcția versiunii sale ficționale a personajului (cuvintele sunt ale lui Franț Țandără cel real, aproape identice cu ale personajului din film):

> „– Am înțeles că... ați fost obligați să și torturați.
> – Nu obligat, doamnă, nu eram obligat! Asta acceptasem eu. Nu am fost amenințat, dacă nu faci asta pățești ceva. Asta pot să spun în fața lui Dumnezeu. Aș minți să spun că cineva a făcut presiuni asupra mea [...] A existat o presiune la mine din partea lui Drăghici, după grațiere, când n-am vrut să mă angajez la ei, dar nu înainte. Dar toți știa, ce-am făcut prin toate închisorile, cei de la Direcția Canal, nu le-am făcut obligați, doamnă, nu. S-a făcut totul cu bună știință, cu voia lui, fiecare, cum am făcut-o și eu. [...] Dar în '51, când mi-a spus că-mi dă drumul, știți ce-am spus, doamnă? I-am spus în felul următor: Nu, mai lăsați-mă. Ați remarcat? «Mai lăsați-mă»! Înseamnă că mă distra, doamnă."[7].

Despre plăcerea de a tortura vorbește Franț Țandără într-un al doilea interviu, luat de Fabien Anton și Marius Caraman în 21 martie 2002, admițând încă o dată acest adevăr crunt[8]. Spre deosebire de versiunea ficționalizată a personajului Țandără, în documentarul-interviu personajul real nu manifestă dorința de a evita programatic episoadele care îl incriminează, ba chiar pare grăbit să se mărturisească deplin, fără a-și găsi justificări, explicații sau re-contextualizări favorabile (un exemplu este scena uciderii tatălui: crima n-ar fi survenit ca urmare a unei încăierări, așa cum s-a scris în raport, după spusele lui Țandără cel real). La gândul victimelor nevinovate, în special la tinerii care au murit sub supravegherea sa, izbucnește în lacrimi, convins că moartea acestora ar fi putut fi evitată.

Un moment antologic al interviului este chiar acela în care Țandără explică modul cum orice criminal ocolește mereu să vorbească despre crimele sale, dar că mereu „apare în fața lui ceva" (deducem că Țandără se referă fie la reluarea unui proces al conștiinței, fie chiar întâlnirea cu o instanță superioară, un fel de confirmare a ipotezei Profesorului despre manifestarea Divinității prin intermediul dorinței de a fi pedepsit, de a ispăși a lui Țandără, fapt ce apare în carte ca o dezvăluire serioasă, fiind oarecum ironizată în film).

Dilema rămâne: este Franț Țandără un om cu adevărat schimbat? Este confesiunea lui radicală o dovadă în acest sens sau e doar o schimbare de macaz (după 1990), convenabilă, chiar corectă politic? Nici Franț nu pare convins de „trezire", de transformarea interioară, însă tocmai acest scepticism ne-ar putea convinge că schimbarea totuși s-a produs (convingerea fermă că nu există un loc pentru el decât în Iad, că dobândirea iertării e imposibilă etc). .

Prin insistența pe procesul căinței lui Țandără, interpretat deja de autoare prin grila unei parabole religioase celebre (convertirea lui Saul), cartea acordă deja credit acestei transformări interioare, autoarea, ca și profesorul Fronea Bădulescu, empatizând implicit cu

Franț Țandără, determinând chiar impasul mărturisit al acesteia[9].

Naratoarea se întreabă spre final: oare povestitorul e la adăpost de oroarea poveștii, de empatia pentru un criminal? În ce măsură Franț cel de acum e altul decât cel de atunci? În ce măsură mărturia lui îl mai poate salva? Iată câteva întrebări sugerate de cartea Doinei Jela care ne plasează pe teren filosofic și religios, apropiate de universul prozastic dostoievskian. Din *Crimă și pedeapsă* se poate reține problema căutării ispășirii, confesiunea amânată și împiedicată, ambele fiind accentuate de Pintilie în *Bricabrac* ca fiind un prim impuls în crearea atmosferei filmului, și anume faptul că lumea din jurul lui Franț Țandără „sabotează" „cristalizarea conștiinței vinovate"[10]. Caracterul dostoievskian al poveștii lui Țandără este accentuat de confesiunea acestuia printr-un element narativ care va lipsi din filmul lui Pintilie și anume modul prin care Pavel Ștefan, mentorul diabolic al tânărului Țandără, un fel de Ivan Karamazov, îi strecoară ideea paricidului, folosindu-se desigur de argumente mai prozaice (tatăl îi va fura viitorul), dar plasându-l în postura unui Smerdeakov pe jumătate nebun.

Recitirea dramei în stil Lucian Pintilie

Un cititor sceptic față de „reconvertirea" lui Țandără rămâne însă chiar Lucian Pintilie, care își propune să reamintească mereu că ne aflăm totuși în fața unui criminal, observând în *Bricabrac* că mărturisirea lui Franț interzice orice simpatie umană, selectând tocmai fragmentele despre regretul său de a părăsi colonia de muncă[11].

Pentru a amplifica ideea întoarcerii unui subconștient de fost torționar, regizorul completează relatarea reală cu un detaliu metonimic: protagonistul și-a construit în jurul casei o colonie penitenciară în miniatură (stupii-barăcile, albinele-deținuții), care demonstrează că gesturile aparent inocente ale protagonistului sunt infuzate de umbra infernală a vieții sale mai vechi. În carte, episodul cu albinele nu are o pondere prea mare, nu i se acordă o atenție specială. Acolo, valența religioasă a simbolului albinei pare să primeze, confirmând aceeași interpretare afirmativă a destinului lui Franț Țandără: acesta s-a reconvertit la creștinism.

Total opusă este intenția lui Pintilie, care rămâne fundamental sceptic la adresa acestei rezolvări pozitive (dovadă și comentariile sale din *Bricabrac*), amplificând tocmai latura diferită a simbolului (analogia cu deținuții, colonia penitenciară înconjurată de sârmă ghimpată), demonstrând că Franț a păstrat aceleași ticuri de torționar, dar le-a convertit într-o ocupație aparent pașnică. El și-a păstrat nu doar funcția de temnicer (vizibilă și în relația cu soția), dar a rămas captiv în infern, un infern al acestei lumi, la prima vedere nesesizabil tocmai pentru că se ascunde după aparențele cele mai cenușii. Pintilie subliniază în mod repetat că „descrie o după-amiază în iad" și că posibila definiție a iadului e „o veșnică mărturisire, fără nicio perspectivă de alinare"[12].

Filmul este emblematic pentru încercarea de a transgresa reflexele primei tipologii, pornind chiar de la o poveste (reală), oricum diferită de scenariul tipic pentru prima reprezentare prin mutația de perspectivă de la martorul-victimă la martorul-opresor. Rareori narațiunile primei reprezentări oferă ocazia antagonistului (de obicei opresorilor de variate tipuri) de a se explica atît de amplu, cu atât mai puțin focalizează o astfel de perspectivă narativă, care bulversează radical reperele morale ale oricărui cititor/spectator. *După-amiaza unui torționar* a avut o receptare foarte favorabilă în presa străină, în contrast cu primirea rece, mai degrabă negativă, din presa noastră (cu excepția lui Valerian Sava). Mulți comentatori străini au neglijat sau pur și simplu ignorat faptul că filmul se ghidează strâns după o poveste care, deși neverosimilă, cu un puternic aer de ireal, este totuși cât se poate de reală.

Filmul lui Pintilie este dificil de încadrat deoarece implică toate datele care l-ar plasa în prima tipologie, date prezente în cartea *Drumul Damascului* și în al doilea interviu cu Franț Țandără: focalizarea pe aspectele cele mai traumatice ale istoriei comunismului (represiunea, tortura victimelor, sadismul torționarilor); miza de a face un proces de condamnare a comunismului, aproape fără drept de apel, pe care, în carte, mai ales Franț Țandără (cel real) o dezvăluie în repetate rânduri; datele biografice ale protagonistului, întrupând tocmai partea violentă a implementării comunismului etc. Cu toate acestea, la o privire mai atentă, intențiile regizorului deplasează accentele, interpretează diferit povestea lui Țandără, apropiindu-se progresiv de a doua tipologie. O primă deosebire e refuzul de a mai apela la grila religioasă de interpretare a convertirii personajului. În carte, încă de la titlu, Doina Jela plasa povestea torționarului convertit într-o paralelă, chiar dacă nuanțată, cu episodul convertirii lui Saul, înclinând mai degrabă spre un răspuns afirmativ la întrebarea dacă procesul de căință al lui Țandără e unul autentic.

Lucian Pintilie limitează aproape radical interferența grilei religioase de interpretare (alt element cheie al primei tipologii), chiar dacă ea rămâne prezentă undeva în subtextul filmului. Primul pas e chiar eludarea vocii narative în chip de conștiință centrală, care mediază între un personaj de neînțeles (Țandără) și cititor/spectator, renunțare inerentă într-o oarecare măsură trecerii de la text scris la mediul cinematografic (prin „în-scenare", dramatizare).

După cum se știe, teoreticienii ai scenariului de film precum Syd Field sau Robert McKee sunt recunoscuți

pentru variile argumente aduse contra intervenției unei voci naratoriale, considerată superfluă (ca element care dublează inutil filmul, aparținând mai ales literaturii), greu de dramatizat. Naratorul-conștiință, cu o prezență pregnantă în carte, având funcția de a reinterpreta mereu ororile povestite de Țandără, accentuând adesea argumentele favorabile lui, dispare astfel, înlocuit firesc și cu artă de ochiul necruțător, stăruitor al camerei de filmat, ațintit asupra unui personaj care devine tot mai încurcat și stânjenit, dar totodată excesiv de binevoitor. Mai mult, subliniind implicit diferența față de carte, acest narator-autor devine în film un personaj aproape secundar, cu rol marginal în discurs și în diegeză, marcat adesea de ridicol, al unei tinere jurnaliste, uneori având reacții total inadecvate față de ceea ce relatează Țandără, animată mereu de un interes pragmatic, acela de a finaliza interviul pentru un documentar de televiziune intitulat „Memoria noastră", de a consemna confesiunea ultimă fără să scape niciun detaliu șocant.

Intenția regizorului este de a sublinia dificultatea, poate chiar imposibilitatea înțelegerii epocii de către generațiile mai tinere, generațiile post-memoriei, ale „spectatorului întârziat". Cealaltă modificare importantă din domeniul personajelor, care de asemenea ne îndepărtează de prima tipologie, este turnura ridicol-hilară a Profesorului, adică tocmai martorul-victimă a infernului concentraționar, personaj caracteristic universului primei reprezentări.

Dacă în cartea Doinei Jela profesorul Fronea Bădulescu era deopotrivă un simbol viu al rezistenței anticomuniste, al vechii elite de savanți eminenți și un reper moral la care autoarea recurge în momentele de impas, cu intervenții rare, dar cruciale pentru substanța cărții, Pintilie alege să transforme radical personajul, apropiindu-se uneori de caricatură, mai ales spre finalul filmului, când profesorul ațipește tocmai în momentele culminante ale confesiunii lui Țandără.

Optimismul personajului real în privința existenței unui factor divin care reglează excesele malefice ale lumii, dorința lui de a demonstra științific existența divinității sau semnele ei găsite tocmai în gestul criminalului de a-și căuta pedeapsa sunt fie absente din film, fie plasate în totală incongruență cu contextul enunțării lor: demonstrația existenței celor două lumi opuse, materiale și imateriale, se face în mijlocul unui murdar tren personal aglomerat (care semnalează deja trecerea purgatorială spre infernul lui Țandără).

Triunghiul care localiza, în demonstrația profesorului, existența divinității, a lumii spirituale, se suprapune peste figura chinuită a lui Franț Țandără însuși, prin travlingul implicit, efectuat de trenul care ajunge în sfârșit în gară. Se observă, ca și în alte locuri, atenția regizorului de a exclude intervențiile tehnice stridente, de a le „naturaliza", de a le insufla autenticitate, trăsătură pe care o consider definitorie pentru a doua reprezentare (și care se va manifesta atât de pregnant în cazul Noului val românesc, cu Pintilie ca antemergător al său). Incertitudinea este legată de tonalitatea filmului și va persista până la final: s-ar părea că vizionăm o comedie, cu toate că la final spectatorul realizează că a asistat la o tragedie (fapt valabil și pentru alte filme de Lucian Pintilie, mai ales *Reconstituirea,* dar și *Terminus Paradis*). Impresia va fi întărită în repetate rânduri, inclusiv în direcția parodiei: tânăra jurnalistă, înainte de a începe tirul întrebărilor, rostește, ca titlu al casetei, „întâlnire torționar-victimă – Seria «Memoria noastră»", ceea ce pare o directă aluzie ironică la *Memorialul durerii.*

Deși la prima vedere poate fi percepută ca o exagerare a căderii în derizoriu, încadrarea figurii lui Franț în triunghiul desenat de profesor pe geamul trenului, repetată la final, e un mod ironic de a ilustra ideea profesorului real Fronea Bădulescu: căința criminalilor demonstrează existența divinității. Incertitudinea tonurilor persistă pe tot parcursul filmului, subliniind dificultatea „adecvării" artistice la un asemenea subiect. În plus, în rolul profesorului, Pintilie îl distribuie pe Radu Beligan, în carte criticat chiar de Țandără-cel-real pentru compromisurile făcute cu sistemul, actor de real talent, însă prea aproape de genul comediei (în istoria filmului, încă din 1943, cu *O noapte furtunoasă*), imprimând-o asupra personajului.

Nu e de mirare că profesorul real, Fronea Bădulescu însuși, a scris o scrisoare contrariată cineastului, care, în *Bricabrac*, dă un răspuns interesant pentru motivele transformării personajului care, „numai așa revizuit [...] avea acces la universul meu tragicomic. [...] Profesorul din film sunt mai degrabă eu. Și nimeni nu poate atenta la libertatea mea de a mă displace profund."[13]. Prin chiar cuvintele autorului, suntem deja plasați în domeniul tipologiei narative secunde, care insistă pe ficționalizare și îndepărtarea de real, pe amestecul tonurilor și genurilor, pe (auto) ironia care invadează orice subiect și reprezentarea lui.

Un alt aspect care merită amintit este repetata referire a cineastului la cartea Doinei Jela ca „roman", și în scrisoare și pe genericul filmului, omițând tocmai ce era mai important, cuvântul „non-fictiv". Prin urmare, majoritatea cronicarilor străini au receptat filmul ca fiind în întregime ficțional, fapt care decurge, așa cum semnala criticul Mircea Dumitrescu, din apariția greșită, pe generic, a mențiunii „după romanul *Drumul Damascului*". Poate că încadrarea ambelor la categoria „roman/film reportaj" ar fi rezolvat dilema (să ne amintim de Truman Capote, *Cu sânge rece* — tot o reconstituire narativă destul de fidelă a unui caz real, la fel de enigmatic).

Faptul este simptomatic și denotă interpunerea altor grile (regizorul citind mărturia reală a lui Franț), care ne distanțează treptat de orizontul, inclusiv cronologic, al primei reprezentări (suntem deja în anii debutului celei de-a doua reprezentări, intervalul

1998-2001), grile care estetizează în direcțiile stilistice specifice autorului Pintilie (accentul pe grotesc, pe incongruențe, proximizarea comicului și a tragicului) sau epocii (problema mai stringentă devine cea a refuzului memoriei sau a analizei lucide a trecutului).

A doua reprezentare aduce tocmai proximitatea banalului cu neobișnuitul, coabitarea lor cotidiană: un criminal nepedepsit, într-o zi obișnuită, alături de familia sa, supraviețuirea torționarului alături de memoria propriilor sale crime, dar și posibilitatea transformării sale în martor (ceea ce e de neconceput pentru prima reprezentare), dovedind astfel că aceste ipostaze ale realului istoric (martor, supraviețuitor, victimă, spectator) sunt pasibile de ficționalizare. Filmul a prilejuit resurgența unui nou tip de realism eliptic, insistând programatic pe lacunele din țesătura realității (alegerea unui caz real, păstrând numele personajului). Să nu uităm că suntem în jurul datei, oficializată de criticii de film, a nașterii Noului Val/ Cinema Românesc (2001).

Un alt aspect care ne îndepărtează de prima reprezentare este regândirea cvasi-ironică a opoziției călău-victimă, înfățișați într-o complicitate scandaloasă (critica autohtonă s-a și scandalizat): figura martorului-victimă (profesorul) e acum marginală, adesea ironizată, iar adevăratul protagonist devine Țandără, personaj cu toate trăsăturile de antagonist (inclusiv alegerea lui Gheorghe Dinică, specializat în roluri de antagonist), dar care se îndepărtează progresiv de acest spectru negativ și devine pasibil de a fi simpatizat: dorința de a se confesa cu orice preț, dezvăluirea unei neașteptate laturi histrionice (reamintirea rolului de nebun jucat la cererea Securității, modul de a reda trecutul prin imitarea unor personaje etc.).

Transformarea personajului jurnalistei în „spectator întârziat", precum și omiterea vocii ei naratoriale eludează orice reflecții care ar accentua astfel de opoziții, dar și orice ideologizări retroactive, atenuate prin ironia de care nu scapă nici acest personaj: jurnalista este acum o tânără studentă marcată de incapacitatea de a mai înțelege astfel de porțiuni dificile ale trecutului, în absența instanțelor reflexive (funcție asumată de martorul-victimă, în acest caz un profesor total absent din discuție). Filmul problematizează astfel post-memoria, dar și modul prin care trecutul devine treptat impenetrabil, incomprehensibil. Caricaturizarea profesorului are această menire, de a sublinia impasul care se inserează atunci când martorii-victimă dispar sau sunt marcați la rândul lor de uitare.

Pentru a accentua pericolul uitării, Pintilie introduce un personaj episodic, dar cu funcție importantă: fiul lui Țandără, o întruchipare a pedepsei întârziate, cel care îl terorizează mereu amenințând să repete paricidul lui Franț, dorind să facă tabula rasa cu moștenirea dificilă a trecutului (spre deosebire de carte, în film investigațiile jurnalistei se lovesc și de refuzul soției de a mai discuta trecutul lui Țandără). Filmul transmite foarte bine senzația jurnalistei care simte că îi scapă mereu un adevăr esențial, că misterul central rămâne de nedescifrat: accesul la trecut rămâne marcat de mediere, de uitarea sau impasul intermediarilor, dar și de caracterul neverosimil al relatărilor. Pintilie înscenează excelent bruiajele permanente care se interpun în calea limpezirii trecutului, de la multiplele probleme tehnice cauzate de reportofonul defect, de intervențiile, (silențioase, e drept), ale soției și până la telefonul care întrerupe mereu conversația, strecurând aerul absurd al unei amenințări difuze, în familie (un alt paricid, ipotetic de această dată). Din declarațiile regizorului se observă că filmul este gândit ca reacție contra indiferenței față de mărturisirile clarificatoare ale martorilor în privința comunismului[14]. Toate acestea contribuie la actualitatea frapantă a filmului pentru orice moment din cei treizeci de ani de postcomunism.

O altă diferență fundamentală față de carte o constituie alegerea mizanscenei, racordul dintre spațiul copilăriei și adolescenței lui Franț, locul unde a avut loc căderea personajului, stigmatizarea lui ireversibilă și locul mărturisirii lui actuale, ambele desfășurându-se în jurul „copacului crimei", printr-un procedeu de simultaneizare, suprapunere, ce constituie desigur, un alt specific al artei cinematografice. Astfel, dimensiunea religioasă a poveștii lui Franț Țandără este adusă în subtextul scenelor, uneori eludată (era în prim-planul cărții). Mare parte din forța filmului se datorează acestei fixități în jurul unui spațiu unic, inclusiv la nivelul mișcărilor camerei (majoritatea statice), menite să sublinieze claustrarea (benevolă) a protagonistului, captivă și ea unui petic de pământ înconjurat de sârmă ghimpată, dar aflat în mijlocul unui câmp deschis (regizorul utilizase, după cum se știe, același efect claustrant al unui spațiu natural și în *Reconstituirea*, un aspect specific artei teatrale, dar translat cu perfecțiune pentru împlinirea cinematicului). Doar într-un astfel de spațiu claustrant, în care sunt captivi deopotrivă spectatorul și personajele, transpare ciocnirea unor sfere sociale radical diferite, pe care Pintilie le transformă într-un câmp de înalte tensiuni, traduse printr-o arhitectonică a privirilor, dezvăluind cele mai ascunse resorturi din spatele tăcerilor. Impasul personajelor în fața povestirii lui Țandără trimite la blocajul unei întregi societăți chemată să-și analizeze trecutul, dar neavând la dispoziție decât mijloace mecanice de reconstituire a memoriei (arhive, înregistrări, dosare), lipsindu-i tocmai înțelegerea.

Meritul filmului constă în sinteza a două serii de contradicții dialectice. Prima se produce între cele două „priviri" ale camerei de filmat, cea a personajului-martor (Franț Țandără privind spre copacul crimei) și cea a privitorului exterior dramei (planurile cu Franț Țandără, un bătrân izolat, uneori comic, adesea bizar), cea din urmă fiind chiar a spectatorului, intradiegetic

(jurnalista privindu-şi „subiectul" anchetei) sau extradiegetic (spectatorul filmului). Măiestria lui Pintilie este de a înscena suprapunerea dintre ultimele două priviri, ambele marcate de distanțarea față de drama lui Țandără: neînțelegerea, plictisul, indiferența, curiozitatea sau nerăbdarea spectatorului se pot regăsi fiecare în tirul întrebărilor jurnalistei (cineastul accentuează uneori chiar caracterul lor mecanic, lipsa de empatie), care întruchipează cu precizie postura acelui „spectator întârziat" (deşi se străduie, nu poate înțelege deplin epoca). Filmul lui Pintilie are propensiunea spre sinteză specifice celei de-a doua reprezentări: pe lângă martor (opresor), „spectator întârziat" (fiul lui Țandără, jurnalista), pe lângă martorul-victimă (Fronea Bădulescu, redus la tăcere), există difuz şi spectatorul pur, absent la nivelul personajelor, figurând în discurs subtil, ca privire necruțătoare şi rece a camerei de filmat.

Al doilea aspect se referă la contradicția dintre Franț Țandără – torționarul care a supraviețuit aparent într-o seninătate a existenței şi faptul că acesta continuă să locuiască de bunăvoie în spațiul blestemat al primei crime, literalmente al spectrelor trecutului, într-un loc al rememorării întregii sale vieți, care devine inevitabil loc al penitenței autoimpuse. Contradicția se regăseşte şi la un alt palier, cel al spectatorului, care poate fi simultan angrenat în dorința de justiție (un proces-anchetă al comunismului, care vizează tocmai torționarii-opresorii în general) şi mila resimțită față de Franț Țandără, un bătrân terorizat de propriul fiu, de întrebările tinerei jurnaliste, de amintirea crimelor comise etc.

Concluzii

Depăşirea paradigmei primei reprezentări este semnalată de multiple elemente. Miezul traumatic, a ceea ce nu poate fi re-amintit/privit (nicidecum frontal, ci doar prin frânturi), constituit de ororile săvârşite (de fapt gratuit) în numele regimului, nu primeşte loc în spațiul vizibilului, fapt observat de majoritatea cronicarilor străini drept o calitate a filmului.

Față de acest nucleu traumatic se interpun multiple grile (ale regizorului citind mărturia reală) care ne îndepărtează de prima reprezentare, fiind simptomele momentului 1998-2001 (problema refuzului memoriei, a întarzierii procesului comunismului, analiza lucidă a trecutului etc), sau de alegerile narative ale regizorului (ideea de a figura un torționar în postura de protagonist, în mijlocul unui spațiu intim, banal, înconjurat de familie, derizoriul în care cade confruntarea călău-victimă, confruntare oricum nefigurată propriu-zis în film).

Personajul Țandără şi a sa hiperprezență saturează aproape fiecare cadru al filmului (aici o caracteristică de spectacol teatral e pusă în slujba cinemaului), ocultând treptat sensul dramei lui (de esență dostoievskiană), ca şi cum mult-prea-vizibilul prezent dislocă treptat memoria şi sensurile unui trecut devenit ilizibil pentru spectatorii întârziați de azi. Aceste discrepanțe şi această dinamică prezent-vizibil şi trecut-ilizibil hrănesc de fapt miezul reprezentării a doua în film sau chiar în roman (aici vizibilul poate fi înțeles ca fiind ceea ce se poate descrie din prezent şi este definitiv contaminat de urma trecutului, de ruinele acestuia). Perspectivele se hibridizează, astfel încât devine dificilă aplicarea unui criteriu moral-religios, de a alege tonul just.

Însăşi lumea lui Țandără devine de neînțeles, iar el rămâne un personaj enigmatic în pofida tentativelor regizorului de a-l apropria prin intermediul grotescului sau al umorului negru, ale îngroşărilor de trăsături negative şi a relativizării lor deopotrivă de accentuate. Filmul lui Pintilie devine tot mai actual, în măsura în care devenim cu toții treptat nişte „spectatori întârziați" ai anilor de dinainte de 1990, tot mai puțin „contemporani" cu personajele şi dramele de atunci.

Note:

1. vezi Istvan Rev, *Retroactive Justice. Pre-history of Post-Communism*, Stanford University Press, California, 2005.
2. Gabriel Andreescu, *Cărturari, opozanți şi documente. Manipularea Arhivei Securității,* Editura Polirom, Iași, 2013.
3. Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
4. Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006.
5. Vezi şi Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015.
6. Michael Rothberg, *op.cit.*, p.11.
7. Doina Jela, *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar,* Ediția a doua, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 95-96.
8. Fabien Anton, Marius Caraman, *Cuvinte pentru comuniști*, interviu cu Franz Țandără, 21 martie 2002, https://www.youtube.com/watch?v=uD1yU9JCq2M, accesat la 5 noiembrie 2019
9. Doina Jela, *Op.cit.*, p. 182.
10. Lucian Pintilie, *Bricabrac*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 444.
11. *Ibidem*, p. 454.
12. *Ibidem*, p. 445.
13. *Ibidem*, p. 471.
14. *Ibidem*, p. 444.

Bibliography:

Agamben, Giorgio. *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul* [*Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*]. Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2006, 120 p.

Andreescu, Gabriel. *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității* [*Intellectuals, Dissidents and Documents. How the Securitate Archive was Manipulated*]. Iași, Editura Polirom, 2013, 304 p.

Derrida, Jacques. *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului și noua Internațională* [*Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*], Traducere Bogdan Ghiu și Mihaela Cosma, prefață de Cornel Mihai Ionescu. Iași, Editura Polirom, 1999, 250 p.

Jela, Doina. *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar* [*The Road to Damascus. The Confession of an Ex-Torturer*], Ediția a doua. București, Editura Humanitas, 2002, 264 p.

Pintilie, Lucian. *Bricabrac*. București, Editura Humanitas, 2003, 536 p.

Rev, Istvan. *Retroactive Justice. Pre-history of Post-Communism*. California, Stanford University Press, 2005, 360 p.

Rothberg, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 336 p.

Simuț, Andrei. "Tipologii de reprezentare ale comunismului: strategia distopică"[„Types of representing the Communism. The Dystopian Strategy"], în *Transilvania,* nr. 5, 2015.

Simuț, Andrei. *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări* [*The Romanian Post-Communist Novel between the Totalitarian Trauma and the present crisis. Typologies, Chronologies, Contexts*]. București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015, 163 p.

Filmography:

Fabien Anton, Marius Caraman. *Cuvinte pentru comuniști,* interviu cu Franz Țandără [*Words for Communists*, interview with Franz Țandără], 21 martie 2002, https://www.youtube.com/watch?v=uD1yU9JCq2M, accesat la 5 noiembrie 2019.

Pintilie, Lucian. *După-amiaza unui torționar* [*The Afternoon of a Torturer*], 2001.