

AMELIA PAVEL, "ANOTHER WITNESS". ABOUT A VISUAL MARK OF THE DISTANCE

Emanuela Ilie,
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Taking into consideration an entirely special book of memoirs, Amelia Pavel's Another Witness, our study investigates the relations between the iconic (re)presentation and the memoirs discourse. Choosing as covers two of her photographs taken at different ages, the author suggests to the reader the main significance of the identity themes in the text itself, but also invites him to (re)think the importance of the iconic representation as the text's double or suggestive complement. Undoubtedly, Amelia Pavel's professional identity must have played a significant role in this choice. But equally important is the conscious use of the photograph inside the book. The deliberate act of remembering and recreating the golden age between the two world wars – when the young author's own identity blossomed – uses in this particular case the photograph as a visual mark of the distance: between identities, ages, cultures and after all worlds.

Key words: Amelia Pavel, Another Witness, iconic representation, photograph, identity, distance

Coperta întâi a volumului memorialistic semnat de Amelia Pavel – Un martor în plus, Editura Du Style, București, 1997– ne oferă un indice semnificativ deosebit de relevant din perspectiva relației dintre textul autobiografic și paratextul iconic al acestuia: fotografia autoarei. Ca în numeroase alte situații, promisiunea unei ego-grafii în totul revelatorii se materializează peritextual, cum ar spune Genette, printr-un fel de dublu obiectual menit să certifice, înainte de orice, o ipostază semnificativă/ simptomatică a celei ce practică, lucid, examenul autoscopic. Din fotografia în tonuri de sepia ne privesc doi copii travestiți în costume de carnaval (fetița de vreo 7-8 ani o joacă, vestimentar, pe Scufița Roșie, iar băiețelul cu câțiva ani mai mic îi dă replica pozând într-un arlechin tipic). Amândoi sunt surâzători (cum altfel?),

în ciuda posturii rigide impuse, de bună seamă, și de fotografatul de studio, și de mama atentă ca aparatul să îi immortalizeze urmașii în cea mai bună lumină posibilă. Indiferent a câta fotografie a celor doi copii este această reprezentare cartonată de la începutul anilor '20 și indiferent de felul în care ea a fost proiectată/ realizată/ dorită etc. atunci, privitorii de după aproape opt decenii – nu mai vorbim de cei din posteritate! – sunt invitați să o înțeleagă, oricum, drept momentul inaugural, auroral din evoluția autoarei. Rupând-o dintr-o istorie privată, din propria istorie privată de fapt, selectând-o cu grijă dintr-un album de familie și propunând-o cititorilor drept eboșă identitară, aceasta îi schimbă fundamental semnul. Dintr-o simplă relictă, dintr-un fragment nepremeditat al lumii, ca să folosim sintagmele Susanei Sontag, fotografia devine o sinecdocă premeditată a universului rememorat, un vehicul fundamental de semnificație sau, mai exact, de semnificații¹.

Mai mult decât o simplă probă identitară dintr-un punct de vedere infailibilă, decât immortalizarea cât se poate de rapidă a unei clipe irepetabile², fotografia și în special fotografia de odinioară își are însă valențele și funcțiile bine cunoscute celor care o privesc și o interpretează azi. Ea are, mai întâi, capacitatea de a re-constitui și restitui o epocă, oferindu-le, în același timp, privitorilor posibilitatea de a se include în sau de a se distanța de aceasta. Fragment esențial(izat) din istoria privată a unei familii, fotografia funcționează, apoi, ca declanșator al unei veritabile arhive sentimentale sau ca emblemă a unei „genealogii portretizate”³: îl emoționează nu doar pe cel portretizat – fie, mai rar, în momentul zero al immortalizării, fie, mai des, peste ani –, ci și pe membrii familiei sale, cu atât mai mult pe descendenții ce ajung să caute, obstinat, în portretul de carton aburit de vreme semne ale identificării și motive ale orgoliului apartenenței. Fotografia pune de asemeni la dispoziția amintirilor noastre „niște obișnuințe și obiecte uitate, participând astfel la reconfigurarea unor culturi revoluate”⁴. Artefact cu încărcătură patrimonială, ea este adesea citită, apoi, ca o mărturie – ce-i drept, miniaturizată, fracționată etc., dar oricum semnificativă – a unui cod socio-politic,

¹ „Fotografiile sunt, desigur, artefacte. Dar șarmul lor constă și în faptul că, într-o lume plină de relicve fotografice, par a avea un statut de obiecte găsite, fragmente nepremeditate ale lumii. Astfel, ele beneficiază, simultan, de prestigiul artei și de magia realului. Sunt nori ai fanteziei și bulgări de informație” (Susan Sontag, *Despre fotografie*, Traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, Editura Vellant, București, 2014, p. 77);

² „Colorata, mâine-i gata!”, suna promisiunea uzuală a fotografilor estivali amatori, prieteni buni cu maimuța sau alte lighioane torturate de căldură, ce cutreierau plajele deloc exotice de pe malul Mării Negre sau parcurile din stațiunile montane, în căutarea clienților dornici să conserve clipele (desigur de neuitat!) din vacanțele comuniste;

³ Andi Mihalache, în *Contribuții la istoria ideii de patrimoniu. Surse, evoluții, interpretări*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2014, p. 342;

⁴ *Idem*, p. 347;

mentalitar, cultural. În sfârșit, privind acum fotografiile de atunci, căutăm în aceste expozate muzeale, indiferent dacă au fost realizate în studioul fotografului ori în aer liber, și referenții identitari, proprii figurilor immortalizate pe carton, și elementele de recuzită, care adesea delimitează și autentifică epoca realizării și codul cultural specific acesteia.

Reprezentare vizuală a alterității, fotografia de epocă, ne-o spune un teoretician francez al genului, era destinată totuși alterității ireductibile⁵. La fel ca în cazul exponatelor ce immortalizau figuri de copii sau tineri dispăruți prematur, putem privi și înțelege, așadar, orice imagine de gen ca semnificant al doliului, al pierderii ireparabile... Cum știm dintr-un cunoscut text barthesian, în această formă „în întregime încărcată de contingență”, care sfidează granițele temporale, având simultan capacitatea de a capta o clipă unică din trecut și de a privi decis înspre viitor, căutăm finalmente tot alteritatea radicală: „Moartea este eidos-ul acelei Fotografii”. Precum celebra fotografie din *Sera*, în jurul căreia își fundamentează Roland Barthes sensibilizatorul demers hermeneutic din *La chambre claire. Notes sur la photographie*⁶, fotografia copiilor de pe coperta volumul confesiv al Ameliei Pavel poate fi interpretată prin urmare și ca o emblemă a absenței, a distanței și a diferenței: între realitate și fața ei iconică; între epoca trăită de micuții deghizați și prezentul consemnării, așadar între contextul existențial real și conservarea acestuia în memoria autoarei; între cei doi copii, așezați, simbolic, spate în spate, ca și pregătiți să pășească pe drumuri existențiale total diferite (și, atenție!, cartea chiar se încheie cu o recunoaștere a separării fraterne – Amelia vizitându-și, la senectute, fratele strasbourgeois, cu nurori alsaciene).

Istoricul ieșean Andi Mihalache, specialist recunoscut în patrimoniu, autor al unui studiu substanțial despre *Textul din imagine. Narativizarea fotografiei în literatura autobiografică din România (secolele XX-XXI)* – inclus în cel mai recent op al său: *Contribuții la istoria ideii de patrimoniu. Surse. Evoluții. Interpretări* – se arată convins de importanța narativizării fotografiei în literatura autobiografică din România (secolele XX-XXI). Lăsând la o parte incertitudinile terminologice, altminteri firești (istoricul pune semnul egalității, spre exemplu, între jurnalul intim, amintirile în dialog și memorialistică – specii bine delimitate, îndeosebi formal), să reținem opinia cercetătorului în privința utilității fotografiei în discursul autobiografic: „diariștii pomenesc adesea de imagini pe care nu le mai au sub ochi. Le

⁵ „Car le visage ne s’anime qu’au regard d’une *altérité* irréductible – celle d’autrui ou celle de Dieu – qui l’appelle et le fait vivre, ouvert au risque et à l’inquiétude de son humanité” (*Le visage*, dirigé par Chatherine Chalier, Éditions Autrement, Série Mutations no.48, Paris, 1994, p. 69);

⁶ Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniță, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2009;

menționează însă destul de amănunțit, folosindu-le ca proteze ale rememorării. Ca metodă de recuperare memorială, ei narativizează deseori niște obiecte-reminder, instantaneul de carton devenind pretextul unor povestiri ample, mai mult despre alții decât despre ei înșiși. Sunt oameni rămași pe marginea timpului, de parcă istoria nu ar fi ajuns până la ei. Par emulii unui adevăr învins, incapabil să ne mai ocupe vreodată. Fotografiile lor taie lumea în felii care, prin sinecdoacă, sunt echivalate cu realul în întregimea sa”⁷.

Spre deosebire însă de diariștii și memorialiștii care îi sprijină teoria (Nicolae Manolescu, *Cititul și scrisul*; Lucia Demetrius, *Memorii*; Margareta Amza, *Demult, ca și ieri*; Oana Pellea, *Jurnal (2003-2009)*; Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog*; Petre Oprea, *Jurnal (1967-1970)*; Valeriu Cristea, *Bagaje pentru paradis*; Livius Ciocârlie, & comp.; Sanda Stolojan, *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian, dar și Amurg senin. Jurnal din exilul parizian. 1997-2001*; Tia Șerbănescu, *Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989*; Ileana Mălăncioiu, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*; Mircea Horia Simionescu, *Febra. File de jurnal (1963-1971)*; Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat*; Elisabeta Isanos, *În București, fără adresă ș.a.*), Amelia Pavel nu folosește fotografia ca proteză a rememorării; pentru ea, cum se va vedea, instantaneul de carton nu devine niciodată pretextul unor povestiri ample, mai mult despre alții decât despre ea însăși, ci e invocat ca probă elocventă, chiar infailibilă, în procesul de elaborare a unui punct de vedere socio- sau etno-identitar. Și îl invocă într-un mod simplu, precis, dovadă că memorialistei Amelia Pavel nu-i place deloc genul de fotografie narativizată excesiv din textele confesive ale celorlalți. Cu toate că, sau poate tocmai pentru că este o specialistă în deciptarea emblemelor identitare vizibile, spre exemplu, în portretele, măștile și antimăștile din arta secolului al XX-lea; a se vedea, între altele, descrierea autoportretelor torturate ale lui Bacon, printre primele care, în pictura de la mijlocul secolului al XX-lea, vestesc antimasca, „reluând lanțul abandonat al eforturilor de a demasca figura umană – în întregul ei de astă dată – și nu numai în fizionomie”⁸.

Să revenim, însă, pentru doar câteva momente la fotografia din colajul interesant de pe coperta realizată, cum suntem informați într-o notiță peritextuală, de Doina Uricariu⁹. Nu trebuie să scăpăm din vedere un amănunt esențial: cum nu avem nicio îndoială în privința

⁷ Andi Mihalache, *op. cit.*, p. 365;

⁸ Amelia Pavel, *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă*, Editurile Atlas și DU SYLE, București, 1998 p. 38;

⁹ „Coperta de Doina Uricariu. Ilustrația de pe coperta întâi este un colaj reprezentând o fotografie din copilărie a autoarei alături de fratele ei, în costum de carnaval, fotografie de familie suprapusă peste tabloul lui Robert Delaunay *St. Séverin No 1*, 1909, ulei, 117 x 83 cm. Colecție privată. Fotografia de pe coperta a patra a autoarei face parte din colecția personală”;

implicării Ameliei Pavel în realizarea copertelor (de bună seamă, cunoscutul critic și istoric de artă a optat lucid pentru această variantă de prezentare editorială a propriului produs), colajul cu pricina trebuie să fi reprezentat pentru autoare o emblemă a identității sale socio-profesionale¹⁰. Dar și o recunoaștere, fie și voalată, a unei realități pe care cunoscutul critic și istoric al artelor a intuit-o încă de pe vremea când lucra la studiul Surse, simboluri, idolatrii în arta modernă: anume, că s-ar putea ca „bătălia dintre pictură și fotografie” să fie câștigată de ultima. Cu un amendament, care în varianta Susan Sontag sună ceva mai edulcorat: e adevărat că, în tranzacțiile dintre pictură și fotografie, „fotografia a deținut superioritatea. Nu e nimic surprinzător în faptul că pictorii, de la Delacroix și Turner până la Picasso și Bacon, s-au folosit de fotografii ca ajutor vizual, dar încă nu se așteaptă ca fotografii să se ocupe de pictură. Fotografiile pot fi încorporate sau transcrise într-o pictură (colate, combinate), dar fotografiile încapsulează în ea însăși arta. Experiența privirii picturilor ne poate ajuta să ne uităm mai atent la fotografii.”¹¹

Nu putem decât să presupunem cât de atent se uita criticul de artă Amelia Pavel la orice fel de fotografie; cu siguranță însă memorialista cu același nume a ales conștient și fotografia de pe coperta întâi a opului autobiografic, și pe cea de pe coperta a patra. Mare admiratoare a simetriei și ordinii, cum o recunoaște deschis din primele pagini ale cărții, autoarea își deschide confesiunea cu o fotografie miniaturizată din copilărie, în care apare, cum spuneam, alături de frate, în travestiul obișnuit în momentele festive din Belle Epoque, și o încheie cu o fotografie mărită din anii senectuții. La fel ca ilustrația de carte, fotografiile de pe copertele ce închid însemnările memorialistice sunt prin urmare excelente modalități de transcendere a textului¹².

¹⁰ Memorialista Amelia Pavel a profesat ca cercetător științific la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române (1953–1977), secretar științific de redacție la „Studii și cercetări de istoria artei” și «Revue roumaine de l’histoire de l’art» și cercetător științific la Muzeul Național de Artă – Galeria națională. Din 1994 a predat cursuri de Istoria artei moderne și Arta secolului XX la Facultatea de Istoria Artei, Academia Națională de Artă. A publicat o serie substanțială de cărți, fișe de dicționar, studii, articole și cronici de artă românească și străină. Printre cele mai cunoscute titluri se numără: *Ion Theodorescu Sion* (1965), *Ideii estetice în Europa și artă românească la răscruce de veac* (1972), *Expresionismul și premisele sale* (1978), *Rembrandt: gravurile* (1987), *Peisaj natural, peisaj uman* (1987), *Ștefan Câlția* (1989), *Pictura românească interbelică* (1996), *Pictori evrei în România* (1996), *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă* (1998) ș.a.

¹¹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 153;

¹² Am preluat sintagma dintr-un cunoscut studiu al reputatului teoretician al literaturii Toma Pavel, nimeni altul decât fiul Ameliei: „Transcenderea textului ne place mult, în special când atingem lumile care aparțin aceleiași familii, atât prin mijloace textuale, cât și extratextuale. Așa-numitele *romane cu cheie* sunt atât de gustate, tocmai pentru că, în timp ce ne îndreaptă către aceleași teritorii ca și cunoașterea extratextuală, ele conferă un sentiment de împlinire aventurilor noastre textuale. Același lucru este valabil pentru ilustrația de carte; privind gravurile lui Gustave Doré pentru cartea lui Rabelais, *Gargantua*, recunoaștem figura eroului gigant nu datorită artificiilor textuale specifice, ci pentru că am prelucrat informația textuală, lăsând de-o parte cele mai multe efecte stilistice și naratologice.” (Toma Pavel, *Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociorniță, prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992, pp. 119-120);

Cu ajutorul lor, atenția privitorului este dirijată înspre o lectură care să privilegieze deopotrivă emblemele apropierii/ identificării și în-semnele diferențierii/ distanțării: adică referenții identitari failibili (trăsăturile fizice, în mod clar estompate de trecerea celor aproape opt decenii) sau infailibili (numele celei ce apare în ambele fotografii), respectiv elementele de recuzită (costumul de carnaval vs. pălăria simplă de paie). Devenite, similar, ecouri vizuale ale unui proces de clarificare interioară...

Pe de altă parte, deloc întâmplător, fotografia ca obiect cultural, purtător de multiple semnificații, apare – ce-i drept, foarte rar – și în textul propriu-zis. Transformându-se, de fapt, într-un Un martor în plus al traducerii în cuvinte a procesului de care vorbeam mai sus.

Pentru prima dată, fotografia este invocată ca ajutor al portretisticii. Evocând înclinația tatălui și a cercului său de prieteni evrei (avocatul Willy Filderman, deputat liberal ș.a.) spre „organizarea unor permanente acțiuni de binefacere de amploare. Fonduri pentru școli de meserii și instituții culturale, orfeline, cămine de bătrâni – și în orașele de provincie – dar și ajutoare directe, periodice, cu diferite ocazii”, Amelia Pavel probează „acest mod de solidaritate umană organizată” eficient cu liniile unui portret de fundal, a cărui imagine este fixată cu ajutorul unei analogii fotografice: „Cunoșteam tradițiile carității individuale și le apreciam copilărește, chiar dacă, sâmbăta, când venea regulat la noi la masă foarte bătrâna tanti Rissl – despre care habar n-aveam să fi fost rudă cu noi – mai râdeam câteodată de ea și o mai tachinam. Ea nu se supăra; era mică, slăbuță, foarte îngrijit îmbrăcată cu hainele ei de sfârșit de secol XIX, ca în fotografiile bunicilor, cu fustă lungă neagră în pliuri și buzunar încăpător mai jos de genunchi, bluză tot neagră cu pasmanterie lucioasă și o pieptănătură strânsă cu un coc mic împletit pe ceafă”¹³.

De două ori apare apoi menționat un obicei al adolescentin destul de frecvent în epocă (și care va fi păstrat până spre finalul regimului comunist, cu minime variații justificate de ierarhiile filmice permise/ încurajate în diferite decenii ale acestuia): „Jucam « Schwarzer Peter » (un vechi joc de cărți german cu personaje care semănau cu micile sculpturi de pe altarele catedralelor gotice), strângeam fotografii de artiști de cinema, pe care îi mâzgăleam în fel și chip și ale căror gesturi și mișcări le imitam exagerându-le. Mă făceam că plâng ca Lya de Putt - marea vedetă – vampă a epocii - trântindu-mă pe canapea zguduindu-mi umerii, cu capul culcat pe braț”¹⁴. Respectiv: „Mersul la cinema era pe atunci foarte important: devenise

¹³ Amelia Pavel, *Un martor în plus*, ed. cit., p. 34 ;

¹⁴ *Idem*, p. 49 ;

principalul divertisment, iar actorii de cinema vedete ale căror fotografii le colecționam. Anny Ondra, Willy Fritsch, Ramon Navarro, Ivan Mosjoukhine ne surâdeau din fotografii, sprijinite de câte un vas de flori. Erau fizionomiile epocii, irecuperabile, al căror specific ținea și de altceva decât de pieptănătură sau de fardul la modă în epocă. De ce anume? Probabil de felul de a vorbi, de vestimentație și ținuta provocată de ele, de manierele și gesticulația la modă, de climă și de prejudecăți, de obiceiuri și felul de a te purta cu ceilalți”¹⁵.

O sigură dată apare menționat, apoi, obiceiul părinților (ce aveau „acel cult al vacanței, al « vilegiaturii » cum se mai spunea pe atunci”), de a trimite probe ilustrate ale evaziunii¹⁶ permise, cu sau fără greutăți financiare: „Până la adânci bătrâneți, până la sfârșit, părinții mei au respectat cu grijă plecatul în vacanță, trimițând conștiincioși fotografii de la mare și de la munte unde își făceau datoria de a fi prezenți ca oameni iubitori de tradiție. Puteau fi considerate aceste plăceri și ca o obligație socială, dar nici acest aspect nu le altera apartenența la realitatea existenței”¹⁷.

Singura fotografie personală descrisă și interpretată succint în text este tot o fotografie din copilărie. Nu putem, nici acum, justifica această alegere la fel cum o face, spre exemplu, Régis Durand, după care majoritatea spectatorilor maturi preferă pozele din copilărie pentru că acestea sunt mai ospitaliere¹⁸. Pentru că, și în acest caz, fotografia copilei este adusă ca probă imbatabilă a unei cutume relevante pentru o dublă diferențiere sau distanțare. O dată, pe orizontala ierarhică, vizibilă în interbelic pe multiple axe (spre exemplu: statut social, specificitate de gen – masculin vs. feminin ș.a.); a doua dată, pe verticala temporalității (diferența uriașă între atunci și acum). Este vorba despre obiceiul purtării costumului popular românesc. Iată, mai întâi, descrierea acestuia și opinia fermă a memorialistei ce nu pierde prilejul să puncteze variile forme de alteritate specifice interbelicului:

„În zilele noastre, el [purtatul costumului național, n. mea, E.I.] are un caracter spectacular: a fost preluat de televiziune, servește turneele de folclor din străinătate, este practicat în festivaluri și procesiuni folclorice, după ce ani în șir a stat la baza concursurilor

¹⁵ *Idem*, p. 73 ;

¹⁶ Am discutat despre relevanța formelor de evaziune descrise în cartea Ameliei Pavel în studiul *Memorialistica Ameliei Pavel. Despre formele de refugiu permise într-o „altă Românie, în miniatura unui exil”*, în „Communication interculturelle et littérature”, no. 22 / 2015 – *Forme ale opoziției culturale și reprezentări identitare în Europa totalitarismelor. Formes de l’opposition culturelle et représentations identitaires dans l’Europe des totalitarismes* (Tome I), Coordination Alina Crihană, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015, pp. 95-112;

¹⁷ Amelia Pavel, *Un martor în plus*, ed. cit., p. 39 ;

¹⁸ Régis Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, Editions de la Différence, 2002, p. 110 ;

« Cântarea României » - toate ocazii de a se oferi variante teatralizate, cabaretizate, adesea denaturate ale formelor artistice de port țărănesc. În copilăria mea însă și mult mai înainte încă – arborarea acestui costum, deși avea un caracter festiv, nu se înscria în ordinea divertismentului, ci era semnalul unei mărturisiri, al adevărului la un sistem de valori din care nu era exclusă cochetăria. De fapt era purtat numai costumele feminine – costumele naționale bărbătești va fi arborat abia după 1935 și va avea o notă pronunțat politică, atunci, la început de nuanță legionară. Înainte însă îl purtau mai ales « doamnele din societate », pornind de sus de la regină și doamnele de onoare până la familiile boierești. În anii '20 – '30 vestimentația aceasta – ocazională – devenise o modă, căreia văzută de astăzi nu i-aș mai adăuga niciun fel de conotație prioritar mondenă, chiar dacă împrejurările folosirii puteau părea uneori puțin frivole și au fost și privite astfel de lumea avangardistă. Asemenea împrejurări erau de exemplu legate de bazarurile organizate cu scop de binefacere de doamne din înalta societate (cum se spunea pe atunci) de obicei cu prilejul unor baluri sau serate. Obiectele lucrate de mână erau oferite spre vânzare de aceste doamne, îmbrăcate în costume naționale. Curând au preluat practica acestor bazaruri și doamnele din burghezia înstărită fără blazon boieresc. Îmi amintesc de societatea « Crinul » din care făceau parte mama și prietenii ei. Ele nu se îmbrăcau chiar în costume naționale – exista o politicoasă rezervă în a încălca mici, dar bine înrădăcinate delimitări sociale. În schimb se îmbrăcau copiii, în împrejurări solemne, cu astfel de costume”.

Și proba fotografică despre care vorbeam:

„Păstrez și acum o fotografie a mea, de la serbarea de « fine de an », într-un frumos costum din zona Bicăzului. Eram în clasa a doua primară, luasem premiu, iar tatăl meu a ținut în mod special să marcheze evenimentul printr-un soi de declarație de apartenență, de pecetluire a celui « fair play » național în care credea și el și mulți alții din generația lui.” Să mai vorbim despre perpetuarea obiceiului într-o formă pervertită ideologic în comunism?! Ne amintim cu toții de fotografiile în costume de șoim al patriei sau pionier, investit cu emblemele specifice. Semn al mutației/ pierderii esențiale, dinspre etno-identitar spre ideologic etc. Dar să revenim la fragmentul memorialistic, încheiat cu o observație de cu totul alt ordin, ce dovedește, surprinzător, interesul autoarei pentru poetica jurnalului: „Poate că astăzi ar putea să șocheze o asociere de acest nivel între frivolul monden al unei mode cu niște valori de bază ale existenței. La vremea aceea faptul nu avea însă nimic neobișnuit și cred că era simptomul pozitiv al unei stări de armonie și integrare, caracteristică societății românești în intervalul de timp dintre 1880 și 1937-1938, stare de care au beneficiat toate categoriile sociale și etnice pe

plan economic și nu mai puțin pe plan moral. Poate că acest aspect, nu prea des pomenit nici în istoriografie nici în memorialistică, fiindcă nu iese ușor și direct în evidență, ci doar prin intermediul unor experiențe personale, să fie unul din principalele puncte de atracție și chiar fascinația difuză exercitată de acea epocă asupra celor de azi”¹⁹.

Oricum, toate referințele fotografice din cartea Ameliei Pavel par a ilustra vocația esențială a fotografiei – aceea de a recunoaște: „Fotografiile, ne atrage atenția Susan Sontag, sunt deseori invocate ca ajutor pentru înțelegere și toleranță. În jargonul umanist, cea mai înaltă vocație a fotografiei este explicarea omului pentru om. Dar fotografiile nu explică: ele recunosc”²⁰. Am crede că, înainte de orice, este recunoscută nevoia de recuperare a unei epoci în care întâlnirea cu alteritatea era încă dorită, încurajată, căutată cu ardoare, iar plonjarea în domestic nu era încă resimțită ca formă de protecție împotriva asaltului răului de vector socio-politic și ideologic, ci era trăită ca formă de manifestare a profunde bucurii de a trăi în chiar centrul unui univers protector, în care totul părea a favoriza „sentimentul stenic al existenței, colorat și de un anume orgoliu de « castă »”²¹.

Fotografiile Ameliei Pavel sunt evocate, cum s-a văzut, în doar câteva pagini din „memoriile bune, adică neresentimentare, libere de obsesia judecăților radicale, a imaginilor gata făcute despre un trecut sistematizat, îndeobște, în alb-negru”²². Cu siguranță, însă, ele colorează afectiv și concentrează elocvent lumea acestui Martor în plus cu totul excepțional...

Bibliografie

1. Pavel, Amelia, *Un martor în plus*, Editura DU SYLE, București, 1997.
2. Pavel, Amelia, *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă*, Editurile Atlas și DU SYLE, București, 1998.
3. Barthes, Roland, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniță, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2009.
4. Durand, Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, Editions de la Différence, 2002.

¹⁹ Amelia Pavel, *Un martor în plus*, ed. cit., pp. 80-81 ;

²⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 118;

²¹ Amelia Pavel, *Un martor în plus*, ed. cit., p. 58 ;

²² Andrei Pleșu, *Surâsul Ameliei Pavel*, în „România literară”, nr. 50, 2013 .

5. Ilie, Emanuela, Memorialistica Ameliei Pavel. Despre formele de refugiu permise într-o „altă Românie, în miniatura unui exil”, în „Communication interculturelle et littérature”, no. 22 / 2015 – Forme ale opoziției culturale și reprezentări identitare în Europa totalitarismelor. Formes de l’opposition culturelle et représentations identitaires dans l’Europe des totalitarismes (Tome I), Coordination Alina Crihană, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015, pp. 95-112.
6. Le visage, dirigé par Chaterine Chalier, Éditions Autrement, Série Mutations no.48, Paris, 1994.
7. Mihalache, Andi, Contribuții la istoria ideii de patrimoniu. Surse, evoluții, interpretări, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2014.
8. Pavel, Toma, Lumi ficționale, traducere de Maria Mociorniță, prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992.
9. Pleșu, Andrei, Surâsul Ameliei Pavel, în „România literară”, nr. 50, 2013.
10. Sontag, Susan, Despre fotografie, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, Editura Vellant, București, 2014.