

Roxana PATRAȘ
Searcher
“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași
Romania

Viitorul nostalgiei: de la limbaj literar la limbaj vizual

Rezumat: Distincția dintre “discurs nostalgic” și “nostalgie”, precum și recente uzaje teoretice ale conceptului de “nostalgie” în varii câmpuri ale umanismului interdisciplinar m-au condus spre reevaluarea istoriei termenului. Am în vedere în special momentul când Jean Starobinski desprinde “nostalgia” de “melancolie”, considerând că *nostalgia* reprezintă o pedanterie terminologică și neologică, menită să se stingă atunci când vor dispărea diferențele dintre sat și oraș. Recentă reevaluare a conceptului pe care o realizează criticul genevez în 2012 poate fi așezată în trena câtorva studii consacrate potențialului social al nostalgiei și instituirii unui sens mai curând temporal decât spațial (Fred Davies, Svetlana Boym). Dar ea oferă și oportunitatea unei mai bune focalizări asupra simptomatologiei acestor 2 boli considerate a fi co-dependente. În vreme ce melancolia se manifestă ca un blocaj al umorilor (o blocare în trup), nostalgia este adeseori reprezentată ca o inflamație a creierului. Cele 2 concepte se articulează pe 2 fonduri perceptiv diferite: melancolia atinge auzul, în timp ce nostalgia atinge văzul. Făcând apel la 2 filme regizate de Andrei Tarkovski (*Nostalgia*) și Lars von Trier (*Melancholia*), am încercat să observ cum se modifică uzajul celor două concepte atunci când trec de la semiotica literară la semiotica cinematică. De asemenea, am dorit să evaluez dacă fondul esențial vizual al nostalgiei este responsabil pentru rezistența și mutabilitatea sa teoretică.

Cuvinte-cheie: nostalgie, melancolie, auz, văz, trup, creier, Tarkovski, Lars von Trier

Abstract: The distinction «nostalgic discourse» vs. «nostalgia» as well as the concept's recent uses in various fields of interdisciplinary humanities have driven me to the history of nostalgia, especially to the moment when Jean Starobinsky divides it from «melancholy», and states that «nostalgia» is a terminological pedantry due to end when the differences between town and village will level up. In the wake of several studies dedicated to the social potential of nostalgia and to its application to time rather than to space (Fred Davies, Svetlana Boym), the critic's late reevaluation of nostalgia (2012) enabled me to focus better on the symptomatology of the two diseases traditionally related one to the other. While melancholy manifests as a blockage of humors (as a blockage within the body), nostalgia is represented as a brain inflammation. The two concepts are articulated on different perceptive grounds: melancholy addresses hearing, whereas nostalgia addresses the eye. By calling up two films directed by Andrei Tarkovsky (*Nostalgia*) and Lars von Trier (*Melancholia*), I tried to dovetail the recent approaches to the two concepts and evaluate if the visual ground of nostalgia may be also a reason for its successful translation into the cinematic language and, consequently, for its unexpected endurance and mutability.

Keywords: nostalgia, melancholy, hearing, visual, body, brain, Tarkovsky, Lars von Trier

Introducere

Confuzia dintre melancolie și nostalgie își are originea într-un fond partajat: paseismul, retractilitatea, muzicalitatea și asociaționismul. În anii '60, când Starobinski deschidea dosarul melancoliei, relația acestei boli cu literatura începe să fie analizată cu mai mare atenție. Melancholia, spune Starobinski, este de fapt o decantare a *legăturii nefericite cu spațiul*, o consecință a alegorizării ideilor și a descompunerii conștiinței într-o infinitate de actori (*Melancolie, nostalgie, ironie* 5-15). În aceeași lucrare, Starobinski trata nostalgia cu nedisimulată ironie. El considera că termenul – desprins din *Heimweh* (“dorul de țară”) despre care scrie medicul Johannes Hofer de Mulhouse în 1688 – se întemeiază pe o construcție artificială și neologică (*nostos-algos*), pe o terminologie lipsită de prestigiul unei memorii culturale milenare. Manifestările somatice ale nostalgiei rezultă

din mistificări ale imaginației medicale din secolului al XVIII-lea (132-53) și dintr-o serie de condiții sociale și economice ce conduc la dezvoltarea orașului și la înstrăinarea individului de sat (152).

Totuși, înțelegând cât de mult s-a înșelat în 1966 când scria *Conceptul de nostalgie*, Starobinski revine la nostalgie în jurul anului 2000, când îi apar alte trei texte – *Une variété du deuil / Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée* (2003), *Les bruits de la nature / Les rivières, les cloches et l'éveil de la nostalgie* (2008), *La nuit de Troie / Mémoire de Troie* (2004) – organizate sub genericul *La leçon de la nostalgie* în 2012 (*L'encre de la mélancolie* 283-331).

În filmul său din 1983, Andrei Tarkovski pare să propună o abordare post-medicală a conceptului de nostalgie. Relația captivitate-mântuire și reflecția asupra posibilității tehnice de a surprinde, cu mijloacele artei cinematografice, o realitate sufletească abisală (dorul de un spațiu și un timp percepute ca îndepărtate) îl conduc pe marele regizor rus spre ideea de a edita și monta un material. Filmul este numit numai ulterior *Nostalgia*, termenul părându-i lui Tarkovski cel mai potrivit pentru a îngloba ansamblul de imagini deja montate. *Nostalgia* nu a apărut, așadar, ca un proiect decantat; filmul denumește mai curând o stare post-filmare, un reflex al sinelui în fața cadrelor, așadar în fața oglinzii.

În 2011, regizorul danez Lars von Trier se ambiționează să revină la ideea redării stărilor abisale prin mijloacele artei cinematografice. Sugerată discret prin câteva intertexte comune (tabloul lui Pieter Bruegel cel Bătrân, *Vânătorii în zăpadă*, a fost deja identificat), replica dată filmului tarkovskian nu a rămas neobservată. Și totuși, în ciuda evidentei și tradiționalei vecinătăți dintre conceptele de “nostalgie” și “melancolie”, criticii au fost tentați să apropie demersul lui von Trier mai curând de *Sacrificiul* și *Solaris*. Cei mai răutăcioși au considerat că filmul este salvat de la kitsch prin interpretarea subtilă a lui Kirsten Dunst, actriță care reușește să dea la iveală o formă “somatică” a melancoliei. În privința conținuturilor, s-a remarcat că von Trier este înclinat mai curând spre ilustrarea decât spre explorarea ideilor (Sandhu Sukhdev).

Într-adevăr, *Melancholia* lui Lars von Trier dorește să surprindă liniștea indivizilor deprimăți în fața cataclismelor. Observabilă numai sub aspect simptomatic (domeniul închis, claustrarea, cufundarea în baie, anestezierea simțurilor, vina perpetuă și ratarea șansei traiului adamic), “Melancholia” este aici un substantiv propriu, nu o stare. Melancholia denumește o planetă care, acoperind strălucirea steii călăuzitoare, se

îndreaptă vertiginos spre Pământ și îl amenință cu distrugerea. În vreme ce adăția semnelor bolii împinge spre o lectură de manual, obiectualizarea melancoliei (transformarea sa într-un loc delimitat – domeniul castelului și într-o amenințare perceptibilă – planeta) și numirea precisă a răului (“Melancholia”) devin modalități de exorcizare. Ceea ce trebuie să ne atragă însă atenția nu sunt eventualele corespondențe tematic-simbolice dintre nostalgie și melancolie, și nici tehnicile asemănătoare ale celor 2 regizori, ci însăși dificila întreprindere de a transla în limbaj cinematic două concepte formate și teoretizate anterior într-un mediu semiotic eminent literar.

Cap și trup

La începuturile erei creștine, Origen spunea că “Melancholia balneum diavoli” (Origen în *Melancolie, nostalgie, ironie* 7). Definiția lui Origen poate fi corelată cu “locul rău” din filmul tarkovskian (bazinul cu apă termală, numit după Sfânta Ecaterina) sau vontrierian (obiceiul celor două surori de a face baie în momente-cheie ale existenței). În bazinul cu apă termală din *Nostalgia* stau cufundați pacienții stațiunii balneare vizitate de cele două personaje viagere: poetul rus Andrei Gorceacov, afectat iremediabil de dorul meleagurilor natale, și traducătoarea italiancă, îndrăgostită de misterul și exotismul melancoliei rusului exilat.

Traversarea bazinului de către Gorceacov și menținerea flăcării lumânării în atmosfera saturată de aburi pare, scurt spus, miza “jocului” pus la cale de nebunul Domenico, cel de-al treilea personaj al filmului. Pentru cei familiarizați cu filmul tarkovskian, casa fără acoperiș a fostului profesor de matematică reprezintă o versiune domestică, deși la fel de elaborat compusă, a “zonei” din *Călăuza*: bălțile murdare și tulburi sunt focalizate de cameră atât de intens, încât, de la un punct, par ele însele versiuni ale bazinului Sfintei Ecaterina, “locuri rele”, otrăvite, ce trebuie traversate cu aceeași precauție. Misiunea poetului dezabuzat, sceptic, indiferent la efectul “frumuseții ucigătoare” și aparent anxios în privința talentului său, va fi să treacă, ținând lumânarea aprinsă, prin bazinul stărilor stagnante, să aducă la suprafață toată încărcătura magmatică a adâncurilor, s-o limpezească “cerneala melancoliei” și s-o transforme într-o peliculă reflectantă. Convertirea neputinței melancolice, a neputinței maladive, în formula lucidă, cerebrală și chiar productivă a nostalgiei pare să conducă spre una dintre soluțiile teoretice ale filmului.

În vreme ce personajele tarkovskiene sunt motivate și orientate de căutarea unui sens personal, personajele lui von Trier sunt angajate în căutarea unui sens al lumii. Sensul personal duce, fără îndoială, spre un rezultat pozitiv; sensul lumii obligă la o lectură a sfârșitului. Marele pariu al “nostalgiei” lui Tarkovski este acela de a readuce conștiința spre origini; miza “Melancholiei” lui von Trier este aceea de a imagina punctul terminus al conștiinței.

În anii '70, eseistul român Alexandru Paleologu definea melancolia ca o stare sugestiv-muzicală. Nostalgia, în schimb, era considerată o stare structurată de un efort vizual, de reprezentare, chiar de prezentifiere și corporalizare a noțiunii, ideii, imaginii sau persoanei absente (*Bunul simț ca paradox* 53).

Realitatea e că, încă din stadiul definirii lor ca “maladii”, melancolia și nostalgia au fost relaționate cu părți și funcțiuni diferite ale corpului. Ca atare, în timp ce melancolia decurge din activitatea umorilor, nostalgia se referă întotdeauna la creier. Ambii regizori surprind această distincție: Tarkovski construiește o dramă a capului, von Trier, o dramă a trupului. În timp ce melancolia ține de circulație și dispersie, nostalgia reprezintă o concentrare extremă, o focalizare a ideii fixe până la limita extazului:

o dereglare a imaginației de unde rezultă că seva nervoasă ia întotdeauna una și aceeași direcție în creier, fapt pentru care nu trezește decât una și aceeași idee.[...] [nostalgicul] se limitează aproape la o singură idee (Hofer în *Melancolie, nostalgie, ironie*, 137-38);

o concentrare nevrotică asupra corpului material, un cvasiextaz continuu al minții, [...] imaginea pământului natal se imprimă în centrul creierului și potențează fluxul spiritelor animale [...], mintea nu-i capabilă să figureze nimic în afara [propriei] cărni și se întoarce asupra corpului prin imaginație și observă [numai] imaginea obiectului fizic. (Hofer în Davis 262-68)

Cercetătorii fenomenului au remarcat deja industrioizitatea specifică nostalgicilor (Janelle Lynn Wilson pune fenomenul colecționării pe seama nostalgiei într-un articol intitulat *Here and Now, There and Then: Nostalgia as a Time and Space Phenomenon* 478-92), o productivitate ce apare în urma efortului de reprezentare cât mai fidelă, cât mai “fotografică”, a unui “ce” pe care mintea tânjește să-l reproducă cu maximă fidelitate vizuală. În schimb, așa cum arată studiile lui Starobinski și filmul lui Lars von Trier,

melancolia ține de captivitate, de oboseală, de neputință, de anestezierea simțurilor și opacizarea trupului.

Viitorul nostalgiei

Odată cu volumul lui Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (1979), conceptul de nostalgie iese din sfera muzical-asociativă a psihologiei și se infiltrează în câmpul social (480). În Svetlana *The Future of Nostalgia*, Boym definește nostalgia ca “emoție istorică”, cu un mare potențial utopic, de unde și cele două ipostaze ușor recognoscibile: 1. “nostalgia restauratoare”, declanșată de propensiunea spre un trecut considerat autentic și susținută de dorința reconstruirii aceluși timp; 2. “nostalgia reflexivă”, întemeiată pe reflecția asupra evenimentelor trecute și a continuității acestora în formularea scopurilor prezentului (Atia și Davies, 181-186). Putem intui ușor că teoria Svetlanei Boym, mai ales mobilitatea accentului dinspre spațiu spre timp și invers, vine din experiența filmului tarkovskian:

nostalgia pare să fie dorul pentru un anumit loc, dar de fapt ea înseamnă a jindui după un alt timp, timpul copilăriei noastre, și după ritmurile mai lente ale viselor noastre. Într-un sens larg, nostalgia este o rebeliune împotriva ideii moderne de timp, un timp al istoriei și progresului. Nostalgicul dorește să transforme istoria într-o mitologie personală ori colectivă, să reviziteze timpul ca pe un spațiu, refuzând să se supună ireversibilității timpului care contaminează condiția umană. (*Nostalgia and Its Discontents* 7)

Spre deosebire de nostalgie, care poate fi împărtășită în interiorul unei comunități (inclusiv digitale) de indivizi și de domenii ale cunoașterii, melancolia rămâne o noțiune strict individuală, specifică. Dacă nostalgia prezintă, așadar, un mare potențial interdisciplinar (sociologie, psihologie socială, studiile memoriei, studiile noilor media), melancolia pare un concept damnat să dispară odată cu trupul, odată cu literatura, întocmai precum corpul greoi al asteroidului filmat de von Trier cum se prăvălește peste Pământ.

Acțiunea nostalgiei merge în sensul rematerializării timpului. Nu întâmplător, regizorul Andrei Tarkovski își descrie cariera de cineast sub semnul concretizării timpului și își intitulează memoriile *Zapechatljonnoe vremja* (“timpul zugrăvit”). Prin titlul ales pentru versiunea engleză

(*Sculpting in Time*), traducătoarea Kitty Hunter-Blair accentuează drama nostalgicului ultra-industrios care, dorind să dea conținut material imaginii mentale, imaginii originare, se silește la nenumărate încercări. Se înțelege că regizorul este nevoit să lucreze cu propria sa nostalgie, să traverseze locurile rele ale biografiei și să le organizeze într-o formă reflexivă, esențializată.

Întorcându-se la presuposițiile inițiale ale disciplinei sale, antropologul David Berliner insistă asupra distincției dintre *nostalgie* și *discurs nostalgic* (*On exonostalgia* 373-86), cel de-al doilea servind întotdeauna drept canal pentru un alt tip de mesaj. Participarea, inclusiv cea prin intermediul unei camere de filmat, reprezintă un discurs nostalgic în sine, întrucât pornește de la căutarea intimității și sincerității, pe scurt, a familiarității căminului și poate conduce spre altceva. Totuși, doar calitatea de spectator al acestui spectacol nostalgic duce la însăși esența nostalgiei tarkovskiene: povestea personajelor (Goncharov, Eugenia, Domenico) face parte dintr-un discurs nostalgic, cu inflexiuni ideologice, sociale și chiar economice, în vreme ce vederea spectacolului deschide adevărata rană a distanței dintre obiect și subiect, dintre original și simulacru.

În 1983, când Andrei Tarkovski lansa filmul *Nostalgia*, conceptul evoluase deja spre o accepție post-medicală, mai curând sociologică, instrumentală. Având în vedere intenția vădit teoretizantă a peliculei, mărturisită în volumul *Sculpting in Time* (203), se poate prezuma că Tarkovski își stabilise reperele critice care fixează nostalgia în cadrele menționate mai sus: simptomatologie maladivă, paseism, retractilitate, muzicalitate, asociaționism. Titlul *Nostalgia*, mărturisește regizorul, nu a fost ales înaintea filmării, ci în urma vizionării materialelor needitate (203-06). Nostalgia privitorului și apoi a editorului ar fi așadar o metodă de a pune ordine în materia biografică (și chiar documentară) a regizorului, de a găsi imaginea mintală originară care ar putea motiva producția ulterioară, din perioada exilului. De altfel, capitolul VIII al memoriilor, intitulat *After "Nostalgia"*, vorbește despre acest film și despre următorul (*Sacrificiul*), ca și cum ar fi două momente distincte în evoluția sa artistică. Precedat de documentarul *Călătorie în timp*, scenariul filmului *Nostalgia* apare ca o excrescență a filmului *Sacrificiul*, despre care regizorul spune că era în lucru înainte de "episodul" său italian. Evocarea experienței sale de regizor al *Nostalgiei* este una a conștientizării preeminenței fondului biografic: «*Nostalgia* este acum în spatele meu. Când am început să filmez, niciodată nu m-aș fi putut gândi că propria mea nostalgie, mult prea specifică, îmi va lua în posesiune sufletul pentru totdeauna» (214).

Desigur, memoriile lui Tarkovski insistă mai ales asupra “specificității” determinate de fondul rasial, de unde și aspectul “rusec” – i.e. ploios, rece, întunecat – al Italiei vizitate de poetul Andrei Gorcearov:

Am dorit să fac un film despre *nostalgia rusească* [...]. Am vrut să fac un film despre atașamentul fatal al rușilor față de rădăcinile lor naționale, față de trecutul lor, de cultura lor, de locurile lor natale, de familiile și prietenii lor. Un atașament pe care îl poartă cu ei toată viața, indiferent de locul în care îi aruncă soarta. (202)

Prelucrând distincțiile Svetlanei Boym, Jan Willem Duyvendak propune o perspectivă pertinentă asupra substratului rasial-cultural al nostalgiei (*The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States* 89). E posibil ca rușii să fie, într-adevăr, mai nostalgici decât celelalte națiuni. Dar, mai mult decât problema determinărilor rasiale, filmul lui Tarkovski se constituie într-o reflecție asupra raportului individului cu familia și tradiția. În timp ce nebunul Domenico își ține familia captivă timp de 7 ani pentru a o scoate de pe traiectoria ireversibilă a apocalipsei umanității și, de fapt, a însingurării melancolice (apocalipsă pe care o va putea imagina abia von Trier în *Melancholia*), familia poetului Andrei Gorcearov rămâne blocată în Rusia comunistă. Simetria ficțiune-biografie e ușor recunoscută: după scandalul producției *Prima zi* (fixată în perioada de maximă înflorire a imperiului țarist, i.e. în epoca lui Petru cel Mare) și plecarea regizorului din Rusia, soției și fiului său nu li se va mai permite să părăsească țara. Ajuns în Vest, Tarkovski scapă de servituțile ideologice, însă înțelege că prețul plătit nu este numai captivitatea propriei sale familii, ci și captivitatea sa în spațiul propriei alegorii biografice. Trecută prin toate nuanțele apărute între lectura ideologică (a dorului de patrie pe care îl resimte poetul Andrei) și lectura mistică (a dorului de Absolut nutrit de matematicianul Domenico), filmul lui Tarkovski încearcă totuși o desprindere de condiția alegorică. Regizorul revine în câteva rânduri cu precizarea că publicul filmelor sale nu trebuie să se lanseze într-o vânătoare de simboluri. “Nostalgia” precizată de titlu nu se referă la subiectul sau tema filmului, ci la condiția aceluia care filmează, care vânează cadrul ideal pentru a reconstitui – chiar ratând, chiar colecționând rebuturi – o imagine mentală.

Cine sunt protagoniștii *Nostalgiei*? În ordinea apariției lor, câteva figuri *in praesentia*: 1. un poet (Andrei Gorcearov) surprins în postura ea însăși secundară, “degradată” de critic, de biograf al unui muzician contaminat de *heimweh*; 2. o traducătoare îndrăgostită de aura exotică a poetului, nutrind

un soi de *armchair nostalgia* pentru spațiul cultural rus (Eugenia); 3. un nebun-înțelept, căutător al Absolutului, care face efortul de a da vieții un sens profund personal și de a-l exprima (Domenico). O altă triadă de figuri în absenția completează galeria schițată mai sus: 1. un muzician consacrat în exil, bolnav de nostalgie și, finalmente, sinucigaș (Pavel Sosnovsky); 2. un poet rus, anonimizat din pricina circulației provinciale a operei sale (Arseni Tarkovsky); 3. un filosof stoic, lângă care profetul Domenico decide să-și dea foc (scena statuii ecvestre a împăratului Marcus Aurelius). Emanație a unei concepții esențial teatrale, relația dintre protagonist-antagonist-tritagonist – pe axele *in paesentia* și *in absentia* – se constituie în jurul raporturilor de emulție sau copiere (magistru-ucenic și original / traducere). Nostalgia se insinuează în intervalul dintre momentul originar și copiile ulterioare.

Vom încerca să depășim aici disputa text vs. imagine spre a sublinia că nu narațiunea (oricât de minimală), nu personajele și nu decorul întunecat și infiltrat de umezeală fac tema *Nostalgiei* lui Tarkovski. Cum am subliniat mai sus, autorul i-a atribuit o anumită greutate “dogmatică”, care ne arată această producție ca pe un important punct de reper în evoluția conceptului de nostalgie: de la muzicalitate maladiv-umorală la vizualitate instrumentată rațional și împărtășită în cadrul unei comunități. Relevant pentru studiul de față este faptul că nostalgia pare a constitui diferența specifică dintre film și literatură, dintre experiența spectatorului și experiența cititorului. Primul este nostalgic, al doilea este melancolic.

Nostalgică în esență, condiția regizorului presupune efortul de a pune în simetrie și de a converti reciproc formele statice și dinamice ale timpului. Oglinzile, reflectând, în mai multe momente ale filmului, cele două euri ale exilatului, subliniază convertibilitatea prezentului și trecutului. Nostalgia nu se naște numai din blocarea individului într-o cultură străină sau numai din invazia imaginilor “patriei”/ “căminului” în stilistica unui peisaj mediteranean, perfect incongruent cu Rusia natală. Ea survine odată cu încercarea regizorului de a “sculpta” (de a transfera și de a integra) noile experiențe fluide, fie ele și fericite, în blocul compact și opac al trecutului. De altfel, s-a vorbit mult despre “trucarea” ultimului cadru al peliculei, unde Tarkovski încapsulează casa rusească între zidurile (fără acoperiș) ale catedralei italiene.

Mai puțin s-a observat că doi dintre copiii lui Domenico sunt transferați, după aceeași logică, în peisajul rusesc. După moartea celor două personaje, copiii nebunului devin copiii soției lui Andrei. Astfel, arhitecturile familiarității (căminul, casa) migrează spre viitor și spre țara de adopție, în

vreme ce actanții familiarității (copiii) pornesc către trecut și către patria de origine. Astfel, nostalgia e o formă de medialitate care face posibilă călătoria semnelor dinspre trecut spre viitor și dinspre viitor spre trecut.

Concluzii

Acceptând distincția dintre *discursul nostalgic* și *nostalgie*, am încercat să ne întoarcem asupra istoriei conceptului, în special asupra momentului când Starobinski începe să-l separe de *melancolie*. Deși criticul genevez nu fructifică până la capăt intenția evidențierii unor evoluții diferențiate (o revenire asupra conceptului de nostalgie are loc abia după 2000, într-o nouă serie de studii), am reușit să descoperim, încă din definițiile simptomatologice, că melancolia se manifestă ca blocaj al umorilor (ca blocaj în trup), în vreme ce nostalgia se manifestă ca inflamație a creierului. Extrem de simplă, intuirea unor fonduri perceptive diferite pentru fiecare dintre cele două stări – una se adresează auzului, fiind de natură muzicală, cealaltă văzului, fiind de natură reflexivă – ne-a condus spre o “accepție” vizuală a nostalgiei și spre o înțelegere a potențialului său metodologic într-un orizont interdisciplinar. Sentimentul, emoția, starea de nostalgie nu mai apar ca evenimente fortuite. Spre deosebire de melancolie, stare care rămâne legată de trup, de individualitate și de exercițiul literar (așa numita “cerneală a melancoliei”), nostalgia este o stare a comunității, o stare definită prin relație. Ea poate fi declanșată, construită și controlată printr-o compoziție a imaginilor, printr-o regie – de unde și intuirea potențialul său de semnificație în cazul regizorului Andrei Tarkovski. Dincolo de conținuturile sale, filmul său *Nostalgia* reprezintă un mod de-a spune că orice regizor – inclusiv scriitorul care, împrumutând tehnicile artei cinematografice, tinde să se comporte ca un regizor – este esențial nostalgic. Nostalgic este acela care reușește să iasă din condiția melancolică, din relația literară. Tarkovski leagă nostalgia nu numai de substratul rasial sau de viața alienantă a exilatului, ci și de efortul reconstituirii și restituirii sentimentului original de locuire familiară în ciuda hiatusului temporal și în ciuda lentilei interpușe între ochiul participant, realitatea filmată și imaginea absentă.

Bibliografie

Atia, Nadia & Davies, Jeremy, “Nostalgia & the Shapes of History”, in *Memory Studies*, 3 (3), 2010, p. 181-186.

- Berliner, David, "On exnostalgia", in *Anthropological Theory*, 14 (1), 2014, p. 373-386.
- Boym, Svetlana, "Nostalgia and Its Discontents", in *The Hedgehog Review*, Summer 2007, http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf (consultat pe 1 mai 2017).
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books Publishers, 2001.
- Davis, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press, 1979.
- Duyvendak, Jan Willem, *The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*, New York, Palgrave & Macmillan, 2011.
- Paleologu, Alexandru, *Bunul simț ca paradox*, București, Cartea Românească, 1972.
- Sandhu, Sukhdev, "Cannes 2011: Melancholia, review" (18 May 2011), în *The Daily Telegraph*, (consultat pe 1 mai 2017).
- Starobinski, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.
- Starobinski, Jean, *Mélancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, București, Meridiane, 1993.
- Tarkovsky, Andrei, *Sculpting in Time*, traducere din rusă de Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press, 1987.
- Wilson, Janelle Lynn, "Here and Now, There and Then: Nostalgia as a Time and Space Phenomenon", in *Symbolic Interaction*, 38 (4), 2015, p. 478-492.