

Rezumat teză abilitare *Stilistica faptului regizoral*

Întrebările pe care și le așterne un cineast în momentul începerii unui film sunt multiple. Țin de o anumită angoasă, de o anumită teamă, de o anumită nesiguranță. Fellini, Antonioni, Bergman, Dreyer, Tarkovsky, Truffaut etc vorbesc despre acest lucru... Trebuie să-i vedem, să-i ascultăm, să-i înțelegem.

Acest purpuriu existențial-interogativ nu ține doar de natura teoretică, sau de cea practică, ține de pura existență a filmului în care vremelnic regizorul locuiește. Vremelnicia este suportabilă doar în măsura învingerii ei de către făptuire. *Făptuirea* înseamnă a exista în *fapt* iar *înfăptuirea* înseamnă a provoca *faptul*. A te situa în el, nu în afara lui. Înseamnă a ști să lărgesci continuu *faptul* prin așezarea altuia peste el. A ști să înalți realitatea peste care așezi straturi-straturi de fapte.

Starobinski spune: *critica nu rostește încă o dată opera așa cum aceasta se enunță ea însăși*. Saint Beuve crede și el că *trebuie să iei din călimara fiecărui autor cerneala cu care vrei să-l zugrăvești*. *Ascunsul fascinează* – mai spune Starobinski - și poate fi *cealaltă latură a unei prezențe*.

A interpreta înseamnă și a reinterpretă. Opera de artă avertizează. În ea există acea *privire* și rostul ei de a fi nu numai ca sumă a ceea ce s-a întâmplat până la momentul nașterii ei. În *afundul desis* al acesteia există (latent dar vivace) și *privirile* ce vor da noile înțelesuri, noile interpretări, noile repuneri în discuție a *umbrișului* operei.

Opera *strigă*, iar noi trebuie să o auzim.

Niciodată nu am separat cursurile predate de regie film de tot ce însemna teorie filmologică, istorii cuprinzătoare de stilistici, școli, mode. Ani la rând în diferite cicluri – licență, masterale, doctorale – am predat aceste teorii. În timp am realizat că regia de film nu este doar un ansamblu de structuri vizuale, nu este neapărat un *limbaj* (desigur că este!) ci este, în primul rând, *o lume!* O ai pe aceasta? Ești regizor. Nu o ai? Poate că ai greșit drumul...

Munca cu studenții-regizori, – atât cu cei de la UNATC, ai UBB cât și cu studenții Universității *Dunărea de Jos* din Galați – colaborarea cu diferite reviste de specialitate – *Tribuna*, *Studii de cercetare în film și televiziune* (UNATC) sau *Verso* (UBB) – realizările artistice (film documentar și ficțiune) m-au condus, într-un mod unilateral, înspre dorința de a oferi mai mult studenților, mai mult în plan *vertical* decât în cel *orizontal*, printr-o ofertă care să confere profunzime *meseriei* de dascăl în ale regiei de film.

Scriind un serial despre stilistica filmului (*Tribuna*, Cluj Napoca) între 2006-2010 (120 de texte) am introdus o arie conceptuală nouă: *istoria și stilistica spectacolului cinematografic*, domeniu didascalic care a stat la baza nașterii cursului *stilistica spectacolului cinematografic* (master *arta regiei de film*).

Cărțile ulterioare absolvirii studiilor doctorale: *Utopie și film* (UNATC PRESS, 2007), *Memorie și Film* (Clusium, 2008), *7+1 povești despre film* (UCIN, 2014) și cartea-curs *Filmul documentar între pre și post existență* (UNATC Press, 2017) , la care se adaugă spectacolele de teatru precum și scurt metrajele artistice, s-au dovedit a fi *exerciții* și trepte de accesare către această teză de abilitare. Lucrare în care am ales să vorbesc despre acel misterios, abia perceptibil concept-instrument regizoral numit *mise en abyme*, univers tainic al conceperii și scoaterii la lumină a *celeilalte realități*, a *epifaniei* filmice.

Godard: *A descrie înseamnă a observa mutații*. Baudelaire vorbește de *corespondențe*. *Mutații* sau *Corespondențe* sau *istorii*. Adică *fapte*. De aici începe creația regizorală supusă *presiunii* și *pulsivității* stilistice. Karol Irzykowski crede că șansele de existență ale filmului stau în a *arăta omul navigând în vecinătatea materiei*.

Dincolo și dincoace de Margine înseamnă o anumită apropiere și o anumită depărtare de realitate. Există o *margină* imaginară, invizibilă și imprevizibilă care desparte un *aici* de un *dincolo*, un *aproape* de un *departe*. Apropierea sau îndepărtarea de *margină* ne relevă un anumit *stil* al artistului, al regizorului.

Faptele (marginile, mutațiile, vecinătățile, corespondențele) presupun coborârea pe verticală. *Faptele* presupun nu atât *Realul* cât mai degrabă *Subrealul*. De aceea facerea unui film presupune doi regizori: unul de suprafață (*mise en scene*) iar celălalt de adâncime (*mise en abyme*). În această zonă *obscură* (stilul interior) ne vom opri și încerca a *lumina* câte ceva din adâncimile (nămolose) ale apelor ce dau *nuferi* la suprafață.

Venind dinspre literatură și plastică către cinematograful spunem că întreaga problemă, care se ascunde în ceea ce definim *stilistica* filmului, este *modul* (cineaștilor) de a vedea *realitatea* altfel. În eseu numit *L' Écran* (1866) Zola, spune: *Orice operă de artă este ca o fereastră deschisă asupra creației; în pervazul ferestrei este montat un fel de ecran transparent prin care zărim obiectele mai mult sau mai puțin deformate...*

Există nenumărate exemple în literatură în care fereastra (și oglinda) ca *deschidere* dar și *filtru* (ca în pictura impresionistă) a fost considerată nișă, supapă, deschidere dinspre interior către exterior, dinspre afect către efect. Aceste locații devenind astfel o *reprezentare* a întâlnirii dintre artist și spectacolul lumii. Baudelaire scrie un scurt poem în proză (*Les fenêtres*, 1863) în care vorbește despre privirea *aruncată* prin fereastră.

Privirea adresată unui *dincolo* are consistență doar dacă un număr de *bariere*, *opreliști*, *interdicții* se așează între lumea celui care privește și lumea care (aproape) *se lasă* privită. Numeroase lucrări au în centru această filtrare a *realității*. Privirea adresată unui *dincolo* neliniștește și interoghează.

Tarkovski, credea că scopul artei este de ***a-l pregăti pe om pentru moarte***. Îl citează pe Pasternak cu a lui crez: ***Creația are într-adevăr nevoie din partea artistului de moarte la modul serios în cel mai tragic sens al cuvântului.***

Altfel spus arta adevărată are în centrul ei o singură temă majoră: moartea cu infinitele ei măști.

Marii cineaști *doar* despre acest lucru vorbesc. Vorbim despre filmele care se ascund sub pecetea *dramaticului*, a *tragicului*. Doar pe acest teritoriu putem vorbi de un *dincolo* de *mise en scene*. Doar în aceste zări stratificate *mundan* vorbim de *adâncime*, de știința coborârii în *rapel* în *mise en abyme*.

Studiind natura metaforei spunem că în cinema există metafore *abisale*. Acestea există ca *pulsuni* în *locații* precum *fereastra*, *oglanda* și *documentul*. *Mise en abyme* înseamnă a vorbi despre acestea.

Aristotel a dat nume *sensului*, *ascunsului*, *nepusului*, *misterului*. Le-a numit *metafore*. Ele există în literatură și plastică. Nu și în film, așa cum susține Marcel Martin. Există în schimb capacitatea unui cadru sau mai multor cadre să exercite asupra întregului film o *anumită* presiune conotativă, o anumită *putere*, *forță* sau *combustie metaforică*. Aceasta fiind distribuită pe întreaga suprafață a filmului prin *locații* care permit *vizibilului filmic* să aducă semnificatul la suprafață. Sunt trei astfel de *spații* (le-am numit mai sus) care permit autorului de film să-și exprime mai bine *centrul sensului*. Prin aceste trei *adrese* epifania iese la suprafață transformând viziunea autorială într-o veritabilă *șarpantă stilistică*.

Termenul de *mizanscenă* sau *punere în scenă* trecând din teatru în arta filmului nu s-a alterat. Filmul s-a născut din teatru fiind principala punte de *lansare la apă* a unor proiecte filmice. Istoria filmului este istoria mizanscenei filmice, regizorii care au marcat arta a șaptea fiind și cei mai inventivi și

rafinați constructori de *așezări* în cadru. Fără aceasta, *povestea filmică* cu a ei *continuitate / discontinuitate* nu s-ar fi născut. Însă Tarkovsky spune că dincolo de arta mizanscenei, nașterea sensurilor de adâncime ține de o altă *artă*. Aceasta presupune o altă *clătinare, curgere, întoarcere* a axei orizontale (a mizanscenei) către una de profundă verticalizare.

Termenul de *mise en abyme* (Andre Gide, 1893) reprezintă o tehnică literară, plastică, filmică în care prin oglindire, *opera* (sau un fragment al acesteia) devine o *replică* a operei însăși. Imaginea este reprezentată prin aceeași imagine pe principiul multiplicării în straturi dinspre exterior către interior (păpușile *matrioșka*, *Droste effect*).

Mise en abyme, ca expresie artistică, urcă *dialogul* dintre operă și lector (privitor) către un rafinat *metadialog*.

Maladiile sufletului sunt alte *ferestre-oglinzi-trecuturi* prin care ne contemplăm propriile chipuri. Când exteriorul domină interiorul orientându-l înspre diferite acte ale subconștientului, acesta din urmă se răzbună pe realitatea *din afară* uzurpând-o. Iar, dacă între realitatea interioară și cea exterioară există un *du-te – vino*, relativitatea se va răsfânge asupra tuturor lumilor. Bolile vor deveni *boala lăuntrică: depresia*.

Marile povești din filmele lumii nu încep cu oameni fericiți. *Începutul* înseamnă lipsă, suferință și singurătate. Înseamnă *vertigo* și stările date de acesta.

Există un film simtomatic (*filmul filmelor*) care tratează – abisal – această impecabilă *cădere* a personajului pe verticala *depresiei*. Filmul se numește *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1964) .V. I. Stoichiță spune: **Vertigo**, este o narațiune pe tema dublului și, în același timp, un film despre producerea simulacrelor.

Pe această linie am analizat câteva modele filmice în care *mizanscena de adâncime* dată de verticala infrastructurii regizorale – *mise en abyme* – este născătoare de acele imagini prin care ne este adusă la suprafață aura epifanică a lumii poveștilor, acele *nestemate filmice*, închipuite de creatorii faptelor regizorale – *autorii de film*. Acest tip de gândire regizorală se împlinește stelar pe suprafața întregului film, ridicând, din adâncurile operei, sensurile filmice, uneori metafilmice, dorite de cineast.

În prima parte a studiului am definit *ascunsul* aflat sub întinderea strălucitoare a mizanscenei filmice. *Nevoia de obscuritate* constituind astfel *politețea* regizorului-autor față de spectator. Am definit (prin exemple) conceptul de *mise en abyme*. Am identificat Spații-locații (*ferestra, oglinda, documentul*) considerându-le *supape* (purtătoare de combustie metaforică) prin care *epifania (altceva-ul)* iese la suprafață împlinind gândurile autorului de film.

Prin *Matricea stilistică a filmului* înțelegem raportarea operei la cineast (a lungului drum către operă), și a *presiunii* generației asupra originalității creației. Exemplificând am vorbit de *stilul exterior*, cel mundan, care ne va urca înspre înțelegerea (în plus) a ceea ce am numit în prima parte a lucrării *stilul interior*.

Eisenstein și *Crucișătorul Potemkin* și cea mai importantă *întâlnire* (din istoria cinematografului universal) dintre o experiență spirituală și evenimentele unei epoci. Dintre *subiectiv* și *istorie*.

Kurosawa și a sa operă vizionară supusă/ influențată de ermetica și ademenitoarea cultură niponă în care s-a născut.

Kieślowski și timpul intenselor acumulări rezultate în urma unui complex proces reflexiv, de căutare și definire a ceea ce Truffaut credea că este adevăratul autor de filme, proprietarul de drept al ***cinematografului camerei din fundul casei*** .

Matricea stilistică a anilor 50-60 sau nașterea cinematografului de tip Nou, a celui personal, intim, subiectiv și obsesiv. A cinematografului epifanic.

Studioul *Sahia Film* sau *entuziasmul romantic* a unui excepțional grup de creație, care printr-o tăcută *solidaritate artistică* a dus la nașterea unei generații de valoroși documentariști.

Apa ca un bivol negru sau filmul unei ambiții colective este manifestul singular a unei promoții, care a născut, conturat și definit remarcabila generație regizorală a anilor 1970-1990.

Planul de dezvoltare și evoluție a carierei universitare, științifice și academice se axează pe mai multe direcții (activitate didactică, de cercetare, profesională) care se subscriu înțelegerii fenomenului de *stilistica filmului* ca parte componentă (fundamentală) a artei regiei de film. Diversificarea tematicii cursurilor doctorale precum și necesitatea apariției altora, dezvoltarea unui atelier doctoral de cercetare pe domeniu, achiziții de materiale audio-video, cărți (de mare anvergură culturală și de specialitate), colecții de filme etc care au în centru problematica dezbătută în prezenta lucrare de abilitare, încurajarea abordării în lucrările de doctorat a continuării studiului de față dar și a altor cercetări în domeniu sunt linii certe și obligatorii de dezvoltare și de evoluție a propriei mele cariere universitare în domeniul *artei regiei de film*.

Obținerea prezentului atestat de abilitare va însemna o încununare a eforturilor personale depuse din momentul obținerii titlului de doctor, dar și o obligație pedagogică de a transmite toată experiența acumulată (în zona pedagogiei și cercetării) către viitorii doctoranzi.