

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

FILMUL DE AUTOR. DE LA IDENTITAR LA UNIVERSAL

CONDUCĂTOR DE DOCTORAT:

Prof. Univ. Dr. Laurențiu Damian

DOCTORAND:

Andrei Tache-Codreanu

2024

Cuprins

Introducere	4
Partea I – Parte teoretică	6
Capitolul 1 – Considerații teoretice ale conceptului	7
de autor de film	7
1.1 Definiția autorului de film.....	7
1.2 Identitatea autorului.....	10
1.3 Universalitatea autorului	12
1.4.2 Procesul cathartic al autorului de film.....	18
Capitolul 2 – Caracterul universal al dramaturgiei	23
2.1 Mecanismul cathartic al tragediei lui Aristotel	23
2.2 Catharsisul, proces terapeutic.....	26
2.3 Distanța estetică (Aesthetic Distance).....	28
2.4 Universalitatea filmului de autor din perspective neurologice.....	32
2.5 Înțelegerea cinematografului prin intermediul basmului	37
2.6.2 Funcțiile basmului aplicate scenariului cinematografic	41
2.6 Tiparele emoționale ale poveștilor	45
2.6.1 Teoria lui Kurt Vonnegut	45
2.6.2 Testul teoriei lui Vonnegut.....	50
2.6.3 Tiparele emoționale aplicate cinemaului	50
Capitolul 3 – Aspecte culturale și sociale ale cinematografului	52
3.1 Filmul ca produs artistic	52
3.3 Tipurile de public, după Herbert Gans	55
3.4 Happy end-ul versus finalul tragic	59
Partea a II-a - Cineaști departe de casă	65
Capitolul 4 - Michelangelo Antonioni.....	67
4.1 Introducere.....	67
4.5 <i>Profesiune: Reporter</i>	69
4.5.1 <i>Profesiune: Reporter</i> în raport cu lumea lui Antonioni.....	89
4.5.2 <i>Profesiune: Reporter</i> în raport cu piața culturală.....	97
4.5.3 Implicații filosofice ale filmului în raport cu lumea lui Antonioni	98
4.6 Încheiere	101
Capitolul 5 - Wim Wenders.....	103
5.1 Contextul istoric al formării Noului Val German	103
5.2 Începutul lui Wim Wenders	107

5.3 Intuirea Americii – <i>Prietenul american</i> (1977).....	108
5.4 <i>Paris, Texas</i>	112
5.5 Wenders în raport cu America	118
5.6 Zile perfecte.....	119
Capitolul 6 - Viziunea cehă și demersul universal în opera lui Miloš Forman	126
6.1 Introducere	126
6.2 Contextul de formare al noului val cehoslovac	126
6.2.1 Realismul socialist, precursor al Noului val cehoslovac	127
6.2.2 Conferința despre cinematografie din 1959	129
6.2.3 Libertatea acordată artiștilor.....	130
6.2.4 Libertatea vine împreună anumite sacrificii din partea artiștilor	131
6.3 Miloš Forman	133
6.4 Cinemaul cehoslovac al lui Miloš Forman.....	140
6.4.1 <i>Asul de pică</i>	140
6.4.2 <i>Dragostea unei blonde</i>	148
6.4.3 <i>Balul pompierilor</i>	154
6.5 Miloš Forman în America	162
6.5.1 Desprinderea.....	163
6.5.2 Zbor deasupra unui cuib de cuci.....	171
6.5.3 <i>Amadeus</i>	177
6.6 Lumea lui Forman în America	183
6.7 Pactul faustian al lui Forman cu Hollywood	185
Capitolul 7 - Cineaști români în exil	188
7.1 Contextul politic.....	188
7.2 Lucian Pintilie, între teatru și cinema.....	191
7.2.1 Lupta împotriva Partidului.....	192
7.3 Reconstituirea.....	195
7.4 Exilul lui Pintilie	198
7.6.1 Nu te teme, Iacob!	210
Capitolul 8 - Discuții și concluzii	221
8.1 Discuții	221
8.2 Concluzii	227
Anexe	228
Bibliografie	230

Cuvinte cheie: *film de autor; auteur; catharsis; happy end; onestitate intelectuală; basm; comunism; cenzură; exil; transnațional; Noul Val Cehoslovac; Noul Val German; Neorealismul Italian; Milos Forman; Michelangelo Antonioni; Wim Wenders; Radu Gabrea; Lucian Pintilie;*

Introducere

Una din cele mai frecvente întrebări pe care le primește orice regizor european la un moment dat în cariera sa este dacă nu ar visa să lucreze la Hollywood. Sistemul american, împreună cu bugetele sale exponențial mai mari decât cele din Europa, pare să fie rampa de lansare către o carieră strălucită pentru orice cineast. Ca tânăr regizor, inclusiv eu m-am întrebat, și nu de puține ori, dacă mi-ar plăcea sau dacă măcar aş avea vreo șansă de a mă adapta la sistemul Hollywoodian. S-a vorbit și nu de puține ori despre o viziune complet distinctă între modul european de a face film și cel american, și adesea este vehiculat că un autor, odată cu acceptarea modului Hollywoodian de a face film, este nevoit să își renege propria viziune în detrimentul realizării unui produs destinat publicului larg, puterea sa creativă devenind una limitată.

Prezenta cercetare își propune o nouă dimensiune în ceea ce privește filmul de autor: filmul de autor nu înseamnă doar o stilistică și o poetică recognoscibilă, ci o lume purtată de autor în filmele sale. S-a vorbit și nu de puține ori despre lumea lui Fellini sau lumea lui Antonioni sau lumea lui Bergman, iar în cinemaul românesc evident lumea lui Pintilie. Aceste lumi fie că rămân locale, fie că au puterea de a depăși granițele, impunând un mental colectiv.

Astfel, anumiți cinești și-au putut defini lumea în raport cu universalul, păstrând în același timp conotația națională. Există similitudini în comportamentul personajelor din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, personaje parcă din aceeași familie cu cele din *Balul pompierilor*. Există un tip de alienare la personajele lui Wenders, aceeași din primele sale filme din Germania. Există convenție și structură teatrală asumată la Lucian Pintilie, atât în *Salonul nr. 6* cât și în *De ce trag clopotele, Mitică?* Analiza realizată filmelor lui Forman, Wenders și Antonioni nu este cea clasică, ci se urmărește pătrunderea în psihologia personajelor regăsită de-a lungul operei lor care s-a desfășurat în mai multe spații culturale. Mai mult, lucrarea își propune să analizeze și modul în care doar în anumite circumstanțe starea personajelor recomandă citirea mesajului de autor pe mai multe continente.

Deși în literatura de specialitate există studii care analizează opera cineaștilor care au lucrat în afara țării natale, lipsește o aprofundare a motivelor pentru care doar anumite destine au putut găsi departe de casă un loc în care să fie înțelese. Prezentul studiu își propune printr-o abordare interdisciplinară, în contextul dezvoltării recente a literaturii de specialitate despre capacitățile

terapeutice ale cinemaului și a imagisticii funcționale neurologice, o înțelegere a motivelor pentru care lumea unui cineast ca Miloš Forman, care a emigrat de la un tip de cinema de autor specific contextului european, a reușit să se adapteze unui stil american de a face film pentru marele public, păstrându-și în același timp valențele cehe. La polul opus, vor fi studiate cazurile unor alți cinești europeni, care deși au reușit performanțe recunoscute de critică în contextul american, filmele lor nu au ajuns la marele public. Într-un omagiu adus cineștilor români afectați de ostilitățile regimului comunist din țara noastră, ultimul capitol al lucrării va fi dedicat studiului operelor realizate în afara României ale lui Lucian Pintilie și Radu Gabrea.

Titlul lucrării, *Filmul de autor, de la identitar la universal*, definește de fapt metodologia acesteia. Pentru înțelegerea mecanismului prin care un autor poate deveni universal atunci când lumea sa este transpusă într-un alt mediu cultural, prima parte, una teoretică, se va concentra în primul rând pe o definiție a autorului, urmată de o înțelegere a identității și a universalității printr-un studiu ce ține de teoria dramaturgiei, capacitățile terapeutice ale cinemaului, activitatea neuronală a spectatorului în timpul vizionării unor anumite filme, precum și teorii ce țin de sociologia și marketingul artei. În partea a doua a lucrării, opera unor cinești care au lucrat în afara țării natale va fi studiată, iar reușita ori nereușita lor de a ajunge la marele public va fi înțeleasă prin prisma teoriei expuse în prima parte.

Partea I – Parte teoretică

Capitolul 1 – Considerații teoretice ale conceptului de autor de film

În acest prim capitol, se va porni de la noțiuni teoretice ale conceptului de autor de film, pentru a ajunge la implicații recente ale literaturii de specialitate despre capacitățile terapeutice ale procesului de realizare de film. Dezbaterea despre autorul de film a fost popularizată pentru prima dată în anii 1950, în urma eseului scris de Alexandre Astruc, intitulat „*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-stylo*”¹. În viziunea lui Astruc, realizatorul de film se folosește de aparatul de filmat în același fel în care scriitorul se folosește de stiloul său. Nu mai există nicio diferență între scenarist și regizor, cei doi contopindu-se în aceeași persoană. Semnificația regiei se transformă dintr-o simplă reprezentare tehnică a unei scene deja scrise într-un proces de scriere în sine²: “cum ar putea cineva să facă o diferență între omul care concepe lucrarea și cel care o scrie? Ar putea cineva să își imagineze un roman de Faulkner, scris de altcineva decât de Faulkner? Și ar putea fi *Citizen Kane* / *Cetățeanul Kane* satisfăcător în orice altă formă decât în cea pe care i-a dat-o Orson Welles?”³

Eseul lui André Bazin intitulat *La Politique des Auteurs*, publicat în 1957, reprezintă un alt pas important în definirea statutului de autor de cinema. Critica franceză a început să ia în considerare atribuirea statutului de autor și unor regizori de la Hollywood care nu erau implicați în scrierea scenariului filmelor la care lucrau, în contextul importului masiv de filme americane în Franța după ridicarea restricțiilor din timpul Celui de-al Doilea Război Mondial⁴. Astfel, teoria lui Alexandre Astruc elaborată cu nouă ani în urmă a fost extinsă. Pentru a beneficia de *Politique des auteurs*, în viziunea lui Bazin, un cineast trebuie să fie demn de ea, această școală de critică făcând o diferență clară între autori și metteurs-en-scène, chiar și cei talentați⁵.

¹ Hayward, Susan, *Cinema studies : the key concepts*, Routledge, Londra, 2000, pp. 19-20

² Astruc, Alexandre, *The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo*, original publicat în *L'Écran française*, 30 martie 1948, disponibil la <https://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>, accesat 14 iunie 2024

³ ibidem

⁴ Hayward, Susan, *Cinema studies : the key concepts*, Routledge, Londra, 2000, pp. 20-21

⁵ Bazin, André, *La politique des auteurs*, original publicat în *Cahiers du Cinema* nr. 70, April 1957, disponibil la <https://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>, accesat la 14 iunie 2024

Astfel, autorii sunt un subiect pentru ei înșiși; ei au aceeași atitudine și emit aceleași judecăți morale asupra acțiunii și asupra personajelor, indiferent de scenariu. Bazin concluzionează prin a cita și a adopta definiția lui Jacques Rivette, care a spus că un autor este cineva care vorbește la persoana întâi. Politica autorilor constă, în concluzie, în alegerea factorului personal în creația artistică ca standard de referință, apoi în a presupune că acesta continuă și chiar progresează de la un film la altul⁶.

În viziunea scriitoarei Cathleen Rountree, anumiți cinești trec prin procesul de creație dintr-o plăcere pentru o explorare proprie, în timp ce alți creatori încearcă de fapt în mod inconștient să se vindece în urma unei traume sau a altor dificultăți personale. Astfel, destinul unui autor de film nu este departe de cel al unui pictor, care în concepția lui Pablo Picasso se folosește de contextul vizual pentru a se elibera de sentimente și imagini⁷.

Cinema este astfel un mediu cu multiple posibilități de vindecare, atât pentru spectatori, cât și pentru realizatori. Un catharsis de ordin terapeutic a fost demonstrat că poate fi obținut de către spectatori la vizionarea unui film, dar studiile recente dovedesc același potențial de vindecare intuit de Cathleen Rountree și pentru realizatorii ai căror abordare se raportează la propriile traume. Cu toate acestea, procesul de realizare de film în scop terapeutic rămâne încă unul nou, căruia îi lipsesc o definiție sau o teorie precise, fiind cunoscut în literatură drept video-based therapy sau filmmaking therapy⁸.

Inspirată din terapia prin artă, terapia prin realizare de film reprezintă o cale plurisenzorială prin care un pacient se poate raporta la trauma sa. Un studiu de referință prin care cinema de autor ar putea fi înțeles prin prisma terapiei prin realizare de film este proiectul „I Was There” (IWT), în care veterani din trupele de armată americane au fost ghidați în producția unor filme cu scopul propriei vindecări a simptomului de stres posttraumatic (PTSD)⁹.

Cu toate că demersul a fost unul care s-a bazat pe principiile terapiei prin artă, în care măiestria artei a fost secundară față de importanța exprimării de sine¹⁰, ne ajută să înțelegem mai bine principiul pe care se bazează destinul autorului de film. Lucrul la scurtmetrajele lor, care a pornit de la o nevoie

⁶ ibidem

⁷ Rountree, Cathleen, *Auteur Film Directors as Contemporary Shamans*, Jung Journal, 2008, disponibil la DOI: 10.1525/jung.2008.2.2.123, accesat la 15 iunie 2024

⁸ Tuval-Mashiach, Rivka și colaboratorii, “*When You Make a Movie, and You See Your Story There, You Can Hold It*”: *Qualitative Exploration of Collaborative Filmmaking as a Therapeutic Tool for Veterans*, *Frontiers in Psychology*, Octombrie 2018, disponibil la <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01954>, accesat la 15 iunie 2024

⁹ Ibidem

¹⁰ Koppers, Petra, *art therapy*, *Britannica*, disponibil la <https://www.britannica.com/topic/art-therapy>, accesat la 15 iunie 2024

de a-și cristaliza propria durere, s-a bazat de fapt pe principiile teoriei lui André Bazin, în care autorii sunt un subiect pentru ei înșiși. Astfel, studiul citat ne aduce mai aproape de înțelegerea mecanismului cu posibile valențe terapeutice pe care se bazează procesul de creație prin care trece un autor.

Capitolul 2 – Caracterul universal al dramaturgiei

Aristotel vorbește despre catharsis ca parte a tragediei astfel în Poetica:

„Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stîrnind mila și frica săvîrșește curățirea acestor patimi.”¹¹

Dar cum se obține compasiunea și frica? John Yorke scrie că povestea arhetipică introduce un protagonist, cu care ne invită să ne identificăm, devenind ca un fel de avatar al spectatorului în cadrul poveștii. După ce avem personajul cu care ne identificăm, geneza poveștii este faptul că ceva se întâmplă cu acesta. Acest eveniment declanșator al poveștii este aproape de fiecare dată o problemă, sau o problemă deghizată în oportunitate. Alice cade în gaura de iepure, Jack Bauer află de un plan terorist, Godot nu mai apare. Iar atunci când personajului cu care publicul empatizează i se întâmplă ceva, publicul va simți sentimentele de milă și de compasiune enunțate de Aristotel, fiind condus către catharsis. Astfel, dramaturgia, prin esența ei, ghidează publicul către catharsis¹².

Întâmplările nefericite constituie baza pe care se construiește empatia spectatorului față de protagonist, empatie care îl face să își dorească binele pentru persoana de pe ecran. Dacă lumea protagonistului ar fi una perfectă, nu ar exista nicio poveste de spus. Revenind la universalitatea unui autor de film ce lucrează dincolo de granițele sale socioculturale, aceasta este dependentă de capacitatea sa de a construi un drum empatic între personajele sale și spectatori, respectiv de a vindeca problemele emoționale ale publicului, indiferent de contextul cultural în care opera este realizată. Acest proces constă în găsirea unei tragedii universale, sau mai degrabă a unui destin al cărei suferință poate fi înțeleasă oriunde s-ar întâmpla.

Pentru o aprofundare a motivelor pentru care un cinema de autor ar avea mai multe șanse de a fi acceptat într-un alt spațiu sociocultural, lucrarea propune și un studiu interdisciplinar al înțelegerii implicării spectatorului într-un univers cinematografic. Dacă de la începutul cinematografului s-a realizat faptul că anumite filme au un impact mai puternic asupra minții spectatorului, acest lucru nu

¹¹ Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, București, pp. 59-60.

¹² Yorke, John, *Into the Woods*, Abrams Press, New York, 2015, p. 3

a putut fi dovedit științific până la apariția unor metode de analiză non invazivă a activității creierului. În prezent, cu ajutorul rezonanței magnetice nucleare (RMN) funcționale, analiza creierului spectatorilor este posibilă în timpul vizionării de filme. Astfel, este demonstrat că unele filme induc o mai mare activitate neuronală decât altele.

Studiul citat în lucrare analizează activitatea neuronală a spectatorilor în cazul a trei filme: *Bang! You're Dead* regia Alfred Hitchcock, *The Good, the Bad and the Ugly / Cel bun, cel rău, cel urât*, regia Sergio Leone și *Curb Your Enthusiasm / Larry David, inamicul public nr. 1*.

Este demonstrată o activitate neuronală crescută în timpul vizionării filmelor lui Hitchcock și Leone¹³, care poate fi înțeleasă prin prisma sentimentelor aristotelice de teamă și milă față de protagoniști, care sunt atât de pregnante prin natura scenariilor celor două pelicule. Tipul de pericol în care sunt situate personajele lui Hitchcock și ale lui Sergio Leone este adesea moartea, amenințare ce este în mod clar însușită de către spectatori prin activitatea puternică a creierului amigdalian ce a putut fi detectată¹⁴.

În comparație, serialul lui Larry David este unul care nu are mize ce pun în joc viața protagonistului sau a altor personaje. Acesta se bazează pe explorarea unor situații cu iz penibil în care personajul intră din cauza propriilor greșeli, totul fiind învăluit într-un umor ironic, care reușește să aducă o anumită detașare ce se traduce într-o activitate neuronală mult mai scăzută a spectatorilor¹⁵.

Universalitatea unui autor constă în posibilitatea construirii unor drumuri empaticе între personajele sale și spectatori, oricare ar fi mediul în care povestea sa prinde contur, impunând astfel un mental colectiv al viziunii sale despre lume. Astfel, identificarea unui pericol universal, la care audiențele transnaționale să se poată raporta, rămâne un punct esențial în supraviețuirea propriei lumi dincolo de granițele natale ale cineastului.

În secolul XX, nume precum Sigmund Freud, Carl Jung sau Bruno Bettelheim notau faptul că basmul conține elemente ce sunt manifestări ale unor frici și dorințe universal umane¹⁶. Astfel, realizarea unui film în concordanță cu funcțiile prezente în basm ar putea asigura ușurința citirii mesajului autorului de către un spectru mai larg de spectatori. Prin studierea funcțiilor de bază ale basmului în viziunea lui Propp și compararea prezenței sau lipsei acestora cu modul în care au fost primiți anumiți cinești în America, lucrarea își propune să se apropie și de ceea ce înseamnă o formulă a succesului într-o industrie dependentă de realizarea de profit. Bazându-se pe tiparele

¹³ Hasson, Uri și coautorii, *Neurocinematics: The Neuroscience of Film*, Projections, 2008, disponibil la https://www.cns.nyu.edu/~nava/MyPubs/Hasson-et-al_NeuroCinematics2008.pdf, accesat la 15 iunie 2024

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

¹⁶ *Fairy tale*, Britannica, disponibil la <https://www.britannica.com/art/fairy-tale>, accesat la 15 iunie 2024

emoționale ale poveștilor introduse de Kurt Vonnegut, lucrarea face referire și la un demers de referință din 2018, în care anumite trasee emoționale ale filmelor s-au dovedit a avea o tendință mai mare de reușită la Box Office. Mai mult, autorii articolului citat demonstrează faptul că toate tiparele emoționale identificate ar putea face profit, condiția fiind să fie asociate cu genurile și bugetele potrivite¹⁷.

Bineînțeles, întotdeauna pot exista și excepții de la regulă, natura de prototip pe care o are orice film putând ieși cu ușurință din algoritmul creat pe baza eșantionului de filme din studiul prezentat. Cu toate acestea, prin prisma acestei teorii un anumit tipar cu mai multe șanse de reușită a acceptării unui autor într-un alt context cultural ar putea fi trasat. Dar adaptarea autorului de film dincolo de granițele natale rămâne totuși dependentă și de aspectele sociale, economice și culturale la care opera sa trebuie să se raporteze.

Capitolul 3 – Aspecte culturale și sociale ale cinematografului

Raportul dintre filmul de autor și filmul pentru marele public ar putea fi similar cu modul în care arta a fost privită înainte de secolul al XVIII-lea, atunci când piesele de artă erau considerate artefacte, produse doar pentru a îndeplini anumite scopuri practice, exemple putând fi portretele, picturile din biserici sau sculpturile. Artă a fost de fiecare dată creată cu un scop practic până la finalul anilor 1700, atunci când paradigma a fost schimbată. Astfel, putem spune că necesitatea viziunii interioare a unui individ, respectiv a nevoii de exprimare, este o privire modernă¹⁸.

Monteuza Dana Bunescu vorbește despre faptul că un cineast niciodată nu face film pentru că este cool, ci dintr-o anumită nevoie¹⁹. Astfel, procesul va veni într-un mod dependent de adevărul personal al autorului, care își va exprima propria viziune despre lume în cadrul operei sale.

Dacă pentru un film comercial utilitatea sa este una precisă, anume entertainment-ul spectatorilor pentru scopul ultim al generării de profit, în cazul filmului de autor procesul pornește de la nevoia cathartică a acestuia de a se exprima, conform teoriilor studiate, utilitatea în sine a filmului fiind secundară. La polul opus, meșteșugul deprins poate fi utilizat de către un artist în scopuri pure

¹⁷ Del Vecchio și colab, *The Data Science of Hollywood: Using Emotional Arcs of Movies to Drive Business Model Innovation in Entertainment Industries*, Journal of the Operational Research Society, 2018, disponibil la <https://arxiv.org/abs/1807.02221>, accesat la data de 16 iunie 2024

¹⁸ Staniszewski, Mary Anne, *Believing is Seeing: Creating the Culture of Art*, Penguin Books, 1995, New York, pp.101-104

¹⁹ Mareș, Ionuț, *Dana Bunescu: „Trebuie să faci film din nevoie, nu pentru că este cool. Trebuie să doară ceva”*, Films in Frame, 22 noiembrie 2022, disponibil la <https://www.filmsinframe.com/ro/interviu/dana-bunescu-monteur/>, accesat la data de 5 iunie 2024

de entertainment, în care sentimentele acestuia nu se mai află în centrul de interes, simplul amuzament al publicului devenind esențial. Astfel, asemenea unui pictor care era angajat să realizeze portretul unei personalități, cineastul poate fi angajat de către un studio pentru un anumit proiect sub anumite condiții specifice. Cu toate acestea, în anumite ocazii autorul de film poate reuși să își adapteze propria lume într-un sistem al studiourilor, unul dintre exemplele cele mai cunoscute fiind Miloș Forman, a cărui tranziție de la un cinema de autor specific filmului european la un sistem de valori specific Hollywood-ului este studiat în capitolul 6.

În funcție de mediul în care este produs și de modelul de finanțare de care beneficiază, filmul se poate situa oriunde între un tip de producție americană cu finanțare privată și a cărei scop este exclusiv generarea de profit, sau o abordare arthouse, realizată de obicei în spațiul european și care nu ar fi posibil de realizat fără existența unor subvenții din fonduri publice sau donații. Destinul autorului de film care migrează de la un sistem de finanțare la altul înseamnă astfel nu numai o schimbare din punct de vedere al modului în care își bugetează filmul, ci o adaptare a propriei lumi pentru a se raporta la o serie de noi așteptări din partea unui alt public.

Schimbarea tipului de finanțare aduce și o nevoie de schimbare a publicului pentru care opera este adresată. Astfel, un studiu al tipurilor de public, în acord cu teoria lui Herbert Gans, s-a dovedit esențial pentru înțelegerea aprofundată a tranziției unei autor către un alt mediu. Prin urmare, universalitatea capătă mai multe sensuri. Dacă aceasta ar putea însemna în primul rând o raportare la subiecte universale umane, ar putea fi extinsă până la o discuție a posibilității de adaptare a unei lumi indiferent de mediul cultural sau sistemul de finanțare. Într-o analiză a primului film al lui Miloș Forman din America, *Desprinderea*, în comparație cu filmul prin care a venit recunoașterea sa pe noul continent, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, cele două sunt în mod clar destinate unor categorii de public diferite, în acord cu teoria lui Herbert Gans a tipurilor de public.

Scriitoarea Edith Wharton sintetizează în cartea ei *French Ways and Their Meaning*, într-o comparație între dramaturgia franceză și cea americană, de fapt o comparație ce poate fi extinsă în general viziunii filmului european arthouse în raport cu a celui dezvoltat în contextul studiourilor americane. Francezii, în viziunea ei, nu se tem de risc sau de durere. Nu au idei escapiste despre viață, raportându-se la ea ca un dar atât de mare încât sunt pregătiți să își asume și zilele mai puțin bune, rezultând într-un tip de *onestitate intelectuală* specifică. Celebra frază a episcopului anglican Butler „Things are as they are and will be as they will be” (Lucrurile sunt așa cum sunt și vor fi așa cum vor fi) pare să fie pentru Wharton motto-ul rațiunii franceze²⁰.

²⁰ Wharton, Edith, *French ways and their meaning*, Berkshire House Publishers, 1997, Massachusetts, pp. 64-65

La polul opus, este remarcat gustul spectatorului american de teatru drept unul îndreptat către fericirea până la adânci bătrâneți desprinsă din basme, lucru ce îl forțează pe dramaturgul american în căutarea succesului să adere acestei metode ²¹.

Astfel, teoria lui Wharton ar putea reprezenta o modalitate de înțelegere mai profundă a diferenței dintre un tip de cinema artizanal, preocupat de un adevăr al autorului, în raport cu un cinema comercial ce urmărește satisfacerea dorințelor publicului spre generarea de profit, indiferent de spațiul geografic la care ne raportăm.

Lucrarea își va propune analiza interpretării Americii de către trei destine europene diferite, care s-au dezvoltat într-o manieră specifică culturii înalte descrise de Herbert Gans și care și-au purtat propria lume și poetică într-un spațiu cultural diferit.

Partea a II-a - Cineaști departe de casă

Introducere

Într-o încercare preliminară de a defini studiul realizat în continuare, menționez că nu mi-am propus delimitarea unui cineașt care să fie considerat drept un câștigător al reușitei departe de casă. Pentru autori precum Michelangelo Antonioni sau Wim Wenders, America nu a reprezentat o țară a exilului, ci una a posibilității extinderii unei viziuni de autor într-un alt mediu cultural. Pentru un cineașt ca Miloș Forman, care în Cehoslovacia comunistă nu mai avea nicio șansă să realizeze film, America a reprezentat singura sa șansă de a-și continua cariera. Atunci când Wenders a făcut *Paris, Texas*, un film cu puternice valențe europene realizat în America, nu a fost premiat de către țara gazdă, ci de către festivalul de la Cannes cu Palme d'Or. Wenders s-a întors în Germania după experiența de peste ocean, declarându-se în mod deschis un autor de film european care nu va putea niciodată să lucreze în industria Hollywood-ului. S-a angajat să promoveze valorile cinemaului european, fiind între 1996 și 2020 președinte al Academiei Europene de Film.

La polul opus, Miloș Forman realizează în 1971 primul său film american, *Desprinderea*, cu care are un succes similar în rândul criticii europene. Câștigă premiul cel mare al juriului tot în cadrul festivalului de la Cannes, dar rămâne, asemenea lui Wenders, în afara ariei de interes a americanilor. Cu toate acestea, după *Paris, Texas* Wenders are posibilitatea de a se întoarce în Germania și de a realiza la Berlin celebrul său *Der Himmel über Berlin / Cerul deasupra Berlinului*, în timp ce Forman

²¹ Ibidem

este concediat după *Desprinderea* de către studioul Barrandov de la Praga, iar filmul său precedent, *Balul pompierilor*, este ‘interzis pentru totdeauna’ de către Partidul Comunist în Cehoslovacia.

Devine din ce în ce mai clar că pentru Forman a reuși în America a însemnat a-și putea adapta viziunea cehă unei noi societăți în speranța că va putea să își continue cariera, iar pentru Wenders a reuși a însemnat transpunerea temeii sale recurente a road movie-ului într-un alt mediu cultural, acceptarea lumii sale de către marele public american nefiind esențială. Astfel, niciunul din cineaștii prezentați nu va fi un câștigător sau un pierzător, ci vor reprezenta o serie de destine ce au urmărit să obțină lucruri diferite din transpunerea propriei lumi într-un alt spațiu cultural.

Cu toate acestea, studiul își propune să înțeleagă, prin prisma teoriei expuse, motivele pentru care destinul fiecărui autor în America a fost unul diferit și totodată își propune să analizeze modalitatea în care cineaștii discutați și-au păstrat poetica și conotația națională, analiza filmelor ce urmează să se realizeze provocând mitul conform căruia lucrul într-un sistem al studiourilor de la Hollywood se traduce într-o subjugare a propriei viziuni de autor.

Capitolul 4 - Michelangelo Antonioni

Michelangelo Antonioni vorbește despre tema majorității filmelor sale drept una a alienării²². Gramatica sa compusă din cadre ce devin apăsătoare prin durata lor, raportarea la starea interioară a personajelor prin intermediul arhitecturii ce îi înconjoară sau utilizarea plastică a culorilor sunt doar câteva din inovațiile de ordin estetic ce au impus o anumită stare filmelor lui. Prin celebra trilogie compusă din *L'Avventura / Aventura*, *La Notte / Noaptea* și *L'Eclisse / Eclipsa*, acesta a introdus o serie de personaje ce provin din clasa de mijloc a mediului citadin, înconjurate de o oboseală existențială și de o liniște ce devine adesea angoasantă. Intrigile sale deschise sunt eliptice, evazive și experimentale, oferind material bogat atât pentru cei mai înfocați admiratori ai săi, cât și pentru critici²³.

În anii 1950 americanii erau interesați de colaborări cu italienii, dar doar pentru a se folosi de resursele lor de producție. În 1960, pe când Hollywood-ul tindea să fie amenințat de o scădere în popularitate, aceștia au devenit interesați și de colaborarea creativă cu italienii, în 1963 realizând filmul lui Visconti, *Il gattopardo / Ghepardul*, iar la scurt timp semnându-se contractul pentru 3 filme

²² Dalton, Stephen, *What Antonioni's movies mean in the era of mindfulness and #MeToo*, BFI, 2019, disponibil la <https://www.bfi.org.uk/features/michelangelo-antonioni-modernity>, accesat la 16 iunie 2024

²³ Ibidem

în limba engleză ce urmau să fie regizate de Antonioni: *Blow-up / Împuşcătura*, *Zabriskie Point*, și *Professione: reporter / Profesiune: reporter*²⁴.

Antonioni reușește prin *Împuşcătura* o adaptare a mesajului său autorial într-un alt spațiu sociocultural, în care vorbește despre o alienare universală a omului modern. Ca în majoritatea filmelor sale, climaxul este atins atunci când protagonistul se confruntă cu propria neputință²⁵.

Zabriskie Point este cel de-al doilea film din înțelegerea formată din trei proiecte pe care Antonioni a semnat-o cu studioul american MGM. Acesta este cel care a avut cel mai mic rezultat la Box Office, încasând 900,000 de dolari și având un buget de 7 milioane. Pe lângă pierderile semnificative financiare, filmul a fost dur criticat chiar și de către cei mai mari fani ai lui Antonioni, pentru motive de la actoria considerată ca fiind slabă până la clasificarea filmului ca fiind unul politic al contraculturii americane, acuzație pe care Antonioni a negat-o cu fiecare ocazie.²⁶

Zborul rămâne un leitmotiv al lumii lui Antonioni. Dacă în *Noaptea* sau în *Eclipsa* zborul face trimitere la o dorință de evadare a personajelor, dorința americanului Mark este din aceeași zonă. Sunt asemănări puternice între momentul desprinderii sale de la sol și secvența de zbor din *Eclipsa* sau urmărirea avioanelor ce decolează de către Vittoria atunci când se află pe aeroport. Un sentiment similar este regăsit și în privirea pe care Lidia o acordă elicopterului ce trece pe deasupra sa în începutul din *Noaptea*.

Prin filmul său anterior, *Împuşcătura*, Antonioni realizează un studiu al efectelor modernității asupra unui artist care își pierde propria voce în confortul unei lumi materiale. Cu toate acestea, alienarea lui Thomas are parte de o construcție veridică, ce conduce către o anti-narațiune specifică lumii lui Antonioni și a unui refuz de înlăturare a propriei suficiențe în final. În *Zabriskie Point*, Antonioni încearcă o adaptare a propriei lumi pentru a se adresa unui public american, prin construirea unei narațiuni clasice în care scopul de eliberare din mirajul modernității devine împlinit prin Daria. Cu toate acestea, construcția rămâne la un nivel superficial în care lipsa inițială a personajului, specifică unei narațiuni convenționale, nu este dezvoltată în mod eficient.

²⁴ Nowell-Smith, Geoffrey, *The American Dream in Post-War Italy*, în *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*, Cooke, Paul (Ed.), Palgrave Macmillan, 2007, New York, p.133

²⁵ Samuels, Charles Thomas, *The Blow-Up: Sorting Things Out*, în *Focus on Blow-up*, Huss, Roy (Ed.), Prentice-Hall, Inc., 1971, New Jersey, pp. 18

²⁶ Totaro, Donato, *Zabriskie Point (1970, Antonioni): A Scene by Scene Analysis of a Troubled Masterpiece*, OffScreen, 2010, disponibil la https://offscreen.com/view/zabriskie_point_1970, accesat la 16 iunie 2024

Alienarea lui Sandro din *Aventura* vine din imposibilitatea de asumare a unei relații de căsătorie. În viziunea lui Antonioni, acesta este un italian catolic, victimă a acestei moralități²⁷. Prin urmare, instabilitatea sa are explicații profunde într-un context social al Italiei anilor 1960. Antonioni vorbește despre o nevoie de libertate a tuturor personajelor sale și o încercare de eliberare dintr-o conștiință încărcată, dintr-un sentiment al păcatului. Psihologia lui Mark din *Zabriskie Point* nu este cu nimic diferită față de cea a lui Sandro din *Aventura* sau a lui Giovanni din *Noaptea*, toți fiind victime ale propriilor conștiințe. Cu toate acestea, dacă pe Sandro și pe Giovanni neputința unei asumări îi consumă din interior, pe Mark conștiința furtului avionului și dorința sa de a-l returna este una care îl îndeamnă către o moarte inutilă.

Cu toate că *Profesiune: Reporter* este filmat de Antonioni într-un alt spațiu cultural și la mai mult de un deceniu după *Aventura*, cele două filme sunt considerate mult mai asemănătoare decât diferite²⁸. Ambele sunt despre o căutare mai adâncă decât cea care poate fi observată la un prim nivel. În *Aventura* nu este vorba despre căutarea Annei, ci despre Sandro care este în căutarea unei proprii asumări, din cauza căreia reacționează dintr-un impuls erotic ce se traduce într-o instabilitate și mai mare. Conștientizarea propriei neputințe din final nu înseamnă în mod obligatoriu o îndreptare pentru acesta, în viziunea lui Antonioni propria examinare reprezentând doar un pas preliminar pe care Sandro îl realizează²⁹.

Michelangelo Antonioni provoacă spectatorul și rămâne în zona unui cinema de nișă specific culturii înalte conturate de Herbert Gans, chiar și atunci când realizează film în contextul unei industrii comerciale americane. Antonioni rămâne astfel consecvent propriei lumi și modului european de a face film de autor în America, asumându-și riscurile unei priviri reci din partea unei industrii orientate către profit. Cu toate acestea, într-o lume a blockbuster-urilor care atrofiază modul de raportare la cinematograful, opera lui Antonioni, o reflectare în ritm lent despre dorință, disperare și alienare, se simte teribil de proaspătă³⁰.

²⁷ Samuels, Charles Thomas, *Interview With Michelangelo Antonioni (1969) – by Charles Thomas Samuels*, disponibil la <https://www.romacinephilia.com/post/interview-with-michelangelo-antonioni-1969-by-charles-thomas-samuels>, accesat la data de 15 iunie 2024

²⁸ Dargis, Manohla, *Antonioni's Characters Escape Into Ambiguity and Live (Your View Here) Ever After*, NY Times, 28 octombrie 2005, disponibil la <https://www.nytimes.com/2005/10/28/movies/antonionis-characters-escape-into-ambiguity-and-live-your-view-here.html>, accesat la 16 iunie 2024

²⁹ Michelangelo Antonioni la conferința de presă de după lansarea filmului său *Aventura* la Cannes, 1960, text publicat primăvara anului 1962 în jurnalul *Film Culture*, apud Antonioni, Michelangelo, *L'avventura: Cannes Statement*, Criterion, 2014, disponibil la <https://www.criterion.com/current/posts/100-lavventura-cannes-statement>, accesat la 16 iunie 2024

³⁰ Dalton, Stephen, *What Antonioni's movies mean in the era of mindfulness and #MeToo*, BFI, 2019, disponibil la <https://www.bfi.org.uk/features/michelangelo-antonioni-modernity>, accesat la 16 iunie 2024

Capitolul 5 - Wim Wenders

America rămâne pentru Wenders un tărâm fantastic, al imaginilor puternice și al mizanscenei unui deșert și a unui oraș care ambele sunt neprimitoare, în care omul nu se poate regăsi³¹. Spre deosebire de alți regizori din Germania sau Austria care au folosit America drept un loc al exilului, aceasta nu a reprezentat niciodată o evadare pentru Wenders, fiind întotdeauna doar posibilitatea de a experimenta și de a trăi o viață paralelă³².

Paris, Texas (1984) este considerată a fi o poveste despre fiul risipitor și întoarcerea lui acasă. Este, de asemenea, printre altele, un *road movie*, un western modern și un exemplu rar de coproducție internațională între America și Europa a cărei poetică nu este afectată de presiunea vânzărilor externe. Filmul a avut premiera la Festivalul de film de la Cannes, unde în 1984 a câștigat Palme d'Or, reprezentând o fuziune între cinemaul de autor european și preocupări ale cinematografului american precum identitatea masculină și ideologia romantismului³³.

La mijlocul anilor 1980, cineastul a susținut că și-a dat seama că era esențial pentru el, din motive de identitate personală, să decidă asupra identității sale de autor de film: a optat pentru european. Când a simțit nevoia să se definească în acest sens, trăise suficient de mult în America pentru a ști că nu va deveni niciodată un regizor american, capabil să lucreze în industria Hollywood-ului³⁴.

Deși filmat în Japonia și la aproape 40 de ani diferență de *Paris, Texas*, *Zile perfecte* reflectă aceleași frământări și gânduri recurente din cinemaul lui Wim Wenders. Identitatea sa autorială a rămas neschibată de-a lungul carierei, personajele sale confruntându-se cu aceleași tipuri de probleme universale, valabile atât în Europa, America sau Asia. Cu toate acestea, filmele sale rămân într-un anumit fel smerite. Acestea nu caută niciodată un discurs intelectual pretențios, dar reprezintă în același timp alegorii ce conțin o serie de trimiteri la fricile și dorințele universale umane.

³¹ Kolker, Robert Philip, Beicken, Peter, *The films of Wim Wenders*, Cambridge University Press, 1993, Cambridge, p.137

³² Wenders, Wim, *Wim Wenders: Everything I Loved I Had to Defend, The Talks*, 29 ianuarie 2014, disponibil la <http://the-talks.com/interviews/wim-wenders/> apud Hill, Lee, *Paris, Texas*, Senses of Cinema, Octombrie 2014, disponibil la <https://www.sensesofcinema.com/2014/cteq/paris-texas/>, accesat la 16 iunie 2024

³³ Hill, Lee, *Paris, Texas*, Senses of Cinema, Octombrie 2014, disponibil la <https://www.sensesofcinema.com/2014/cteq/paris-texas/>, accesat la 16 iunie 2024

³⁴ Jones, S, *Wenders' Paris, Texas and the 'European way of seeing'*, 2005, disponibil la https://www.researchgate.net/publication/292509593_'Wenders'_paris_texas_and_the_'European_way_of_seeing, accesat la 16 iunie 2024.

Wenders rămâne un prototip de cineast transnațional, prin care reușește o adaptare a unei lumi proprii indiferent de mediul cultural în care aceasta se adresează. Spre deosebire de Antonioni, ale cărui personaje urmărite de o conștiință încărcată a păcatului rămân specifice unei viziuni italiene, cinemaul lui Wenders pare să fie alcătuit dintr-o serie de motive universale, care pot prinde rădăcini în orice mediu sociocultural ar fi realizate. Cu toate acestea, rămâne fidel unui mod european de a face film, prin care respinge înclinarea în fața unor convenții ale filmului mainstream.

Capitolul 6 - Viziunea cehă și demersul universal în opera lui Miloš Forman

Miloš Forman a avut parte de o carieră în care s-a bucurat atât de atenția criticii, cât și de cea a publicului. Primele sale filme realizate în Cehoslovacia au avut rarul privilegiu de a fi apreciate atât de festivalurile europene cât și de academia americană de film: *Dragostea unei blonde* a câștigat Leul de Aur la Veneția și a primit o nominalizare la Oscar³⁵. *Balul pompierilor* a fost și el nominalizat la Oscar și selecționat în cadrul Festivalului de la Cannes³⁶. După cum vom analiza, odată ce a făcut tranziția la o stilistică specifică filmului american, acesta s-a bucurat de o atenție considerabilă, dar care s-a limitat la critica din America: *Zbor deasupra unui cuib de cuci* a câștigat cinci Oscaruri, printre care cel mai bun film, cea mai bună regie și cel mai bun scenariu³⁷ iar *Amadeus* 8 Oscaruri, printre care cel mai bun film, cea mai bună regie, cel mai bun scenariu³⁸.

Ca urmare a politicilor de adoptare a unui socialism cu o „față umană” în Cehoslovacia începând cu ianuarie 1968, opt luni mai târziu, în august 1968, trupele Pactului de la Varșovia invadează Cehoslovacia, iar regimul comunist restrictiv este din nou instaurat³⁹. Un număr notabil de regizori cehi și slovaci sunt forțați să părăsească țara, pe lângă Forman numărându-se nume precum Ivan Passer și Ján Kadár. Cu toate acestea, niciunul dintre aceștia, în afară de Forman, nu reușește să facă o tranziție artistică de succes⁴⁰.

³⁵ *Loves of a Blonde – Awards*, IMDB, disponibil la https://www.imdb.com/title/tt0059415/awards/?ref=tt_awd, accesat la 16 iunie 2024

³⁶ *The Firemen's Ball*, Wikipedia, disponibil la https://en.wikipedia.org/wiki/The_Firemen%27s_Ball, accesat la 16 iunie 2024

³⁷ *One Flew Over the Cuckoo's Nest – Awards*, IMDB, disponibil la https://www.imdb.com/title/tt0073486/awards/?ref=tt_awd, accesat la 16 iunie 2024

³⁸ *Amadeus – Awards*, IMDB, disponibil la https://www.imdb.com/title/tt0086879/awards/?ref=tt_awd, accesat la 16 iunie 2024

³⁹ The Editors of Encyclopaedia Britannica, Czechoslovakia, Encyclopaedia Britannica, 17 mai 2024, disponibil la <https://www.britannica.com/place/Czechoslovakia>, accesat la 16 iunie 2024

⁴⁰ Hames, Peter, *Forman*, în *Five filmmakers : Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, Daniel J. Goulding (Ed.), Indiana University Press, 1994, Bloomington și Indianapolis, p. 50

Forman realizează de asemenea o tranziție clară de la un film de autor specific cinemaului european și a unei industrii naționalizate către un cinema al industriei americane comerciale. La o primă vedere, destinul său ar putea fi comparat cu cel al lui Alfred Hitchcock sau al lui Fritz Lang, dar aceștia au lucrat într-o industrie comercială și în Europa înainte de tranziția către America⁴¹. În cazul lui Forman, asumarea unui destin comercial după ce regizează trei lungmetraje de ficțiune în Cehoslovacia comunistă face așadar un obiect de studiu diferit, unul al supraviețuirii unei poetici atunci când termenii în care se realizează opera se schimbă aproape complet.

Deși filmele sale cehe ar putea să păcălească prin estetica lor inspirată din *cinéma vérité* și a aparentei improvizații, scenariile rămân foarte bine organizate și gândite în prealabil, chiar dacă nu au o structură narativă convențională. Filmele sale din Cehoslovacia au fost recunoscute pentru o îmbinare între actori profesioniști și non-actori, care au conlucrat eficient pentru a obține adâncime și autenticitate în aparițiile lor⁴². Chiar și în opera sa din America, Forman a rămas fidel viziunii sale *vérité* prin evitarea de fiecare dată când a fost posibil utilizarea starurilor⁴³.

Prin realismul specific cinemaului său, Forman urmărește de fapt obținerea unei credibilități care rămâne o reacție împotriva naționalizării esteticii din Cehoslovacia comunistă. În viziunea autorului Peter Hames, tocmai această veridicitate dusă la extrem a cauzat înțelegerea unor critici a *Zborului deasupra unui cuib de cuci* drept un film care este doar despre probleme mentale⁴⁴. În același mod al evitării unor mijloace de expresie pretențioase, caracterul alegoric din *Asul de pică* a reușit să treacă neobservat în fața cenzorilor comuniști din Cehoslovacia⁴⁵, filmul fiind privit drept o simplă comedie despre un adolescent.

Chiar dacă s-a integrat într-o formulă a filmului comercial american, rădăcinile cehe ale lui Forman rămân vizibile prin tipul de realitate pe care și-o propune. Atât personajele sale din Cehoslovacia comunistă, cât și cele americane, par să fie construite dintr-un tip de naivitate prin care ajung să își facă răul singure. Dacă în *Dragostea unei blonde* și în *Asul de pică* înțelegem naivitatea personajelor ca un rezultat al unui sistem politic opresiv care handicapează o societate, aceeași psihologie este prezentă și în rândul pacienților care rămân dominați de asistenta șefă din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. O naivitate adolescentină se manifestă și în cazul lui Mozart, care ajunge să se distrugă de unul singur din cauza propriilor vicii, sau în cazul lui Andy Kaufman, prin stilul său

⁴¹ Ibidem p. 51

⁴² Ibidem p. 59

⁴³ Miloš Forman on F. Murray Abraham's audition for *Amadeus*, YouTube, disponibil la <https://www.youtube.com/watch?v=4ybcxV4J3jo>, accesat la 16 iunie 2024

⁴⁴ Hames, Peter, *Forman*, în *Five filmmakers : Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, Daniel J. Goulding (Ed.), Indiana University Press, 1994, Bloomington și Indianapolis, p. 73

⁴⁵ Liehm, Antonín J., *The Miloš Forman Stories*, International Arts and Sciences Press, 1975, Praga, p. 47

de umor și modul în care se raportează la viață. În *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, chiar și McMurphy, personajul considerat până atunci drept singurul care prezintă o anumită luciditate din salon prin spiritul său revoluționar, ajunge să adoarmă cu fereastra deschisă și pierde astfel șansa de a evada.

Dacă în cinemaul său cehoslovac dramele personajelor sunt dependente de mediul în care trăiesc, în America Forman reușește accesarea unor pericole universal umane: McMurphy este închis în azilul de nebuni, unde suferă în final o lobotomie, Mozart rămâne fără bani, se îmbolnăvește, este părăsit de soție și în final moare, Andy Kaufman ajunge să moară de cancer la plămâni, Larry Flynt este împușcat și ajunge invalid. La polul opus, personajele sale cehe au un tip de luptă care rămâne dependentă de spațiul în care se desfășoară: Petr rămâne alienat într-o societate concentrată doar pe îndoctrinarea tinerilor despre valorile muncii, iar Andula rămâne fără busolă în contextul unui dezechilibru demografic cauzat de industrializarea forțată. Atât Petr, cât și Andula, reprezintă sinteza unei societăți handicapate din punct de vedere social ca urmare a unui sistem opresiv care ia toate deciziile în locul lor. Astfel, personajele americane ale lui Forman își păstrează psihologia unei naivități similare, dar care creează un tip de empatie universală printr-o serie de evenimente tragice care îi pun în pericol ca indivizi: rănirea fizică, cancerul, lobotomia, moartea, etc.

Capitolul 7 - Cineaști români în exil

Lucian Pintilie și Radu Gabrea

La 30 decembrie 1947 dictatura comunistă se instaurează în România prin abdicarea forțată a regelui Mihai I, iar la 11 iunie 1948 toate mijloacele de producție ale țării sunt naționalizate, mai exact, devenind proprietatea statului. Această naționalizare include și industria de film, astfel toate studiourile de producție cinematografică, laboratoarele de dezvoltare a peliculei și cinematografele devin proprietatea statului. Ca în majoritatea domeniilor de producție, și în cinema se creează o instituție sovieto-română cu rolul de a gestiona toate etapele realizării și distribuției de film, instituție ce capătă numele de Sovromfilm⁴⁶.

Spre deosebire de alți regizori care au ales să se împace cu ideologia Partidului Comunist și să realizeze filme după bunul plac al conducerii proletare, Lucian Pintilie și Radu Gabrea reprezintă două destine care nu și-au lăsat opera influențată, păstrându-și luciditatea și verticalitatea în vremuri

⁴⁶ Popescu, Cristian Tudor, *Filmul surd în România Mută*, Polirom, 2011, Iași, p. 61

în care lupta împotriva Partidului era foarte riscantă. Cu toate acestea, acest tip de destin s-a dovedit extrem de dificil, pentru ambii cineaști exilul devenind inevitabil.

Radu Gabrea a rămas singurul care a reușit să facă două filme în afara țării, respectiv în Germania: *Ein Mann wie EVA / Un Bărbat ca Eva*, elogiu adus lui Fassbinder și Noului Val German și adaptarea după Caragiale *Fürchte dich nicht, Jakob! / Nu te teme, Iacob!*, în care a jucat Dan Nuțu, și el aflat în exil.

Plecarea după spectacolul *Revizorul* a însemnat pentru Lucian Pintilie deschiderea unor porți teatrale, nicidecum cinematografice. *Salonul nr. 6* a fost singurul film realizat în afara României, respectiv în Iugoslavia, între timp Pintilie lucrând spectacole de teatru de referință la Paris și New York.

Salonul nr. 6 este adaptarea nuvelei omonime scrise de A.P. Cehov, care urmărește degradarea protagonistului Andrei Efimici de la statutul de medic al spitalului la pacient încarcerat în salonul de nebuni. Scrierea lui Cehov este “o metaforă a vieții sub un regim opresiv”,⁴⁷ Andrei Efimici devenind un alter-ego al lui Lucian Pintilie, care în urma experiențelor cu cenzura își începea exilul ce urma să dureze 17 ani. Lupta împotriva sistemului totalitar, pe care o pierduse Pintilie cu câteva săptămâni înainte pentru *Revizorul*, apare în destinul tragic al protagonistului cehovian.

Radu Gabrea și Lucian Pintilie s-au îndreptat amândoi către o soluție a ecranizărilor în perioada exilului, însă abordarea lor a fost una diferită. Dacă Pintilie l-a servit pe dramaturg în *Salonul nr. 6*⁴⁸, transpunând mot-à-mot meditațiile cehoviene în film, raportul filmului lui Gabrea, *Nu te teme, Iacob!*, față de nuvela *O făclie de Paște* și viziunea lui Caragiale este unul diferit.

George Călinescu vorbește despre Caragiale drept un scriitor convins zolist, un adevărat naturalist. Chiar dacă s-a autoexilat în Germania din cauza persecuțiilor din țară (exact ca și Gabrea), Caragiale nu a avut nicio legătură cu literatura germană, dimpotrivă, a cultiva-o pe cea franceză. Prin naturalism, explică Călinescu, spre deosebire de realism, se cultivă metoda de gândire pozitivistă, manifestându-se în literatură prin explicație și metode exacte de investigație. O crimă nu reprezintă un fapt epic, palpitant sau romantic, devine un caz în care se verifică determinismul. Călinescu merge mai departe și spune că nu există nuvelă mai pozitivistă decât *Făclia* lui Caragiale⁴⁹.

⁴⁷ NASTA, Dominique, *Through a Glass, Darkly: Lucian Pintilie as Past and Present Role Model*, în *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Wallflower Press, Londra, 2012, p. 95, *apud* Drăgănescu, Catinca, *Lucian Pintilie – Antimodelul ca model* (teză de doctorat), UNATC, 2019, București p. 168

⁴⁸ Caranfil, Tudor, *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*, Polirom, 2013, Iași, p. 197

⁴⁹ Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1988, București, p. 496

Gabrea interpretează foaia de observație a patologiei din opera lui Caragiale într-o manieră de realism magic. Filmul nu mizează pe „febra de baltă” (malaria) ce se joacă cu mintea lui Leiba Zibal în varianta literară. Dimpotrivă, personajul lui Gabrea arată perfect sănătos, soția sa, descrisă în nuvelă și ea drept bolnavă, are în film obrajii rumeni. Gabrea încearcă să substituie naturalismul savant al lui Caragiale prin portretizarea creștinilor drept niște brute, prin care se justifică frica lui Leiba Zibal.

Cu toate acestea, deși la un prim nivel de citire filmul lui Gabrea poate rămâne unul despre persecutarea evreilor de către creștini, povestea lui Leiba Zibal capătă înțelesuri mult mai profunde atunci când este așezată în contextul operei unui autor marginalizat de către un sistem politic totalitar. Deși Radu Gabrea pornește de la nuvela lui Caragiale, aceasta rămâne doar suportul pentru dezvoltarea unei povești despre un tip de alienare impusă de exil. Dacă Zibal din opera caragialiană pleacă în final către Iași pentru a-i spune rabinului că a aprins o făclie lui Hristos, simțim că plecarea personajului lui Gabrea este o renunțare la lupta împotriva propriei persecuții.

Destinul nebuniei induse de un sistem politic asupritor este tratat și de către Miloș Forman în primul său film cu valențe comerciale din America, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Atât pentru pacienții din salonul lui Forman, cât și pentru personajul lui Gabrea, singura armă împotriva sistemului rămâne alienarea. Destinul exilului pentru un cineast, indiferent că vorbim despre Miloș Forman, Lucian Pintilie sau Radu Gabrea, rămâne unul amar, cu puternice reflexii care rămân în opera de autor. Izolarea s-a tradus de fiecare dată în nebunie, Andrei Efimici din *Salonul* lui Pintilie, Leiba Zibal din filmul lui Gabrea sau pacienții din *Zborul* lui Forman ajungând într-un tip de depersonalizare comună.

Capitolul 8 - Discuții și concluzii

Discuții

Filmul de autor rămâne un tip de cinema cu adânci rădăcini în psihoterapie. În subcapitolul 1.4 s-a vorbit despre teoria lui Freud referitoare la nevoia oamenilor nesatisfăcuți de a-și îndulci propria realitate folosind fantezia. În același timp, imaginarea activă propusă de Jung, în care individul își poate accesa subconștientul pentru a ajunge la o autocunoaștere mai adâncă prin intermediul imaginilor și a momentelor care sunt lăsate libere să se deruleze în mintea sa, rămâne de asemenea, în viziunea scriitoarei Cathleen Rountree, într-o strânsă legătură cu procesul de autocunoaștere artistică. Lumea unui autor de film este construită dintr-o serie de leitmotive, o serie de psihologii recurente și un set de reguli care se aplică personajelor sale, indiferent de mediu. În lumea lui Antonioni, personajele par să fie urmărite de o vină existențială și imposibilitatea de a-și

asuma propriile decizii definitorii, fie că vorbim de Sandro din *Aventura* sau de David Locke din *Profesiune: Reporter*. În lumea lui Wenders, bărbatul rămâne alienat față de familia sa, aflându-se într-o lipsă de statornicie înțeleasă prin motivul drumului prezent atât în *Prietenul american*, *Paris*, *Texas* sau *Zile perfecte*. În lumea lui Forman, psihologia personajelor sale rămâne una a naivității și a imposibilității de adaptare socială ca urmare a unei handicapări a individului de către un sistem asupritor.

Astfel, indiferent de viziunea sa, destinul creativ al unui autor este dependent de o lume proprie, care rămâne legată în mod conștient sau nu de trecutul său personal. Mai mult, discuția devine una cu atât mai delicată în contextul unui destin transnațional. Această lume fie devine universală, putându-și găsi mijloacele necesare pentru a crește în orice mediu cultural, ori rămâne dependentă de un anumit context, respectiv acela în care traumele au avut loc.

Întorcându-ne la Antonioni, Wenders și Forman, destinul adaptării lumii lor în America rămâne unul strâns legat de contextul emigrării fiecăruia dintre ei. Autorul cu origini cehoslovace rămâne singurul care a fost exilat în America. Chiar dacă toți trei provin dintr-un tip de cinema de artă, pentru Forman singura posibilitate de a putea realiza film în continuare rămâne îmbrățișarea sistemului comercial american. Primul său film în America, *Desprinderea*, rămâne realizat în aceleași convenții europene, abordare care a adus pentru cineast premiul cel mare al juriului la Cannes, dar visul său american rămâne încă nerealizat. Eșecul *Desprinderii* la Box Office se traduce astfel în imposibilitatea pentru Forman de a mai lucra în industria americană pentru ani buni. Pe de altă parte, după contactul pe care Antonioni și Wenders îl au cu America, aceștia au posibilitatea unui refuz al adaptării în sistemul studiourilor, întorcându-se în Europa, unde își continuă cariera. Forman va căuta o serie de punți prin colaborările cu scenariști americani pentru a crea un tip de empatie universală către personajele sale, prin care se depărtează de dependența față de contextul originar al lumii lui, personajele păstrându-și în același timp psihologia cehă, procedeu descris pe larg în subcapitolul 6.7.

Același tip de adaptare o vor realiza și cineștii români discutați. Pintilie recurge la o tehnică a unei limitări teatrale din același registru cu cea din *Reconstituirea*, în care alege să rămână în mediul unui spital care până la urmă nu este dependent de situarea sa într-un anumit spațiu. Prin acest tip de restricție auto-impusă, Pintilie se poate concentra pe o construcție eficientă a unui mediu care nu depinde de un anumit context, mediu prin a cărui simplitate impusă ajunge astfel să vorbească de fapt despre propria dramă a exilului. În același fel, Gabrea alege o adaptare cu caracter transnațional a persecutării evreilor de către creștini, prin intermediul căreia își deghizează de asemenea propria dramă a unui destin aflat în exil.

Mecanismul cathartic al tragediei lui Aristotel rămâne dependent de o posibilitate a publicului de a empatiza cu personajul de pe scenă, ajungând astfel la sentimentele de frică și compasiune. Conform teoriei expuse în subcapitolul 2.1, întâmplările nefericite pe care le întâmpină protagonistul rămân cele care constituie baza de construcție a unei empatii din partea spectatorului. Revenind la teoria lui John Yorke, aceasta spune că fără o dorință ce are rolul de a-l anima pe protagonist, scriitorul rămâne fără nicio speranță în crearea unui personaj viu sau de a construi o poveste, rezultatul devenind aproape întotdeauna unul plictisitor⁵⁰. În cazul autorului de film care lucrează dincolo de granițele natale, rămâne astfel esențială găsirea unei dorințe cu caracter universal a personajului, care să conducă spre un catharsis transnațional din partea publicului.

Concluzii

Lumea unui autor de film rămâne un concept adânc legat de domeniul psihologiei, a teoriei lui Freud despre fanteziile oamenilor nefericiți și a imaginării active introduse de Jung. Mai mult, prin prisma studiilor recente în care realizarea de film este utilizată drept terapie pentru pacienții care suferă de tulburări de stres post-traumatic (PTSD), teoria scriitoarei Cathleen Rountree cu privire la încercarea inconștientă a autorului de film de a se vindeca pe sine prin opera sa devine cu atât mai plauzibilă.

Astfel, lumea unui autor înseamnă mai mult decât o poetică sau o estetică recognoscibilă. Aceasta se traduce mai degrabă într-un tip de judecată sau un tip de psihologie care poate fi regăsită în personajele sale indiferent de mediu, ca urmare a unei nevoi de explorare a propriei persoane, de cristalizare a propriilor traume.

Prezentul studiu își propune înțelegerea motivului pentru care doar anumite destine au reușit o purtare a propriei lumi dincolo de granițele natale. Discuția, deși s-ar putea limita printr-un discurs despre o schimbare formală, cum ar fi adaptarea de la un tip de cinema de artă către unul comercial, este una mult mai profundă. Indiferent de tipul de cinema despre care vorbim, necesitatea unei empatii din partea publicului pentru lumea autorului rămâne aceeași.

Astfel, am putea spune că universalitatea unui autor depinde de o lume care să poată crea un drum empatic, indiferent de mediu. Dat fiind procesul cu valențe terapeutice al procesului de creație, fundamentele lumii unui autor, care sunt rezultatul unei cristalizări a propriului trecut, vor rămâne aceleași. Miloš Forman vorbește despre așteptările din partea criticii cu privire la o noutate a fiecărei

⁵⁰ Yorke, John, *Into the Woods*, Abrams Press, New York, 2015, p. 9

opere care vine din partea unui cineast. Cu toate acestea, remarcă Forman despre el însuși, acest lucru rămâne imposibil. De-a lungul vieții sale, omul nu face decât să spună aceeași poveste din nou⁵¹.

Prin urmare, cineastul a cărui lume este purtată într-un alt spațiu sociocultural depinde de posibilitatea găsirii unor aparate dramaturgice universale, prin care traumele sale să se poată traduce într-un context transnațional. Frica și compasiunea, elementele esențiale ale mecanismului cathartic al lui Aristotel, sunt dependente de empatia față de personajul de pe scenă. Astfel, autorul de film, în căutarea propriei vindecări, este dependent de traducerea propriilor traume într-un tip de frică și compasiune universale.

Bibliografie

Volume

Antonín J. Liehm, Miloš Forman. *The Miloš Forman Stories*. Praga: International Arts and Sciences Press, 1975.

Antonioni, Michelangelo, *The Architecture of Vision : Writings and Interviews on Cinema*. New York: Marsilio Publishers, 1996.

Aristotel. *Poetica*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965.

Armstrong, Calli., *Finding catharsis in fairy tales : a theoretical paper exploring the roles catharsis plays when fairy tales are used in drama therapy for children with anxiety*. Montreal: Concordia University, 2007.

Berman, Emanuel, Timna Rosenheimer, și Michal Aviad. „Documentary Directors and Their Protagonists: A Transferential / Counter-Transferential Relationship?” În *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*, de Andrea Sabbadini, 213-231. Hove & New York: Brunner-Routledge, 2003.

Bocek, Jaroslav. *Looking Back on the New Wave*. Praga: Ceskoslovensky Filmexport, 1967.

Brumat, Elisa Carmen. *Catharsis and its Relations Between Art, Therapy and Arts Therapies*. Ljubljana: Univerza V Ljubljani, 2017.

Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Minerva, 1982.

Carabăț, Dumitru. *Spre o poetică a scenariului cinematografic*. București: Casa de editura PRO SRL, 1998.

Caranfil, Tudor. *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*. Iași: Ed. Polirom, 2013.

Cătănuș, Dan, ed. *Intelectuali români în Arhivele Comunismului*. București: Nemira, 2006.

⁵¹ Škvorecký, Josef, *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Peter Martin Associated Ltd. & 'Take One' Magazine, 1975, Toronto, p. 68

C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar nr. 52, vol. 2, ff. 56-61. fără an.

Coleman, Anna. *Group Scriptwriting for Male Survivors of Childhood Sexual Abuse: A Community Engagement Project*. Cambridge, Massachusetts: Expressive Therapies Capstone Theses, 2022. Preluat pe iunie 15, 2024, de pe https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/570/

Cousins, M. and MacDonald, K. (ed.). *Imagining Reality*. London: Faber & Faber, 2006.

Djuvara, Neagu. *O scurtă istorie ilustrată a românilor*,. Bucuresti: Humanitas, 2019.

Document nr 648/1948, . Arhiva CC al PMR, fără an.

Dolar, Mladen. „At First Sight.” în *Gaze and Voice as Love Objects*, de S. & Salecl, R. (eds.) Žižek, 136. Durham & London: Duke University Press, 1996.

Drăgănescu, Catinca, 2019. *Lucian Pintilie – Antimodelul ca model*. Bucuresti: UNATC, 2019.

Emunah, Renee. *Acting for real : drama therapy process, technique, and performance*,. Londra: Brunner-Routledge, 1994.

Foucault, Michel. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. New York: The New York Press, 1998.

Freud, Sigmund, și Joseph Breuer. *Studies in Hysteria*. New York & London: Penguin Books, 2004.

Gans, Herbert. *Popular culture and high culture; an analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books, 1975.

Green, Jonathon. *The encyclopedia of censorship*. New York: Facts On File, Inc, 1989.

Geist, Kathe. *The Cinema of Wim Wenders: from Paris, France to Paris, Texas*,. Michigan: UMI Research Press, 1988.

Hames, Peter. *CZECH AND SLOVAK CINEMA Theme and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2009.

Hames, Peter. „Forman.” În *Five filmmakers : Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, editor Daniel J. Goulding. Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Hames, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. Berkeley și New York: University of California Press, 1985.

Hašek, Jaroslav. *The good soldier Švejk and his fortunes in the World War*. Londra & New York: Penguin Books, 1974.

Hayward, Susan. *Cinema studies : the key concepts*. Londra: Routledge, 2000.

Hockley, Luke. *Frames of Mind: A Post-Jungian Look at Film, Television and Technology*. Bristol: Intellect Books, 2008.

Huston, John. *An Open Book*. New York: Alfred A. Knopf, 1980.

Jitea, Bogdan. *Cinema în RSR*. Bucuresti: Polirom, 2021.

Klevan, Andrew. *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*. Trowbridge: : Flicks Books, 2000.

Kolker, Robert Philip. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Cambridge: Open Book Publishers, 2009.

- Kolker, Robert Philip, și Peter Beicken. *The films of Wim Wenders*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Liehm, Antonín J. *The Miloš Forman Stories*. Praga: International Arts and Sciences Press, 1975.
- Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1974.
- Malchiodi, Cathy A. *Art Therapy*. În *Expressive Therapies*, editor Malchiodi, Cathy A. New York: The Guilford Press, 2005.
- Nowell-Smith, Geoffrey. *The American Dream in Post-War Italy*. În *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*, editor Paul Cooke. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Pintilie, Lucian,. *Bricabrac*. Bucuresti: Nemira, 2017.
- Piotrowska, Agnieszka. *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film [teză de doctorat nepublicată]*. Londra: Birkbeck University of London, 2020.
- Popescu, Cristian Tudor. *Filmul surd în România Mută*. Bucuresti: Polirom, 2011.
- Pricop, Lucian, Solomon, Ada & Meca, Maxim. *Marketing și cinema; Artă-Tehnică-Stare de spirit*. București: Tritonic, 2012.
- „Proces-verbal al ședinței Biroului executiv al centralei Româniafilm și consiliul de conducere al Casei de Filme 5, din ziua de 5 ianuarie, în ANF, dosar de producție De ce trag clopotele, Mitică? nr. 672 (nenumerotat).” fără an.
- Propp, Vladimir Yakovlevich. *Morfologia basmului*. 1970: Editura Univers, București.
- „Protocol nr 2. al sedintei secretariatului al CC al PCR din 10 febr 1970, în ANIC, fond c al PCR – Cancelarie, dosar 14/1970, f. 36.” fără an.
- Read, Herbert. *The Meaning of Art*. Middlesex: Penguin Books, 1949.
- Ross, Alison. „Michelangelo Antonioni. The aestheticization of Time and Experience in The Passenger.” În *Cinematic Thinking- Philosophical Approaches to the New Cinema*, editor James Philips. Stanford : Stanford University Press, 2008.
- Rubin, Judith Aron. *Approaches to Art Therapy: therapy and technique*. New York: Routledge, 2016.
- Samuels, Charles Thomas. „The Blow-Up: Sorting Things Out.” În *Focus on Blow-up*, editor Roy Huss. New Jersey,: Prentice-Hall, Inc, 1971.
- Sandford, John. *The new German Cinema*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1980.
- Saulea, Elena. *Caragiale în viziunea autorilor de film*. București: Editura Biblioteca Bucureștilor, 2012.
- Škvorecký, Josef. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*. Toronto: Peter Martin Associated Ltd. & ‘Take One’ Magazine, 1975.
- Slater, Thomas Jay. *Milos Forman: The Evolution of a Filmmaker (teză de doctorat)*. Stillwater: Oklahoma State University, 1985.

- Sochor, Vojtech. *Economic analysis of Czechoslovak New Wave in the Film industry in historical and political context of the 1960s*. Praga: Charles University, Faculty of Social Sciences, 2022.
- Staniszewski, Mary Anne. *Believing is Seeing: Creating the Culture of Art*. New York: Penguin Books, 1995.
- Stovall, Shelbi. *Auteurs of Revolution: The Work of Godard, Pasolini, and Antonioni and the Student Protests of 1968*. Mississippi: Honors Theses, 2016.
- Stănculescu, Călin. *Radu Gabrea, biografia unei opere*. Bucuresti: Noi Media Print, 2012.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David. *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Vonnegut, Kurt. *Palm Sunday: An Autobiographical Collage*. New York: Dell, 1982.
- Weston, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996.
- Wharton, Edith. *French ways and their meaning*. Massachusetts: Berkshire House Publishers, 1997.
- Yorke, John. *Into the Woods*. New York: Abrams Press, 2015.

Periodice

- Ahmed, Sarah. „Art as a Universal Language: Connecting Humanity.” *Al-Safiir* Vol. 8, nr. 1 (2024) (Martie 2024), Preluat pe Iunie 15, 2024, de pe <https://al-safiir.com/index.php/Al-Safiir/issue/view/47>
- Bates, Robin. „The Ideological Foundations of the Czech New Wave.” *Journal of the University Film Association* 29, nr. 3 (1977): 37-42. Preluat pe iunie 16, 2024, de pe <http://www.jstor.org/stable/20687379>,
- Bellagamba, Elisabetta. „Role of Cinema and Psychoanalysis in Affective Experience.” *Humanities*, 2023. Preluat pe Iunie 15, 2024, de la <https://doi.org/10.3390/h12050115>
- Bullough, Edward. „'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle.” *British Journal of Psychology* 5 (1912). Preluat pe iunie 15, 2024, de pe https://home.csulb.edu/~jvancamp/361_r9.html
- Cohen, Jonathan. „Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters.” *Mass Communication and Society*, noiembrie 2009. Preluat pe 16 iunie de la https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403_01
- Damian, Laurențiu. „Evocarea...mereu prea târziu! Lucian Pintilie.” *FILM*, nr 1/2019,.
- Darian, Adina „„Să așteptăm...Reconstituirea.”” *Cinema* , anul VI nr. 10(70)octombrie1968. de la Prida, Rubén. „Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson.” *Quarterly Review of Film and Video*, August 2021. Preluat pe 16 iunie 2024 de la <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1967682>
- Duma, Dana. „O „poetică” incomodă.” *Noul Cinema* , nr. 4/1991.
- Duma, Dana, . „Cu Radu Gabrea, după 20 de ani.” *Revista Cinema*, nr. 3/1994, : pagina 4.

- Del Vecchio, M. et al. „The Data Science of Hollywood: Using Emotional Arcs of Movies to Drive Business Model Innovation in Entertainment Industries.” *Journal of the Operational Research Society*, 2018. Preluat pe iunie 16, 2024, de pe <https://arxiv.org/abs/1807.02221>
- Gagliano, A., și alții. „Effectiveness of an Educational Filmmaking Project in Promoting the Psychological Well-Being of Adolescents with Emotive/Behavioural Problems.” *Healthcare* 11, nr. 1695 (2023). Preluat pe iunie 16, 2024 de la <https://doi.org/10.3390/healthcare11121695>
- Gârlea, Oleseă. „Mitul antic și basmul folcloric. Tranziția ficțiunii de la religios la estetic.” *Philologia*, 2012. Preluat pe iunie 15, 2024, de pe https://philologia.ifr.md/archive/3_2012/6-nr3-2012-girlea-mitul.pdf
- Hasson U, Nir Y, Levy I, Fuhrmann G, Malach R. „Intersubject synchronization of cortical activity during natural vision.” *Science* 303, nr. 5664 (Martie 2004). Preluat pe iunie 15, 2024, de pe <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15016991/>
- Hasson, Uri, Ohad Landesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, și Nava, Heeger, David J. Rubin. „Neurocinematics: The Neuroscience of Film.” *Projections*, 2008. Preluat pe iunie 15, 2024, de pe https://www.cns.nyu.edu/~nava/MyPubs/Hasson-et al_NeuroCinematics2008.pdf
- Paneth, Ira. „Wim and His Wings.” *Film Quarterly* (University of California Press) 2, nr. 1 (1988): 2-8. Preluat pe iunie 16, 2024 de la <https://doi.org/10.2307/1212430>
- Paskow, Alan. „What Is Aesthetic Catharsis?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 No. 1 (1983). Preluat pe iunie 16, 2024 de la <https://doi.org/10.2307/429947>
- Reagan, A.J., Mitchell, L., Kiley, D. et al. „The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes.” *EPJ Data Sci.* 5, nr. 31 (2016). Preluat pe iunie 16, 2024 de la <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-016-0093-1>
- Rountree, Cathleen. „Auteur Film Directors as Contemporary Shamans.” *Jung Journal*, 2008. Preluat pe iunie 16, 2024 de la <https://doi.org/10.1525/jung.2008.2.2.123>
- Potra, Florian. „Cronica Filmului ‘Dincolo de nisipuri’.” *Ziarul Scînteia*, 5 martie 1974: 4.
- Testoni I, Rossi E, Pompele S, Malaguti I și Orkibi H. „Catharsis Through Cinema: An Italian Qualitative Study on Watching Tragedies to Mitigate the Fear of COVID-19.” *Front. Psychiatry* 12 - 2021 (2021). Preluat pe iunie 15, 2024, de pe <https://doi.org/10.3389/fpsy.2021.622174>
- Tuval-Mashiach, Rivka și colaboratorii. „‘When You Make a Movie, and You See Your Story There, You Can Hold It’: Qualitative Exploration of Collaborative Filmmaking as a Therapeutic Tool for Veterans.” *Frontiers in Psychology*, 2018. Preluat pe iunie 15, 2024, de pe <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01954>
- Van de Vyver, Julie și Abrams, Dominic. „The Arts as a Catalyst for Human Prosociality and Cooperation.” *Social Psychological and Personality Science* 9, nr. 6 (2018). Preluat pe iunie 15, 2024, de pe <https://doi.org/10.1177/1948550617720275>

Bibliografie WEB

A Guide to Active Imagination. fără an. <https://www.lewisconnolly.com/post/2021/12/9/active-imagination> (accesat iunie 15, 2024).

All my films deal with how to live': Wim Wenders on Herzog, spirituality and shooting a movie in 16 days. 11 februarie 2024. <https://www.theguardian.com/film/2024/feb/11/wim-wenders-perfect-days-tokyo-toilet-cleaner-paris-texas-werner-herzog#:~:text=Between%201974%20and%201982%2C%20Wenders,sometime%20collaborator%2C%20since%201993> (accesat iunie 15, 2024)

A short definition for the road film genre. fără an.

<https://researchguides.dartmouth.edu/filmgenres/roadfilms#:~:text=A%20subgenre%20of%20the%20travel,an%20attenuated%20or%20picaresque%20narrative> (accesat iunie 16, 2024).

Amadeus – Awards. fără an. https://www.imdb.com/title/tt0086879/awards/?ref_=tt_awd (accesat iunie 16, 2024).

American Values and Assumptions. fără an. <https://www.up.edu/iss/advising-services/american-values.html> (accesat iunie 16, 2024).

Antonioni, Michelangelo. *Lavventura: Cannes Statement*. 2014.

<https://www.criterion.com/current/posts/100-lavventura-cannes-statement> (accesat iunie 16, 2024).

Astruc, Alexandre. *The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo*. 30 martie 1948.

<https://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml> (accesat Iunie 14, 2024).

Balul pompierilor - Bilete vândute. fără an. <https://kinomaniak.cz/filmy/hori-ma-panenko> (accesat iunie 16, 2024).

Barson, Michael. *Miloš Forman*. 20 April 2020. <https://www.britannica.com/biography/Milo-Forman>.

Barson, Michael. *Miloš Forman*. 14 iunie 2024. <https://www.britannica.com/biography/Milo-Forman> (accesat iunie 16, 2024).

Basm. fără an. <https://dexonline.ro/definitie/basm> (accesat iunie 15, 2024).

Bazin, André. „La politique des auteurs.” *newwavefilm.com*. Aprilie 1957.

<https://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml> (accesat Iunie 14, 2024).

Biblia, Noul Testament după Luca, Capitolul 15. fără an.

<https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=48&cap=15> (accesat iunie 16, 2024).

Bingham, Adam,. *Making (New) Waves: Milos Forman's Black Peter*. iulie 2010.

<https://www.sensesofcinema.com/2010/cteq/making-new-waves-milos-formans-black-peter/> (accesat iunie 16, 2024).

Bird, Robert, Newport, Frank. *What Determines How Americans Perceive Their Social Class?* fără an. <https://news.gallup.com/opinion/polling-matters/204497/determines-americans-perceive-social-class.aspx> (accesat iunie 16, 2024).

Britannica, The Editors of Enciclopedia. *Wim Wenders*. 2024.

<https://www.britannica.com/biography/Wim-Wenders#ref1129232> (accesat iunie 16, 2024).

- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. *Czechoslovakia*. 17 mai 2024.
<https://www.britannica.com/place/Czechoslovakia> (accesat iunie 16, 2024).
- Brown, James. *Antonioni, Michelangelo*. 2002. <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/antonioni/> (accesat iunie 16, 2024).
- Bunescu, Dana, interviu de Ionuț Mareș. *Dana Bunescu: „Trebuie să faci film din nevoie, nu pentru că este cool. Trebuie să doară ceva”*. 22 noiembrie 2022. Films in Frame.
<https://www.filmsinframe.com/ro/interviu/dana-bunescu-monteur/> (accesat iunie 16, 2024).
- Cele mai vizionate filme în Cehia – anii 1960, disponibil la . fără an.*
<https://kinomaniak.cz/nejuspesnejsi-filmy/cesko/60-leta> (accesat iunie 16, 2024).
- Cherry, Kendra. *Catharsis in Psychology*. 2 Mai 2023. <https://www.verywellmind.com/what-is-catharsis-2794968#citation-3> (accesat iunie 15, 2024).
- D’Alessandro, Anthony. *Wim Wenders Says Third ‘Wings Of Desire’ Pic Isn’t In The Stars, But ‘Perfect Days’ Comes Close – Cannes*. 26 mai 2023. <https://deadline.com/2023/05/cannes-wim-wenders-wings-of-desire-sequel-perfect-days-1235380548/> (accesat iunie 16, 2024).
- Dalton, Stephen. *What Antonioni’s movies mean in the era of mindfulness and #MeToo*. 2019.
<https://www.bfi.org.uk/features/michelangelo-antonioni-modernity> (accesat iunie 16, 2024).
- Don Giovanni*. fără an. https://en.wikipedia.org/wiki/Don_Giovanni (accesat iunie 16, 2024).
- Ebert, Roger. *Interview with Michelangelo Antonioni*. 19 iunie 1969.
www.rogerebert.com/interviews/interview-with-michelangelo-antonioni (accesat iunie 16, 2024).
- Ebert, Roger. „*Paris, Texas.*” *rogerebert.com*. 8 decembrie 2002.
<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-paris-texas-1984> (accesat iunie 16, 2024).
- Ebert, Roger. *The American Friend*. 1 ianuarie 1977. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-american-friend-1977> (accesat iunie 16, 2024).
- Fairy tale*. fără an. <https://www.britannica.com/art/fairy-tale> (accesat iunie 16, 2024).
- Finney, Angus. *Public Film and TV Funds in Europe Face Crisis as Streamers, Other Forces Upend Traditional Business Models*. 2023. <https://variety.com/2023/film/focus/european-public-funds-1235616333/> (accesat iunie 16, 2024).
- Garfield, Andrew, interviu de Tim Appelo. *Andrew Garfield Watched ‘Social Network,’ Not ‘Never Let Me Go’* (7 January 2011).
- Gibson, Neil. *Exploring and Enhancing Wellbeing through Therapeutic Photography*. 21 Septembrie 2023. <https://thepolyphony.org/2023/09/21/therapeutic-photography/> (accesat iunie 15, 2024).
- Gonzalez, Pedro Blas. *The Firemen’s Ball*. iulie 2010.
<https://www.sensesofcinema.com/2010/cteq/the-firemens-ball/> (accesat iunie 16, 2024).
- Hayes, John Michael, interviu de Christopher, Wehner. *Interview with Rear Window Scribe Screenwriter’s Utopia*, (2004). <https://www.screenwritersutopia.com/article/ade72ace> (accesat iunie 15, 2024).

- Heckmann, Chris. *What is Italian Neorealism in Film? Defining the Style*. 2019. <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-italian-neorealism-in-film/> (accesat iunie 16, 2024).
- Hill, Lee,. *Paris, Texas*,. Octombrie 2014. <https://www.sensesofcinema.com/2014/cteq/paris-texas/> (accesat iunie 16, 2024).
- Hoberman, J. *Wim Wenders's High Plains Grifter*. 12 februarie 2016. <https://www.nytimes.com/2016/02/14/movies/homevideo/wim-wenderss-the-american-friend.html> (accesat iunie 16, 2024).
- Hudson, David. *Tonino Guerra, Writing Images*. 7 februarie 2023. <https://www.criterion.com/current/posts/8065-tonino-guerra-writing-images> (accesat iunie 16, 2024).
- Dragostea unei blonde – Bilete vândute*. fără an. <https://kinomaniak.cz/filmy/lasky-jedne-plavovlasky> (accesat iunie 16, 2024).
- Ives, Alexander C. *Milos Forman's Taking Off: The Foreigner Seeks to Understand and Laughs*. iulie 2010. <https://www.sensesofcinema.com/2010/cteq/milos-formans-taking-off-the-foreigner-seeks-to-understand-and-laughs/> (accesat iunie 16, 2024).
- Jackson, Bruce. *Huston, John*. 2019. <https://www.sensesofcinema.com/2019/great-directors/huston-john/#fn-37322-15> (accesat iunie 14, 2024).
- Jones, S. *Wenders' Paris, Texas and the 'European way of seeing'*. 2005. https://www.researchgate.net/publication/292509593_'Wenders'_paris_texas_and_the_'European_way_of_seeing', (accesat iunie 16, 2024).
- Kiernan, Paul. *Acting is Not Lying*. 13 Septembrie 2018. https://medium.com/@paulkiernan_72027/acting-is-not-lying-416271782bf5 (accesat iunie 15, 2024).
- Kuppers, Petra. *art therapy*. fără an. <https://www.britannica.com/topic/art-therapy> (accesat iunie 15, 2024).
- Larrea, Carlota. *American Friend*. Martie 2012. <https://www.sensesofcinema.com/2012/cteq/american-friend/> (accesat iunie 16, 2024).
- Loves of a Blonde – Awards*. fără an. https://www.imdb.com/title/tt0059415/awards/?ref_=tt_awd (accesat iunie 16, 2024).
- Lucian Pintilie: Un om e liber când hotărăște să fie liber*. 11 aprilie 2017. <https://yorick.ro/lucian-pintilie-un-om-e-liber-cand-hotaraste-sa-fie-liber/> (accesat iunie 16, 2024).
- Lyman, Rick. *Michelangelo Antonioni, Director, Dies at 94. 31 iulie 2007*. disponibil la <https://www.nytimes.com/2007/07/31/movies/31cnd-antonio.html> (accesat la data de 15 iunie 2024)
- Madeson, Melissa. *Transference vs Countertransference in Therapy: 6 Examples*. 19 June 2021. <https://positivepsychology.com/countertransference-and-transference/> (accesat 1 martie 2023).
- Mariamidze, Magda. *The American Friend: Beyond the Frame of Life*. fără an. https://filmobsessive.com/film/film-analysis/film-genres/art-house/the-american-friend-beyond-the-frame-of-life-2/?expand_article=1 (accesat iunie 16, 2024).

- Martinez, Rudy R. *When the Children Touched the Paintings: The Afterlives of the New German Cinema and the Red Army Faction*. New York: City University of New York, 2022.
- Matthews, Brander. „Tragedies with Happy Endings.” *The North American Review* 211, nr. 772 (1920).
- Meaning of fairy tale in English*. fără an. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fairy-tale> (accesat iunie 15, 2024).
- Meridian*. fără an. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/meridian> (accesat iunie 16, 2024).
- Miller, Leila. *Eight Things You Have to Know About the Church's Teaching on Divorce*. 24 Martie 2017. <https://www.catholic.com/magazine/online-edition/eight-things-you-have-to-know-about-the-churchs-teaching-on-divorce> (accesat Iunie 15, 2024).
- Milos Forman About Chelsea Hotel*. Vimeo. fără an. <https://vimeo.com/10252424> (accesat iunie 16, 2024).
- Milos Forman Awards*. IMDB. fără an. https://www.imdb.com/name/nm0001232/awards/?ref_=nm_awd (accesat April 13, 2023).
- Miloš Forman on F. Murray Abraham's audition for Amadeus*. YouTube. fără an. <https://www.youtube.com/watch?v=4ybcxV4J3jo> (accesat iunie 16, 2024).
- Miloš Forman: What Happened Was...(2007)*. Youtube. fără an. <https://www.youtube.com/watch?v=53Jo5fTS6qE> (accesat iunie 16, 2024).
- Nehamas, Alexander. „What an Author Is.” *The Journal of Philosophy* 83, nr. nr. 11 (1986).
- New German Cinema*. fără an. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/New_German_Cinema (accesat iunie 16, 2024).
- Newman, Kim. *The American Friend Review*. 1 ianuarie 2000. <https://www.empireonline.com/movies/reviews/american-friend-review/> (accesat iunie 16, 2024).
- „Nota casei de filme 5 nr 26/28.III.1990 în ANF, dosar de producție De ce trag clopotele, Mitică? nr 672 (nenumerotat).” fără an.
- One Flew Over the Cuckoo's Nest*. IMDB. fără an. <https://milosforman.com/en/movies/one-flew-over-the-cuckoos-nest> (accesat iunie 16, 2024).
- One Flew Over the Cuckoo's Nest – Awards*. IMDB. fără an. https://www.imdb.com/title/tt0073486/awards/?ref_=tt_awd (accesat iunie 16, 2024).
- One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)*. IMDB. fără an. https://www.boxofficemojo.com/title/tt0073486/?ref_=bo_se_r_1 (accesat iunie 16, 2024).
- Origins of the British New Wave*. fără an. <https://cinemawavesblog.com/movements-page2/british-new-wave/#:~:text=The%20British%20New%20Wave%20was%20characterized%20by%20its%20commitment%20to,professional%20actors%20and%20naturalistic%20dialogue> (accesat iunie 16, 2024).

- Origins of the Romanian New Wave*. fără an. <https://cinemawavesblog.com/movements-page3/romanian-new-wave/> (accesat iunie 16, 2024).
- Paris, Texas*. fără an. <https://larsenonfilm.com/paris-texas#:~:text=As%20a%20story%20of%20grace,something%20else%20on%20the%20horizon> (accesat iunie 16, 2024).
- Paris, Texas*. fără an. <https://www.boxofficemojo.com/release/rl4285105665/weekend/> (accesat iunie 16, 2024).
- Paviljon broj VI*. fără an. https://www.imdb.com/title/tt0181757/?ref_=nm_flmg_t_11_dr (accesat iunie 16, 2024).
- Paviljon broj VI*. fără an. https://www.imdb.com/title/tt1106849/?ref_=nm_flmg_t_64_act (accesat iunie 16, 2024).
- Peregoy, Janelle. *Special Considerations for a Catholic Divorce or Annulment*. 2023. <https://hellodivorce.com/divorce-advice/special-considerations-for-a-catholic-divorce-or-annulment> (accesat iunie 16, 2024).
- Perfect Days – Press Conference –EV – Cannes 2023*. fără an. https://www.youtube.com/watch?v=UWudH_9tLhE&t (accesat iunie 16, 2024).
- Perfect Days (2023)*. fără an. <https://perspectivesfilmfestival.com/film-listing/perfect-days-2023/>, (accesat iunie 16, 2024).
- Pintilie, Lucia., *A privi răul în față*. *Revista 22*. 11 august 2004, disponibil la <https://revista22.ro/cultura/a-privi-raul-in-fata> (accesat iunie 15, 2024)
- Pintilie, Lucian. *IMDB - Salonul nr. 6*. fără an. https://www.imdb.com/title/tt0181757/?ref_=nm_flmg_t_11_dr (accesat Ianuarie 2023).
- Population of Czechoslovakia from 1910 to 1990*. 2019. <https://www.statista.com/statistics/1008506/total-population-czechoslovakia-1910-1990/> (accesat iunie 16, 2024).
- Production, Radka. *Milos Forman - One Flew Over the Cuckoo's Nest*. 03 09 2020. <https://milosforman.com/en/movies/one-flew-over-the-cuckoos-nest>.
- Professione: reporter (1975)*. fără an. [https://www.the-numbers.com/movie/Professione-reporter-\(Italy\)\(1975\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Professione-reporter-(Italy)(1975)#tab=summary) (accesat iunie 16, 2024).
- Prose, Francine. *The American Friend: Little Lies and Big Disasters*. 12 ianuarie 2016. <https://www.criterion.com/current/posts/3866-the-american-friend-little-lies-and-big-disasters> (accesat iunie 16, 2024).
- Rankin, Alan. *What Is Aesthetic Distance?* 23 Mai 2024. <https://www.languagehumanities.org/what-is-aesthetic-distance.htm> (accesat iunie 15, 2024).
- Samuels, Charles Thomas. *Interview With Michelangelo Antonioni (1969) – by Charles Thomas Samuels*. 1969. <https://www.romacinephilia.com/post/interview-with-michelangelo-antonioni-1969-by-charles-thomas-samuels> (accesat iunie 15, 2024).
- Sfânta Evanghelie după Matei, Capitolul 4*. fără an. <https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?cap=4&id=55> (accesat iunie 16, 2024).

- Šrajler, Martin. *Loves of a Blonde*. 2019. <https://www.filmovyprehled.cz/en/revue/detail/the-loves-of-a-blonde> (accesat iunie 16, 2024).
- Taylor, John Russell. *Michelangelo Antonioni*. 2024. <https://www.britannica.com/biography/Michelangelo-Antonioni> (accesat iunie 16, 2024).
- The End Of WWII and the Division of Europe*. fără an. <https://europe.unc.edu/the-end-of-wwii-and-the-division-of-europe> (accesat iunie 16, 2024).
- The Firemen's Ball*. fără an. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Firemen%27s_Ball (accesat iunie 16, 2024).
- The New York Times*. „German Films Are Subsidized.” 11 decembrie 1977: 119.
- The Passenger Meets History*. 2021. <https://antonioni9.wordpress.com/2021/06/24/the-passenger-meets-history-2005/>, (accesat iunie 16, 2024).
- The science of the story*. 25 August 2016. <https://news.berkeley.edu/2016/08/25/the-science-of-the-story> (accesat Iunie 15, 2024).
- Totaro, Donato. *Zabriskie Point (1970, Antonioni): A Scene by Scene Analysis of a Troubled Masterpiece*. aprilie 2010. https://offscreen.com/view/zabriskie_point_1970 (accesat iunie 16, 2014).
- Tundere*. fără an. <https://ro.orthodoxwiki.org/Tundere> (accesat iunie 16, 2024).
- univeral*. fără an. <https://dexonline.ro/definitie/universal> (accesat Iunie 15, 2024).
- Vakhtin, Dmitry. *Decoding government grants: Fueling your film budget*. fără an. <https://filmustage.com/blog/decoding-government-grants-fueling-your-film-budget/> (accesat iunie 16, 2024).
- VODĂ, Eugenia. *O recuperare: Salonul nr. 6 în vol. Cinema și nimic altceva*. 1995. <http://aarc.ro/en/articol/o-recuperare-salonul-nr.-6> (accesat Ianuarie 2023).
- Weaving, Simon. *Blow-Up (Michael Antonioni, 1966)*. martie 2017. <https://www.sensesofcinema.com/2017/1967/blow-up/> (accesat iunie 16, 2024).
- Welk, Brian. *17 Cannes Palme d'Or Winners That Went on to Take Oscar Gold (Photos)*. 26 March 2022. <https://www.thewrap.com/cannes-palm-dor-winners-that-won-best-picture-oscar/>.
- What is Posttraumatic Stress Disorder (PTSD)?* fără an. <https://www.psychiatry.org/patients-families/ptsd/what-is-ptsd>, (accesat iunie 15, 2024).
- Women, Playing it Wright*. 2018. <https://opendosa.in/women-playing-it-wright/> (accesat iunie 16, 2024).
- Zabriskie Point*. fără an. <https://televisionstats.com/m/zabriskie-point> (accesat iunie 16, 2024).
- Zak, Paul J. *How Stories Change the Brain*. Greater Good Magazine. 17 decembrie 2013. https://greatergood.berkeley.edu/article/item/how_stories_change_brain (accesat iunie 16, 2024).