

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE FILOSOFIE ȘI PSIHOLOGIE
„CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU”

**STUDII DE ISTORIE
A FILOSOFIEI ROMÂNEȘTI**

V

**CENTENAR CONSTANTIN NOICA
(1909–2009)**

Coordonatori:
Acad. Alexandru Surdu
Viorel Cernica
Titus Lates

Ediție îngrijită de: Mona Mamulea



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

București, 2009

CUPRINS

Notă asupra ediției	7
---------------------------	---

Filosofia culturii

Alexandru Surdu, Sistemul rostirii filosofice românești.....	11
Gheorghică Geană, Rostirea românească: un individual cu înzestrare ontologică	14
Ioan N. Roșca, Modelul cultural european în concepția lui Constantin Noica	28
Constantin Aslam, Perspectiva filosofică asupra culturii în scrierile noiciene timpurii	43
Ionuț Isac, Reconstrucția filosofică a culturii românești	71
Georgeta Marghescu, Constantin Noica și modelul culturii europene	89
Maria Cornelia Bârliba, Comunicare și cuminecare în contextul rostirii românești	102
A.I. Brumar, „Memoriul către Cel de Sus” și rostirea filosofică românească	114

Ontologie

Alexandru Boboc, Ideea „devenirii întru ființă” în contextul ontologiilor contemporane	119
Mircea Flonta, Este ontologia devenirii întru ființă aservită unui crez naționalist? Filosofie și politică la Constantin Noica	135
Marin Diaconu, Despre modelul ontologic românesc al lui Constantin Noica	160
Paul Sandu, Ontologia noiciană și metafizica tradițională	173
Dragoș Popescu, Categorii tradiționale și categorii ale elementului la Constantin Noica	201
Claudiu Baci, Fenomen și ființă sau despre înțelesul fenomenologic al ontologiei lui Noica	234
Laura Pamfil, Conceptul ființei la Noica și Heidegger	256
Andrei-Dragoș Giulea, Ontologia transcendențială a lui Noica și proiectul unei sinteze între filosofia greacă și cea germană	273
Viorel Cernica, Modelul ontologic noician: sensuri, aplicații, aporii	289

Logică

Teodor Dima, O logică a individualului care dă sens generalului	327
Petru Ioan, Noica și idealul de reformă „filosofică” a logicii formale	354
Ioan Biriș, Conceptele hermeneutice și logica lui Hermes	365
Florea Lucaci, Determinațiile – premisa unei posibile „logici a creației”?	389

Problema noului în cunoaștere

Constantin Stoenescu, „Cum e cu puțină ceva nou” și problema empirismului	411
Sorin Lavric, Meditații asupra <i>Schiței pentru istoria lui „Cum e cu puțină ceva nou”</i>	420

Ion Vezeanu , Problematika noului la Constantin Noica	427
Ana Petrache , Modelul ontologic și modelul cunoașterii științifice	447

Hermeneutică istorico-filosofică

Rodica Croitoru , Ideea kantiană de <i>tehnică a naturii</i> în interpretarea lui Constantin Noica	457
Sorin Vieru , Noica și etica	463
Alexander Baumgarten , Structura generativă a ipotezelor dialogului <i>Parmenide</i> pornind de la o interpretare a lui Constantin Noica	469
Angela Botez , Constantin Noica despre Lucian Blaga. Interpretări textuale: 1934–1987	483
Anton Adămuț , Noica și diavolul – expresia lumii blocate	500
Șerban N. Nicolau , Temeiul categoriilor aristotelice în interpretarea lui Constantin Noica	509
Ștefan-Dominic Georgescu , Noica despre certitudinea sensibilă în <i>Fenomenologia spiritului</i>	525
Ion Dur , Problema eticii în filosofia lui Noica	530
Mihai Popa , A.D. Xenopol în perspectiva celor două „măsuri” noiciene ale filosofiei	553
Marius Dobre , Optimism vs. pesimism: Noica și Cioran	561
Mircea Itu , Conceptul de „spirit” la Constantin Noica și Mircea Eliade	576
Mona Mamulea , Constantin Noica, acatholia și teoria artei cinematografice	582
<i>Constantin Noica. O bibliografie a exegezei</i> (Titus Lates)	603

CONSTANTIN NOICA, ACATHOLIA ȘI TEORIA ARTEI CINEMATOGRAFICE

MONA MAMULEA

Prin cele ce urmează, îmi propun să intermediez o întâlnire care nu s-a produs niciodată: aceea dintre ideile lui Noica despre cinematograful și teoria artei cinematografice. Creând ambianța unui posibil dialog, intenționez să ofer cinematografului șansa unei reprezentări „din oficiu” în acest proces imaginar, lăsând însă în seama unei judecăți imparțiale să stabilească dacă și în ce măsură spiritul occidental marcat de acatholie a reușit sau nu, prin această artă care îi este proprie, să-și redobândească, „fie și răsturnat, cerul”¹.

COMPLEXUL ORIGINII

„Născută sub semnul precarității (ontologice până la urmă) de a nu se fi desprins din ceva general, cum s-au desprins toate celelalte arte din generalul spiritualității religioase ori larg umane, cinematografia și-a găsit degrabă o extraordinară *funcție* artistică, fără să fi putut deveni și o adevărată artă.”²

Inferioritatea cronologică a cinematografului în raport cu celelalte arte (despre film nu vorbește Aristotel în *Poetica*, nici Hegel, în Prelegerile sale de estetică...), faptul că a fost posibil doar pe fundalul unor câștiguri tehnice relativ recente, a generat un raționament de felul „Post hoc ergo propter hoc”. Pentru că își datorează în bună măsură mijloacele de exprimare unei aparaturi care nu exista în neolitic, s-a considerat adesea că *originea* cinematografului se află în tehnică. *Supportul* sau *instrumentul* au fost de cele mai multe ori echivalate cu *proveniența*. Pentru că tehnica i-a furnizat cinematografului mediul și instrumentarul, acesta a devenit un *produs* al tehnicii. Observația din 1934 a lui Erwin Panofsky potrivit căreia filmul inversează succesiunea dintre impuls artistic și limbaj („nu impulsul artistic a fost cel care a dus la descoperirea și perfecționarea treptată a unei noi tehnici, ci invenția tehnică a fost cea care a dus la descoperirea și perfecționarea unei noi arte”³) rămâne fără răspuns câtă vreme cauzele continuă să fie identificate

¹ Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Humanitas, 1997, p. 152.

² Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Humanitas, 1997, p. 151–152.

³ Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Moving Pictures* [1934], în *Film: An Anthology*, compiled and edited by Daniel Talbot, New York, Simon and Schuster, 1959, p. 15.

în mijloace. Toate celelalte arte sunt investite cu o proveniență metafizică de un fel sau altul (ritualul, totemismul, conștiința sau conștiința alterată⁴ ș.a.), numai filmul rămâne legat de *ceea ce se vede*. Această descendență plebee a cinematografului i-a antrenat pe unii dintre teoreticienii lui într-o competiție de identificare a unor origini care să-i confere noblețea înăscută pe care i-o contestă cei care văd în el un „by-product” al civilizației tehnice.

Eseul din 1945 al lui André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, inclus ca prim capitol în volumul *Qu'est-ce que le Cinéma?* (1958), este de la cap la coadă un certificat de pedigree. La originea picturii și a sculpturii, spune Bazin, se află un „complex al mumiei”. Conform credinței egiptenilor, nemurirea (supraviețuirea după moarte) depindea în mare măsură de conservarea trupului. Pe fundalul unei înțelegeri care echivalează moartea cu victoria timpului asupra corpului fizic, pentru ca individului să-i fie asigurată nemurirea era suficientă sustragerea trupului său de sub influența timpului. Așa stând lucrurile, *prima statuie* egipteană a fost, de fapt, o mumie. Dar piramidele și coridoarele labirintice care făceau dificil accesul la camera mortuară nu erau garanții suficiente (cum nici nu au fost) pentru păstrarea intactă a trupului. Lângă sarcofag au apărut, așadar, noi garanți ai nemuririi, sub forma statuetele de lut ars, care ar fi înlocuit imediat mumiile autentice în caz de urgență. Conservarea vieții printr-o reproducere a *imaginii* acesteia în lut sau în alte materiale, imitație cu funcție magică, stă la baza tuturor artelor reprezentative⁵. Semnificativ în ceea ce privește demonstrația lui André Bazin este faptul că imaginea fotografică și, după ea, imaginea cinematografică sunt mobilizate de aceeași gândire magică care a făcut posibilă înregistrarea imaginii în lut. Nu doar psihologia nemuririi se află în spatele acestui tip de gândire, ci și permanenta nevoie a individului uman de a *înregistra* lumea exterioară crezând că, astfel, o și stăpânește. (Statuetele din lut reprezentând animale sălbatice, străpunse de săgeți, promiteau, de pildă, omului arhaic succesul la vânatoare.) *În mod similar*, fotografia s-a ivit din această nevoie fundamentală a individului de a păstra, într-un fel sau altul, imaginea lumii exterioare, fie din dorința de a-i (a-și) asigura nemurirea, fie din ambiția, nu mai puțin laudabilă, de a o cunoaște și stăpâni. Chiar dacă civilizația care a inventat fotografia nu *confunda* imaginea cu modelul, ea continua să creadă în *identitatea formală* a celor două: reprezentarea *dă seamă* de ceea ce reprezintă, așa cum limbajul însuși *dă seamă* de ceea ce referă, cu deosebirea că fotografia se achită de această sarcină cu mult mai multă precizie. În filmul de sugestie faustică al lui Henrik Galeen, *Der Student von Prag* (1926), personajul titular încheie cu diavolul un contract al cărui obiect este *imaginea* sa din oglindă. Imaginea din oglindă este aici un substitut simbolic al sufletului, în aceeași măsură în care era umbra

⁴ Pentru originea artei în stările alterate de conștiință, a se vedea David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, London, Thames & Hudson, 2002.

⁵ André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, în *What is Cinema?*, vol. I, Essays selected and translated by Hugh Gray, Foreword by Jean Renoir, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1967, p. 9–10.

pe care o negociase Peter Schlemihl, personajul lui Von Chamisso, cu deosebirea că aceasta reflectă configurația concretă, fizică, a posesorului ei și îl indică într-un mod mult mai cert decât o poate face umbra. Dacă vedem doar umbra, ne este destul de greu să decidem asupra identității celui de care este legată, în vreme ce imaginea din oglindă, dacă este clară, ne permite cu mai multe șanse să identificăm originalul. Îmi pot imagina un Faust modern care să-i ofere diavolului imaginea sa fotografiată, ca substitut al sufletului. Cercetătorii culturilor exotice au înregistrat nu de puține ori, în relatările lor, spaima băștinașilor de a fi fotografiați⁶. Credința că aparatul de fotografiat fură sufletul celui pozat este bazată pe aceeași identificare a imaginii cu modelul.

Stabilind originile fotografiei (și, implicit, ale peliculei de film, căci acestea erau, de fapt, în atenția lui) în cultul arhaic al imaginii, André Bazin construiește, în fond, *o altă genealogie* pentru cinematograful, una cu blazon, care face din el o rudă de prim rang a celorlalte arte reprezentative. Până să devină artă în sensul modern al termenului, adică până ca funcția estetică să se substituie funcției magice, aceste reprezentări acopereau (și au acoperit multă vreme) aspirația dintotdeauna a omului de a reproduce cât mai fidel realitatea exterioară, pornire care, inițial, îndeplinea o funcție magică bazată pe credința echivalenței ontice dintre model și reproducere.

Concepută în termeni mai degrabă psihologici și antropologici decât estetici, istoria artelor plastice, așa cum o vede André Bazin, este povestea asemănării dintre reprezentat și reprezentare. Chiar și ulterior momentului în care a avut loc deplasarea dinspre magic spre estetic, pictura a fost sfâșiată între două tendințe, crede Bazin: cea propriu-zis estetică, care a abandonat preocuparea pentru asemănarea cu modelul (ba chiar și preocuparea cu modelul, așa zice), dând întâietate realității spirituale, și cea care a continuat să caute fixarea prin imagine a lumii exterioare. (Poate că nu este lipsit de importanță faptul că prima încercare cunoscută de construire a camerei obscure se datorează unui *artist*, nu altul decât Leonardo Da Vinci, care o descrie cu mare entuziasm în *Codex Atlanticus*. „Cine-ar fi crezut că într-un spațiu atât de mic încap imaginea întregului univers?”, scria el.) Inventarea fotografiei și, ulterior, a cinematografului, a *eliberat* artel plastice de preocuparea cu reprezentarea, crede Bazin. Fotografia și cinematograful au satisfăcut „o dată pentru totdeauna și în însăși esența ei obsesia realismului”⁷, motiv pentru care artel plastice s-au văzut, în sfârșit, libere de ceea ce numim realitate exterioară, dobândindu-și autonomia estetică și căutându-și eternitatea prin alte mijloace. Înrudit cu celelalte arte prin faptul că derivă dintr-un strămoș comun (reprezentările magice prin care omul arhaic îmbălsăma realitatea pentru a o

⁶ A se vedea, de exemplu, Carolyn J. Marr, *Taken Pictures: On Interpreting Native American Photographs of the Southern Northwest Coast*, în „Pacific Northwest Quarterly”, vol. 80, nr. 2, aprilie 1989, p. 52–61.

⁷ André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, în *What is Cinema?*, vol. I, Essays selected and translated by Hugh Gray, Foreword by Jean Renoir, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1967, p. 12.

smulge timpului și pieirii), cinematograful (mult mai avansat decât fotografia în redarea realității, prin introducerea imaginii *în mișcare*) rămâne însă pentru André Bazin nimic mai mult (dar și nimic mai puțin) decât *obiectivul imperturbabil*, singurul capabil să supună atenției și iubirii sale realitatea în „puritatea ei virginală”. Bazin distinge însă între „a arăta realitatea” și „a reprezenta realitatea”, doar ultima fiind obiectul esteticii, întrucât presupune nu numai o alegere regizorală, ci și o atitudine anume față de ceea ce se reprezintă⁸. A crea o imagine asupra realității nu înseamnă a asambla și calchia aparențele⁹.

În discuția de față, poziția lui Bazin este importantă nu atât pentru realismul său (care nu recunoaște cinematografului *propria lui eliberare* de obsesia reprezentatională), ci pentru efortul de a gândi originile cinematografului mai înainte și în altceva decât „epoca civilizației tehnice”. „Nevoia” de cinematograf plutea în aer cu mult înainte ca acesta să devină posibil la nivel tehnic. Dacă putem trata religia animistă (cu gândirea ei de tip magic) ca pe ceva de ordinul generalului, în sensul lui Noica, atunci teoria lui Bazin răspunde obiecției acestuia din urmă, conform căreia înseși originile cinematografului au fost străine de general. Ea nu răspunde însă unei alte observații făcute de Noica (dimpotrivă, așa zice, chiar o *confirmă*), cea legată de *metoda* cinematografică, o metodă care fixează în individual (imaginea) ceva care este *tot de ordin individual* (realitățile precare ale lumii). La această obiecție, realismul lui Bazin nu se constituie într-un contraargument.

Un sens al „originii” cinematografului care să-l scoată pe acesta din urmă din contingent poate fi găsit și la Bergson, deși contextul este mai degrabă unul negativ. În ultimul capitol¹⁰ din *L'Evolution créatrice*, Bergson critică ceea ce numește „mecanismul de natură cinematografică” al cunoașterii umane obișnuite. Pentru a reproduce pe ecran o scenă în mișcare, de exemplu defilarea unui regiment – scrie Bergson –, tehnica cinematografică se bazează pe recompunerea scenei din instantanee succesive. Ea reconstituie regimentul în mișcare din fotograme consecutive reprezentând, fiecare, o ipostază imobilă a acestuia. Procedând astfel, cinematograful nu redă devenirea ca atare, în forma ei vie, ci o reproduce din fotografii. La ora actuală, orice film are între 23 și 29 de cadre pe secundă. Sunt, așadar, între 23 și 29 de fotograme, de cadre *fixe*, care recompun o secundă de mișcare. Ochiul uman percepe aici o continuitate numai datorită incapacității sale de a distinge, în medie, douăzeci și cinci de cadre pe secundă. Bergson vrea să spună că

⁸ André Bazin, *William Wyler, or the Jansenist of Directing*, în *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, translated from the French by Alain Piette and Bert Cardullo, edited by Bert Cardullo, London, Routledge, 1997 p. 7, 8.

⁹ André Bazin, *In Defence of Rossellini*, în *What is Cinema*, II, Essays selected and translated by Hugh Gray, Foreword by François Truffaut, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1971, p. 101.

¹⁰ Henri Bergson, *Evoluția creatoare* [1907], traducere și studiu introductiv de Vasile Sporic, Iași, Institutul European, 1998, p. 251–332.

ceea ce camera înregistrează și vedem pe ecran nu este mișcarea regimentului între punctele A și B, ci un număr limitat de fotografii ale acestuia, în drumul său dinspre A către B, care, prezentate succesiv, creează *iluzia* mișcării. Orice încercare de reconstituire a devenirii din stări intermediare fixe presupune că mișcarea însăși este compusă din poziții imobile (eroare de raționament pe care se întemeiază paradoxul săgeții, de exemplu). Mișcarea este însă indivizibilă, și ea întotdeauna înseamnă mai mult decât pozițiile succesive pe care le ocupă un obiect în mișcare.

Acest artificiu al cinematografului este și al cunoașterii noastre, spune Bergson, și în această afirmație stă, de fapt, insolitul analogiei sale. Nouă ne scapă devenirea interioară a lucrurilor pentru că, situați în afara lor, o recompunem artificial din imagini instantanee ale realității care trece. Cu alte cuvinte, traducem în mod nelegitim mișcarea în termeni de spațiu. *Mecanismul cinematografic este mecanismul gândirii înseși*. Prin modul nostru de a gândi devenirea lumii, noi am făcut filme chiar dinainte să se fi inventat cinematograful, pare a spune Bergson (lucru care nu scapă ironiei lui Deleuze¹¹). Teoria lui Bergson, scoasă din contextul ei critic inițial, ar putea, cu succes, să întemeieze cinematograful în ceva mult mai general decât achizițiile întâmplătoare ale tehnicii: *cadrele cunoașterii umane*. Limbajul cinematografului rămâne însă unul legat formal de posibilitățile tehnice, iar filmul de artă le datorează fraților Lumière mai mult decât îi datorează Dostoievski, de exemplu, lui Gutenberg.

OBSESIA ONTOLOGICĂ

„Când era «mut», avusese o șansă [...]. După aceea [...] n-a mai dat nimic prin sine. Doar în marginea altora: literatură, pictură, muzică... Trăiește din mila epicului și a dramaticului.”¹²

Discuția despre originea cinematografului a avut loc în contextul unei dezbateri mai largi, privind statutul existențial al acestuia. Dar cei dintâi care și-au pus această problemă nu au fost teoreticienii, ci regizorii de film, și au făcut-o încă din perioada filmului mut. Propunând noua artă și experimentându-i posibilitățile în materie de expresie, aceștia au asumat instantaneu și sarcina de a-i fixa coordonatele existențiale. Noua modalitate de exprimare nu putea fi instalată în rând cu celelalte arte decât în condițiile în care i se asigura autonomia, în măsura în care se demonstra că dispune de un *limbaj propriu* care nu contează pe limbajele consacrate ale artelor tradiționale. Primele definiții ale filmului au fost, așadar,

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, London, The Athlone Press, 1986, p. 2. Raportându-se critic la aceste idei, dar bazându-se, în mod paradoxal, tot pe Bergson, mai precis pe cel dintâi capitol din *Matière et mémoire*, Deleuze identifică specificul cinematografului nu în „imaginea în mișcare”, ci în „imaginea-mișcare”.

¹² Constantin Noica, *Jurnal de idei*, text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Sorin Vieru, București, Humanitas, 1990, p. 240, § 65 [fragment din perioada 1973–1984].

negative: ele voiau să spună, de fapt, ce *nu este* acesta. Întrebarea obsesivă a primelor decenii de cinematografie, „Ce este filmul?”, se traducea cel mai adesea prin „Ce nu este filmul?”. Independența cinematografului trebuia stabilită, înainte de toate, în raport cu fotografia (față de care avea datorii tehnice), cu literatura (redușă, inițial, la „poveste”), cu dramaturgia (redușă la dialog). Exista temerea (vom vedea în ce măsură justificată) că, în lipsa demonstrației de suveranitate, filmul ar fi riscat să rămână pentru totdeauna o întreprindere – în cel mai fericit caz – eclectică, care, așa cum scria Noica, nu dă nimic prin ea însăși.

Cum spuneam, problema s-a pus mai întâi la nivelul creației, și mult mai târziu la cel al teoriei. (Acest „mult mai târziu” trebuie înțeles în contextul [r]evoluției artei cinematografice, pentru care două decenii puteau să însemne, într-adevăr, foarte mult.) Întrucât a fost asumată inițial de creator, de cel care *face* film, răspunsul la întrebarea „Ce (nu) este filmul?” a fost sub forma filmului însuși. Pe genericul filmului său din 1929, *Chelovek s kino-apparatom* [Omul cu aparatul de filmat], Dziga Vertov notează că avem în față un experiment care și-a propus comunicarea cinematică a evenimentelor reale, *fără* ajutorul intertitlurilor, *fără* ajutorul poveștii, *fără* ajutorul teatrului. Scopul experimentului este crearea unui limbaj cu adevărat *universal*¹³ al filmului, bazat pe separarea lui absolută de limbajele teatrului și literaturii. Cât despre fotografie, detașarea filmului de aceasta, deși nu a fost explicită la nivelul genericului, reiese pe parcurs, unde, în repetate rânduri, fotograma obiectului este pusă în contrast cu imaginea lui în mișcare. Prima este de domeniul muzeului și al nostalgiei, a doua este de domeniul *vieții*, al *realității* înseși. Ceea ce intenționează să spună aici Dziga Vertov este că fotografia, oricât de expresive ar putea fi produsele ei, *a eșuat* în scopul pe care și l-a propus, anume restituirea realității *așa cum este ea*, lucru care, constituie, de fapt, biruința prin excelență a filmului. Voi reveni asupra realismului lui Dziga Vertov și a presupuzițiilor lui gnoseologice.

Dacă Dziga Vertov ar fi fost de față atunci când Noica exprima o părere de forma: cinematograful „trăiește din mila epicului și a dramaticului”, replica lui ar fi fost, probabil: „asta până la *mine*”. Ceea ce înseamnă că, în primele trei decenii ale secolului trecut, opiniile cu privire la servitutea filmului în raport cu beletristica și cu teatrul erau de notorietate. Filmul lui Dziga Vertov respinge, așadar, povestea (*story*-ul) și dialogul, dar este el, oare, *lipsit de epic și de dramatic*? Înțeleg prin „epic” și prin dramatic” nu atât genuri artistice, nu atât calități ale *obiectului* estetic, independente de *receptare*. În dialog cu obiectul, receptorul poate fi cel

¹³ Scriind despre ideile lui Noica privind cinematograful, criticul de film Mircea Dumitrescu admite că diagnosticul acestuia, de „acatholie”, este corect, dar numai în ceea ce privește aspectele *tehnice formale* al cinematografului de artă. Conținutul de idei vizează, ca orice altă artă, generalul. În plus, dacă avem în vedere limbajul său (considerat de critic unul de *sinteză* a celorlalte arte), cinematograful se înscrie în continuarea străvechii aspirații de creare a unui limbaj universal, ceea ce înseamnă o impresionantă deschidere către general. Mircea Dumitrescu, *Constantin Noica și cinematograful*, în „Tribuna”, nr. 33–36, 1999, p. 27.

care înțelege (sau nu) produsul artistic în termeni de epic sau de dramatic. În acest sens, filmul lui Dziga Vertov poate fi receptat ca o *poveste* (a camerei de filmat), ca un *tablou* (al Rusiei de atunci), ca o *dramă* (a omului particular și în genere, *povestit* în aproape toate ipostazele sale, de la cele universal-umane – nașterea, căsătoria, munca, loisirul, moartea – până la cele contextuale, istorice, cum este, de pildă, scena de tir în care o tânără împușcă zvastica). Dincolo de elementul dramatic, pe care îl văd pretutindeni aici, filmul utilizează chiar și *suspansul* (moment șocant, chiar dacă nu vizează spectaculosul în sens comercial), într-un episod care poate fi secționat în trei secvențe succesive: (1) pe calea ferată, între cele două linii, cameramanul, văzut din spate, își instalează aparatul de filmat în timp ce trenul se apropie în viteză (prologul); (2) trenul trece în goană, filmat *de dedesubt*, pe deasupra camerei de luat vederi (moment de maximă tensiune); (3) din nou calea ferată, după dispariția trenului, cu aparatul de filmat pe jumătate îngropat în pământ și, alături de terasament, cameramanul care (abia acum este clar) reușise să se retragă la timp din zona de impact (epilogul). Orice produs estetic poate fi receptat în termeni de epic și dramatic, chiar și în situația în care acesta nu întrebunțează povestea sau dialogul, iar faptul depinde în mod covârșitor de așteptările receptorului. De pildă, tot ce poate sugera *Laocoon și fiii săi*, de la Muzeul Vaticanului, unui receptor nefamiliarizat cu mitologia Greciei este *concretul* unei situații nenorocite în care trei oameni, *poate* un tată și fiii săi (dacă privitorul citește eticheta), sunt atacați de șerpi, dar nu și *tragicul* personajului Laocoon, care rezultă din *hybris* – din aroganța de a nu fi ascultat de legile impuse de divinitatea al cărei preot era, motiv pentru care a fost sancționat. Pentru privitorul avizat însă, monumentul în marmură albă de la Vatican „narează” în mod esențial despre războiul Troiei, despre episodul calului troian, despre celebra frază pe care Vergilius i-o atribuie personajului, „Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes” ș.a.m.d. Nu numai literatura și dramaturgia, ci orice produs artistic spune o poveste, chiar dacă nu întotdeauna aceasta se suprapune peste povestea artistului însuși. Orice produs artistic este *despre* ceva. În mod similar, filmul lui Dziga Vertov, dincolo de intențiile artistului, a fost decriptat la nivelul receptării într-o multitudine de moduri, de la o înțelegere care vede în el un film politic despre proletariatul rus, până la una care îl consideră un film despre lupta împotriva nazismului. El nu este nici una, nici alta sau, *și una, și alta*, în măsura în care intențiile autorului lui au fost să dea seamă de realitatea socială *așa cum se prezintă ea ochiului*.

Am însă motive să cred că atunci când Dziga Vertov afirma pe generic că propune un nou cinematograf, unul eliberat de limbajele literaturii și teatrului, el înțelegea atât epicul, cât și dramaticul nu doar în termeni de poveste și dialog, ci în modul cel mai general posibil. Înlăturarea epicului din film nu voia să însemne excluderea unei povești anume (a unei surse literare, să spunem), ci excluderea *oricărei* povești posibile, reconsiderarea limbajului prin înlăturarea din el a narațiunii. Dziga Vertov voia un cinematograf *pur*, un cinematograf care să

comunica totul prin mijloacele exclusive ale imaginii în mișcare. Pentru aceasta ar fi avut însă nevoie și de un receptor *pur*, unul care să nu-i compromită reprezentăția printr-o ilicită suplinire a imaginii cu narațiunea, o narațiune care există în așteptările publicului, dar nu și în intențiile creatorului. Chiar dacă eliminarea narațiunii s-a dovedit imposibilă câtă vreme individul uman *gândește narativ* (imaginile se leagă, fără voia lui, în *story*, în „înainte” și „după”, în corelații și coincidențe, așa cum se petrec lucrurile în momentul amintirii visului: subiectul introduce o ordine aposteriori în proiecțiile onirice ale nopții precedente), ceea ce a reușit însă Dziga Vertov cu opera lui experimentală a fost să demonstreze că cinematograful *este capabil* să comunice, doar prin intermediul imaginii în mișcare, tot ceea ce comunica sprijinit de scenarii narative și intertitluri (dialog), în plus, la un nivel estetic cel puțin comparabil. Să fie aceasta „șansa” despre care vorbea Noica, șansa pe care cinematograful o avea, pe când era mut, dar a pierdut-o ulterior prin dorința de a gusta din roadele interzise ale tehnicii?

Încercările din primele decenii ale secolului trecut privind identitatea ontică a artei cinematografice și-au propus, așadar, să stabilească două puncte esențiale, legate între ele: (a) specificul artei cinematografice la nivel de exprimare și, implicit, (b) autonomia cinematografului în raport cu celelalte arte, în special cu beletristica și cu teatrul. Trebuie văzut însă dacă și în ce măsură soluțiile lor răspund obiecției formulate de Noica, potrivit căreia cinematograful este lipsit de identitate ontică, de vreme ce este obligat să apeleze mereu la alte arte („trăiește din mila epicului și a dramaticului”). O posibilă provocare o poate constitui existența unui program susținut (cel puțin unul) de purificare a filmului de „epic” și „dramatic”, înțelegând ca „scenariu” (*story*) și „dialog” (altfel, cred eu, nicio artă nu este liberă de epic și dramatic, în sensul arătat mai înainte). Programul la care am recurs în acest scop a fost cel al lui Dziga Vertov, materializat în filmul său din 1929, *Chelovek s kino-apparatom*, o producție fără scenariu, fără actori, cu filmările realizate în locație. Demonstrația de autonomie și de specificitate pe care a furnizat-o cinematografia „puristă” a perioadei de început nu este însă un contraargument complet. Ea stabilește capacitatea cinematografului de a lucra fără ajutorul celorlalte arte, autonomia filmului *fără* subiect, dar nu și cea a filmului *cu* subiect, mai mult, a filmului cu subiect *inspirat* de literatură. Pentru această situație din urmă, nu este suficient să arătăm, așa cum au încercat unii teoreticieni și esteticieni ai filmului¹⁴, că *există* o distincție între arte, fie că vorbim despre o distincție de limbaje, fie despre una formală (există diferențe formale între arte,

¹⁴ André Bazin, *In defence of Mixed Cinema; Theater and Cinema; Painting and Cinema*, în *What is Cinema*, I, ed. cit; Allardyce Nicoll, *Film Reality: The Cinema and the Theater* [1936], în *Film: An Anthology*, compiled and edited by Daniel Talbot, New York, Simon and Schuster, 1959, p. 33–50; Alexander Sesonske, *Aesthetics of Film, or a Funny Thing Happened on the Way to the Movies*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 33, nr. 1, 1974, p. 51–57;

prin urmare și posibilitățile lor formale de exprimare sunt diferite). Aceasta ar arăta doar că arta cinematografică are un specific al ei, indiferent care, dar nu și că arta cinematografică se situează *la un nivel de excelență similar celorlalte arte*, fiind altceva decât un subprodus al tehnicii care delapidază fără rușine epicul și dramaticul altora. Și în cazul acesta construcțiile teoretice ne servesc mai puțin decât modul în care creatorii își înțeleg, ei înșiși, produsul. Mă opresc asupra unui singur tip de argument. Într-un interviu acordat în 1962 postului de televiziune BBC, Orson Welles este provocat să discute pe tema „libertăților” pe care și le-a permis în raport cu sursa literară atunci când a creat *Le Procès* (1962):

„Huw Wheldon: Ai remușcări că ai modificat o capodoperă?

Orson Welles: Deloc, pentru că filmul este un mediu cu totul diferit. Filmul nu trebuie să fie o ilustrare desăvârșită, o perfectă versiune în mișcare a lucrării literare, ci trebuie să fie el însuși, un lucru în el însuși. Folosește un roman în același mod în care îl folosește, eventual, o piesă de teatru – ca pe un punct de plecare al unei lucrări cu totul noi. Deci nu, nu am nicio remușcare că am modificat cartea. Dacă privești cu seriozitate producția de film, constai că filmele nu sunt o ilustrare sau o interpretare a unei lucrări, ci sunt tot atât de meritorii ca și originalul.

Huw Wheldon: Deci nu este o ecranizare a cărții, ci un film bazat pe carte?

Orson Welles: Nici măcar bazat. Este un film inspirat de carte, *un film în care colaboratorul și partenerul meu este Kafka*. Pare pretențios ceea ce spun, dar mă tem că rămâne un film de Welles, și chiar dacă m-am străduit să păstrez fidelitate față de ceea ce cred eu că este *spiritul* lui Kafka, romanul a fost scris la începutul anilor '20, iar acum suntem în 1962; am realizat filmul în 1962 și am încercat să fac din el filmul *meu*, asta întrucât am considerat că are o mai mare valoare de adevăr dacă este al meu”¹⁵.

Dacă privim în mod serios, cum spune Orson Welles, producția de film (aș spune, mai degrabă, dacă privim producția *serioasă* de film), observăm că sursa literară este un simplu pretext și că ceea ce se întâmplă acolo nu este o „ecranizare”, o reproducere, în alt limbaj, a „originalului”. O sursă literară valoroasă nu garantează și valoarea (nici măcar succesul) filmului care pornește de la ea, după cum un film valoros care a pornit de la o sursă literară oarecare nu este în mod automat un indicator al valorii celei din urmă. Surse de prestigiu au stat la baza unor producții cinematografice mediocre (se spune, de pildă, că până la versiunea lui Laurence Olivier din 1948, tentativele de a ecraniza *Hamlet* s-au constituit în nu mai puțin de 68 de eșecuri¹⁶), după cum lucrări literare modeste au fost întrebuițate ca punct de plecare în crearea unor capodopere: este suficient să ne gândim la *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, realizat de Murnau, și *Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979, în regia lui Werner Herzog, ambele pornind de la *bestseller*-ul lui Bram Stoker, un roman de consum. În același sens, este

¹⁵ BBC, Emisiunea *Monitor* (Huw Wheldon) din 16 septembrie 1962; sublinierile mele.

¹⁶ Mircea Dumitrescu, *Hamlet, regia Grigori Kozințev*, în „Monitorul” (Iași), nr. 252, 27 octombrie 1993.

absurd să gândim că filmul *Stalker* (1979) al lui Tarkovski își datorează valoarea artistică – sau măcar notorietatea – romanului *science fiction* al fraților Arkady și Boris Strugatsky, *Piknik na obochine* [Picnic la marginea drumului].

Pot înțelege, în ultimă instanță, dezamăgirea celor care nu regăsesc în film experiența pe care au avut-o cu cartea, dezamăgire pe care o pun, în cel mai fericit caz, pe seama faptului că imaginile pe care le servește filmul nu se suprapun peste imaginile pe care și le-au creat ei înșiși la lectură, de unde sentimentul că a avut loc o trădare. Trădarea nu este însă a sursei literare, ci a spectatorului însuși, a experienței sale cu sursa și a așteptărilor (prejudecăților) sale. În mod obișnuit, când luăm pentru prima dată în mână un roman oarecare (fără să fi citit nimic despre el) sau când intrăm pentru prima dată într-o galerie de artă (fără să fi văzut reproducerile respective în albume), așteptările noastre sunt cât se poate de vagi, sunt proiective, sunt niște așteptări strict estetice (sperăm, adică, să ne *placă* ceea ce vom citi/vedea, fără să ne gândim la un conținut problematic anume, care, de altfel, ne este încă străin). Când însă intrăm la un film despre care știm că a avut o sursă literară (pe care o cunoaștem și ne-a marcat într-un fel sau altul), așteptările noastre capătă un contur: dorim să retrăim în film experiența pe care am avut-o cu sursa literară, fără să ne gândim că filmul nu poate fi experiența *noastră* cu sursa, ci a celui care l-a propus.

Când Noica scria (referindu-se la filmul *Sturmflut der Liebe*, 1929, al regizorului Martin Berger, după romanul *Venea o moară pe Siret*): „Dar știți și d-voastră cât înseamnă un subiect în mâna regiei cinematografice”¹⁷, voia să spună: „Știți și dumneavoastră cât *de puțin* înseamnă un subiect în mâna regiei cinematografice”. Se poate spune că, în această privință, Noica ar fi fost de acord cu Orson Welles, cu deosebirea că acolo unde regizorul vede un avantaj, Noica vede un neajuns. Desigur, cei doi au premise cu totul diferite: pentru Orson Welles, filmul artistic este un produs de sine stătător care nu poate fi evaluat în raport cu sursa literară; pentru Noica, filmul este un efect colateral al tehnicii care stă la pomana epicului și a dramaticului. Știind dinainte „cât înseamnă” subiectul în mâna regiei cinematografice, Noica, spre deosebire de alții, nu și-a făcut iluzii în ceea ce privește adecvarea filmului lui Berger la textul romanului lui Sadoveanu, motiv pentru care nici nu a deschis discuția. S-a scris destul de mult despre filmul *Venea o moară pe Siret*, „unde nu venea nici o moară și nu exista nici un Siret”¹⁸ (fără să fie, în cazul acesta, o învinuire), despre faptul că „minunatul roman al dl. Sadoveanu e atât de mutilat și de straniu deformat, încât e cel puțin o incoerență să se mai alătore numele marelui nostru prozator de filmul d-lui Berger”¹⁹, dar –

¹⁷ Constantin Noica, [Viitorul film românesc], în *Semnele Minervei*, Publicistică I, 1927–1929, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 1994, p. 402 (inițial în „Vremea”, an. II, nr. 72, 18 iulie 1929, p. 2).

¹⁸ D.I. Suchianu, în „Realitatea Ilustrată” din 28 decembrie 1929; în *Producția cinematografică din România, 1897–1970*, I, Filmografie adnotată, Arhiva Națională de Filme, 1970, p. 334.

¹⁹ V. Timuș, în „Rampa” din 4 decembrie 1929; în *Producția cinematografică din România, 1897–1970*, I, Filmografie adnotată, Arhiva Națională de Filme, 1970, p. 333.

într-un singur caz – și despre faptul că „Una e filmul și alta romanul. Din punct de vedere estetic sunt arte diferite, cu metode deosebite. Ar fi să protestăm dacă s-ar confunda mijloacele. D. Marcel Romanescu [autorul scenariului] nu putea să facă decât ce a făcut. Și dacă vreodată vreun autor dramatic va face o piesă de teatru din *Venea o moară pe Siret*, cu cât va fi mai bun autor cu atât va modifica mai mult”²⁰. Pentru Noica însă, filmul acesta (care a înlocuit moara, Siretul și moldovenii cu țiteiul și cu petroliștii de pe Valea Prahovei) avea și o relevanță *românească*: filmările s-au făcut în România (dar cu regizor și distribuție străină), având la bază un scenariu și un roman – ambele – *românești*. Într-o perioadă în care filmul românesc era ridicol din punct de vedere tehnic, Noica salută acest proiect cvasiromânesc „cu regie occidentală, cu actori care înțeleg și se transpun, cu temă largă și surâzătoare, izbutind un accent plin de frumusețe mută”²¹. Filmul era important datorită *corectitudinii sale formale*. După părerea lui Noica, el se ridică până la acea limită de jos a artei, „de la care încolo judecățile critice de valoare sunt posibile”. În cuvintele altui spectator de atunci, „Figuranții nu se zgâiesc la obiectiv, caii nu se opintesc în loc atunci când ar trebui să zboare și mustățile interpreților nu cad în momentele de mânie. E un început meritos”²². Deși discutată mult în România, producția nu a avut un ecou pe măsură în străinătate, ba chiar a contribuit (conform lexiconului *CineGraph*²³) la falimentul casei producătoare. Noica discerne, prin urmare, între ceva care este mai puțin decât film, și despre care nu se pot emite judecăți de valoare (pentru că nu se ridică la nivelul celor mai elementare condiții formale ale artei respective), și ceea ce îndeplinește minimum de rigori formale pentru a putea fi calificat drept film. Dacă distinge între film și non-film, pentru genul filmului nu propune însă nicio ierarhie. Nu distinge între filmul de artă și filmul-kitsch, între filmul artistic și filmul de consum.

În mod surprinzător, multe dintre opiniile lui Noica despre cinematograful sunt perfect valabile, dar nu pentru *arta* cinematografică. Ele au o valabilitate redusă la *filmul de consum*, adică la *non-arta* cinematografică. Încă din 1929 Noica a intuit calea idilismului pe care urma să apuce filmul de la Hollywood, o direcție care, pe atunci, era necunoscută filmului hollywoodian însuși. „Finalul fericit” al filmelor americane pe care le-a văzut a fost pentru Noica ocazia de a gândi nu filmul american propriu-zis, ci ceea ce îl susține din *background*, etica (teoria) care îl face posibil: „Nu-ți trebuie decât interes și perspectivă ca să descoperi că lumea noastră nu e oarbă. Ea vrea ceva, și știe ce vrea: o fericire relativă, burgheză, dacă vrei, de

²⁰ Camil Petrescu, în „Omul liber” din 13 decembrie 1929; în *Producția cinematografică din România, 1897–1970*, I, Filmografie adnotată, Arhiva Națională de Filme, 1970, p. 337.

²¹ Constantin Noica, [România, o țară de film], în *Semnele Minervei*, Publicistică I, 1927–1929, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 1994, p. 464 (inițial în „Vremea”, an II, nr. 91, 28 noiembrie 1929, p. 2).

²² Mihail Sebastian, în „Cuvântul” din 1 decembrie 1929; în *Producția cinematografică din România, 1897–1970*, I, Filmografie adnotată, Arhiva Națională de Filme, 1970, p. 336.

²³ A se vedea articolul despre Martin Berger în *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, ed. Bock, Hans-Michael, München, Edition Text + Kritik 1977.

proporții mici și oscilație redusă – are un scop totuși, deci o lumină. Ceea ce înseamnă o etică. Etică joasă, totuși nobilă, plâpândă, totuși curată – etica aceluși imperativ de fericire pe care-l proclamă sărutul final de film american²⁴.

Cincizeci de ani mai târziu, Noica era încă la aceeași părere: cinematograful este cultura maselor, iar masele sunt evazioniste, ele nu vor sensuri, ci divertisment²⁵. Remarcabil este faptul că Noica a întrezărit în 1929, cu datele puține pe care le avea, direcția cinematografului americane, mai precis a Hollywoodului. Filmul american din 1929 înseamnă acum, din perspectiva timpului, David Wark Griffith, Buster Keaton, Charles Chaplin, toți creatori de capodopere. Chiar dacă și atunci autorii erau obligați să facă unele concesii comercialului, reprezentat de producători, pentru care calitatea unui film era direct proporțională cu înregistrările de *box-office*, chiar dacă și pe vremea aceea se căutau formule de succes, încă nu se crease un rețetar general a ceea ce trebuia să însemne, în filme, „American Dream”. Mult mai târziu, după război, programul a fost exprimat de producătorul Ross Hunter, căruia i se atribuie formula: „Vreau filme frumoase, cu oameni frumoși, cu întâmplări frumoase și cu final fericit²⁶”. Tot el spunea: „În filmele mele, viața arată așa cum aș vrea eu să fie”. Prin melodramele sale, Ross Hunter credea că oferă publicului ceea ce acesta își dorește în cea mai mare măsură în fața unui film: șansa de a visa. Finalul fericit despre care vorbea și Noica însemna promisiunea simplă (pe care se fundamentează și religiile, la urma urmei) că viața *are un sens*, că este o luptă în care forțele binelui înving, și răul este întotdeauna pedepsit. Preferințele consumatorului de film atârnavu considerabil de felul în care filmul *se sfârșește* întrucât viața însăși, pentru a deveni suportabilă (mai ales după război), trebuia văzută ca înaintare certă către un deznodământ care să facă din ea ceva ce merită să fie trăit. Optimismul filmului hollywoodian de după război nu era unul *gnoseologic*, tipic realismului (raportat la capacitatea omului de a *surprinde* realitatea *așa cum este*), ci unul de tip *magic* (capacitatea omului de a *modifica* realitatea din ceea ce este în ceea ce *trebuie să fie*). Cu toate acestea, „finalul fericit” este o recuzită facilă, un artificiu, un șablon al exprimării numai în condițiile în care devine program. Faptul că lungmetrajul lui Buster Keaton se „încheie” în mod agreabil în ordinea epicului nu contrazice prin nimic tragicul pe care îl propune personajul Buster. Nimeni nu se gândește să le evalueze estetic din perspectiva epicului. Așadar, nu „finalul fericit”, prin el însuși, este ceea ce produce kitsch-ul cinematografic, după cum „finalul tragic”, tot prin el însuși, nu este o garanție a excelenței artistice. Este suficient să ne gândim la filmul lui Marcel Carné *Les portes de la nuit* (1946), după un scenariu de Jacques Prévert, care, deși se încheie fatal în ordinea poveștii, nu iese din facil și din convențional, prin grosolănia camerei care vrea să arate și să explice totul. Atât moartea (previzibilă a) eroinei,

²⁴ Constantin Noica, *Sărut final*, în *Semnele Minervei*, Publicistică I, 1927–1929, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 1994, p. 400 (inițial în „Ultima oră”, an I, nr. 163, 13 iulie 1929, p. 2, cu supratitlul *Pe dosul ecranului*).

²⁵ Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Humanitas, 1997, p. 152.

²⁶ Mircea Dumitrescu, *Pe aripile vântului*, în „Monitorul” (Iași), nr. 14, 19 ianuarie 1994.

împușcată de soțul gelos, cât și pieirea lui Guy sub roțile trenului nu lasă nimic în planul sugestiei, totul este detaliat în modul cel mai corect și mai exact cu putință, așa cum se întâmplă în filmele de formulă *horror*: trenul care se apropie amenințător, cerul sumbru, atmosfera lugubră, groaza de pe chipul personajului. Filmarea nu are nimic din subtilitatea cu care Dziga Vertov, de exemplu, își concepușe propria secvență cu trenul. „Finalul nefericit” nu este un indiciu al valorii, așa cum *happy-end*-ul nu marchează în mod obligatoriu un film ratat.

Revenind la relația filmului cu subiectul utilizat, aceasta nu este cu mult diferită de relația dintre reprezentarea teatrală și lucrarea dramatică propriu-zisă. Noica însuși observa, în fișa clinică a ahoreticului, că spectatorul teatrului antic cunoștea dinainte mitul dramatizat, cu toate acestea venea să vadă *cum* a fost pus în scenă²⁷. La rândul său, André Bazin spunea că „cel mai bun mod de a înțelege *ce* vrea să spună un film este acela de a înțelege *cum* spune”²⁸. De acest *cum* atârnă, de fapt, receptarea estetică a oricărui film.

DUPLICITATEA OCHIULUI CINEMATIC: OCHI EXTERIOR ȘI OCHI INTERIOR

„[S]ufletul e una cu trupul doar așa cum fac una călărețul și calul. Iar D-voastră s-ar putea să nu redați decât calul, nu și călărețul. Căci există un galop al calului, cu călăreț cu tot, dar pe deasupra sa este galopul călărețului către ținta *lui*, nevăzută. Pe primul îl puteți reda – și mi se pare că de aici a și început cinematografia, de la încercarea de a reda galopul calului, dar pe cel de-al doilea, galopul călărețului, nu-l redați. Tot ce e adevărat pe lumea aceasta *nu se vede*.”²⁹

Am constatat anterior că intenția lui Dziga Vertov de a curăța filmul de „impuritățile” literaturii și ale teatrului pornește de la aceeași nemulțumire pe care o avea și Noica, citată mai sus: cinematograful „trăiește din mila epicului și a dramaticului”. Vertov și-a propus (și a reușit) să creeze un cinematograf „liber”, adică fără scenariu, fără dialog, fără subiect, fără actori. Întrebarea care se pune acum este însă următoarea: ceea ce i-a rămas lui Vertov după ce a reconsiderat limbajul ar fi fost suficient ca să-l determine pe Noica să-și regândească opiniile (presupunând că ar fi cunoscut lucrările regizorului rus)? Într-o cronică din 1933, Noica scria:

„Ce e absurd în cinematograf – și nu numai în cinematograf, dar și în fotografii și în tot ce e viziune – e *pretenția că totul se poate expune ochiului și toate înțelesurile sunt înțelesuri de ochi*.”

²⁷ Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Humanitas, 1997, p. 105.

²⁸ André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, în *What is Cinema?*, vol. I, Essays selected and translated by Hugh Gray, Foreword by Jean Renoir, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1967, p. 30.

²⁹ Constantin Noica, *Ce nu se vede*, în „Viața Românească”, an LXXXIII, nr. 3, martie 1988, p. 11 [cu prilejul descinderii la Păltiniș a unei echipe de cinești de la Studioul Sahia, care i-a cerut lui Noica să participe la un film documentar].

Dar ochiul e prin excelență organul distanței și al exteriorității. Cine privește lucrurile are câteva înțelesuri de-ale lor, dar de unde le-ar putea avea pe toate?”³⁰.

Cea de a treia obiecție formulată de Noica se referă la faptul că cinematograful a impus o cultură a ochiului. El se oprește la forma „impură” a imaginii, în vreme ce adevăratele sensuri sunt date nu de „ochiul exterior” (de imaginea servită), ci de „ochiul interior” (de imaginea gândită); altfel spus, cinematograful livrează de-a gata spectatorului ceea ce consumatorul de literatură, de pildă, își construiește el însuși, prin eforturi proprii.

Noica exprimă aici aceeași credință de principiu pe care am întâlnit-o și la Vertov, anume că spectatorul *primește ceea ce privește* și nimic mai mult. Iar ceea ce privește, după Vertov, este realitatea nudă, așa cum i-o servește imaginea în mișcare. Ipoteza sa (identică cu cea a lui Noica, cu deosebirea că cele două poziții sunt întemeiate pe presupuziții teoretice și pe așteptări cu totul diferite) este că spectatorul nu-și folosește gândirea, adică nu *construiește* el însuși nimic dincolo de ceea ce vede. Dacă Vertov nu îi servește narațiune (cu expunere, intrigă, punct culminant, deznodământ și toate cele), privitorul este funciar incapabil să și-o administreze singur, prin urmare arta pe care o propune Vertov este pură într-un mod absolut și zboară avântat într-o zonă liberă de poveste. La fel, Noica gândește că ceea ce se receptează la nivelul ochiului, sub formă de imagine, rămâne doar imagine, o imagine *exterioară* care nu angajează cu nimic „ochiul interior”. În termenii săi, este un individual lipsit de general. Într-adevăr, la sfârșitul aceluiași articol din 1933, spunea: „Cinematograful, fotografia, strada nu ne arată decât suprafața; căci atâta vede ochiul. Pentru rest trebuie să căutăm, să gândim și să descătușăm închipuirea”. În 1933, cinematograful îi arăta lui Noica *mai puțin* decât ar fi dorit să vadă. O jumătate de secol mai târziu, cinematograful îi arăta *mai mult* decât ar fi dorit să vadă: „«Monologul interior» (Joyce) este ca și cinematograful: încercarea de a face perceptibil ceea ce imaginația vizuală, și acum mentală, știu mai bine. Un prea mult care sărăcește lucrurile. Cinematograful vrea să arate ochiului exterior ce vede ochiul interior. «Monologul interior» vrea să pună în rostire ce nu este în rost, rostuit! [...] Ceea ce e catastrofal în cinematografie este că vrea să desființeze ochiul interior. Cine nu are al doilea văz nu vede nimic”³¹. Dacă, în 1933, Noica gândea (cu regret) că spectatorul primește ceea ce privește și *nimic mai mult*, de data aceasta convingerea (și disconfortul) lui Noica este că spectatorul primește ceea ce privește și *nimic mai puțin*. În tinerețe, cinematograful nu îi dădea lui Noica „restul” (pe care *trebuia* atunci să și-l ia singur); la senectute, i-l dădea (cu prisosință), dar Noica *voia* acum să și-l ia singur.

³⁰ Constantin Noica, *Ce e absurd în cinematograful*, în *Între suflet și spirit*, Publicistică, II, 1930 – iunie 1934, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 1996, p. 162–163 (inițial în „Credința”, an I, nr. 6, 8 decembrie 1933, p. 3). Sublinierea mea.

³¹ Constantin Noica, *Jurnal de idei*, text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Sorin Vieru, București, Humanitas, 1990, p. 347, 354, § 150, 179 [fragmente din perioada 1973–1984].

Cum spuneam mai sus, opiniile celor doi, Noica și Vertov, se întâlnesc într-o oarecare măsură (Vertov: Cinematograful este și trebuie să fie al ochiului și numai al ochiului; Noica: Din nefericire, cinematograful este al ochiului și numai al ochiului), se întâlnesc, adică, în zona *ontologicului*, prin faptul că ambii propun pentru cinematograful același statut existențial. Dar ele se separă în primul rând prin cadrele teoretice pe care cei doi le asumă.

Scriam mai sus că filmul lui Dziga Vertov din 1929 (un an, practic, de cotitură pentru arta cinematografului: el marchează gloria și, paradoxal, sfârșitul filmului mut) propunea o nouă viziune cinematică asupra lumii, viziune care a pus bazele unei noi mișcări estetice, intitulată *Kinoglaz* [Cineochi] după filmul său omonim din 1924 (primul film de non-ficțiune, fără scenariu, fără actori și filmat integral în afara studioului). Programul fusese deja sugerat, însă numai cu *Chelovek s kino-apparatom* [Omul cu aparatul de filmat] este pus în aplicare în toate detaliile lui. *Chelovek s kino-apparatom* este mai mult decât un film-manifest, este un *film-teorie*. Imaginea recurentă, emblematică, este *ochiul* aparatului de filmat, care vrea să sugereze existența unei instanțe *obiective*: obiectivul camerei de luat vederi devine el însuși un ochi care vede totul, urmărește totul și nu face concesii. Imaginea cineochiului este din ce în ce mai explicită, până ce obiectivul ajunge, efectiv, să fie substituit cu un ochi. Nu ochiul *din spatele* camerei de filmat este ceea ce propune Dziga Vertov, ci ochiul care *este* camera de filmat și care surprinde tot ce există *așa cum există*, în nuditatea prezenței sale în lume, în esența existenței sale. Existența lucrurilor și a lumii este totuna cu esența lor, iar această existență-esență este captată în mod *obiectiv* de *obiectivul* aparatului de luat vederi. O altă imagine care revine în mod obsesiv este cea în care camera înregistrează *de sus* întreaga lume. Prin vederea ei impasibilă și imparțială, camera este deasupra tuturor lucrurilor, deasupra întregii lumi. Din această vedere panoramică a Rusiei anilor '30 (o panoramă care are, cum spuneam mai devreme, deopotrivă semnificații general-umane și semnificații locale sau circumscrise timpului), pe care Vertov o aduce în fața consumatorului de artă, lipsește însă un element: relația omului cu divinitatea. Deși impresia este că filmul dorește să spună *tot* ce se poate spune despre om (prin medierea omului rus), în ansamblul fotogramelor nu am identificat nici măcar o icoană. Lipsește orice informație privind relația individului cu sacralul. Absența în cauză poate fi pusă lejer pe seama unei poziții politice de stânga. Religia este un balast de care Rusia anilor '30 s-a eliberat sau urma să se elibereze. (În filmul *Kinoglaz*, primul episod fusese ironic intitulat „La Sărbătoarea Bisericii sau Efectul vodcii de casă asupra femeilor de la țară”). Cu toate acestea, putem lua în considerare și o altă explicație: nu mai este nevoie de Dumnezeu într-o lume în care aparatul de filmat i-a preluat funcțiile și se achită de ele așa cum știe mai bine: parțial, dar *la vedere*. Cineochiul este ubicuu, vede tot, iar nemurirea omului încetează să mai fie o promisiune incertă (chiar dacă singura nemurire pe care o poate garanta aparatul este un muzeu al imaginilor mobile). Situat în afara

lucrurilor (transcendent), dar și în lucruri (imanent; antologic este momentul în care camera de filmat iese *din* halba cu bere), obiectivul înregistrează dualitatea fundamentală a lumii, bucuria și tristețea, căsătoria și divorțul, viața și moartea. El are toate caracteristicile unei divinități, este intangibil (chiar și sub roțile trenului). Omul fără chip din spatele camerei de filmat este o simplă recuzită a acesteia, căci adevăratul personaj este nu omul, ci aparatul. O „spune” chiar Dziga Vertov în finalul filmului, când aparatul capătă *viață proprie*. Secvența este remarcabil prelucrată (pentru o perioadă în care cinematograful nu cunoștea efectele speciale digitale): trepiedul se fixează singur, camera iese din cutie și se instalează pe trepied, face giumbușlucuri, dansează. Spectatorii se amuză, crezând că obiectivul este acolo ca să-i distreze pe ei. În fond, ei sunt ținta, vânatul. Ceea ce acum, când se vorbește din ce în ce mai mult de hegemonia tehnicii (în speță, a celei informatice), poate să pară indezirabil și grotesc, atunci reflecta ceva de ordinul unui desăvârșit *optimism gnoseologic*: omul posedă, în sfârșit, un instrument capabil să surprindă realitatea așa cum este ea. În mod surprinzător, cinematograful american, deși, în acea perioadă, avea cea mai masivă producție a lumii, nu a manifestat niciodată un asemenea orgoliu cognitiv. *Cameramanul* lui Buster Keaton (*The Cameraman*, 1928) este un film artistic situat la polul opus, atât ca limbaj, cât și ca viziune asupra cinematografului. Dacă nu ar fi fost turnat cu un an înaintea *Omului cu aparatul de filmat*, aș fi crezut că *The Cameraman* este o replică, în perspectivă parodică, la filmul lui Dziga Vertov. Cu toate eforturile sale, Buster nu reușește niciodată să nimerească în mijlocul evenimentelor. Realitatea este ceva care îi scapă în mod constant. Lumea exterioară este un teritoriu nu doar necunoscut, ci și incognoscibil. Semnificativă pentru „bariera” dintre Buster și lume este însăși „masca” acestuia, figura albă, încremenită și impenetrabilă pe care actorul (regizor, totodată) și-o construiește încă de la primele sale roluri importante. Personajul așază între el și lume un chip imobil, de nepătruns, care vrea să spună că ceea ce se petrece dincolo de el este inaccesibil (pentru lume), iar ceea ce se petrece dincoace de el este, din nou, inaccesibil (pentru Buster). Tragismul personajului Buster derivă, așadar, din incapacitatea acestuia de a pune în relație ceea ce *este* lumea (nu „în sine”, ci potrivit unei convenții generale) cu ceea ce *crede el* că este lumea. Individul uman nu are acces la fapte, pentru că faptele se petrec de cele mai multe ori în lipsa lui. Aparatul de filmat *ar putea avea*, dar pentru aceasta trebuie ca individul uman, livrat propriei sale perspective subiective, să plece din spatele obiectivului. Filmul lui Buster Keaton nu este un program artistic și nu răspunde decât indirect la întrebarea „Ce este cinematograful?”, în măsura în care vorbește de lipsa de acces a individului la fapte, prin contrast cu accesul obiectivului, dar al unui obiectiv cu care omul nu mai are nimic în comun (este un obiect obscur, stânjenitor, întortocheat). În consecință, optimismul gnoseologic desăvârșit pe care îl propunea cinematografia rusă prin programul lui Dziga Vertov nu își găsește un corespondent pe măsură în cele mai remarcabile produse ale filmului mut american.

Acolo unde Noica vedea o prăpastie a exprimării artistice (imaginea *vrea* să spună totul, deși *nu poate*), estetica *Kinoglaz* vedea o culme (imaginea *poate și trebuie* să spună totul). Ideea camerei atotvăzătoare (asemenea ochiului omniprezent din scurtmetrajul lui Samuel Beckett, *Film*, 1965) este reluată mai târziu, cu alte modalități estetice, de Michelangelo Antonioni. În *Blowup* (1966), obiectivul aparatului de fotografiat vede ceea ce nu vede omul din spatele lui. El pare, cel puțin până la un punct, un veritabil instrument de cunoaștere obiectivă. Cu toate acestea, disocierea faptului întâmplat de iluzie se dovedește în cele din urmă o imposibilitate, realitatea însăși fiind pusă sub semnul întrebării.

Am adus în discuție probleme legate de statutul cinematografului, pornind de la trei dintre obiecțiile formulate de Noica. Prima se referă la *originea* modestă a cinematografului (aici, teoria lui André Bazin ar putea fi punctul de plecare al unui dialog), iar cea de a doua, la *precaritatea* ontică a acestuia în raport cu celelalte arte: o inferioritate care nu se reduce doar la începuturile sale plebeie, ea însemnând și servitute de limbaj prin faptul că, luând de la toate câte ceva, nu are nimic al lui. În această privință, poziția lui Orson Welles discutată mai sus, dacă i-ar fi fost cunoscută lui Noica, ar fi putut să constituie o provocare. Cea de a treia obiecție măsoară și mai precis *specificul* limbajului cinematografic, imaginea în mișcare, care este, după Noica, vederea „exterioară” și nimic altceva. S-ar putea spune că „ochiul exterior” despre care vorbește Noica și „cineochiul” lui Dziga Vertov au destul de multe lucruri în comun, dacă facem abstracție de valorizările celor doi, care sunt de-a dreptul opuse. Ei văd specificul cinematografului în același loc: în imaginea fidelă a lumii exterioare, în *exactitate*. Dacă eliminăm valorizarea negativă, adică *atitudinea*, orice teoretician al realismului cinematografic ar fi fost onorat să se semneze sub rândurile lui Noica. Desigur, istoria cinematografului nu se reduce la o succesiune de pledoarii realiste sau neorealiste, și numai cu mare dificultate am putea interpreta în termenii exactității imaginea emblematică pe care o propune, de pildă, Luis Buñuel, în *Un chien andalou*, realizat tot în 1929, și tot fără sursă literară. Voi reveni la acest film de cotitură, dar nu înainte de a pune în discuție ceea ce a fost până acum doar vag consemnat privind a treia obiecție a lui Noica: *argumentul propriu-zis*. Voi copia aici ceea ce am lăsat pe dinafară în momentul în care am reprodus mai sus un fragment din *Jurnal*:

„Ce non-artă, cinematograful. Orice artă se întemeiază pe o tensiune: cea dintre *limitația* mijloacelor (sunet, culoare și formă, piatră, cuvânt doar) și *nelimitatul* mesajului; e o limitație care nu limitează și limitație necesară (*in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*). Dar cinematograful are la dispoziție tot. Și vrea să exprime varietatea cu varietatea, bogăția cu bogăția; orice cu bogăția lui orice. Când era „mut” avusese o șansă, aceea de a exprima nelimitatul prin limitația imaginii mișcătoare. Dar de pe atunci mișcarea (*kinema*) dădea prea mult.” [...] Cinematograful e exactitate. Are toate posibilitățile, dar nu mai are posibilul. Adevărul artistic e cu posibil! [...] Ochiul exterior, exactitate. Ochiul interior, adevăr”³².

³² Constantin Noica, *Jurnal de idei*, text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Sorin Vieru, București, Humanitas, 1990, p. 240, 265, 384, § 65, 167, 331 [fragment din perioada 1973–1984].

Argumentul lui Noica afirmă două chestiuni de principiu, legate între ele: (1) cinematograful este *nelimitat* în ceea ce privește mijloacele de exprimare, dar *limitat* în ceea ce exprimă (în cuvintele lui, „context fără text”, unde „context” înseamnă formă, „individual”, iar text înseamnă idee, „general”; mai mult, „contextul” se referă la *posibilități*, care aparțin lumii exterioare, iar „textul” la *posibil*, care este al gândului); (2) distincția dintre cinematograful și celelalte arte (*adevăratele* arte) este distincția dintre „ochiul exterior” și „ochiul interior”, dintre exactitate și adevăr, dintre individual și general.

Din nou observațiile lui Noica pot fi argumentate, dar numai în ceea ce privește filmul de consum. În acest sens, se poate spune că Blake Edwards a ratat din punct de vedere artistic cu *Breakfast at Tiffany's* (1961) – în pofida celor două premii Oscar, sau poate tocmai de aceea, ele venind ca o confirmare a eșecului – nu pentru că a schimbat mesajul romanului lui Capote, corectându-i finalul, ci pentru că și-a compromis personajul, făcându-l explicit. Ceea ce Truman Capote lăsa nespecificat, ca posibil obiect pentru fantezia cititorului, regizorul Blake Edwards a hotărât că trebuie să livreze pe loc spectatorului său într-o formă digerabilă, care să nu lase loc interpretărilor. La Capote, Holly își datorează în bună parte misterul faptului că naratorul nu ajunge niciodată în posesia unui model rațional care să i-o explice. Ea rămâne intangibilă, în toate sensurile, și, prin aceasta, fascinantă până la ultimul rând. În viziunea lui Blake Edwards, Holly Golightly, o „nightbird” pornită la vânătoria unui soț bogat, este în cele din urmă clarificată la nivel psihologic și redusă la condiția femeii comune care are dreptul ei la fericire casnică. Nevoia de a *explica totul* este însă ceva ce dăunează *oricărei* arte, nu numai filmului. Desigur, cinematograful are mai multe mijloace pentru a realiza acest lucru. De aceea s-a vorbit³³ despre cerința de a *limita* filmul în posibilitățile sale, astfel încât acesta să dea mai mult de lucru „ochiului interior”, în termenii lui Noica. Dar nu posibilitățile în sine constituie problema aici, ci modul în care acestea sunt folosite. Sonorul, culoarea, efectele speciale digitale și (foarte recent) imaginea tridimensională nu sunt în ele însele ceea ce dă impresia de pleonasm și de inflație, așa cum nu în modestia decorului unei reprezentații teatrale stă calitatea artistică a acesteia. În *La terra trema* (1948), de exemplu, Luchino Visconti și-a limitat dramatic materialul cinematografic folosit (filmările au fost executate în locație, fără decoruri, fără actori profesioniști, fără lumină artificială și fără postsincron), pentru a-și adecva modalitățile de exprimare la conținutul exprimat; în *Il Gattopardo* (1963) și în *Ludwig* (1972), dimpotrivă, optează pentru decorul somptuos și pentru tot ce putea să-i sugereze atmosfera monumentală pe care o cerea conținutul; Fassbinder, cunoscut ca minimalist și auster în primele sale filme, optează din 1978 pentru o exprimare mult mai stilizată (se spune că bugetul filmului *Despair*, 1978, s-ar

³³ „Principiul economiei” vizează scenariul, tema, conținutul vizual, sunetul, muzica, culoarea, actorii, interpretarea, dialogul, desfășurarea; a se vedea David Harrah, *Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 13, nr. 2, dec. 1954, p. 172–174.

fi ridicat la suma cheltuită cu primele cincisprezece filme ale sale la un loc), fără ca prin aceasta valoarea estetică a ultimelor sale producții să aibă de suferit.

O idee mai clară despre adecvarea mijloacelor tehnice la conținut, în cazul cinematografului de artă, ne-o facem dacă comparăm cele două versiuni ale filmului *Jour de fête* (1949). Jacques Tati a folosit la filmări două camere, una cu peliculă color, cealaltă cu peliculă alb-negru (copia de siguranță). Cum însă tehnica policromiei era pe atunci incipientă, pelicula color nu s-a putut folosi (ea fiind restaurată abia în 1995), așa încât filmul a rulat în alb-negru. Semnificativ este faptul că nevoia lui Jacques Tati de culoare era *selectivă*. În timpul filmărilor a dat dispoziția ca porțile caselor să fie vopsite în gri închis, iar localnicii să fie îmbrăcați în negru, întrucât culoarea trebuia să vină în sat doar odată cu bâlciul ambulant (și să plece împreună cu el). În momentul în care a fost nevoit să folosească pelicula alb-negru, a colorat el însuși, manual, anumite elemente, îndeosebi baloanele și alte obiecte care țineau de bâlci, dar și *steagul Franței*, ridicat de săteni cu mare caznă pentru a investi acest eveniment, de altminteri minor, cu semnificațiile solemne ale unei sărbători naționale. Pelicula alb-negru nu putea să comunice cu același efect ceea ce avea de spus Jacques Tati.

În fragmentul reprodus anterior, Noica invocă și caracterul *constrângător* al imaginii cinematografice, o imagine în slujba căreia s-au pus toate tehnicile posibile, dar nu și *posibilul* ca atare. Filmul îi ia lui Noica tot ceea ce ahoreticul are mai drag, *alternativa*, dându-i, în schimb, *alegerea unică* (și aceea aparținând altcuiva), decizia *deja* luată, *posibilul actualizat*. „Căci de ce s-ar fixa determinațiile acestea [...] mai degrabă asupra unor realități individuale decât a altora?”³⁴ De ce *aceste* imagini și nu altele? Din același motiv, am putea spune, pentru care pictorul se fixează asupra *acestor* culori, poetul asupra *acestor* metafore ș.a.m.d. Orice produs artistic constituie o *alegere unică* la nivelul exprimării, o anume punere în scenă, o anume „fixare în individual” (în termenii preferați de Noica). Atunci când a fost rugat să povestească un film³⁵, Noica a constatat că nu-i vine în minte *nici măcar unul singur*. „Absurditatea filmului cu subiect”, spunea el, „este că vrea să fixeze, în câteva imagini, libera imaginație a spectatorului. Însă ar trebui, nu știu cum, să i-o *elibereze*”³⁶. Imaginea este constrângătoare și subminează imaginația. Refuzul de a accepta convenția filmului este, la Noica, refuzul de a accepta *orice* convenție artistică (cu excepția literaturii), și ține de profilul spiritual al ahoreticului. Ascetic, ahoreticul are o singură voluptate: cea speculativă. Și tocmai pe aceasta nu o poate întreține „acest obscur obiect al dorinței” estetice care este cinematograful. În numele speculației, ahoreticul refuză „întregi domenii de cultură, cum ar fi artele [plastice]”³⁷. Literatura, în schimb, îi oferă libertatea de a-și construi el însuși imaginile (de fiecare dată altele) și de a le colora cu

³⁴ Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Humanitas, 1997, p. 143.

³⁵ Constantin Noica, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, București, Humanitas, 1990, p. 24.

³⁶ Constantin Noica, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, București, Humanitas, 1990, p. 24.

³⁷ Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Humanitas, 1997, p. 98.

propriile sensuri. Filmul îl blochează pe subiect la nivelul unor imagini servite, dincolo de care acesta simte că nu mai poate *concepe* el însuși nimic. Speculația, în sine, este mereu neangajată, este o poveste cu final deschis, în vreme ce filmul este o poveste încheiată, crede el. Filmul este o artă a diagnosticului exact, care îi spune ahoreticului că „asta este asta” și chiar mai mult: „asta nu este *decât* asta”³⁸.

Rămâne să vedem dacă imaginea cinematică limitează, într-adevăr, imaginația la ceea ce arată în mod nemijlocit sau, dimpotrivă: ceea ce vrea să spună este, de multe ori, *altceva* decât ceea ce arată, iar acest altceva nu poate fi găsit decât cu ajutorul „ochiului interior”. Dacă vrem să rămânem la nivelul artei, trebuie să rămânem în teritoriul imaginației, scria Bazin: cinematograful poate *spune* orice, dar nu poate [nu are voie] să *arate* orice³⁹. Este greu de crezut că, de exemplu, fotogramele halucinante cu care se încheie *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) spun exact ceea ce arată, adică explozia repetată, reluată mereu de la început și din diverse unghiuri, a casei părintești sub ochii Dariei (de fapt, în *mintea* Dariei), fără să trimită la ceva situat dincolo de imagine și lăsat în seama spectatorului, invitat să găsească el însuși un sens pentru acest final deschis (cum ar fi, de pildă, despărțirea personajului de o convenție socială care este opera generațiilor anterioare sau, pur și simplu, refuzul violent al societății americane cu tot ce înseamnă ea). Cea mai discutată secvență din *Roma* (Fellini, 1972) nu înfățișează o paradă a modei ecleziastice, ci pune în discuție însuși statutul Bisericii catolice în epoca modernă; altceva decât ceea ce arată spun și primele fotograme din *La dolce vita* (Fellini, 1960), unde statuia lui Christ, în drumul ei către Vatican, este purtată prin aer de către un elicopter pe deasupra ruinelor vechii Rome; secvența finală din *Blowup* (Antonioni, 1966) *arată* o partidă de tenis în care atât jucătorii, cât și spectatorii urmăresc din priviri o minge imaginară, dar *spune* altceva, poate că realitatea și iluzia sunt totuna și că individul vede numai ceea ce este în mintea lui. Dacă cinematograful *spune* ceea ce *arată* și nimic mai mult, atunci *Le charme discret de la bourgeoisie* (Buñuel, 1972) este un film despre traficul cu droguri, despre adulter și despre metodele neconvenționale ale poliției franceze.

Analogia dintre aparatul de filmat și ochiul uman, propusă de realism, are la bază un fapt concret: primele camere obscure au fost construite pe baza asemănării cu fiziologia ochiului animal. Am arătat mai sus modul în care această analogie a contribuit la conturarea realismului în cinematografie, în contextul unui optimism gnoseologic și reprezentational care asumă că realitatea este ceea ce se vede și că obiectivul camerei este capabil să o surprindă ca atare, în existența ei care este totuna cu esența. Dacă se poate spune că, în limitele realismului, performanța

³⁸ Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Humanitas, 1997, p. 150; sublinierea mea.

³⁹ André Bazin, *Marginal Notes on Eroticism in Cinema*, în *What is Cinema*, II, Essays selected and translated by Hugh Gray, Foreword by François Truffaut, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1971, p. 174.

cinematografului este comparabilă cu cea a ochiului fizic, a ochiului exterior (dar aceasta numai în ceea ce privește intenția, nu și rezultatul), istoria filmului de artă este în măsură să furnizeze și exemplul contrar: în același an în care Dziga Vertov își expunea filmul-program, *Omul cu aparatul de filmat*, Luis Buñuel își prezenta la Studio des Ursulines din Paris filmul (nu mai puțin programatic) *Un chien andalou*, după un scenariu original pe care l-a conceput împreună cu Salvador Dalí. Aici, substratul teoretic este, de fapt, programul cinematografic al suprarealismului, bazat pe un montaj care compune imagini încifrate simbolic, aparent lipsite de legătură, asemenea montajului oniric. Realitatea este înlocuită cu suprarealitatea, iar aceasta din urmă este în altă parte decât ceea ce se poate vedea cu ochiul liber, prin urmare ochiul însuși, ca organ, a devenit inutil. Secvența de debut, unde un bărbat (Buñuel însuși) secționează ochiul unei femei cu un bisturiu, sugerează că numai după renunțarea la ochiul exterior (printr-un act radical) se poate deschide adevărata vedere. Este o scenă prin care spectatorul este avertizat că ceea ce urmează nu mai poate fi înțeles în interiorul paradigmei realiste și al echivalenței pe care aceasta o face între imagine și realitate. Imaginea trebuie să dea seamă de o suprarealitate la care ochiul exterior nu are acces. Secvența inițială poate fi interpretată și altfel: regizorul propune o succesiune de imagini care constituie o agresiune la adresa ochiului spectatorului; dar mult mai plauzibil și, totodată, în spiritul suprarealismului este că el propune, de fapt, spectatorului să renunțe la propriul lui ochi marcat de prejudecăți realiste. (Se pare că Buñuel s-a temut de reacția publicului parizian, astfel încât, la premiera filmului, avea în buzunar pregătite niște pietre, pentru cazul în care ar fi fost atacat⁴⁰.) Imaginile din *Un chien andalou*, produs al fanteziei celor doi scenariști (multe dintre ele fiind chiar reconstituiri ale experienței lor onirice), sunt lipsite de orice înțeles în condițiile în care se opresc la nivelul „ochiului exterior”. După cum am constatat din exemplele anterioare, ceea ce poate percepe „ochiul exterior” este doar vehiculul exprimării, sintactica filmului. Semantica *nu se vede*.

⁴⁰ Luis Buñuel, *Ultimul meu suspin* [*Mon dernier soupir*, 1982], traducere din franceză de Luminița Voinea-Răuț, București, Humanitas, 2004, p.122–123.