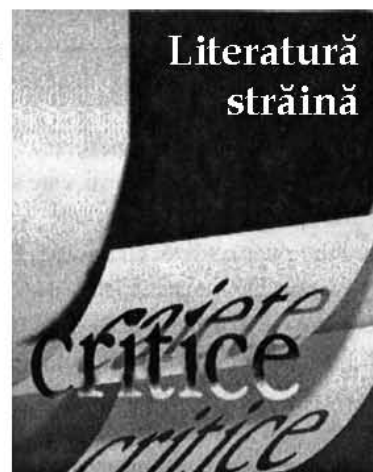


Serge
FAUCHEREAU

Puterea imaginilor De la Lascaux la Matthew Barney (II)



Abstract

Sur le pouvoir de l'image. L'article parle de l'histoire de l'image et de son pouvoir à travers le temps, depuis Lascaux jusqu'à Matthew Barney.

Mots cles: image, le XX-eme siècle, histoire, manifestation de l'art.

Primii analiști ai imaginii în prima treime a secolului XX - Jean Epstein, viitor cineast, în *Poezia de azi* (1921), Marcel Raymond în *De la Baudelaire la suprarealism* (1933) - au constatat că o importanță din ce în ce mai mare era acordată dezvoltării ei. În *Arta poetică* (1907), Paul Claudel poate vorbi încă de o „operație rezultată din existența singulară, unificată și simultană a două lucruri diferite”. Și ei, moștenitori ai simbolismului, imagiștii anglo-americani se reîntorc în trecut pentru a promova imaginea în mod exagerat; dar poeți ca Ezra Pound și T.S. Eliot își dau imediat seama de riscul ca poemul să devină „invertebru”; și de aici, sub influența pictorilor și sculptorilor, apare necesitatea de a-i regăsi o structură și de a înlocui realul: „Obiectul natural este mereu simbolul perfect”¹. Imaginea privilegiază emoția în detrimentul demonstrației: poezia și, nu mai puțin, artele plastice vor oscila între aceste două extreme. Pentru a redresa situația, sub auspiciile vorticismului, Pound va renunța la muzica simbolistă pentru a o înlocui cu o duritate arhitecturală. Printr-o mișcare inversă, în Rusia, acmeiștii, și ei partizani ai simbolismului, cu o exaltare destul de parnasiană a arhitecturii, vor reveni la imagine. În același fel imagiștii anglo-saxoni și acmeiștii ruși se regăsesc pe poziții foarte apropiate, fără a

pierde din bogăția imaginilor lor. „Ceața galbenă își freacă nasul de sticla geamurilor” (T.S. Eliot); „Micul cal lovea rublele cu copitele sale, iar mărăția sa nu avea limite” (Ossip Mandelstam). Acest lucru avea loc ca și când imaginea era indispensabilă unei exprimări moderne ce nu mai avea legătură cu muzica verbală, ci cu durata, concept comun lui Pound, Mandelstam, dar și cubismului, după Pierre Reverdy. Pentru Mallarmé, de fapt, poezia se îmbina într-o structură sonoră de incantație, pentru Verlaine într-o înlanțuire melodică, iar la discipolii lor, acest lucru se făcea în detrimentul sensului și al excitației vizuale. Post-simbolist, Paul Valéry susținea că „drumurile Muzicii și Poeziei se întretaie”, în timp ce Reverdy denunța această relație cu muzica: „Ea a reprezentat, odată cu simbolismul, tentația poezilor, și reciful lor cel mai periculos”. Imaginea revigorată apare astfel ca reacție normală. Ea va deveni, de asemenea, după părerea lui Giuseppe Ungaretti, un remediu contra dezagregării limbajului poetic devenit prea încet².

În momentul în care Braque și Picasso dislocau imaginea vizuală, Guillaume Apollinaire disloca sintaxa și își propunea să scurt-circuiteze imaginea. Prototipul imaginii cubiste va fi celebrul său Soare cu gâtul tăiat ce lega una de cealaltă două noțiuni

1 Ezra Pound, *Eseuri literare*, New Directions, New York, 1968, p. 5, reluat la T.E. Hulme, *Speculări*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1960, p. 137.

2 Respectiv, Paul Valéry, *Opere II*, Gallimard, La-Pleiade, Paris, 1960, p. 637; Pierre Reverdy, *La grămadă*, Le Rocher, Monaco, 1956, p. 29; Giuseppe Ungaretti, *Înocență și memorie*, Gallimard, Paris, 1969, p. 301.

gramatical îndepărtate. Și să ne aducem aminte și de faptul că aceia care se simțeau jigniți de imaginea apolinară nu vroiau să vadă cu cât era mai absurdă imaginea admiratei Anna de Noailles care oferea în *Vii și morți*, în același an, 1913, „Cocoți cântând în depărtare/Ce suspinau ca porumbeii”. După Apollinaire, Reverdy va propune ca principiu: „Cu cât raportul dintre două realități apropiate va fi îndepărtat și motivat, cu atât imaginea va fi mai puternică³. „Cubo-futurista Olga Rosanova își va vedea meseria de pictoriță ca pe o deconstrucție urmată de o reconstrucție a imaginilor: „Arta picturii constă într-o disecție a imaginilor finite care ne prezintă natura în așa fel încât stabilește proprietățile particulare pe care le conțin, urmată de o creare a diferitelor imagini prin construirea de noi relații între aceste proprietăți, în funcție de raportul personal dintre privitor și ele⁴”. Considerând probabil că am atins limita comprehensibilului, Apollinaire și adepții săi se vor reorienta, la fel ca Picasso care, agasat de discipolii săi, decide că va reveni după bunul plac la figurația convențională. Odată cu caligrama, Apollinaire propune un text ilustrând o formă ușor de recunoscut, cizmă, automobil sau garoafă; în același moment imaginea scrisă își pierde din importanță. Toți aceia pe care caligrama îi va ferma un anumit timp (Huidobro, Cangiullo, Albert-Birot, Tablada, Salvat-Papasseit...) vor renunța la ea destul de repede, cu siguranță din cauza dificultăților de lectură implicite complexității sale. Pe de altă parte, Blaise Cendrars, care se lăuda cu eventualele „poeme fără imagini”, pretindea că va reveni la reportajul brut și la imaginea vizuală simplă care nu trimite decât la ea însăși.

Apollinaire credea în surpriză ca marea sursă a literaturii viitoare. Cuvintele în libertate futuriste vroiau să transmită lectorului un sentiment, o ambianță. Cu mai puțină considerație, Gertrude Stein încerca să îl deconcerete prin rebusuri verbale ermetice

(*Nasturi moi*, 1913). Pasul următor va fi stabilit de dada care se va supune legilor hazardului: forme fortuite pe care Arp le lasă să răsune fără control pe un suport, pe note muzicale luate din Ribemont-Dessaignes, cuvinte extrase orbește de Tzara: „agrafă pipă pipi pompon de coeulină/ pe camion dimineața mușetea steluțe și gravonix/ întrebarea trans-urbană a domnului baie...”. Dada se plasează „dincolo de orice îndoială”, curentul vrea să revină la o puritate pierdută și, pentru a distruge convențiile, „cretinizează cititorul” așa cum preconiza strămoșul Lautreamont. Tzara, Arp și alți dadaști vor avea grijă să nu cadă pradă hazardului, se vor păstra în limitele lui.

Reminiscență a dadaismului însă, îl face pe Andre Breton să scrie în *Manifestul suprarealismului* că imaginea „cea mai puternică este aceea care prezintă gradul arbitrarului cel mai înalt”. El va reveni asupra acestui principiu de mai multe ori, mai ales în *Vasele comunicante* (1932):

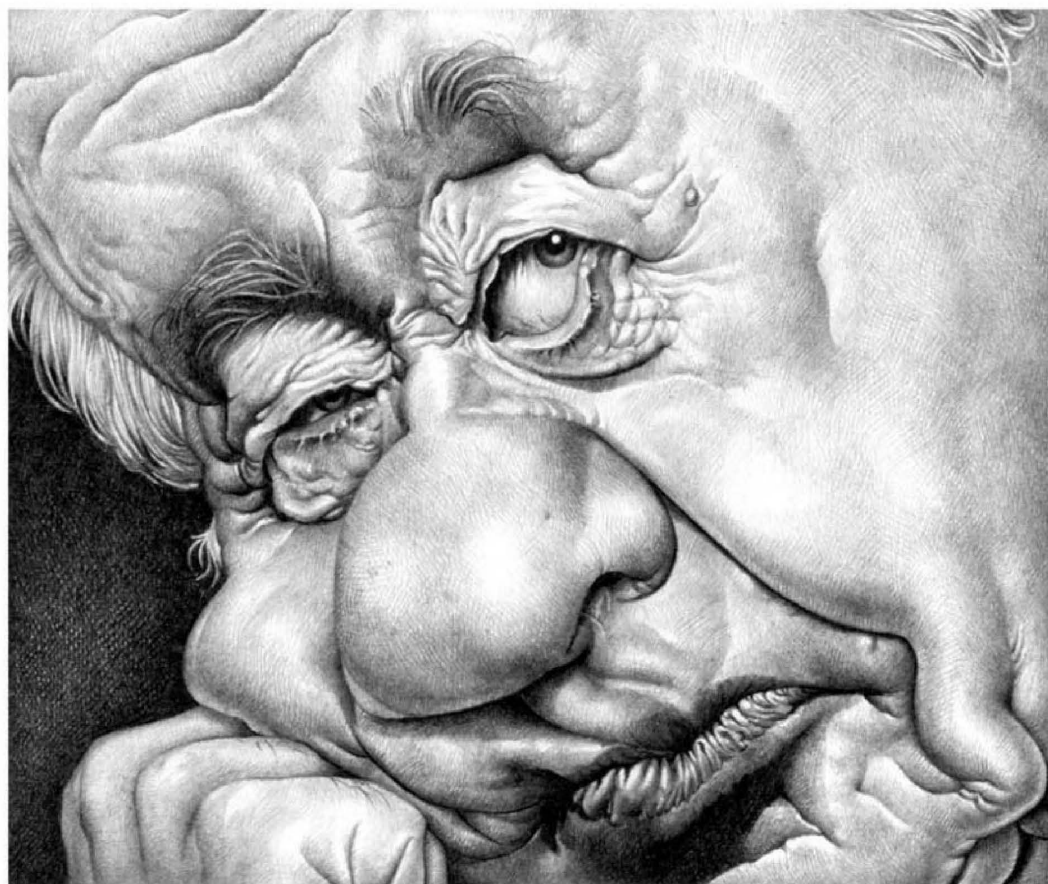
„A compara două obiecte îndepărtate unul de celălalt pe cât mai mult posibil sau, printr-o cu totul altă metodă, a le pune în prezența unei maniere bruște și restrictive reprezintă sarcina cea mai înaltă pe care o pretinde poezia. Spre aceasta ar trebui să-și exerseze poezia din ce în ce mai mult puterea sa inegalabilă, unică, care constă în a construi unitatea concretă a doi termeni ce relaționează și în a transmite fiecareia dintre ei, indiferent căruia, o vigoare care îi lipsea în analiza individuală. Ceea ce trebuie distrus e opoziția complet formală a acestor termeni; trebuie să îndreptăm aparenta lor disproporție care ține doar de ideea imperfectă, infantilă pe care ne-o facem despre natură, despre ceea ce se află în afara timpului și a spațiului. Cu cât e mai puternic sentimentul de opoziție imediată, cu atât mai arzător trebuie el depășit și negat⁵”.

Suprarealiștii uită că Reverdy recomandase un raport motivat, cât și îndepărtat, adică o imagine acceptată nu de rațiune, ci de sensibilitate prin stimularea unei emoții

3 Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Auto-apărare și alte eseuri*, Flammarion, Paris, 1975, p. 73.

4 Olga Rozanova citată în antologia *Utopii* de Catriona Kelly, Penguin Books, Londra, 1999, p. 65.

5 Andre Breton, *Opere complete I*, Gallimard, La Pleiade, Paris, 1988, p. 338, și *Opere complete II*, Gallimard, La Pleiade, Paris, 1992, p. 181.



Belgique - Jan Op De Beeck

inexplicabile, dar adevărate. Arbitrarul nu mai e absolut în orașele etajate pictate de Max Ernst decât atunci când Dusan Matic evocă „trandafirul sălbatic al sângelui amestecat”: ne dăm seama în mod intuitiv de un raport nerostit existent între culoarea roșie comună unei flori cu spini și violenței sangvinice. Și acest lucru e dovedit de exemplul personal pe care îl oferă Breton în manifestul său: „Pe pod trandafirul cu cap de pisei se legăna”, unde aceeași finețe elegantă este asociată atât cu trandafirul, cât și cu piseiul, de aici înainte pisica. În mod automatic sau nu, poezia autentică nu se înșală; în acest sens putem să îl contrazicem pe Jean Paulhan când scrie: „Un poem suprarealist poate fi imitat mai ușor decât un sonet⁶⁷”. Acest lucru nu e tocmai adevărat

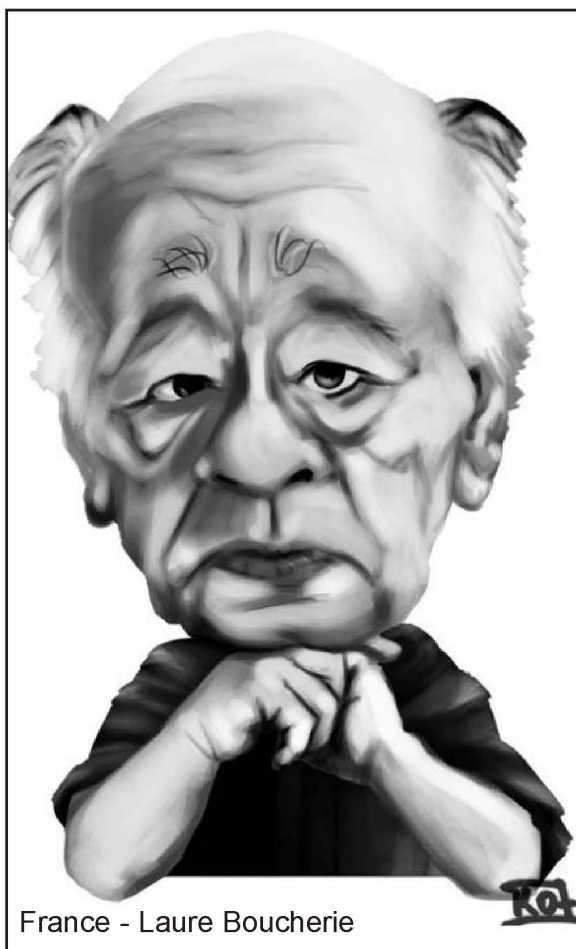
atunci când vine vorba de imitarea unui poem suprarealist prost. Dificultatea de a imita ceva puternic rămâne constantă.

Colecti n nd anumite jocuri  i ghicitori ale societ  ilor tradi ionale, Paul Eluard, Claude Roy sau Roger Caillois⁷ au arătat pe r nd asemănarea dintre imaginile  i jocurile suprarealiste.

Cu siguranță toate epocile au cunoscut momente de vogă ale evocărilor enigmatice ce intrigă cititorul sau privitorul spre marea lui desfătare: poezia latină a lui Lycophron în Antichitate, picturile lui Bosch și Brueghel, anumite jocuri prozodice aparținând Marilor Oratori ai Evului Mediu, apoi ai Renașterii: eufemismul și poezii metafizici englezi, marinismul în Italia, Gongora în Spania sau capetele compuse

6 Jean Paulhan, *Florile din Tarbes*, Gallimard, Paris, 1941, p. 145.

7 Paul Eluard, *Parole și drumurile poeziei*, Gallimard, Paris, 1954; Claude Roy, *Poezia populară*, Seghers, Paris, 1954; Roger Caillols, *Arta poetică*, Gallimard, Paris, 1958.



ale lui Arcimboldo și, mai târziu, peisaj elechip ale lui Josse de Momper. Și ajungem la prețioșii și prețioasele a căror exprimare alambică era luată în batjocură de Molière, la reuniunile și jocurile lor organizate regulat⁸. Adeseori, jocurile de la Rambouillet au fost comparate cu acelea ale reuniunilor suprarealiste (*Cadavre exceptionale*, *Dacă ar fi fost...*, *Ce anume...*, *Unul în celălalt* etc). La fel ca prețioși, ne confruntăm cu o abundență de porecle, reprezentând imagini (Breton: paharul de apă pe timp de furtună, Eluard: hrana stelelor, Miro: arborele cu sardine, Brauner: Cizmulița roz-albă etc). De fapt, perifrază prețiosului care „reclamă comoditățile conversației” pentru a beneficia de un fotoliu ca să-și odihnească „dragele-i suferinde” (picioarele) nu procedează diferit de Saint-Pol-Roux cu „mamela de cristal” unde

vrând-nevrând, trebuie să recunoaștem, odată cu Remy de Gourmont, o carafă, nu îi displace lui Breton, care vrea să vadă în ea o imagine suprarealistă și nu o perifrază care înobilează un obiect pământean. În același fel, „o boabă de tabac cu arc”, în funcție de modul în care e prezentată, poate fi o perifrază, o definiție, o ghicitoare sau un monostih octosilabic. De fapt, e vorba de un „Deget” împrumutat din Istoriile naturale ale lui Jules Renard (1896). În secolul care a urmat, Leon-Paul Fargue și Ramon Gomez de la Serna vor deveni prolifici în fulgurații de acest tip, iar amatorii de haiku se vor deda citării exemplului japonez: „O libelulă roșie / Rupe-ți-i aripile/Ardei iute” răsturnat de către maestrul Matsuo Basho în „Ardei iute/Pune-ți-i aripi:/O libelulă roșie”. Atunci când suprarealistul român Gelu Naum vorbește de „încălțările de fetru ale poeziei clasice”, iar Benjamin Peret de „dulceața coafată a unei pălării dezgustătoare de preot”, putem oare vorbi de definiții sau de ghicitori? Imaginea suprarealistă este, în mod surprinzător, o enigmă fără soluție. Dar cel mai adesea ea este mai inteligibilă decât am putea crede. E oare prea prozaic să ne întrebăm dacă versul „visul e un jambon agățat de tavan” indică faptul că personajul sau autorul, Reverdy, nu mâncau mereu atunci când le era foame⁹? Venită din cele mai profunde abisuri ale minții, imaginea, automată sau calculată, întâlnește subconștientul personal sau colectiv original. Imaginea inițială a casei-chip, așa cum e ea descrisă de cei trei copii de vârstă fragedă (o ușă-gura flancată de două ferestre-ochi) se regăsește de exemplu la imagistul Essenine, total independent de automatisme - „Din maxilarul solului, mama Izba/ Mesteca miezul mirositor al liniștii” (1960), iar la suprarealistul Aragon - „Buticurile își trăsese rălazele peste ochi pentru a nu vedea lumina” (1930).

Primul val suprarealist se baza mult pe automatism și a promovat ca prim volum scris în aceasta manieră, *Câmpurile magnetice*, 1919, a lui Breton și Soupault.

⁸ Trimitere la cartea fundamentală a lui René Bray, *Prețiozitatea și prețioșii*, Nizet, Paris, 1960.

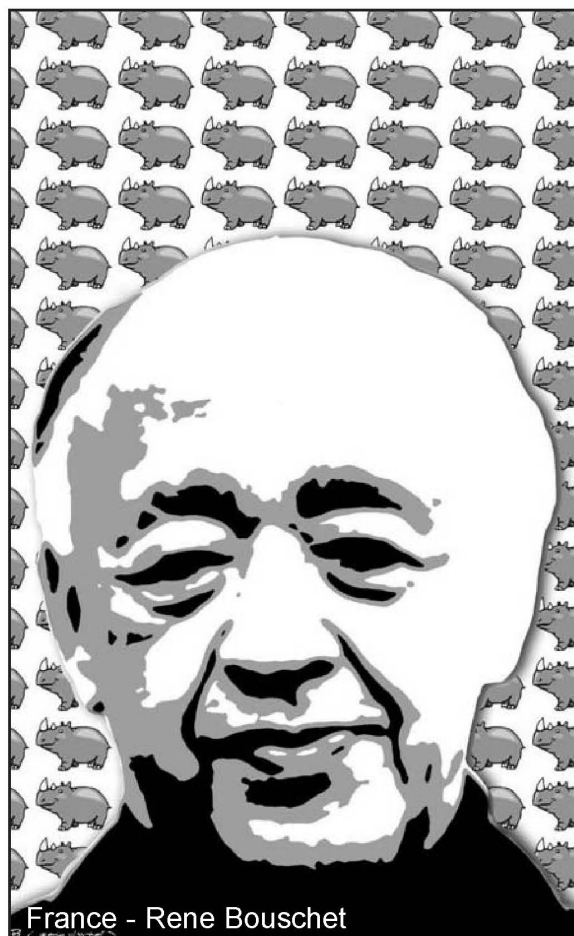
⁹ Pentru căutătorii de aur înfometați de *Cărarea spre aur* (1925) a lui Charlie Chaplin, visul este un puișor pe care cred că îl văd fără a delira.

„Prizonieri ai picăturilor de apă, noi nu suntem decât niște animale perpetue. Alergam prin orașele fără sunet, iar afișele fermecătoare nu ne mai impresionează. La ce bun acest mare entuziasm fragil, aceste salturi de bucurie lipsite de viață. Nu suntem cu nimic mai presus decât niște stele moarte¹⁰...”

Echivalentul acestei răbufniri necontrolate se va regăsi mai târziu în frotajul lui Max Ernst, în proiecțiile lui Andre Masson, în colajele lui Arp. În consecință, spontaneitatea nu va părea singura atitudine capabilă de producerea unor imagini surprinzătoare. Odată cu *Al doilea manifest al suprarealismului* (1929), vedem cum artiști ca Magritte, Dali, Brauner, Dominguez devin adepți ai curentului, fără să respingă tehnicile academice, transformându-le în alte modalități de investigare (metode paranoice critice, ocultism...). Lor li s-au alăturat noi scriitori care se doresc a fi „vizionari” fără a fi adepți ai scrierii automate și fără să poată renunța totuși la imagini; e cazul poezilor suprarealiști belgieni Paul Nougé și Marcel Lecomte, al lui Canarien Agustin Espinosa și al lui René Char, autorul poeziei *Ciocanul fără stăpân*:

În păduri auzim viermele fierbând
Crisalida turnând pe chip
Liniștea proprie
Oamenilor le este foame
De cărnurile secrete ale uneltelor crude
Treziiți-vă bestiiilor sufocante
Pentru a câștiga soarele¹¹.

De la cubism la suprarealism, toate ismele occidentale au cultivat intens imaginea. „Stupefianta imagine”, așa cum scria Aragon, a obosit publicul și chiar și pe practicanții ei. După ce a sărbătorit acest „concentrat metaforic” în timpul tinereții sale ultraiste, Jorge Luis Borges îl va nega fără menajamente în timpul maturității (ultraismul spaniol era, într-adevăr, sistematic), judecându-l cu aceeași severitate¹² cu care Troțki vorbea de imagiști și de futuriști



ruși. Borges va reveni la prozodia clasică. La limita anilor '30, nevoia de demonstrații trimite lirismul pe plan secund. E cazul „Frontului roșu”, lung poem al lui Aragon care va declanșa o criză majoră în sânul grupului suprarealist parizian. În acel moment apăruseră crize sociale grave, radicalizarea fascismului, chiar a nazismului. Aragon renunță atunci la experiențele suprarealiste pentru socialismul socialist. Expresionistul Johannes Becher face același lucru. Antropofagul Oswald de Andrade se alătură și el comunismului și scrierii convenționale. În Cehoslovacia, Vitezslav Naval va renunța și el la suprarealism. Chiar și poezii atașate dintotdeauna valorilor suprarealiste vor simți nevoia să se exprime clar, de a se pronunța a propos de evenimente, în special a propos de război.

10 A. Breton și Ph. Soupault, *Câmpurile magnetice*, Gallimard, Paris, 1967, p. 13.

11 René Char, *Ciocanul fără stăpân*, Jose Corti, Paris, 1953, p. 16.

12 „Toate acestea erau atât de naive și, în plus, e atât de stupid să reduci toată poezia la un singur artificiu, la metaforă”. *Convorbiri cu Jorge Luis Borges*, Belfond, Paris, 1967, p. 41.

După *Nu mănânc astfel de pâine* (1926-1936) de Peret și *Tentativa de a descrie o dezbatere* (1931) de Jacques Prévert, putem să cităm *Fata Morgana* (1941) și *Adunările generale de Breton* (1944), *Odă Londrei bombardate* (1943) de Philippe Soupault... Această izbucnire va permite trecerea de la suprarealism la o generație de poeți mai îngrijorați de sens, aceea a lui André Frenaud. În sânul operelor care dădeau dovadă de estetica pur realistă, suprarealismul nu va interveni decât ca digresiune, în special pentru a reda visele vreunui personaj: visul maestrului megaloman din *Gashouse Ginty* (1933) a romancierului James T. Farrell, vis delirant pus în scenă de Dalí în *Casa doctorului Edward* (1945) a cineastului Alfred Hitchcock. Artele vizuale precedaseră de altfel literatura în acest curent al reîntoarcerii. Picasso-ul cubist revenise la desenul convențional încă din 1915, renunțând la el după bunul plac după cum urmează: cu demnitate și o anumită libertate, pictorul va traversa mereu curențele artistice fără a se atașa vreunuia, rămânând același: perioadă ingrescă, perioadă suprarealistă, expresionismul lui *Guernica*... Nu putem spune același lucru și despre Igor Stravinsky: după avangardismul *Sacrul primăverii*, îl vedem parcurgând o perioadă de jazz (*Ragtime*, 1918), o perioadă pergoleză (*Pulcinella*, 1919), o perioadă neoclasică (*Oedip rege*, 1926). Și într-un fel sau altul, exemplul lor este urmat: Cei șase, Benjamin Britten sau Diego Rivera și vorticiștii englezi care se decisese să refuze abstractul pentru a împăca lecția avangardistă cu un clasicism fundamental. Vom vedea curențele abstracte dintre cele două războaie (constructivism, al lui Stilj, Bauhaus, Cerc și Pătrat, Abstract-Creație), exacerband printr-o ripostă o nouă formă de realism care uneori se va înțelege cu angajamentul politic evocat mai sus; școala din Paris, care a văzut după război cum „bătrâni” ca Derain și Severini revin la figurația de altădată, va cunoaște în cele din urmă „cearta realismului” pe parcursul anilor '30. În Germania, expresionismul va lăsa loc realității noi a artiștilor angajați (Otto Dix, de exemplu) și realismului magic desenat scrupulos (Alexander Kanoldt, Cari Grossberg). După

ce a asimilat pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico, Italia va autoriza în jurul revistei *Valori plastice* o reîntoarcere asemănătoare la figurație (Felice Casorati). Scandinavia va abandona avangardismul ieșit din cubism pentru un tip de realism naiv (Nils Dardel). În Uniunea Sovietică, stalinismul nu va mai tolera decât un realism socialist prea puțin convingător (Alexandre Deineka). Cu mai multă îndemânare, revoluția mexicană va antrena artiștii într-un curent al picturii murale îndepărtate foarte inventiv, renunțând la a mai îndepărta prima sa avangardă stridentă. În Statele Unite, unde experiențele sincroniste și celelalte tendințe abstracte sunt uitate, va apărea figurația pitorescă a Scenei americane (Thoma Hart Benton, Grant Wood)... Rămâne de văzut dacă aceste evoluții nu vor înlocui imagistica complexă ce pune în legătură elemente îndepărtate, printr-o imagistică unde ceea ce e spus sau arătat nu trimite decât la sine-însăși. Nu e nici un regres, nici un progres, căci nu există progres în artă sau în literatură, ci cicluri unde o tendință urmează alteia; deci istoria trasează o buclă și continuă altfel.

*

Cea mai recentă manifestare a artei, cinematografia, fotografiile animate, imaginile mișcătoare, a devenit foarte repede arta imaginilor prin excelență. Cu toate că ea reprezintă o artă de durată, cinematografia, ca și arta video, este, în parte, legată de fotografie. La începuturile istoriei lor, ele au fost influențate de pictură, de literatură și de teatru. În consecință, acestea din urmă au luat de la cinematograful tehnicile și procedeele narative. Această mișcare de du-te-vino amintește câteva fapte observate în paginile precedente, chiar dacă, în domeniul său, cinematografia deformează conceptul de imagine.

Atunci când cinematograful arată două fapte distincte în același timp, nu face acest lucru pentru a arata o imagine neapărat. Să luăm, de exemplu, *Aurora* (1927) de F.W. Muranu. Scena dublă unde vedem un pachetot și un mic grup de persoane care fac baie pe o plajă nu îți propune decât să economisească timp în prezentarea simultană a vaporului și a destinației de vacanță.

Mai târziu, vom vedea iubii pe câmp și, în susul ecranului, clădirile luminate ale orașului unde vor să ajungă. În același fel, imaginea chipului unui visător prezentată concomitent cu apa unui fluviu își propune să arate ce îl frământă pe om. Atunci când două lucruri legate unul de altul nu sunt foarte bine scoase în evidență, avem de a face cu o explicație, și nu cu o imagine. În *Omul cu camera* (1929), Dziga Vertov arată o cărare ieșind din fum și apoi un om care se animează: rezultatul și cauza; iar apropierea unei camere de filmat și a unei mașini de cusut nu face decât să propună o analogie simplă între două tipuri de asamblare. Imaginea nu face spiritul să reacționeze decât dacă face trimitere la un alt element sau dacă juxtapune două elemente îndepărtate. Tocmai de aceea pare absolut normal ca cinematografia mută să recurgă la imagini explicative pentru a compensa lipsa vorbelor. Cinematograful expresionist german a arătat adeseori o mulțime de invenții în expunerile duble sau în alunecările spre priveliști mai puțin expuse. În *Strada* (1923-1924), Karl Grune prezintă un chip de femeie al cărui păr, prin dublă expunere, devine foc de artificii, sau scene urbane deasupra cărora apare un cap de clown rânjind, sau un chip de cocor care lasă să se vadă un cap de mort (influență directă a pictorilor George Grosz și Otto Dix, cu toate că decorurile aparțin în realitate lui Ludwig Meidner); mai există apoi și simbolurile opticienilor, doi ochi, care se aprind în momentul în care trece agresorul femeii.

La începuturile sale, cinematograful s-a folosit de posibilitățile tehnice ale camerei de luat vederi; încetinire și rapiditate, oprire, întoarcere înapoi, toate serveau la producerea unor efecte de gaguri mai degrabă: pălăriile zburătoare din *Vormittagsspuk* (1928) de Hans Richter, înmormântarea burlescă din *Antract* (1924) de René Clair, urmărirea lui Buster Keaton sau ale lui Keystone Cops... Efectele dramatice, ca cele din *Jarul arzător* (1923) al lui Ivan Mosjoukine, erau mai rare. Dacă ar fi avut alte finaluri, acesta ar fi fost un recurs comod în filmul SF: pentru a arăta și a descompune elementele prea rapide (crono-



Mexico - Salvador Heras-Murdok

grama lui Etienne Marey) sau prea lente (creșterea unei plante sau mișcarea unui animal, ca în *Dafnia* (1928) de Jean Painlevé de care Louis Bunuel va ști să îți aducă aminte în cadrul luptelor dintre insecte din prim-planurile primelor sale filme). În rest, cinematografia va rămâne mereu datoare mai ales fotografiei, aceasta la rândul ei picturii, mai ales pentru că filmul însuși era proiectat în general pe un ecran dreptunghiular de pânză albă, ca un tablou. Vom aminti câteva tehnici de acest gen foarte cunoscute.

Încadrarea: în *Noaptea vânătorului* (1955) de Charles Laughton, viața pe malul râului, vulpea, iepurele, broscioiul, plantele acvatice îngropate în noroi, pânzele de păianjen sunt surprinse foarte pictural. Iluminarea: ca într-un tablou de George de la Tour, pictorul luminilor, în *Portretul lui Dorian Gray* (1945) de Albert Lewin, balansarea lămpii alternează clar și obscur pe chipul perso-

Spain - SEX



najului și, în același timp, partea vizibilă și partea ascunsă a personalității sale, așa cum e ea relevată de pictorul Ivan Lorraine Albright. Culoarea: produce tot felul de efecte, simple și eficace cum ar fi trecerea de la negru și alb la culoare atunci când părăsim otzidianul banal pentru tărâmurile feerice din *Vrăjitorul din Oz* (1936) de Victor Fleming, sau foarte bine analizate ca în cazul repartițiilor de tonuri roz în seria *Cremaster* (1994-1997) de Mathew Barney - același procedeu era utilizat mai înainte de poetul Gautier sau de pictorul Whistler în simfoniile lor, unde domină o anumită culoare. Variațiile profunzimilor de câmp: infinitul stelar al filmelor SF este echivalentul hărților cerești din astronomiile populare ale lui Camille Flammarion care îi făcea pe cititorii secolului trecut să viseze. La origine, planurile accentuate veneau mai degrabă din fotografie și din capacitatea ei

de a mări unele detalii - planta lui Karl Blossfeldt, duna sau spatele uman al lui Edward Weston, mărite până la punctul în care devin forme de nerecunoscut.

Cinematograful ne-a obișnuit cu planurile accentuate. Obiectul care invadează ecranul, prin mărimea sa sau prin situația sa singulară, intrigă spectatorul care îl vede altfel în realitate. Antonin Artaud, scriitor, dar și cineast, explică: „E clar că toate imaginile, cea mai seacă, cea mai banală, apare pe un ecran. Cel mai mic detaliu, obiectul cel mai ne semnificativ primește un sens și viață care le aparține în întregime. Și aceasta, exceptând gândirea pe care o simbolizează ele, simbolul pe care îl reprezintă. Izolând obiectele, cinematograful le dă viață care încet-încet tinde să devină independență și să se detașeze de sensul obișnuit al acestor obiecte¹³...”

Acest lucru ar putea să reprezinte un puț în ceață, ca în *Vocea lunii* (1989) a lui Federico Fellini, sau un cartier de carne putrezită, ca în *Cuirasă Potemkine* de Serge Einstein. Mai mult decât amintirea *Boului jupuit* a lui Rembrandt sau Soutine, această carne are un sens, o semnificație puternică; ea reprezintă obiectul natural, simbolul perfect de care vorbea Pound; poate fi simbolul disprețului cu care erau tratați mateloții ruși sau al unei societăți în descompunere, poate fi doar un cartier de carne putrezită. La sfârșitul secolului XX, efectul de retur în artele plastice va fi vizibil în marile picturi în detaliu ale italianului Domenico Gnoli, în enormele fotografii ale germanului Thomas Ruff și chiar în rufe puse la uscat ale lui Claes Oldenburg sau colosalul Deget în bronz al lui Cezar.

Cineștii se implică de foarte devreme în artele plastice sau sunt foarte interesați de ele pentru a putea crea imaginile cele mai stimulante, servindu-se de posibilitățile oferite de cameră, de peliculă și chiar de montaj. Walter Ruttmann în *Sinfonia unui mare oraș* (1927) expune dublu mai multe scene, renunțând astfel la mișcarea și la arhitectura sufocantă a orașului. Dziga Vertov în *Omul cu camera* încadrează oblic două

13 Antonin Artaud, *Opere complete III*, Gallimard, Paris, 1961, p. 79-80.

imagini ale unei străzi animate, lucru care mărește dinamismul. Fernand Leger, cel mai inventiv, introduce în scenă fără tranziție, în *Balet mecanic* (1924), mișcarea unei spălătorese urcând o scară, difuzată alternativ normal și invers, creând astfel un du-te-vino de piston, de adevărată mașină care apare în acel moment, urmată de corpuri solide geometrice fără funcție; toate acestea fiind în legătură directă cu propria practică picturală a lui Leger, unde corpul uman este tratat ca fiind un obiect oarecare, geometrizat după bunul plac al artistului. Aceste exemple de căutare ar fi fost imposibile fără munca anterioară a pictorilor cubiști și futuriști, fără un Juan Gris care să spargă forma unui cap sau a Pieței Ravignan, fără un Boccioni care să amestece dinamic formele în mișcare ale unui bulevard sau unei gări.

Cinematograful va ști mai ales cum să creeze aceste imagini suprarealiste care să surprindă sau să bulverseze spectatorul. Acest lucru se face în general mai puțin prin dublă expunere și mai mult prin trecerea instantanee de la o imagine la alta, echivalentul „Soarelui cu gâtul tăiat”. Vorbim aici de femeia bine îmbrăcată și apoi, brusc, goală din *A propos de Nisa* (1929) a lui Jean Vigo sau de părul de sub braț raportat la imaginea ce-i urmează, aceea a unui alt personaj din *Câinele andaluz* (1928) al lui Bunuel și Dali. Efectul este acela al imaginii pe care Magritte a refuzat-o în nemnumărate versiuni, unde un tors feminin reprezintă un chip, sânii formând ochii, iar triumghiul pubian, gura. Suprerealismul a dat cinematografului gustul imaginilor-șoc. Cea mai celebră, în *Un câine andaluz*, funcționează totuși ca o metaforă, atât pentru personajul din film, cât și pentru spectator: luna traversată de un nor este ca un ochi tăiat de o lamă, dar rapiditatea și absența unui liant dialectic o face surprinzătoare. De aici înainte cinematograful de cercetare va face mare uz de aceasta: imaginea izoltă ca un copil acoperit de spaghetti cu sos de roșii din *Trăiască moartea* (1971) a lui Arrabal, sau veritabila antologie a posibilităților din

Cremaster al lui Barney: imaginea de modă a asistentelor de zbor din dirijabile, clișeu fantastic al unui personaj în costum extravagant, cu gura dezgustătoare plină de sânge, cromo al unei parade de cavalerie, ființe hibride de toate genurile și așa mai departe.

Matthew Barney face parte din acei cinești care trimit intenționat la pictură (doar filmele sale sunt difuzate în muzee, în locul sălilor normale, deoarece el expune deasemenea și accesoriile folosite în realizarea lor) așa cum, înaintea lui și într-un alt mod, o făceau filmul *O parte de țară* al lui Jean Renoir (1936) sau filmul *Crimă în grădină* al lui Peter Greenway (1982). Trebuie să îi menționăm și pe cei care se pun în slujba plasticienilor, de exemplu, Eriv Duvivier cu Max Ernst și Henri Michaux. Diverși cinești ai desenului animat, ca, de exemplu, Alexandre Alexeieff și Norman McLaren sau, mai diferit, Walt Disney-ul *Fantasiei* (1940) s-au inspirat din artele plastice. Disparitatea mijloacelor folosite în aceste ultime exemple ne duce cu gândul la faptul că punerile în scenă spectaculoase nu generează neapărat imagini vizionare. Peisajele din *Planeta interzisă* (1956) al lui F. Mcleod Wilcox, unul din clasicii SF-ului, vin din benzile desenate ale lui Yves Tanguy și amprenteale tălpilor creaturii invizibile care apar unele după altele în nisip sunt un preludiu pentru „efectele speciale” care, câteva decenii mai târziu, vor face posibile toate creațiile și transformările filmate.

În mod tradițional, așa cum sala de concert izolează muzica de lumea exterioară, tot așa soclul izolează sculptura de mediul său sau scena de teatru, cadrul și ecranul, pictura sau filmul proiectat. Pentru Abel Gance, ecranul însuși era acela care crea imagine cinematografică: „Așa cum reflecția focului în cupru este mai frumoasă decât focul, tot așa imaginea unui munte este mai frumoasă pe sticlă, imaginea vieții este mai frumoasă pe ecran decât în realitate¹⁴”. Elogiu artificialului. Pentru a apropia publicul de operă, pentru a-l implica mai mult, arta a găsit recent alte modalități de prezentare (spectacol în sală, opere interactive,

14 Abel Gance, „Vremea imaginii a venit”, în *Arta cinematografică*, Felix Alean, Paris, 1926, p. 87.

instalații penetrabile etc). Cinematograful popular care ține să capteze atenția spectatorilor, să le dea iluzia că ei se află în centrul a ceea ce este prezentat a inventat tehnici perfecționate (efecte sonore, vizuale, relief simulat etc.), dar nimic nu își îndeplinește scopul mai bine ca imaginea însăși. Cei mai buni cinești ne rețin atenția fără a avea nevoie nici măcar de o acțiune dinamică. Să ne amintim de secvența lungă ce deschidea filmul *Roma* (1971) al lui Fellini: pe marea cărare ducând la oraș, avansăm prin ploaie printr-un val neîntrerupt de mașini, de camioane, de calești cu spițe, de animale de povară și de tancuri. La pasaj, călătoria relevă viziuni fugitive ale mașinilor vecine, ale chipurilor, doi oameni așezați sub un coviltir, o uzină, prostituate, suporteri supraduziasmați, un camion în flăcări și bovine moarte pe șosea, o construcție antică, lumini colorate neclare... și această odisee de imagini mișcătoare a cotidianului roman se termină printr-un vast ambuteiaj sau o mare de vehicule zgomotoase blocate în furtună la picioarele Coloseum-ului - două elemente foarte îndepărtate unul de celălalt. În mod simetric, la sfârșitul filului, după ultimele cuvinte rostite, preferatele „Totul e tăcut, nu se aude decât apa fântânilor”, începe turul unui grup de motocicliști traversând orașul; sunt în general câte doi pe motocicletă, tinere cupluri; merg cu viteză și calm, motoarele lor urlă și farurile luminează rând pe rând monumentele și locurile emblematice ale orașului, de exemplu, Coloseumul, enorm și fantastic, cu etajele sale în arcade. Anticul static și tăcut și modernul veloce și zgomotos, imaginea se dublează prin imaginea sonoră. Sub privirea de tandrețe a lui Fellini, o imagine urmărește o alta, așa cum mai devreme ne arătau frumoasele fresce antice descoperite în subsol și care s-au șters sub ochii noștri la contactul cu aerul ambiant. Imaginile extraordinare au poate mai puțină durată decât cele cotidiene surprinse în minunăția lor - un ambuteiaj, un circuit nocturn - printr-o sensibilitate și un talent excepționale.

Philippe Soupault declară că Nathaneal West afirma că romanele proaste se transformă în filme bune. Lucrând el însuși la Hollywood, romancierul american vroia cu

siguranță să spună prin această butadă că cinematografia nu reține decât acțiunea și cadrul unui roman și că dintr-o operă literară nu pot să reiasă decât peripețiile și poate atmosfera; viceversa, cel mai anonim roman polițist poate să furnizeze material pentru un scenariu bun. Romanul *Spioni* de Thea von Harbou nu e decât o poveste banală comparată cu filmul lui Fritz Lang care îi corespunde (1927). Or, dacă cinematograful a luat mult din literatura românească și teatrală, bun sau rău, și literatura la rândul său a adaptat, spre profitul ei, tehnici și metode narative din cinematograful, din care voi oferi câteva exemple. Du-te vino-urile cronologice din *Zgomot și furoare* (1929) de William Faulkner se aseamănă mult cu flash-back-urile cinematografice, iar montajele întrerupte l-au influențat poate pe Dos Passos, mai mult decât unanimismul, în folosirea mai multor narațiuni fără legătură între ele. Atunci când a scris *Manhattan Transfer* (1926), Abel Gance realizează un film în „poliviziune” după *Napoleon* (1925-1927), fiind permis să urmărească trei acțiuni diferite pe trei ecrane (de atunci, fotografia a fost, mai degrabă, cea împărțită în 2, 3 sau 4 pe același ecran). Apare reglarea profunzimii fundalului prin aceste planuri accentuate pe un oarecare obiect, prin care Alain Robbe-Grillet relevă obsesia unui personaj în romanele sale *Vagabondul* (1955) sau *Gelozia* (1957). Avem procedeul montajului influențat de cut-up-ul cu care William Burroughs assemblează două texte preexistente fără asociere, pentru a constitui un nou text ce trece dintr-odată de la un subiect la altul.

Este admisă ideea că muzica e mișcare, chiar culoare (sinestezia) și că e susceptibilă de sugerarea unor imagini. În cinematografie, ea are în mare parte a timpului un rol de accesoriu care însoțește sau subliniază acțiunea într-o manieră mai mult sau mai puțin redundantă. Dar, în cele mai bune cazuri, ea este un partener care instaurează un dialog cu imaginea în așa fel încât filmul devine de neconceput fără ea: *Alexandre Nevsky* (1838) al lui Einstein ar fi dramatic mai sărac fără muzica lui Prokofiev (și ce ar mai rămâne din faimoasa redare pe sticlă?),

Uruguay - EDEN



la fel ca *Femeia nisipurilor* (1964) al japonezului Hiroshi Teshigahara fără muzica electronică a lui Toru Takemitsu. Idealul constă în colaborarea intimă, asemănătoare celei din balet. Poetul Essenine va explica de altfel dansatoarei Isadora Duncan că este necesar să lucreze ca și el, „pentru că lucrul esențial al artei voastre este imaginea”¹⁵.

Viziunea îl duce spre alte sensuri, iar imaginea vizuală spre cu totul altele - cu condiția ca ea să nu se atenueze ca în benzile desenate sau în filmele gore unde ea nu e decât o mare paiață destinată doar amatorilor genului. Dubbele expuneri cele mai îndrăznețe din *Caleașca fantomă* (1920) al lui Victor Sjöström au surprins publicul la lansare mai puțin decât o vor face mai târziu ritmurile încrucișate din *Sacrul primăverii* (1913) al lui Stravinsky. În consecință, cinematografia a obșnuit publicul

cu toate invențiile posibile grație truvajelor din ce în ce mai sofisticate care par la fel de „veridice” ca realitatea. Cu această miză ne resemnăm, cu siguranță, atunci când rămânem sensibili poeziei învechite *Călătorie în lună* (1902) a lui Melies. Umbrele din *Nosferatu* (1922) al lui Murnau rămân mai îngrijorătoare, iar viziunea femeii sugând degetul de la picior al unei statui în *Vârsta de aur* (1930) a lui Bunuel, mai provocatoare decât multe alte superproducții cu efecte hiperbolice infantile¹⁶.

Această patină evocată în momentul care protejează și transformă mii de imagini în imagini seducătoare cinematografice nu se referă doar la acest domeniu al artei. Imaginile se perimau, de asemenea, iar sursa primelor filme comice nu mai dezlănțuie râsul tot așa cum nu provoacă nici admirație pentru portretul unui general necunoscut al Romei de odinioară. Acest lucru caracterizează toate epocile. „Natura este marea liră/Poetul este arcușul divin” aparținând lui Victor Hugo nu are decât un interes istoric, căci interesul său e aerisit. Romantismul are viziuni mărețe, exagerate uneori, după gustul epocilor ce au urmat, iar imaginea expresionistă sau suprarealistă se situează în această tradiție riscantă a excesului: „îmi jupoi până la sânge mâinile mele ridicate/ spre mieii de sticlă ai norilor” (Par Lagerqvist). Valoarea imaginilor este tributară schimbărilor societății. O parte din poezia elegiacă a lui Francis Jammes s-a îndepărtat de noi pentru că publicul cititor nu mai are contact cu lumea micilor biserici rustice și a animalelor de la fermă; iar Vladimir Maiakovski strigă de aici înainte degeaba „Gâtul foametei / gura ruinei / le vom sugruma cu nod fier” pentru că entuziasmul lui ideologic nu îi mai amăgește. Imaginile sunt tributare epocii lor, la fel cum acela care le primește este tributary sie însuși. Astfel, verbale, pictate, filmate sau altfel, imaginile pot uneori să și moară.

15 Serge Essenine citat de Y. Prokouchev, *Serge Essenine*, Progress, Moscova, 1979, p. 219.

16 „Producția cinematografică pentru consumatori strivește posibilitățile artei sub tone de deșeuri și elemente fără semnificație, fără să arate nimic, fără să prezinte nicio imagine. Filmul-poem este foarte rar.” Michel Deguy, *Sensul vizitei*, Stock, Paris, 2006, p. 66.