

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

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

**Formă și intuiție în cinema –
o abordare pedagogică a mizanscenei.**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr. Dana Duma

DOCTORAND: Tudor Cristian Jurgiu

2017

Cuprins:

O introducere.....	pg.4
Mizanscena – propuneri de analiză.....	pg.10
Mizanscena. Definiții și termeni.....	pg.11
Mizanscena versus montaj.....	pg. 17
Despre o posibilă metodă de analiză.....	pg. 24
Mizanscena între film și teatru.....	pg.44
Mizanscenă și narațiune.....	pg.55
<i>Regula Jocului</i> și mizanscena în profunzime.....	pg.61
Robert Bresson – ascetismul mizanscenei.....	pg. 79
Mizanscena și reconstrucția cotidianului la Bresson.....	pg. 80
Dialog și mizascenă.....	pg. 91
Cotidianul transcedental a lui Bresson în viziunea lui Schrader.....	pg. 112

Jia Zhangke – Mizanscena fundalului.....	pg. 124
Jia Zhangke.	pg. 125
Repetiția.....	pg. 128
Mizanscenă și spațiu.....	pg. 142
Mizanscenă și narațiune.....	pg. 164
Aleksei Gherman – suprasaturarea mizanscenei.....	pg. 170
<i>Prietenul meu Ivan Lapshin (1984).....</i>	<i>173</i>
Un cinema al fundalului.....	188
Spațiul și mizanscena obiectelor.....	201
<i>Kristaliiov, mașina! (1998).....</i>	<i>205</i>
Concluzii.....	228
Bibliografie.....	233
Filmografie.....	237

Rezumat

Mai erau doar 5 zile până la începerea filmărilor. Eu și directorul meu de imagine, Andrei Butică, discutam încă decupajul unor secvențe cheie. Îndrăznesc să încep cu o ilustrare din propria mea scurtă experiență deoarece e unul din momentele care m-a făcut să îmi pun mai profund problema manierei în care mizanscena poate fi folosită în demersul narativ cinematografic; a rolului ei greu de minimalizat în crearea nuanțelor și subtilităților specifice limbajului cinematografic.

Am ajuns la următoarea scenă. Costache (80) primește după mulți ani vizita fiului său ,Ticu, întors din Japonia împreună cu fiul și nevasta lui. În prima seara de după întoarcerea lui Ticu, toată lumea se pregătește de culcare. Costache și Ticu stau în bucătăria lui Costache și încercând să treacă peste tăcerea de 15 de ani, schimbă câteva vorbe. Koji, nepotul lui Costache a adormit deja în brațele lui Ticu în timp ce Hiroko, soția lui Ticu, pregătește patul în camera din spate. Apoi ea vine, îl ia pe copil, îl roagă pe Ticu să mai aducă ceva din mașină și se duce înapoi în camera din spate pentru a-l pune pe Koji la culcare. Costache rămâne în bucătărie singur. Asta era situația. Am început să ne gândim la care ar fi cea mai bună manieră de a decupa această secvență. Prima variantă a fost cea în care la început surprindeam succinta discuție dintre tată și fiu printr-o serie de plan-contra-planuri. Hiroko nu era vizibilă ci îi simțeam prezența puțin prin sunet. Apoi ea intra în cadru, moment în care trecem într-o încadratură mai largă pentru a-i vedea pe toți trei. Ticu ieșea din cadru și apoi și Hiroko cu copilul. Costache rămânea singur în bucătărie. Un plan mediu dinspre Costache ilustra apoi relația mamă-fiu în timp ce Hiroko îl pune la culcare pe Koji. Un prim-plan al lui Costache, surprinzând atenția lui la ce se întâmplă între cei doi, încheia secvența. Obiectivele erau atinse. Înstrăinarea dintre tată și fiu era surprinsă la început prin seria de cadre dintre cei doi. Tema nepotului care va penetra încet, prin inocența, lui izolarea lui Costache era și ea atinsă și pregătită pentru mai târziu în partea a doua a secvenței. Un lucru care mă făcea să mă îndoiesc de corectitudinea acestei variante era lipsa lui Hiroko din începutul secvenței și apoi separarea celor două teme prin decupajul ales. Una dintre temele principale ale filmului era tensiunea pe care o resimțea Costache prins fiind între încercarea aparent imposibilă de a-l ierta pe fiu și afecțiunea crescândă față de nepot care îl făcea să iasă din carapacea ermetică pe care și-o construise între el și lume. Frământarea lui Costache între aceste două porniri era conflictul principal. Intenția era să simt această tensiune, oricât de latentă ar fi, în mai toate situațiile posibile. Această scenă era un prilej foarte bun de a face asta. Mi-am dat seama că pentru a sublinia cât mai clar acest conflict cele două teme nu trebuiau să fie surprinse în cadre separate. Ce lipsea era simultaneitatea celor două tensiuni. Prin prima variantă temele erau tratate separat, una după alta.

Prezența nepotului în brațele tatălui era prea puțin vizibilă și prezentă într-o serie de plan – contraplan-uri care direcționau atenția pe Costache și pe Ticu, pe chipurile lor și pe dialogul dintre ei. Pentru a ajunge la simultaneitatea dorită, Hiroko trebuia să fie prezentă încă de la început și prezența nepotului să fie subliniată mai bine. Astfel am decis să schimbăm mizanscena și unghiul din care vom vedea toată acțiunea. I-am mutat pe Ticu și pe Costache în camera lui Costache lângă ușă, astfel ca patul din camera din spate să fie vizibil. Costache era surprins într-un semi-profil din spate iar Ticu și Hiroko frontal. Încă de la început îi aveam pe toți trei în cadru. În primul plan tatăl, fiul și nepotul, iar în spate nora care pregătea patul. Hiroko îl lua pe copil și îl ducea în patul. Ticu mai rămânea puțin și ieșea. La final Costache rămânea aproape cu spatele la noi iar în profunzime puteam vedea jocul tandru dintre mamă și fiu. Ce ne aducea nou această variantă? Faptul că vedeam acțiunile simultan, în diferite planuri, crea o relație între ele, care aduce ceva nou secvenței, lucru imposibil prin separarea lor în cadre. Temele se suprapuneau și intrau astfel într-un conflict mai direct nefiind prezentate în timp, una după cealaltă. Din punctul de vedere strict al vizibilității, Costache suferea fiindu-ne imposibil să îl vedem și pe el cu fața. Însă această problemă era una mai mult operatoricească. Nefiind de fapt deloc o problemă amorsa lui ne lăsa să îl simțim încă străin dar și atent față de tot ce se întâmplă în casa lui. Impresia lăsată asupra lui de jocul dintre mamă și fiu, de sentimentul domestic de familie al acetui moment, era sugerată prin insistența cu care el privește înspre profunzimea cadrului: de durată, un alt element care joacă un rol important în folosirea mizanscenei în profunzime. Atât distanța cât și interesul lui erau simțite în același timp. Această zonă intermediară era cea care ne interesa și folosindu-ne de mizanscena în profunzime ne-am apropiat cel mai mult de ea.

Acest moment m-a ajutat să îmi dau seama că mizanscena este un instrument narativ, uneori mai specific cinemaului decât dialogul sau jocul actorilor. Prima variantă de decupaj, hai să-i spunem mai clasic, ne-ar fi ajutat să clarificăm lucrurile. Obiectivele scenei ar fi fost atinse limpede, concis și decisiv. Însă tocmai absența acestei limpezimi și a unor demersuri decisive lasă loc nuanțelor și subtilităților pe care natura scenei le cerea. Vorbind despre problema raportului dintre două sau mai multe elemente dintr-o scenă Andre Bazin spunea: “ Când cea mai importantă parte a unui eveniment depinde de prezența simultană a doi sau mai mulți factori ai acțiunii, montajul este interzis. El își va reintra în drepturi ori de câte ori sensul acțiunii nu va mai depinde de vecinătatea fizică, fie ea și numai implicită.”¹ - Pentru Bazin folosirea excesivă a montajului are efectul de a reduce ambiguitatea realului, obligând-o să asume un sens, forțând filmul să vorbească, să devină act de vorbire. Sigur că voi fi rezervat în a folosi exprimări

¹ Bazin, Andre. Ce este cinematograful? Vol I. UNATC Press, 2014, pg. 129

atât de radicale cum este "montajul interzis" însă principiul simultaneității invocate de Bazin este relevant în acest caz.

În demersul nostru vom analiza relația dintre mizanscenă și narațiune și dintre mizanscenă și montaj. Sigur că această structurare este făcută mai mult în căutarea unei ordini care să sporească inteligibilitatea, rămânând conștienți de legăturile inseparabile dintre toți acești factori. Există subiecte care se pretează mai mult unei mizanscenări folosind resursele mizanscenei în profunzime sau poate fi ea folosită în explorarea oricărui tip de poveste? De cealaltă parte există povești care cer o tratare prin mijloacele decupajului așa numit clasic, în care montajul are un rol mai important? Ține această opțiune de natura poveștii care trebuie pusă pe ecran? Cine suferă mai mult în indiscutabilul conflict dintre poveste și transpunerea ei pe ecran? Este menirea decupajului de a fi conceput și alterat pentru a servi exigențele poveștii sau dimpotrivă povestea este cea care se modifică și devine secundară unui mod de a privi lumea, tributară faptului că privim și ascultăm, mai mult decât urmărim o poveste. În "*Figures traced in light - on cinematic staging*" David Bordwell îl citează pe Hsiao-Hsien Hou, într-un interviu, spunând: "Sensibilitatea mea față de atmosferă, stare, spațiu și timpul din film păreau că lucrează intens în subconștientul meu. A început să afecteze nu numai abordarea mea asupra poveștii dar și povestea însuși."²

Felul în care percepem sau suntem afectați emoțional sau intelectual de ceva ce ne este oferit privirii este diferit de felul în care suntem angajați, din nou, emoțional sau intelectual, în urmărirea unei povești. Pot aceste două tipuri de experiențe să aibă loc simultan și armonios? Angajați fiind, empatic în desfășurarea unei acțiuni mai putem să ne lăsăm pradă plăcerii de a privi și de a asculta pur și simplu, de a savura frumusețea unei siluete scăldate în lumină, a unor oameni coborând dintr-un tren etc, fără ca acestea să propulseze narațiunea mai departe. Acceptăm că ilustrarea prin imagini în mișcare a unei povești aduce nuanțe care nu pot fi atinse în cuvinte. Dar acest plus adus de transpunerea pe ecran e menit doar să articuleze și să intensifice niște direcții existente deja? Sau folosindu-ne de capacitatea de transformare a mizanscenei povestea poate fi alterată radical? Poate prin mizanscenă, stilul să devină povestea?

Mai departe voi discuta pe scurt diferitele accepțiuni ale conceptului de mizanscenă în film. O definiție generală a mizanscenei în film este aranjamentul tuturor elementelor care apar în cadru — actori, ecleraj, decor, recuzită și costume. Un alt factor la fel de important este compoziția cadrului și unghiul sau mișcările

² Bordwell David, "*Figures Traced in Light. On cinematic staging.*" University of California Press / Berkley Los Angeles London. 2005, pg. 205

aparaturii de filmat. Termenul se referă în general la un mod de a povesti, atât în teatru cât și în film, folosindu-te de mișcarea actorilor și decor și de a accentua sau minimaliza astfel anumite direcții ale narațiunii. Încercările de a defini acest termen au variat în funcție de diferitele accepțiuni care i-au fost atribuite. Adrian Martin în cartea sa " *Mise en scene and Film Style* " amintește faptul că uneori încercările de definire a mizanscenei erau destul de neclare și poetice, neancorate într-o analiză scrupuloasă a ceea ce vedem și auzim. Martin citează câteva formulări dintr-un articol scris de Alexandre Astruc în 1959 intitulat "What is mise en scene?": "o bucată lirică care răspunde întrebării din titlu doar prin formulări generale și sugestive, cum ar fi "un mod de a extinde stări de spirit în mișcări ale corpului", "acea misterioasă distanță între autor și personajele sale" sau "o nevoie specifică de a arăta sau a vedea" (Astruc, 1985,pg.267-68)."³

Discuțiile purtate în acești termeni erau cele care, în școală, mă confuzau și inhibau foarte mult. Totul era prezentat ca ceva misterios și inabordabil, nu ca un meșteșug care poate fi învățat și apoi îmbunătățit treptat. Lucrarea de față este și o încercare de a duce discuția înspre această latură meșteșugărească, prea des ignorată.

Termenul este revitalizat și repus în discuție mai ales de către membri ai comunității de critici de film ai Noului Val Francez și este asociat cu un anumit tip de a organiza elementele din cadru (actori, scenografie, eclairaj), care favoriza mizanscena în profunzime.

" În general, *mise en scene* denotă o nouă atitudine în relație cu cinemaul, opusă cinemaului anilor 1930 care transforma scenariul în imagini...Termenul *mise en scene*, cum era el folosit de criticii din Noul Val Francez se referea la un tip de exprimare specific "cinematică", realistă, a emoției și expresiei transmise mai puțin prin dialog și scenariu și mai mult prin scenografie, jocul actorilor și o expresivitate legată de mișcările și gesturile actorilor, de folosirea aparatului de filmat și a eclerajului. (Rohdie, 2006)"⁴

O discuție se naște în anii 50 între editorii de la *Presence du cinema*, care susțineau "stilul de dragul stilului" și anumiți critici de la *Cahiers du cinema* care încercau să găsească o relație viabilă între stil și subiect. Martin ne oferă un fragment scris de un fost colaborator la Cahiers du cinema, diplomatul politic Fereydoun Hoyveda, în care acesta vorbește despre perioada din anii 50 și 60 și concepția despre mizanscenă a grupului din care el făcea parte: " În grupul nostru din Paris din anii 50 și 60 consideram că, "gândul" unui cineast apare prin intermediul "mise en scene-ii". Într-adevăr ce contează într-un film este dorința de ordine, compoziție, armonie, poziționare a actorilor și a obiectelor, alegerea scenografiei, mișcările din interiorul cadrului, surprinderea unui gest sau a unei priviri; pe scurt, demersul intelectual

³ Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014, pg. 18

⁴ Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014, pg. 19

care face să funcționeze și activează o emoție inițială și o idee generală. Mise en scene nu este altceva decât tehnica inventată de fiecare regizor-autor pentru a exprima ideea și a stabili calitățile specifice ale operei sale. (Hoyveda, 1999)⁵

Astfel mizanscena este văzută ca responsabilă pentru stilul unui realizator, pentru acele nuanțe și detalii specifice care ne pot ajuta să recunoaștem marca unui realizator sau a altuia indiferent de subiectul prezentat. Povestea poate deveni chiar și un pretext pentru un exercițiu de stil. Ce interesează este cum concepția unui regizor schimbă materialul narativ, subiectul, folosindu-se de resursele mizanscenei.

În accepțiunea ei clasică, mizanscena în cinema se referă în special la mișcarea actorilor în relație cu unghiul aparatului de filmat (compoziția), scenografie și ceilalți actori, luând în considerare mai puțin relația dintre aceste coordonate și coloana sonoră sau montajul. De altfel în istoria criticii mizanscenei ea a fost de multe ori pusă în conflict cu alte registre ale filmului: pe de o parte cu decupajul ca simplă fărmițare în cadre multiple a unei acțiuni și pe de altă parte cu montajul și efectele acestuia. Noțiunile care erau văzute ca ireconciliabile erau: filmul de montaj (filme esențial structurate și construite la montaj) și filmul bazat pe mizanscenă (filme esențial create pe platou sau în locație, la filmare în cadre lungi). Aproape invariabil încercările de definire a mizanscenei includeau raportul dintre mișcarea actorilor și unghiul aparatului de filmat ca pe o coordonată principală și singulară. " O serie de acțiuni și mișcări detaliind relația în continuă schimbare între actori și aparatul de filmat, în cadre lungi, ce dă naștere în schimb unei serii de emoții delicate și precise. (Handerson, 1980, p.61)"⁶ Acesta este procesul căruia criticii anilor 50 i-au găsit o tot mai condensată formulare: "mizanscena ca mișcare a corpurilor în spațiu – un spațiu definit și redefinit în mod constant de aparatul de filmat (și mișcările lui)."⁷

În orice caz legătura coloanei sonore și a montajului cu elementele care tradițional compuneau mizanscena nu era privită cu foarte mare interes. Aparatul de filmat și mișcările lui, mișcarea actorilor și scenografia erau cele trei coordonate principale luate în considerare când se discuta despre mizanscena unui film. Montajul și sunetul erau de cele mai multe ori fie ignorate total fie văzute ca secundare. " O chimie între corpuri și spațiu, între gesturi și mișcări capturată astfel, indiferent ce era în scenariu înainte și indiferent de ce se va întâmpla la montajul de imagine și sunet mai târziu. "⁸

Voi încerca în analizele din capitolele următoare să găsesc și să arăt că poate fi o legătură de interdependență și complementaritate dintre mizanscenă (fie ea și în profunzime) și montaj. Resursele

⁵ Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014, pg. 20

⁶ Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014, pg. 45

⁷ Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014, pg. 45

⁸ Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014, pg. 46

decupajului clasic și ale montajului analitic pot fi plasate într-un raport de complementaritate cu resursele tradiționale ale mizanscenei – mișcarea și poziționarea actorilor. Expresivitatea unui racord coloborează cu expresivitatea mizanscenei pentru a obține un anumit efect, imposibil de obținut fără această colaborare.

Treptat tot mai multe elemente care participă la construcția finală a unui film au început să fie considerate ca făcând parte din ceea ce numim mizanscenă. Martin ne arată cum unii autori contemporani au lărgit aria de curpindere a conceptului: " Un regizor e pe cale să facă un film. Are în fața sa un scenariu, un aparat de filmat, lumini, decor, actori. Ce face cu ele este mise en scene, și chiar în asta stă importanța artistică a filmului, dacă ea există. Treaba regizorului este să-i facă pe actori (cu cooperarea lor și sfatul lor) să se miște, vorbească, gesticuleze, să se exprime într-un anumit fel, cu anume inflecțiuni, într-un anume ritm...Este treaba lui să-i plaseze cu sens pe actori în decor, astfel ca și decorul în sine să devină un actor; să compună și să încadreze cadrul; să controleze ritmul de mișcare în cadru și mișcările aparatului; să determine eclerajul unei locații....Toate astea sunt "mise en scen-ă". Înaintarea filmului de la un cadru la altul, relația pe care un cadru o are cu celelalte cadre deja trase sau nu, care va constitui filmul final, montajul, racordurile, totul este "mise en scene". Mai este și ceea ce unește toate acestea într-un ansamblu organic, tonul și atmosfera filmului,...stabilirea unor relații între personaje, relația tuturor părților cu întregul: toate astea sunt "mise en scene".....Ai putea sumariza prin a definii mise en scen-a ca organizare a timpului și spațiului. (Robin Wood, Gibbs, 2002, pg.56-57)"⁹

Despre o metodă de analiză

În școala de film de foarte multe ori discuțiile porneau de la probleme foarte generale cum ar fi: Care este esența cinematografului? Ce înseamnă cinematografic? Ce înseamnă să gândești vizual?. Unora dintre noi li se spunea că pot gândi vizual altora că nu pot, fără să înțelegem exact la ce se referă asta. Încercările de răspunsuri erau de obicei o tranșare mult prea simplă a problemei care nu intra în detalii și în probleme particulare, chiar tehnice. Și astfel înțelegerea noastră era blocată de astfel de întrebări primordiale peste care nu îndrăzneau să trecem. Îmi dau seama că această perspectivă mult prea generală era cea care bloca discuția. David Bordwell vorbește în " Poetics of Cinema" despre un model de analiză a filmelor care este inspirat și din investigarea empirică folosită mai mult în știință. Îl citează pe Francois Jacob, un biolog francez: " Începutul științei moderne poate fi datat din momentul în care întrebări generale ca

⁹ Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014, pg. 26

spre exemplu ” Cum a fost create Universul? Care este esența vieții?” au fost înlocuite de întrebări mai moderne cum ar fi ” Cum cade o piatră? Cum curge apa într-un tub? În timp ce adresarea unor întrebări generale oferea răspunsuri limitate, adresarea unor întrebări limitate s-a dovedit că poate produce răspunsuri din ce în ce mai generale. ”¹⁰

Această îndreptare a unei priviri scrupuloase către detalii este punctul de pornire într-un posibil model de analiză pedagogică a mizanscenei în film. O îndreptare spre detalii care să scoată mai mult la lumină latura meșteșugărească a realizării de filme dar și a înțelegerii acestei laturi în relație cu celelalte registre ale unui film. Investigarea detaliilor poate duce treptat la o înțelegere mai generală a artei filmului. Însă alegând acest drum mai lung al analizei scrupuloase a detaliilor, concluziile la care se ajunge, chiar dacă mai puțin spectaculoase (nerezolvând problema esenței cinematografului, sau definirii a ceea ce este cinematografic) vor avea o fundație puternică sub forma unei argumentări construite din detaliile a ceea ce vedem și auzim pe ecran.

David Bordwell propune în *Poetics of Film*, o poetică (o metodă de analiză de film) pe care o disociază de metoda de interpretare preponderentă, în viziunea lui, în studiile de film sau în ceea ce el numește *Marile Teorii*.

”În (film studies) teoria de film, ”metoda” ajunge să însemne de fapt ”școli de interpretare”. O școală de interpretare, din ceea ce înțeleg eu, cere teoreticianului să stăpânească un câmp semnatic și condus de anumite concepte teoretice să extragă acele caracteristici ale filmului care se potrivesc respectivului câmp semnatic. Analistul apoi construiește o argumentație care leagă caracteristicile filmului de teorie, folosind ca ilustrație fragmente din film, citând teoreticieni relevanți și creând legături asociative între câmpul semantic și film. De exemplu pentru criticul psihanalist, anumite caracteristici semantice se bucură de o apreciere deosebită: opozițiile semantice, ca masculin-feminin sau sadism-masochism, alături de concepte ca cel de distribuție a puterii în funcție de diferențele de sex. Apoi criticul va extrage indicii din film care pot suporta greutatea caracteristicilor semantice, cum ar fi rolurile narrative acordate bărbaților și femeilor sau reprezentarea acțiunii de a privi....Orice ”metodă” recunoscută - fenomenologică, feministă, Marxistă sau de alt fel – urmărește cam aceeași rutină. Toate încearcă să producă interpretări pe care eu le înțeleg ca fiind tributare unor sensuri implicite sau simptomatice ale textului (filmului). Poetica este o întreprindere de altă natură. Nu constituie o școală de critică distinctă, deci nu este paralelă nici unei metode definite printr-o doctrină. Nu are un câmp semantic privilegiat, nici un set de proceduri

¹⁰ Bordwell David, *Poetics of Cinema*, Routledge Taylor and Francis Group, 2008, pg. 21

pentru a interpreta caracteristicile textului (filmului) și nici tactici retorice specifice. Deși interpretările nu sunt în afara domeniului ei, statutul interpretării nu e același ca și cel din abordările bazate pe doctrine.”¹¹

Analiza făcută pe filmele celor trei regizori selectați va fi întreprinsă ținând cont și de principiile acestui model propus de Bordwell. Nu cred că interpretările bazate pe diferite doctrine nu sunt utile însă cred că de multe ori o analiză făcută în acest fel tinde să ignore, felul detaliat în care este construită opera. Principiile de construcție sunt luate în considerare numai în funcție de relevanța pe care ele o au în confirmarea unei teorii sau a alteia. Astfel nu putem avea un tablou complet al principiilor de construcție. Unele detalii vor fi ignorate altele puse în evidență. Cred că în înțelegerea mizanscenei și a felului în care ea poate fi construită, o analiză în care toate detaliile sunt luate în considerare în mod egal poate fi de mai mult ajutor. Tot ce vedem și auzim prima dată numit și arhivat și apoi orice altceva.

Analiza pe care o voi întreprinde în capitolele următoare se va concentra foarte mult pe mecanismele folosite de mizanscenă, pe identificarea lor și a efectelor pe care le produc. Vom căuta modele, gesturi recurente, întreruperi, raporturi care se repetă, norme și alterații ale normelor pe care le vom descoperii etc. Voi fi mai puțin interesat de o interpretare a secvențelor în sensul simbolic sau aplicând principiile unei școli de interpretare. Spre exemplu semnificația dramaturgică a unui gest va putea fi luată în considerare dacă ne ajută să identificăm un demers de construcție a secvenței, a unui limbaj mai mult sau mai puțin coerent și omogen și mai puțin în măsura în care oferă o legătură cu o doctrină teoretică.

Sensul în care voi analiza secvențele nu va fi dinspre temă înspre detaliile de construcție ale filmului care o răspândesc în materia filmului, o nuanțează sau o confirmă. Vom proceda invers dinspre o observare cât mai atentă și echidistantă a ceea ce se vede și se aude iar doar apoi treptat vom identifica recurențe, similitudini sau ritmuri fără a păstra tema ca un punct de referință sau ca un principiu organizator al acestui material observat.

În general etapele pe care le-am urmat în analiza mizanscenei la cei trei autori aleși (Robert Bresson, Aleksei German, Jia Zhangke) au fost următoarele: identificarea detaliată prin vizionări repetate a mișcărilor actorilor în relație cu aparatul de filmat, cu scenografia, față de ceilalți actori (mizanscena propriu zisă); discutarea acestor mișcări și în contextul dramaturgic al secvenței alese; identificarea unor efecte asupra percepției sau afectelor spectatorului, pe care mizanscena astfel construită le poate avea; identificarea unor tehnici care țin de mizanscenă folosite recurent cu scopul de a obține aceste efecte;

¹¹ Bordwell David, *Poetics of Cinema*, Routledge Taylor and Francis Group, 2008, pg. 12

colaborarea dintre mizanscenă, montaj și coloana sonoră; descoperirea unor principii mai generale care stau la baza construcției mizanscenei încorporând și tehnicile și efectele.

Robert Bresson

” Câte lucruri putem exprima cu mâna, cu capul, cu umerii! Câte cuvinte inutile, stânjenitoare dispar! Ce economie! ”¹²

Energia unei secvențe se naște la Bresson pe nesimțite, fără să poți să identifici exact, în timpul desfășurării secvenței, elementele care crează tensiunea și emoția. Totul pare egal și emoția apare subtil de undeva dintre fisurile între cadre, între gesturi și mișcări. Un detaliu singular reușește la un moment dat să strălucească, ceva banal cum ar fi o întoarcere pe loc sau câțiva pași sau mai ales o privire ridicată din pământ sau aruncată peste umăr.

Bresson preia gesturi banale, cotidiene și le oferă prin felul în care le surprinde o calitate aproape ritualică. Reconstruiește ceea ce el numește ”automatismul vieții reale” prin repetarea unor gesturi preluate din viața de zi cu zi și care nu au o încărcătură simbolică, într-o manieră care nu caută să reconstituie firescul realității. El conferă mișcărilor și gesturilor iconicitate prin felul în care le integrează în mizanscena lui. Mijloacele lui sunt repetiția, montajul care izolează gesturile și o anume rigiditate a mișcărilor actorilor care vine dintr-o înțelegere foarte diferită a rolului actorilor în cinematograful.

Caută un tip de sinteză a mișcării, și mai mult, de stilizare a unui gest cotidian. Stilizarea e unul dintre principiile importante care stau la baza construcției mizanscenei la Bresson. Acolo unde într-o mizanscenă, să-i spunem mai convențională sau clasică ar fi fost nevoie de trei mișcări sau gesturi pentru a marca un moment dramatic el folosește doar unul. Comprimă și esențializează până ajunge la acele tușe singulare care au cel puțin aceeași, dacă nu mai multă, forța expresivă ca o mizanscenă mai densă și complicată.

Folosește pe parcursul unui film și chiar de la un film la altul uneori aceleași scheme de mizanscenă, pozițiile și mișcările actorilor fiind foarte asemănătoare de la secvență la secvență. Apoi intervine cu mici variațiuni care oricât ar fi de subtile ies în evidență datorită rigidității schemei în care sunt introduse. Spectatorul recunoaște schema, atenția i se relaxează inițial și atunci intervin micile modificări care îi vor deveni astfel evidente. Efectul poate fi comparat cu acela al unei revizionări în care

¹² Bresson, Robert. ”Note despre cinematograful”, UNATC Press, 2014. pg.81

descoperim alte detalii și o imagine identică ne pare puțin diferită, alterată de un detaliu care deși mic îi poate schimba foarte mult efectul expresiv. Atenția este angajată în alt fel și sensibilitatea spectatorului este educată și disciplinată pe parcursul filmului pentru ca finalul să aibă efectul intens obținut de Bresson în aproape toate filmele. Folosind o astfel de construcție reușește să extragă maximum de expresivitate și efect din gesturi și mișcări minuscule. Într-un anumit sens cu cât ești mai înregimentat cu atât ești mai liber. Și în felul lui Bresson de a folosi resursele mizanscenei acest principiu devine evident. Chiar și el vorbește despre asta în " Note despre cinematograful ": " *Asemănare, diferență. Insistă mai mult pe asemănare ca să obții mai multă diferență. Uniforma și traiul în comun scot la iveală natura și caracterul soldaților. Când iau poziție de drepti, imobilitatea tuturor lasă să transpară semnele particulare ale fiecăruia în parte.* "13

Replicile foarte succinte și concise sunt complementare mișcărilor și își găsesc corespondentul în ele. Unor replici li se răspunde doar prin mișcare și unele mișcări provoacă replici. Dialogul și mizanscena sunt astfel perfect îmbinate. Jacques îl caută pe Michel la el acasă după ce acesta dispăre mai devreme în timp ce ei erau împreună în oraș. Jacques îi mărturisește că s-a speriat. Michel îl întreabă de ce și neprimind un răspuns clar de la Jacques îi cere să explice. Imediat după replică se ridică și se întoarce cu spatele mergând spre fereastră ca și cum a uitat că i-a cerut lui Jacques să explice sau ca și cum ar fi înțeles că acesta nu poate sau nu vrea să explice. Mișcarea care urmează replicii duce mai departe secvența și completează schimbul de replici nuanțându-l și aprofundându-l. Jacques bănuiește de ceva timp că Michel face ceva ilegal sau Michel crede, cel puțin asta. Frica exagerată a lui Jacques provocată de simpla plecare a lui Michel fără a anunța este un semn al acestei suspiciuni. De ce să i se facă așa de frică? Doar s-a întors acasă. Michel bănuiește sursa acestei frici, suspiciunea lui Jacques și îi cere astfel să explice, însă mișcarea lui care nu mai așteaptă răspunsul lui Jacques, încheie acest subiect pentru moment. Îl lasă în aer. Tensiunea nu este exteriorizată ci prelungită prin mișcare. Poate că Michel știe răspunsul, poate crede că se înșală, poate simte că nu e momentul să îl afle, poate îl disprețuiește și astfel se întoarce cu spatele. Mișcarea lui lasă schimbul de replici pradă echivocului dar în orice caz îl continuă ca și cum ar fi o altă replică.

La Bresson anumite gesturi repetate aproape la fel devin semne clare și ușor de citit pentru spectator. El reușește să construiască un limbaj omogen al mișcărilor și gesturilor, un jargon cum îl

¹³ Bresson, Robert. "Note despre cinematograful", UNATC Press, 2014. pg. 48

numește chiar el: " Jargonul vizibil al corpurilor, al obiectelor, al caselor, al străzilor, al copacilor, al câmpurilor. "14

Aleksei German

O incredibilă densitate și energie marchează construcția mizanscenei la Aleksei German astfel încât lumea din jurul protagoniștilor, care de obicei este doar un cadru pentru narațiunea principală, devine dominantă. Acțiunile personajelor principale devin suspecte de a fi un pretext pentru manifestarea unei virtuozități prolifice în construcția mizanscenei. German utilizează mecanisme ale mizanscenei deja folosite de alți regizori însă le forțează limita prin aglomerare excesivă și o viteză de trecere de la un subiect la altul uneori amețitoare. Specială este și relația dintre aparat și mizanscenă. German utilizează mizanscena în profunzime și principiul acțiunilor simultane pe mai multe planuri, însă nefolosind o compoziție echilibrată și stabilă. Privirea obiectivului nu are un regim coerent în relație cu lumea din jurul ei. Uneori pare pierdută și incapabilă să facă față la tot ce se întâmplă, alteori e răbdătoare și domoală selectând cât se poate și renunțând la a mai cuprinde tot. " Deși mai multe scene sunt filmate din mână și cu aparatul ținut sub nivelul ochilor, sugerând poate perspectiva unui copil, acest fel de a filma are și efectul de a nega aparatului orice autoritate asupra acțiunii, orice sentiment de control."15

Robert Bresson reușea prin eliminarea a tot ce e neesențial, prin aderarea la un stil auster să scoată în evidență delicatețea unei priviri sau a unui gest care s-ar fi pierdut într-o multitudine de acțiuni. Această economie de energie făcea ca un gest foarte delicat să poată deveni punctul culminant al unei secvențe. Aleksei German reușește același lucru însă mergând într-o direcție opusă lui Bresson. German scoate în evidență anumite gesturi sau priviri la fel de scurte și delicate însă printr-o supraaglomerare a mizanscenei și un aparat de filmat care sare de la un subiect la altul continuu. Într-un context atât de aglomerat și încărcat German folosește patru metode pentru a scoate în evidență aceste detalii fragile: izolarea prin mijloace tehnice de cameră, ecleraj, durată și construcția mizanscenei.

Apropierile și depărtările de anumite personaje îl obligă pe spectator să își schimbe centrul de atenție din nou și din nou, deoarece transfocările au loc des și nu insistă prea mult pe un personaj sau altul. De cele mai multe ori un zoom înainte, chiar dacă izolează o expresie sau un gest nu îi lasă timp spectatorului pentru a se acomoda cu schimbarea de perspectivă. Cadrul nu se așează, aparatul nu se liniștește, vizionarea nu poate fi una calmă, pasivă. Dacă focala mai scurtă folosită la un moment dat în

¹⁴ Bresson, Robert. "Note despre cinematograful", UNATC Press, 2014. pg.11

¹⁵ Din articolul "Time Unfrozen" de Tony Wood. Revista "Film Comment", Martie-Aprilie, 2012.

secvența petrecerii ar fi rămas aceeași, vizionarea ar fi fost mult mai ușoară pentru spectator. Geografia încăperii ar fi fost clară, centrele de interes ar fi putu fi alese de spectator și ar fi rămas poate aceleași pe tot parcursul unui cadru. Însă German prin aceste schimbări de focală în timpul cadrului îl forțează pe spectator să își recalibreze atenția din nou și din nou, să lupte pentru a găsi o logică, un protagonist sau chiar o imagine clară. Încontinuu ceea ce pare a fi punctul central al cadrului este acoperit de amorse neclare. "Impedimentele vizuale ale filmului sunt legate de această cracteristică compozițională: tot ce este prezent în cadru este în același timp și " în cale ", desi care este "calea" rămâne tot timpul o problemă nerezolvată."¹⁶

Aleksei German crează în cele două filme discutate (Prietenul meu Ivan Lapshin și Krystaliov Machinu!) un stil viguros bazat pe o mizanscenă aglomerată și de o densitate care face ca vizionări repetate să descopere noi detalii, noi expresii, noi personaje, lucru care forțează percepția spectatorului la maxim și crează o lume uneori grotescă, alteori melancolică dar în orice caz vie și pulsând de energie.

Jia Zhangke

Ca parte a artificial numitei A șasea Generație de cineaști din China Jia Zhangke și-a declarat de mai multe ori dorința de a exploata problemele contemporane ale Chinei și de a părăsi zona legendei istorice preferate de generația anterioară de cineaști. Filmele sale se concentrează foarte mult pe schimbările masive petrecute în China în ultimii 20 de ani și efectul pe care acestea îl au la un nivel intim și personal asupra indivizilor.

Unul dintre mijloacele folosite de el în construcția mizanscenei este repetiția. O fată (Qiao Qiao - 21) vrea să iasă din autobuzul în care îi este improvizată garderoba. Iubitul ei gelos, gangsterul local Quiao San(35-36), stă în ușă și îi blochează ieșirea, împingând-o înapoi pe unul dintre scaune. Qiao Qiao se ridică iar și vrea să iasă. Quiao San o oprește cu mâna și o împinge înapoi. După o pauză scurtă Qiao Qiao încearcă iar să iasă. Se ridică însă este iar împinsă înapoi. Încearcă iar și este împinsă înapoi. Se ridică și este împinsă înapoi. Se ridică și este împinsă înapoi. Începe să plângă. Se ridică cu mai multa forță și este împinsă înapoi pe scaun. Se ridică și este împinsă. Ridicare, împingere. Ridicare, împingere. Jocul continua până la un moment dat Qiao Qiao rămâne jos. Stă câteva clipe fără să mai încerce să iasă. Apoi se ridică, ia o pălărie

¹⁶ "The Imperial Trace – Recent russian cinema", Nancy Condee, Oxford university Press Inc., 2009, cap. 7: "Aleksei German: Forensics in the Dynastic capital." Pagina 214.

de pe o altă banchetă a autobuzului și iese din autobuz. Quiao San nu o mai oprește de această dată. Jocul s-a terminat. Primul gest a lui Quiao San de a o împinge înapoi pe Qiao Qiao ne poate surprinde prin violența lui dar nu e, din punctual de vedere al mișcării actorilor ceva ieșit din comun. Nici a doua împingere nu ne atrage atenția prin altceva decât prin ceea ce gestul poate însemna (irelevant pentru moment). Abia de la a treia sau a patra repetiție apare impresia că se întâmplă ceva neobișnuit. Această senzație de straniețate și neobișnuit e cea care la un prim nivel provoacă atenția spectatorului. Gestul, deși recognoscibil - un personaj îi blochează calea altui personaj și îl împinge înapoi – iese, prin repetare, din spațiul comun al gesturilor pe care spectatorul le citește imediat. Insolitul construit astfel concentrează apoi atenția. O stare de vigilență și suspiciune se instalează treptat. " Repetiția nu schimbă nimic radical în obiectul repetat, dar schimbă ceva în mintea care îl contemplă."¹⁷ Ansamblul rezultat devine o cu totul altă construcție decât gesturile cvasi identice din care este compus. Prin repetare elementele care îl compun se dizolvă și lasă loc acestui nou construct care crează o senzație și un sens foarte diferite de gestul de la care s-a pornit. Sigur că înșiruirea repetitivă a aceluiași gest - în total cei doi repetă gestul de 12 ori - are ca prim efect crearea impresiei că acest gest s-ar putea repeta la nesfârșit. Asistăm la agonia unui personaj încarcerat fără cale de scăpare. Însă, momentan, aceste semnificații ne interesează mai puțin decât analiza construcției în sine. Se produce un fel de mecanicizare a gestului, o stilizare a mișcării prin repetarea ei. Este îngroșarea unei tușe pe care autorul vrea să insiste.

Mecanicizarea unui gest al actorilor scoate la iveală și accentuează și senzația de construct artificial. Veridicitatea acțiunilor este diminuată într-o oarecare măsură pentru a obține această stilizare. Gestul trece printr-un proces de descompunere, de pierdere a rolului pe care îl avea în a duce mai departe acțiunea din secvența respectivă. Astfel are loc alterarea convenției, o întrerupere a firului narativ, activarea unei priviri mai de ansamblu care înceacă să esențializeze într-un gest condiția personajului (senzația de încarcerare care este unul dintre motivele principale ale filmului). Analizând motivul repetiției în spectacolele Pinei Bausch, Fernandes Ciane subliniază această sabotare a convenției, această expunere a mecanismului estetic spectatorului prin folosirea unui astfel de instrument: " Când un gest este făcut pentru prima dată, el poate fi interpretat ca o expresie spontană. Dar când același gest este repetat de mai multe ori este în mod clar expus ca un element estetic...În timp ce repetiția are loc sensurile devin tranzitorii, se dizolvă și sunt alterate"¹⁸

¹⁷ Deleuze, Giles. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. London:Continuum 2004.

¹⁸ Fernandes, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater, The Aesthetics of Repetition and*

Jia mizează mult pe relația dintre personaje și spațiul din jurul lor în contextul în care încearcă prin povești foarte intime și personale să exprime schimbările sociale și culturale traumatic de rapide prin care trece China. El reușește să creeze această relație dintre personal și general și prin plasarea unor scene intime în spații exterioare cu fundaluri care sugerează un context mult mai general însă în strânsă legătură cu problema intimă tratată

În "Still Life" (2006) o femeie își caută soțul plecat de lângă ea cu câțiva ani în urmă pentru a lucra la baraj. Îl reîntâlnește după multe căutări și discuția despre relația lor are loc în exterior având în fundal barajul imens din care foarte furtunos izbucnește apa. După un dans improvizat care îi aduce în dreptul barajului ea îl anunță că e cu altcineva și că vrea un divorț. Intimitatea delicată și tensionată dintre cei doi este agresată constant de imaginea barajului și de sunetul de tunet îndepărtat care vine dinspre el. Mișcarea actorilor este astfel condusă încât la început, cât ei improvizează un dans, nu vedem barajul și abia în partea a doua a secvenței când discuția lor începe, apare și barajul în fundal. La final cei doi pleacă în direcții opuse și aparatul insistă pe silueta ei care devine tot mai mică în comparație cu barajul, pe măsură ce se îndepărtează. Are loc o inversare a proporțiilor în raportul dintre personaje și fundal. Ce rămâne la final este barajul și sunetul lui îndepărtat. Chiar și drama de familie – tradițional plasată în interioare - nu își are un spațiu intim în care să se desfășoare.

Jia își pierde protagoniștii în mulțimea care îi înconjoară făcându-ne tot timpul conștienți de contextul în care aceștia trăiesc. Nu recurge la această tehnică la finalul filmului sau doar odată pe parcurs pentru a extinde destinul individual al personajului asupra unei comunități ci are grijă ca permanent dramele personale să fie încadrate de viața comunității astfel încât metafora generalizatoare și valoarea simbolică devin secundare texturalității și autenticității detaliilor care invadează constant cadrul. Un exemplu este primul cadru din "Still Life"(2006). Camera e pe o barcă plină de oameni și panoramează prin mulțime. Oamenii sunt așezați pe mai multe planuri astfel încât privim aproape tot timpul acțiuni desfășurate în paralel. Abia la finalul secvenței aparatul îl descoperă pe protagonist însă chiar și atunci e nevoie de o întârziere insistentă asupra lui pentru a-l decupa din mulțime. Prin felul în care este construită mizanscena în unele secvențe personajul principal se pierde în grupuri și spectatorul se trezește în fața unor imagini care își pierd natura ficțională și devin observații vizuale.

Jia încearcă constant să își adapteze tehnicile și opțiunile estetice unui subiect care se transformă cu o viteză uimitoare. Momentele absurde introduse de Jia vin paradoxal dintr-o fidelitate față de adevăr, dintr-o încercare de redare a unei realități aflată într-un proces de nemiloasă metamorfoză.

Cuvinte cheie:

Mizanscenă, profunzime de câmp, plan secvență, montaj, aparat de filmat, decupaj, racord, mise en scène, blocking, gesturi, miscarea actorilor, Adrian Martin, Robert Bresson, David Bordwell, ecleraj, unghiul camerei de filmat, "Cahiers du cinéma", pozitionare a actorilor, compoziție, stil, coloana sonoră, dialog, scenografie, Marile Teorii, meșteșug, cercetare științifică, doctrine teoretice, argumentare, modele, *pattern*, "Film Comment", Bazin Andre, Aleksei German, criterii, categorii, principii, practici, detalii, norme, percepție, esențializare, iconicizare, privire, apropiere, depărtare, sistem, cod, limbaj, ansamblu.

Bibliografie:

1. Bordwell David, "Figures Traced in Light. On cinematic staging." University of California Press / Berkley Los Angeles London. 2005.
2. Martin Adrian, *Mise en scène and Film Style*, PALGRAVE MACMILLAN, 2014.
3. Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers, Post-modern Dance*. Wesleyan University Press 1978.
4. Fernandes, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater, The Aesthetics of Repetition and Transformation*. *New Studies in Aesthetics* no.34. New York: Peter Lang Publishing 2001.
5. Bordwell David, *Poetics of Cinema*, Routledge Taylor and Francis Group, 2008
6. Trinh T. Minh-ha, 'The World as a Foreign Land', *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Trinh T. Minh-ha (New York: Routledge, 1991)
7. Bazin, Andre. *Ce este cinematograful? Vol I*. UNATC Press, 2014.
8. *Cahiers du cinema*, no.482, 1994, Thierry Jousse, "Renoir vivant".
9. Georges Sadoul, *Les pionners du cinema, 1897-1909*, Paris: Denoel, 1947.
10. Schrader Paul, "Transcendental style in film", DA CAPO Press, 1972.
11. Bresson, Robert. "Note despre cinematograful", UNATC Press, 2014.
12. *Cahiers du Cinéma*, February 1960.
13. "The Imperial Trace – Recent russian cinema", Nancy Condee, Oxford university Press Inc., 2009, cap. 7: "Aleksi German: Forensics in the Dynastic capital."
14. "The Red Screen – politics, society, art in soviet cinema." Edited by Anna Lawton, Routledge, 1992, cap. 14 "Aleksi German or the Form of Courage."
15. Revista "Film Comment", Martie-Aprilie, 2012, articolul "Time Unfrozen" de Tony Wood.

16. Bordwell David, "On the History of Film Style", Harvard University Press, 1997
17. Bordwell David, Kristin Thompson Film Art: An Introduction Published January 1st 2003 by McGraw-Hill Companies
18. Aumont Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, "Estetica filmului", Idea Design and Print. Cluj, 2007.
19. Bazin Andre, "Jean Renoir", traducere din limba franceză de W.W. Halsey și William H. Simon, Da Capo Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.
20. Brecht, Bertlot, Ecris sur le theatre, vol.1. traducere din limba germane de Jean Tailleur, Guy Delfel, Jean Louis Besson, Jean-Marie Valentin, L Arche, Paris, 1972.
21. Deleuze, Giles. Difference and Repetition. Translated by Paul Patton. London:Continuum 2004.
22. Eisenstein, Sergei. The Film Sense. Translated and Edited by Jay Leyda. London: Faberand Faber 1986.