

JULIANNA HAJNAL KIRÁLY

**THE CINEMA OF MANOEL DE OLIVEIRA. MODERNITY, INTERMEDIALITY
AND THE UNCANNY**

REZUMATUL TEZEI DE ABILITARE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Teza de abilitare *The Cinema of Manoel de Oliveira. Modernity, Intermediality and the Uncanny / Cinemaul lui Manoel de Oliveira. Modernitate, intermedialitate și straniul* se bazează pe volumul cu același titlu, publicat în engleză în 2022 de Bloomsbury Academic. Conține analize, articole și eseuri teoretice, rezultate ale studiilor postdoctorale efectuate în Portugalia, la Universitatea din Lisabona, ale unor proiecte de cercetare în domeniul intermedialității cinematografice la Universitatea Sapiientia din Cluj, precum și în domeniul teoriei culturale a filmului la Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta. Cele nouă capitole grupate în trei părți prezintă vasta operă a lui Oliveira ca un fenomen aparte în istoria universală a cinematografeii, tocmai datorită relațiilor sale organice cu literatura, teatrul, pictura, sculptura și muzica ultimelor două secole. Cinemaul regizorului portughez, cuprinzând aproape un secol, reprezintă o platformă de interacțiuni complexe între evenimentele istorice, fenomenele sociale, culturale și tehnologice, discursurile teoretice remarcabile și istoria filmului din secolul al XX-lea. Opera lui Oliveira exemplifică într-un mod nuanțat că intermedialitatea însăși reprezintă un mod de reflexie asupra posibilităților poetice ale filmului în diferitele epoci ale istoriei sale.

Teza propriu-zisă este precedată de o prezentare a carierei științifice a candidatului, cu accent deosebit pe intermedialitate ca temă constantă de cercetare, de la teoriile ecranizărilor prezentate și interpretate în teza de doctorat la interferențele culturale ale intermedialității, obiectul cercetărilor și publicațiilor mai recente. Capitolele tezei sunt urmate de o trecere în revistă a planurilor de cercetare în viitor, strâns legate de aspectul afectiv al filmelor în general și al intermedialității cinematografice în particular, reprezentând o posibilitate de conectare cu cercetări din domeniul științelor sociale.

Teza pleacă de la observația că, în pofida faptului că filmele lui Oliveira au participat cu succes la festivaluri de prestigiu, fiind bine cunoscute de personalitățile marcante ale criticii

cinematografice, sunt puține abordări referitoare la „sinistra familiaritate” a filmelor sale, atât din punct de vedere tematic cât și estetic. De aceea teza adresează un aspect relevant dar puțin studiat al acestei opere vaste, și anume potențialul figurativ, poetic al intermedialității în interpretarea conexiunilor dintre referințele personale, istorice, culturale și filosofice ale filmelor. Din punct de vedere metodologic, teza balansează între analize textuale, detaliate și abordări teoretice, conceptuale ale principalelor caracteristici ale acestui cinema cuprinzând primul secol cinematografic, referitoare la: o puternică afinitate cu mitul modernității conceput ca o coexistență a tradiției și stabilității cu instabilitatea reprezentată de inovația tehnologică; intermedialitatea ca dialog constant între artele clasice și filmul precum și, în final, problematica sinistrului, care rezultă din primele două aspecte, experiența sinistrului în familiar și a familiarului în sinistru (mișcare în stabilitate, modernul în clasic, tradiția în inovație). Autorul consideră conceptul de sinistru și ca o experiență spectatorială (filmele lui Oliveira evocă stiluri și genuri bine cunoscute, însă le combină cu tematici bizare, anacronistice), ca efect de alienare al stilului și tehnicii narrative, precum și o atitudine personală și artistică, caracterizată de repetiții și reîntoarceri obsesive ale tematicilor, caracterelor sau actorilor preferați.

Prima parte, *Frumoasa femeie-mașină / The Beautiful Automaton*, are ca figură de stil centrală frumoasa femeie-robot, care apare în textul lui Freud despre sinistru, ca un exemplu al indeciziei dacă un caracter, o femeie (în cazul nuvelei *Omul de Nisip*, de E.T.A. Hoffmann) este vie sau nu (este o mașină, robot sau o păpușă), se mișcă sau este nemișcat. Metafora se referă la cinema în general (în care mișcarea însăși este o iluzie), precum și la trei aspecte ale filmelor lui Oliveira, tratate în trei capitole separate. **Primul capitol, *Cinema și/ca mitul modernității / Cinema and/as the myth of modernity*** tratează metafora femeii-mașină în contextul evoluției istorice a filmului, de la artele vizuale clasice, „statice” la imaginea în mișcare, „manipulată” tehnologic, ca o metaforă a modernității. Reîntoarcerea lui Oliveira la conceptul de modernitate definit de către Charles Baudelaire ca o dihotomie între etern și efemer apare în constanta preocupare cu contrastul dintre om și mașină, de la primul său film *Muncă pe râul Douro / Labour on the Douro River* (1931) până la *Cazul ciudat al lui Angelica / The Strange Case of Angelica* (2010), în care o femeie moartă apare ca vie, văzută prin obiectivul aparatului de fotografiat.

Al doilea capitol al primei părți, *Către o estetică oliveiriană a nemișcării / Towards an Oliveirian aesthetics of stillness*, explorează figura frumoasei femei-mașină în contextul obsesiei pentru imaginea statică. Sprijinindu-se pe discursurile teoretice ale filmului “lent” și ale imaginii statice, elaborate de către Roland Barthes, Pascal Bonitzer, Raymond Bellour sau

Laura Mulvey, printre alții, în acest capitol autorul interpretează imaginea fixă, izolată ca purtătoare de semnificații de nedescris (dor de moarte, sacru, minune sau tabu). În multe cazuri, aceste imagini imită compoziția, coloritul, textura, iluminarea și atenția pentru detaliu a tablourilor sau a fotografiilor contemplate de către personaje, creând o suprafață intermedială pe care sensurile ascunse sunt proiectate. În lumina unor studii semnate de Angela Dalle Vacche, Susan Felleman, Brigitte Peucker și Steven Jacobs, acest capitol demonstrează că intruziunea picturalului în filmele lui Oliveira funcționează și ca un fel de memorie a cinematografului, „subconștientul” său, subliniind viziunea istorică a lui Oliveira asupra acestui mediu. Genul intermedial *tableau vivant* în filme caracterizate drept ca “teatru filmat” (*Benilde sau Fecioara mamă / Benilde or the Virgin Mother (1975)*, *Divina Comedia / The Divine Comedy*, *Gebo și umbra / Gebo and the Shadow (2014)*) asigură dialogul dintre teatru și film, marcând, în același timp, punctul culminant al dramei, precum și o auto-referențialitate modernistă asumată, o viziune media-istorică a cinematografului.

Ultimul capitol al primei părți, *Figura de stil a păpușii / The trope of the doll*, analizează un caz specific al figurii frumoasei femei-mașină, și anume cel al „păpușii în vitrină”, care apare într-o serie de filme începând cu *Aniki Bóbo*. Însă în timp ce în acest film animismul și magia este un ingredient natural în joaca copiilor, aceeași atitudine apare ca o experiență sinistă în filmele așa-numitei *Tetralogii a iubirilor frustrate (Trecut și prezent / Past and Present, 1971, Dragoste blestemată / Doomed Love, 1978, Benilde și Francisca, 1981*, precum și în *Cazul ciudat al lui Angelica, Excentricitățile unei fete cu părul blond / Eccentricities of a Blonde-Haired Girl, 2009, Valea lui Abraham / Abraham's Valley, 1993 și Scrisoarea / The Letter, 1999*). Scena centrală a acestor filme prezintă un bărbat voyeur care observă o femeie distantă, animată/neanimată, asemănătoare cu o pictură sau o statuie. Acest capitol urmărește transformarea unui obiect simbolic (o păpușă) într-o imagine, un obiect estetic, care presupune un spectator contemplativ.

A doua parte a tezei, intitulată *Camões și Don Quixote / Camões and Don Quixote* prezintă un alt aspect al experienței sinistre în filme, și anume repetiția și dublarea. Personajele literare și caracterele des întâlnite în filmele lui Oliveira, invocate în ultimul scurt metraj al directorului, *Bătrânul din Restelo / The Old Man of Belém / O Velho de restelo (2014)*, de fapt încorporează concepte culturale centrale în filme despre responsabilitatea artistică pentru destinul național. Figura emblematică a lui Camões reprezintă trecutul eroic și tematici legate de prezervarea identității naționale și culturale, în timp ce Don Quijote rămâne o emblemă constantă a luptei cu iluziile individuale și naționale. Alegoria, profanarea și parodia, precum și imitarea culturală ca strategii artistice ale repetiției și imitației, contribuie la prezentarea

reflexiilor cinematografice ale lui Oliveira referitoare la moștenirea culturală a Portugaliei, văzută ca o relație tensionată între global și local, vest și sud, European și non-european, precum și discursuri oficiale și neoficiale (personale). Capitolele acestei părți prezintă modurile în care discursul identității naționale și personale apare în filmele lui Oliveira. *Sub-capitolul* intitulat *Historical Allegories and Identity Quests/Alegorii istorice în căutarea identității* discută fenomenul alegoriei istorice și culturale descrise de Ismail Xavier ca o figurație influențată de scopuri moralizatoare și educaționale, caracteristice perioadelor de tranziție și de criză – în cazul portughez, de la izolația în timpul dictaturii Salazar la aderarea la Comunitatea Europeană. În filmele lui Oliveira, această criză apare ca o intensă preocupare cu caracterul național și stereotipele naționale, cu apariția marilor evenimente istorice în destine individuale, precum și ca expresia repetată a dorinței de a găsi locul Portugaliei printre celelalte națiuni ale Europei.

Primul capitol al celei de-a doua părți, *Filosofia culturală a lui Oliveira* examinează variatele aspecte ale unei filosofii individuale, elaborate într-o serie de filme istorice și polemice. Sub-capitolul *Spiritul negației* oferă o analiză detaliată a filmelor *Nu, sau slava deșartă a comenzii / No, or the Vain Glory of Command* (1990) și *Al cincilea imperiu / The Fifth Empire* (2004), ambele prezentând o atitudine ambivalentă în legătură cu trecutul colonial al Portugaliei. *Spectrele nostalgiei* analizează filmul *Cristofor Columbus – enigma* (2007), în care căutarea identității naționale și individuale se concentrează în definiția strict portugheză a nostalgiei, în conceptul de *saudade*. Acest prim capitol include și analiza filmelor *Călătorie la începutul lumii / Voyage to the Beginning of the World* (1997), un road movie a identităților transnaționale, precum și *O imagine vorbitoare / A Talking Picture* (2003), interpretat ca o alegorie a poziției ocupate de Portugalia în Europa, o sumbră viziune a dispariției naționale și individuale.

Al doilea capitol al acestei părți, intitulat *Profanări* este structurat în jurul repetițiilor și re-prezentărilor misterilor și miracolelor religioase în filme, corespunzătoare practicii de profanare definiată de Giorgio Agamben ca „o pierdere a aerei evenimentului original”. Profanarea, ca și parodia, considerată de Agamben ca modalitate unică de abordare a misterelor, o confruntare a propriului cu o gramatică universală (în acest caz cu textele sacre ale Bibliei) vor fi interpretate în trei analize detaliată: cea din *Ritualul primăverii / Rite of Spring* (1963) (în care procesul de filmare devine el însuși parte a reconstituirii), *O Divină Comedie / The Divine Comedy* (1991) (o serie de reconstituiri ale unor scene de înviere, însoțite de dialoguri și monologuri care corespund unor voci contradictorii dintr-un discurs personal al lui Oliveira, care caută răspunsuri după moartea nepotului său) și, în sfârșit, *Principiul*

incertitudinii / The Uncertainty Principle (2002) și *Oglinda magică / Magic Mirror* (2005), ambele structurate de-a lungul unei aspirații profane către sacrul văzut ca ideal (sfânta familie, Fecioara Maria, Sfânta Ioana) al unei clase de înaltă burghezie înghețată în formalități și aparențe pure.

Cel de-al treilea capitol discută tema identității culturale, poziția Portugaliei în Europa contemporană, liminalitatea sa geopolitică care declanșează un impuls mimetic al culturii occidentale, în special al colonizatorilor francezi, care merge de asemenea mână în mână cu o distanțare ironică. Acest subiect implică examinarea „conexiunii franceze” prin analiza unui număr de filme ale lui Oliveira (referitor la actori, locații, coproducție, finanțare, stil pictural), prezentarea așa-numitului „factor Paulo Branco” (producătorul multora dintre filmele sale), precum și a multor alte referințe care conectează aceste filme cu cultura (vizuală) europeană mai largă. Filmele la care se face referire – *Pantofiorul de satin / The Satin Slipper* (1985), *Anxietatea / Anxiety* (1998), *Scrisoarea, Belle Toujours* (2006), *Gebo și umbra* (2012), precum și *Călătorie la începutul lumii* – sunt toate reprezentative pentru o identitate culturală portugheză văzută de Oliveira ca fiind “cealaltă” față a valorilor și identităților vest-europene.

Ultimul set de capitole vizează un grup special de filme din opera lui Oliveira, ecranizările literare, ca exemple speciale de intermedialitate care reunesc viziunile sale asupra reprezentabilității vizuale a cuvintelor și ideilor poetice. Deși aceasta este una dintre cele mai interpretate aspecte ale operei regizorului, implicând mai mult de jumătate din filmele sale, susțin că ele ridică dileme care nu pot fi surprinse doar în discrepanța cuvânt-imagie. De aceea, ultima parte a tezei propune să reitereze ipotezele privind rolul figurativ al intermedialității, deja discutate într-o oarecare măsură în capitolele anterioare – cel mai important fiind „intruziunea” picturalului în textul filmic – atât în ceea ce privește semnificația narativă, cât și dialogul intercultural. Paradigmaticul film al lui Oliveira, *Dragoste blestemată*, o adaptare a unui roman de Camilo Castelo Branco, reprezintă punctul său de vedere conform căruia atracția fatală dintre literatură și film poate fi doar problematizată, dar niciodată rezolvată. Această ipoteză se reflectă într-un set de efecte stranii (cum ar fi repetiția, întreruperea, nemișcarea) care fac vizibil schimbul intermedial, rezultând în „ecranizări tulburătoare” care vor fi analizate în primul capitol (filmele *Trecut și prezent*, *Francisca*, *Benilde*, *Valea lui Abraham*, *Excentricitățile unei fete cu părul blond*). *Dragoste blestemată* va fi interpretată în detaliu într-un capitol separat, comparând versiunea lui Oliveira cu alte trei ecranizări portugheze ale romanului, pentru a explora, prin diferențele detectate, discursul oliveirian subiacent despre autor, cinemaul ca scriere, problema fidelității, relația cuvânt-imagie, vizibil și invizibil, precum și dihotomia absență-prezență. Potențialul poetic al

interacțiunii dintre vizibil și audibil, dintre scrisoare și voce sau muzică, este explorat în ultimul capitol al acestei secțiuni, în legătură cu alte două filme care au ca figură narativă centrală scrisoarea, precum și procesul de scriere și de citire a acesteia (*Francisca* și *Scrisoarea*).

Capitolul de încheiere își propune să reîncadreze subiectele și experiențele care se repetă cu obstinație în opera lui Oliveira, abordate în secțiunile anterioare (responsabile de efectul straniu al filmelor) din perspectiva unei pierderi individuale și naționale, reale sau imaginare, chiar anticipate, concretizate în filme ca doliu, dor, frica de pierderea identității, a prestigiului global al Portugaliei, a tinereții și a sănătății, precum și preocuparea de propria moarte. Capitolul argumentează că melancolia este un numitor comun al filmelor lui Oliveira, care, împreună cu nostalgia pentru un trecut glorios (al Portugaliei, al familiei Oliveira și al clasei lor sociale), este ingredientul sentimentului de *saudade*, o formă de dor specific portugheză (și braziliană). Din punct de vedere psihoanalitic, dorul disperat după obiectul pierdut (Mama-obiect fiind imaginea sa arhaică) iese la suprafață prin repetarea încăpățânată a aceleiași „afaceri neterminate”, a subiectului iubitilor frustrate, a fetișismului, a preferinței pentru melodrame și nemișcare, precum și a impulsului de moarte din narațiunile filmelor sale. În încheiere, capitolul trage concluzia că opera lui Oliveira poate fi interpretată ca o încercare continuă de sublimare a unui sentiment de pierdere de nedescris, un impuls puternic care i-a alimentat activitatea cinematografică până la sfârșitul vieții. În acest sens poate fi cinemaul văzut ca un obiect de tranziție pentru Oliveira, ajutându-i tranziția spre moarte, de la faptele și actele familiare ale vieții la moarte, Marele Necunoscut, straniu și nereprezentabil.

Preocuparea cu aspectul melancholic al filmelor lui Oliveira aparține deja unei linii de cercetare care propune studiul influenței afective a filmelor asupra spectatorului (în funcție de contextul cultural). Planul de dezvoltare profesională cuprinde descrierea etapelor acestei cercetări, de scurtă și de lungă durată, de la faza exploratoare, analitică la cea de implementare practică a rezultatelor în educația profesională.