

Dana Duma

Woody Allen Bufon și filosof

Editura Ideea Europeană
2012

Colecția: CINEAȘTI CELEBRI
Coperta colecției: Cristian Negoii

Lector: Horia George Plugaru
Tehnoredactor: Mihaela Eftimiu

Editura Ideea Europeană
OP-22, CP-113, Sector 1, București,
Cod 014780, Romania
Tel/Fax: 4021-2125692;
4021-3106618 E-mail:
office@ideeaeuropeana.ro
www.ideeaeuropeana.ro

Anul apariției: 2012
Ediție Digitală PDF
ISBN 978-973-1925-79-0

Copyright © 2012 Ideea Europeană

Această carte în format digital este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc în conformitate cu legile în vigoare.

Cuprins

CUVÂNT ÎNAINTE.....	5
PUȚINĂ BIOGRAFIE.....	6
...ȘI MULTĂ AUTOBIOGRAFIE	9
O REȚEA ORGANIZATĂ DE OBSESII.....	16
PSIHANALIZA	16
MOARTEA	18
DUMNEZEU	20
LUMEA SPECTACOLULUI.....	23
NEW YORK	26
FAMILIA	29
MAGIA	30
UN „CINEAST AL FEMEILOR”	32
MUZA DIANE	33
MUZA MIA.....	34
FEMEI EXALTANTE ȘI FEMEI EXASPERANTE	35
CU EUROPA ÎN SÂNGE	40
COMICUL ALLENIAN.....	48
INTERTEXTUALITATE COMICĂ	48
ARTA MONOLOGULUI	49
UN UMOR „ETNIC”.....	52
O MOȘTENIRE BINE ADMINISTRATĂ	53
UN CAZ FERICIT ÎN ISTORIA FILMULUI	55
WOODY, DE LA A LA Z.....	57
REPLICI ȘI AFORISME	61
WOODY ALLEN INTERPRET ÎN FILMELE ALTORA	89
BIBLIOGRAFIE	90

Autorul mulțumește regretatei Elena Albu,
Doamnelor Manuela Cernat, Magda Mihăilescu,
Aura Puran, și Domnilor Călin Căliman,
Gheorghe Ceaușu, Dan Grigorescu și Călin Stănculescu

Lui George Littera,
un înger printre criticii de cinema

CUVÂNT ÎNAINTE

Pentru mine Woody Allen este un erou. M-am decis să-i consacru o carte nu numai pentru că mulți îl consideră „ultimul mare comic american” dar și pentru eroica lui putere de a rezista în cadrul cinematografului dominant. În peisajul din ce în ce mai dezolant al comediei cinematografice, el reprezintă alternativa dătătoare de speranțe: încă se mai poate râde inteligent în sălile de cinema, unde glumele „fiziologice” (*bathroom humour*) fac ravagii printre adolescenții hrăniți cu hamburgeri și educați cu jocuri video.

Cum să nu-l simpatizezi pe ochelariștii comic american când el este, în plus, cel mai european (în spirit) dintre cineaștii de peste ocean? O recunoaște și el și nu obosește să mulțumească publicului de pe bătrânul continent, care l-a ovaționat înaintea celui de acasă. O recunosc și criticii și eseistii care îngroașă mereu lista cărților dedicate operei sale. O recunosc, în fine, marile festivaluri europene, onorate să-i proiecteze peliculele în gala de deschidere (Cannes, Veneția) unde cineastul începe să-și însoțească, de la o vreme, creațiile.

Woody Allen merită atenție specială nu numai pentru că ar corespunde unui gust mai sofisticat, adresându-se celor care apreciază umorul său de „bufon literat postmodern”. Hazul său cucerește mai degrabă grație sincerității din care se naște: el este permanent alimentat de obsesiile personale ale regizorului-scenarist, care își exorcizează prin vorbe de duh spaimele și neliniștile. Prin strategia lui autobiografică, el apare ca unul dintre ultimii reprezentanți ai cinematografului „de autor”, sintagmă detestată de producătorii hollywoodieni, dar dragă tuturor acelor care își petrec încă multe ore în sălile Cinematecii, în compania lui Bergman, Fellini, Truffaut sau Tarkovski. Opera lui Allen ilustrează strălucit o idee a prozatorului său favorit, Flaubert: „Rasa gladiatorilor n-a murit; fiecare artist este unul dintre ei. Distrează publicul cu agoniile sale”¹

Comediile alleniene „ne distrează”, într-adevăr, dar au și meritul de a ne antrena în elanurile autorului de a reflecta asupra marilor teme: dragostea, moartea, Dumnezeu, vinovăția, iertarea. Iar pentru felul inteligent în care folosește râsul ca leac împotriva disperării omului în criză de certitudini la sfârșit și început de mileniu, Woody Allen merită, cu prisosință, afecțiunea și atenția noastră: monologul acaparant care este întreaga lui creație cinematografică ne apare ca o răsplată.

Când Allen primea, în toamna lui 2002, din mâinile alteței sale don Felipe de Borbón, unul dintre prestigioasele premii „Principele de Asturias” și era condus, pe tărâm spaniol, într-o caleașcă regală, fragilul comic spunea, intimidat: „E o poveste cu zâne”. Reușita alleniană este, în peisajul cinematografului de azi, un fel de poveste cu zâne, care merită a fi povestită într-o carte.

¹ Gustave Flaubert, în scrisoarea nedată din octombrie 1895, citată de Mario Vargas Llosa în „Orgia perpetuă: Flaubert și Madame Bovary”, Ed. ALLFA, București, 2001

PUȚINĂ BIOGRAFIE...

Susținătorii teoriei potrivit căreia comedia se naște din mari frustrări și disperări, reconvertite în râs, sunt descumpăniți privind parcursul biografic al lui Woody Allen. La fel și cei care văd în el intelectualul cu o formație solidă, un ins studios de pe vremea pantalonilor scurți.

Allen Stewart Konigsberg se naște la 1 decembrie 1935 în cartierul Flatbush din Brooklyn, ca fiul lui Martin și Nettie. Situat relativ aproape de Long Island și de insula Ellis, pe care ajungeau la începutul secolului trecut imigranții din Europa, printre care se numărau și bunicii cineastului, cartierul era unul „decent”, locuit de mici burghezi cărora nu le mergea prea rău. „Credeau în Dumnezeu și în mochetă” va spune el, mai târziu, despre locuitorii de aici. Tatăl era meșteșugar și practica mai multe meserii (printre care și cea de taximetrist sau de figurant într-un spectacol muzical), mama era contabilă la o florărie și amândoi munceau mult, ca toți americanii după marea criză din 1929, dar locuiau confortabil și copiii (mai are o soră, Letty, născută în 1943) nu le lipsește nimic. Într-un interviu din 1969 își amintește: „Nu aveam nimic dintr-un copil solitar sau temător. Mă jucam toată ziua, jucam toate jocurile și încă foarte bine. Nu eram nici înfometat, nici neglijat. Aparțineam unei familii burgheze bine hrănite și bine îmbrăcate, instalate într-o casă confortabilă”.

Școlarul Woody, cum îl vor porecli colegii (probabil că de la *wood/lemn*, vrând să sugereze „cap de lemn”) nu strălucește la nici o materie. În schimb, este „idolul recreațiilor”, are un dar înnăscut de a-i face pe cei din jur să râdă. „Nu râdeam, dar eram considerat un copil nostim. Punctul meu de vedere era amuzant și spuneam lucruri amuzante”. E atras de sporturi, joacă în echipa de *baseball* a școlii, deși arată cam pîrpiriu. În afară de sport, se mai simte atras de numerele de magie și de prestidigitație, foarte la modă în spectacolele de varietăți în anii ‘30-’40. Petrece multe ore și în sălile de cinema, unde savurează mai ales comedii semnate de Chaplin, Ernst Lubitsch, frații Marx.

Fantezia lui Woody este, cum ar spune G. Călinescu, „în stare de perpetuă ebuliție”: paginile caietelor lui de școală se umplu de glume, scrise foarte spontan, care îi fac să râdă pe colegii de clasă, dar și pe profesori. Foarte repede, junele autor se decide să-și încerce norocul în publicistică, trimițând producțiile sale la ziare sau la agenți literari, sub pseudonimul Woody Allen. Avea numai 17 ani (în 1952) când i se achiziționează câteva dintre ele, pentru rubricile comice ale lui Earl Wilson. Existau atunci multe agenții care achiziționau scheciuri sau glume care alimentau apoi spectacolele de televiziune. Astfel debutează școlarul ca *ghost writer* (scriitor care lucrează „la negru”) și lucrează febril pentru a face față comenzilor, din ce în ce mai numeroase. La 18 ani are deja un contract cu agenția David O’ Alber, care îl plătește cu 40 de dolari pe săptămână. În același timp, termină liceul și se înscrie la New York University, pentru a studia producția cinematografică. Nici studiile universitare nu sunt tratate cu mai mare seriozitate decât cele liceale de junele care începe să-și facă un nume în industria spectacolului. Frecventează numai cursurile legate de istoria filmului și nu ratează nici o proiecție. Este epoca descoperirii marilor cinești europeni (Jean Renoir, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Ingmar Bergman) pe care îi preferă celor americani.

Între rupe studiile când se ivește ocazia unui contract la Hollywood, cu postul de televiziune NBS. Devine angajatul departamentului de scenarii, unde lucrează de dimineața până seara pentru emisiunea Colgate Comedy Hour. A fost o ucenicie foarte bună, deși continuă să scrie glume pentru alții, în ritm istovitor. Nu suportă clima californiană, nici stilul de viață de pe coasta de Vest. Poate de aceea decide să aducă alături de el persoana cea mai dragă din New York, pe Harlene Rosen. Se căsătorește în 1954 și încearcă să se ajute reciproc pentru a supraviețui într-un mediu pe care îl simt ostil. Nu rezistă prea mult aici și se întorc la New York, unde ea începe să studieze filosofia. Mai mare cu trei ani decât Woody, Harlene are o educație impecabilă și un apetit cultural insașiabil, pe care

îl transmite junelui genial. La sugestia ei, Woody începe să citească marea literatură (Dostoievski, Tolstoi, Proust, Flaubert, etc.), filosofie, să frecventeze opera și teatrul. O dată molipsit de cultură, va începe să-și umple apartamentul de cărți, albume de artă și discuri.

La New York, Woody revine mult mai pregătit să scrie scheciuri de televiziune, rămânând recunoscător lui Danny Simon (fratele dramaturgului Neil Simon) care îl învață „trucurile” esențiale ale profesiei. Intră în echipa emisiunii „Ora lui Caesar”, al cărei protagonist, Sid Caesar, este unul dintre cei mai bine cotați comici ai deceniului. O întâlnire decisivă are loc în 1958, când îi cunoaște pe Jack Rollins și Charles Joffe, care au devenit, și au rămas până azi, impresarii săi. Ei l-au împins, practic, pe scenă, dându-și seama că glumele sale, cu un caracter atât de autobiografic, ar suna mai bine spuse chiar de el. Începutul carierei de *stand up comedian* a fost „dezastruos”, își aduc aminte cei doi agenți, pentru că Woody pășește pe scenă „mort de frică”, frângându-și mâinile și balmăjind cuvintele. Stângăcia lui naturală se potrivește însă cu personajul alienian și pare jucată, așa încât publicul se amuză, sfârșind prin a-l accepta. Cum, în acea perioadă, multe localuri ofereau clienților, în fiecare seară, un recital comic, Allen își găsește multe angajamente și are ocazia de a-și roda și perfecționa tehnica actoricească. Apare în cabarete din Greenwich Village, precum „Bitter End” sau „Blue Angel”, iar în 1962 este elogiat de un important cronicar de la „New York Times” pentru recitalurile sale. Într-unul dintre spectacolele de la „Blue Angel” e remarcat de celebra actriță Shirley Mac Laine care îi povestește producătorului Charles Feldman că „a murit de răs” ascultându-l. Influentul om vede și el show-ul, apreciază glumele lui Allen referitoare la femei și îl invită imediat să scrie scenariul unei comedii pornind de la aceste teme. Astfel se naște filmul *What's New Pussycat? / Ce-i nou pisicuțo?*, o comedie sofisticată în tradiția lui Billy Wilder, regizată de Clive Donner. Lansată în vara lui 1965, pelicula cu replici și situații de un haz delirant și cu o distribuție atractivă, unde pe lângă faimoșii Peter Sellers, Peter O Toole, Romy Schneider și Ursula Andress, apare și Woody Allen, trece cu succes proba publicului. Scenaristul Allen este, prin urmare, solicitat să salveze o comedie de spionaj japoneză de serie B, pe care distribuitorul american ține s-o modifice radical. Pentru 75.000 de dolari, bineveniți în noua căsnicie cu actrița Louise Lasser, Woody reconstruiește povestea, își împrumută vocea povestitorului, dar este dezgustat de intervențiile ulterioare ale distribuitorului și-l dă în judecată. Filmul este întâmpinat cu un neașteptat entuziasm de unii critici, așa încât Woody este invitat în echipa de scenariști a parodiei James Bond *Casino Royale* (1967), film regizat de cinci regizori, printre care John Huston. El joacă din nou alături de Peter Sellers și Ursula Andress, ba chiar și alături de Orson Welles, dar rezultatul nu-l mulțumește și se decide să-și regizeze, de acum înainte, propriile scenarii. Debutază ca regizor în 1969 cu *Take the Money and Run/Ia banii și fugi*, o comedie care valorifică imaginativ zestrea burlescului, primită foarte bine de public și de critică. Este anul întâlnirii cu Diane Keaton, partenera sa din piesa *Play it Again, Sam*, care îl transformă într-un autor de succes pe Broadway și care va deveni, trei ani mai târziu, un film în regia lui Herbert Ross. Tot în 1969 apare o adaptare cinematografică după o altă piesă de-a sa, *Don't Drink the Water/ Nu bea apa*, regizată de Howard Morris și considerată de Allen, care cere retragerea numelui lui de pe generic, un eșec.

Anii '70 acumulează multe succese ale regizorului Woody Allen care începe să lucreze în ritm diabolic. Lansează un nou titlu aproape în fiecare an: *Bananas* (1971), *Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask / Tot ce ați vrut să știți despre sex dar n-ați avut curaj să întrebați* (1972), *Sleeper/Adormitul* (1973), *Love and Death / Dragoste și moarte* (1975), *Annie Hall* (1977), *Interiors/Interioare* (1978), *Manhattan* (1979). Cele patru premii Oscar obținute de *Annie Hall* (cel mai bun film, regizor, scenariu, actriță – Diane Keaton) îl plasează pe Allen printre cei mai respectați cineaști americani. Notorietatea lui este atât de mare, încât devine, în 1977, eroul unei serii de benzi desenate publicate simultan în 180 de cotidiene din Statele Unite. Deceniul se încheie cu

Stardust Memories/ Amintiri de la „Stardust” (1980), un film prea subtil pentru publicul american după rezultatele de box-office, dar bine primit în Europa.

În 1981 o cunoaște pe Mia Farrow, care va deveni noua sa muză pentru o lungă perioadă. Este anul când publică un volum de schițe, *Side Effects* și i se pune în scenă piesa *The Floating Light Bulb/Becul zburător*. Dacă următorul film, *A Midsummer Night Sex Comedy/Comedie erotică a unei nopți de vară* (1982) nu are prea mare succes, *Zelig* (1983) e considerat „o operă majoră”. După o comedie cu succes moderat, *Broadway Danny Rose* (1984), urmează trei titluri foarte importante ale filmografiei alleniene: *The Purple Rose of Cairo/ Trandafirul roșu din Cairo* (1985), *Hannah and Her Sisters* (1986), câștigătorul a trei premii Oscar. (cel mai bun scenariu, rol masculin secundar-Michael Caine, rol feminin secundar-Dianne Wiest), și *Radio Days/Zilele radioului* (1997). Tonul serios al următoarelor pelicule, *September* (1987) și *Another Woman / O altă femeie* (1998) îl plasează din nou printre autorii destul de slab cotați în box-office. În 1987 Mia Farrow îl naște pe Satchel, singurul fiu al lui Woody Allen, eveniment care pare să-l transforme pe cineast într-un familist convins. În 1989 revine pe ecrane cu scheciul din *New York Stories*, pelicula semnată împreună cu Francis Ford Coppola și Martin Scorsese și cu *Crimes and Misdemeanours / Crime și delict*, ambele bine primite de public și de critică. Îi oferă Miei Farrow roluri foarte bine scrise în *Alice* (1990) și *Shadow and Fog / Umbre și ceață* (1991), armonia cuplului părând perfectă. Și totuși, furtuna se declanșează în ianuarie 1992, când Mia descoperă, în camera lui, câteva fotografii cu nudul fiicei sale adoptive de origine sud-coreeană, Soon Yi, în vârstă de 21 de ani. Scandalul izbucnește în presă abia în iulie, perioada „de grație” acordată de actrița ultragiată putând fi pusă pe seama priorității de a termina ultimul film realizat împreună de cuplul Allen-Farrow, *Husbands and Wives/Bărbați și neveste*. Revelarea poveștii „sordide” dintre Woody și Soon-Yi este acompaniată de o vehementă campanie de denigrare a cineastului, împotriva căruia Mia încearcă să ridice întreaga Americă. Ea nu se limitează la atacurile din presă. O armată de avocați cer tribunalului decizii stabilind interdicția ca Allen să-și vadă propriul fiu și cei doi copii înfiați împreună cu Mia, Dylan și Moses. În dosar apar și acuzații de „molestare sexuală” a copiilor. Avocații lui contraatacă, încercând să demonstreze incapacitatea ei de a fi o mamă bună. Soon-Yi depune mărturie în favoarea lui, mărturisește că Mia face deosebiri greu de suportat între copiii proprii și cei înfiați și, în plus, susține că ea a fost cea care l-a sedus pe Woody. Foarte mediatizat scandal a avut ca rezultat bunele rezultate de box-office ale filmului *Bărbați și neveste*, dar n-a reușit să-l compromită pe regizor. Puritana „opinie publică” americană a înțeles exact cât adevăr și câtă ranchiună se ascunde în spatele acuzațiilor. În plus, imaginea „bufonului” de serviciu Allen, timid și amuzant, nu se putea modifica peste noapte. Publicul său fidel a salutat revenirea la un ton mai optimist în comedii ca *Misterul crimei din Manhattan* (1993), *Bullets over Broadway /Gloanțe peste Broadway* (1994), *Mighty Aphrodite/Puternica Afrodită* (1995), *Everyone Says I love You/Toată lumea spune te iubesc* (1996), *Deconstructing Harry/ Demontându-l pe Harry* (1997), *Celebrity* (1999), *Sweet and Lowdown/Acorduri și dezacorduri* (2000). Publicul american l-a acceptat așa cum este, cu noua lui soție coreeană, și copiii înfiați împreună cu ea, cu noul său operator chinez (Zhao Fei) și cu noul său tonus optimist, dobândit de când a încetat să frecventeze psihanalistul. Fanii săi americani l-au simpatizat și mai mult când și-a împrumutat vocea unui personaj de film de animație (*Antz / Furnicutze* – 1999) și când a renunțat la decizia de a nu călca pe la galele Premiilor Oscar. A fost întâmpinat ca un adevărat erou când, în martie 2002 a prezentat un omagiu al New Yorkului după atentatele teroriste de la 11 septembrie 2001. Schimbarea radicală a atitudinii față de Hollywood l-a făcut să decidă și acceptarea propunerii de a-și face filmele la o mare companie producătoare, DreamWorks, pentru care încearcă, de la începutul noului mileniu, să regizeze comedii mai accesibile și mai puțin „intelectuale”, ca *Small Time Crooks / Escroci pe termen scurt* (2000), *The Curse of the Jade Scorpion / Blestemul scorpionului de jad* (2001), *Hollywood Ending* (2002), *Anything*

Else (2003), *Melinda and Melinda* (2004). Woody pare decis să rămână optimist în noul mileniu, să accepte toate invitațiile la festivalurile unde altădată nu punea piciorul (a fost în 2002 la Cannes, în 2003 la Veneția), și să nu renunțe la ritmul său de lucru. Să-l credem când spune că e hotărât să nu se lase ușor învins de bătrânețe atunci când, întrebat ce i-ar plăcea să spună despre el peste o sută de ani răspunde: „Ce bine se ține pentru vârsta lui!”.

...ȘI MULTĂ AUTOBIOGRAFIE

Ultimul mare comic al ecranului american, Woody Allen, este un caz aparte într-o cinematografie unde sintagma „film de autor” pare un oximoron. Puternicii producători hollywoodieni o resping energic și găsesc mereu noi argumente pentru a limita dreptul regizorului de a-și afirma personalitatea. Cu toate acestea, Woody Allen continuă să fie cotate drept autor, alături de alți câțiva faimoși cineaști americani. Foarte puțini, după părerea criticului american James B. Harris: „Woody Allen este unul dintre cei mai buni cinci regizori americani în activitate azi. Vă las să spuneți care sunt ceilalți (sugerându-vă, totuși, să-i includeți printre ei pe Kubrick și Scorsese.)”²

Cum a reușit un actor-autor de comedie să ajungă unul dintre cei mai respectați cineaști americani? Recunoașterea lui în Europa și-a spus, fără doar și poate cuvântul, dar chiar și în Statele Unite consensul critic îl plasează imediat după Chaplin. La sfârșitul anilor ‘70 reputația sa era deja recunoscută în termeni absoluți: „Woody Allen, un geniu comic”, titra revista americană „Time” din 30 aprilie 1979. Acest statut de invidiat a fost obținut fără doar și poate grație Oscarurilor câștigate în 1977 cu *Annie Hall*, dar și continuității pe care el a asigurat-o marii comedii americane, după cum ne încredințează criticul italian Gian Luigi Rondi: „Hollywoodul aștepta de mult un autor-actor pentru a-i încredința succesiunea marilor comici: de la Buster Keaton, Harold Lloyd, până la Jerry Lewis și Danny Kaye, care au devenit acum amintiri de arhivă.”³ Aprecierea lui Rondi pune accentul edificator: imensul prestigiu al lui Woody Allen se datorează în primul rând izbândeii de a fi pus comedia cinematografică în termenii filmului de autor. Excepționala coerență a temelor și motivelor sale, caracterul intens personal al peliculelor, marcatele accente autobiografice ne dau dreptul să calificăm opera sa ca una de autor, ilustrând strălucit idealul formulat de François Truffaut în eseurile sale din anii ‘50: cineaștii „care nu vor înceta să înfățișeze ecranul ca oglinda secretă sau declarată a eului creator”, cum remarca George Littera⁴.

Cinefilul pățimaș, Woody Allen a văzut în anii ‘60 filme marcante ale regizorilor din „noul val” francez, ca și alte pelicule europene care l-au făcut să aprecieze cinematograful de autor (reprezentat de Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, François Truffaut, Federico Fellini). Fără doar și poate, el aspiră, încă de la începuturile sale cinematografice, să fie cât mai personal: „Filmele mele nu sunt atât comedii, cât filmele unui autor comic. Filme care depind de persoana autorului și nu povești de interpretat. Nimeni nu poate face filmele mai bine decât mine”⁵.

Nu există dovezi că Woody Allen ar fi studiat teoria cinematografului de autor, lansată de cineaștii „noului val” grupați în jurul revistei „Cahiers du cinema”. Există însă în filmele sale atâtea

² Harris, James B. „Radiografia lui Woody Allen” în „Positif” nr 408, feb. 1995

³ Rondi, Gian Luigi în „Il Tempo”, 29 oct. 1975

⁴ Littera George, „Cinematograful la persoana întâi” în „Noul cinema” nr 9/1991

⁵ În interviul acordat lui Mel Gussow în „New York Times”, 9 iunie 1971

exemple de consonanță cu principiile acesteia, încât se cuvine să ne oprim puțin asupra lor. Este vorba mai ales despre ideile formulate în paginile acestei reviste de Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette și Claude Chabrol, cineștii care le-au susținut apoi prin creația lor. Sintagma a fost folosită uneori abuziv – se mai folosește și azi – fiind aplicată unor filme care îndeplinesc numai parțial condițiile teoretizate de bătaioșii regizori francezi în anii '50, de obicei atunci când numele regizorului coincide cu acela al scenaristului. Se uită, în aceste pripite catalogări, esența teoriei „autorilor” care stabilește că, în cinema, „artă colectivă”, există posibilitatea, pentru artiști, „de a-și propune propria lor viziune asupra lumii, de a-și exprima preocupările personale, adică intime, pe scurt, că nu există o efasare a individului, a creatorului în colectivul de creație”⁶, cum nuanțează Jean-Louis Comolli.

Ideea lui Alexandre Astruc potrivit căreia „cinematograful nu are viitor decât în cazul în care camera de filmat va înlocui stiloul”⁷. a fost preluată, dezvoltată și nuanțată în eseurile lui Truffaut și Jacques Rivette, viitori cinești de referință. Ei au polemizat cu academismul tradițional, acuzând filmele franceze marcate de „lustrul calității” că sterilizează impresia de viață. Semnat de Truffaut, eseul-far al teoriei care susține „politica autorilor” este „O anume tendință a cinematografului francez”⁸ și radicalismul său o face pe Claire Clouzot să-l aprecieze, după două decenii, „mai degrabă o declarație de război decât prefața la „Cromwell”⁹. Aici autorul se războiește cu un sistem de producție, condamnând acel „cinema de papa”, fără să propună însă un plan definit, o alternativă estetică. În alte articole, abordând un ton mai puțin sentențios, el își întregeste pledoaria pentru „cinematograful la persoana întâi”.

George Littera sintetizează inspirat sugestiile lui Truffaut în această direcție: „Autenticitatea implică, după Truffaut, împlinirea unei exigențe capitale: regizorul este chemat să vorbească despre ceea ce știe bine, altfel spus despre sine. Accentul vizionar și noutatea revoluționară, atât cât sunt, ale eseisticii pe care ne-a lăsat-o părintele lui Antoine Doinel, stau tocmai în exaltarea inspirației autobiografice, în afirmarea, pe cât de netă, pe atât de pasionantă, a dreptului cineastului la destăinuire, la transcrierea experiențelor lui directe”¹⁰. Deși teoria lui Truffaut și a camarazilor săi s-a dovedit fertilă în planul creației lor, cu reușite incontestabile precum *Les quatre cents coups (Cele 400 de lovături)* – 1959 de François Truffaut, *À bout de souffle (Cu sufletul la gură)* – 1959 de Jean-Luc Godard sau *Zazie dans le metro (Zazie în metrou)* – 1960 de Louis Malle, atacurile împotriva acesteia au fost numeroase și au venit din mai multe direcții. Cele mai multe vizau autobiografismul cu accente de narcisism, acel faimos „nombrișm” de care este acuzat uneori și Woody Allen. Principiile estetice ale regizorilor de pe lângă „Cahiers du cinema” au fost demolate vehement și de publicității de la revista rivală, „Positif”, printre care faimosul Robert Benayoun: el îi acuză pe acești regizori pentru că promovează, de fapt, „neglijența” și exaltă „o mistică a tatonării care încurajează eboșa și glorifică neterminatul”¹¹. Tot în acest text le este imputată, mai ales lui Godard și Chabrol, mania de a face filme „care digeră cinematograful”, supralicitează aluziile între inițiați și citatele din Hitchcock. Limitele și primejdiile exaltării „politicii autorilor”, tendința de a supraevalua critic filmele minore, sunt semnalate chiar și de părintele spiritual al cineștilor „noului val”, André Bazin, cel de la care ei au preluat ideea scriiturii foarte personale. El avertiza: „Mi se pare că politica autorilor cuprinde și apără un adevăr critic esențial, necesar cinematografului mai mult decât tuturor celorlalte arte, tocmai în măsura în care actul de adevărată creație artistică e aici mai nesigur și mai amenințat decât în alte

⁶ Comolli, Jean Louis în „Cahiers du cinema” nr 172, nov 1965

⁷ Astruc Alexandre, „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera stylo” în „L'ecran français” nr 144, 30 martie 1948

⁸ Truffaut François, „Une certaine tendance du cinema français”, „Cahiers du cinema” nr 31/1954

⁹ Clouzot Claire „Le cinema français depuis la nouvelle vague”, Ed. Fernand Natan, 1972, p 23

¹⁰ Littera George, op. cit

¹¹ Benayoun Robert în „Le roi est nu”, „Positif” nr 46, iunie 1962

arte. Dar practicarea ei exclusivă ar duce la un alt pericol, la negarea operei și la cultul autorului ei”.¹² Contestată mai mult sau mai puțin energic, teoria prinde rădăcini nu numai în Franța și se propagă rapid în întreaga Europă și în Statele Unite, unde orice regizor aspiră în secret să fie recunoscut drept Autor. Mulți îmbrățișează următorul postulat: „Un cineast care a făcut în trecut mari filme poate face greșeli, dar greșelile pe care le face au toate șansele de a fi mai pasionante decât reușitele unui meșteșugar”.¹³ După acest principiu se conduce, de cinci decenii, Festivalul de la Cannes, care include întotdeauna în selecție (am putea spune cu prioritate) filmele unor cinești cărora li se recunoaște statutul de autor: italianul Nanni Moretti, iranianul Abbas Kiarostami, canadianul Atom Egoyan, iugoslavul Emir Kusturica, chinezul Zhang Yimou, danezul Lars von Trier sau românul Lucian Pintilie sunt câteva exemple. Woody Allen se află și el pe această listă selectă, fiind ales în anul 2002 să deschidă festivalul cu *Hollywood Ending*.

Există similitudini surprinzătoare (dată fiind mai ales diferența de meridian) între formația, opțiunile tematice și stilistice ale lui Woody Allen și ale celor mai marcați regizori ai „noului val” francez. Ca și Truffaut, Godard sau Chabrol, Allen nu a studiat într-un institut sau într-o școală superioară de cinema (a început doar un curs de producție, pe care l-a urmat doar câteva luni). În loc de lecții savante de tehnică sau de scenaristică el, ca și francezii, s-a format în primul rând ca cinefil, vizionând sute, mii de filme. Experiența de cinefili împătimiți și-a pus, de altfel, pecetea asupra creației acestor regizori care au lansat moda citării din operele de cinematecă pe care le adoră. În *Vivre sa vie* (1961) Godard citează din *La Passion de Jeanne d'Arc (Patimile Ioanei d'Arc, 1927)* de Carl Theodor Dreyer, în *À bout de souffle* face trimiteri la Humphrey Bogart sau Jean-Pierre Melville, iar Truffaut își construiește *Tirez sur le pianiste (Trajeți în pianist – 1960)* pe o întreagă rețea de referințe la filmele americane cu gangsteri. Citarea și pasișarea unor pelicule îndrăgite va deveni la Woody Allen o adevărată obsesie.

Cineastul american este, poate, cazul cel mai emblematic de autor, în accepțiunea pe care Truffaut și camarazii săi au dat-o termenului. Filmele lui sunt parcă anume făcute să ilustreze teoria celor din „noul val”, fără a avea însă excesele demonstrative pe care peliculele acestora le aveau, fiind în același timp creația unui cineast provenit din spectacolul de divertisment și dornic să realizeze comedii gustate de public. Poate că de un public mai restrâns, datorită frecvenței aluziilor culturale și acelor *private jokes* savurate de o minoritate. Analogiile dintre filmele marelui comic american și ale francezilor din *nouvelle vague* pot fi ilustrate convingător și prin prisma „temelor de expresie personală”¹⁴ pe care Claire Clouzot le clasifică în trei categorii: 1. „Regizorul se povestește pe sine” 2. „A se povesti înseamnă, de asemenea, a vorbi despre lucruri cunoscute” 3. „Personal, vrea să spună, în fine, că filmele seamănă oamenilor care le turnează”.

În privința regizorului care vorbește la persoana întâi, despre sine, povestindu-și propriile experiențe, Truffaut oferă, desigur cele mai multe exemple. În *Les mistons (Ștregarii – 1958)* și *Cele 400 de lovituri* își povestește copilăria, în scheciul său din *L'amour à vingt ans (Dragoste la douăzeci de ani – 1962)* adolescența, iar personajul Antoine Doinel (interpretat mereu de același Jean-Pierre Léaud) devine un alter ego al cineastului în *Domicile conjugal (Domiciliul conjugal – 1970)*. Truffaut simte nevoia să apară el însuși atunci când vorbește despre condiția regizorului în *La nuit américaine (Noaptea americană – 1973)* și efectul cinematografului la persoana întâi este intensificat de prezența lui.

Comparația cu filmele lui Woody Allen este jalonată de asemănări frapante: și americanul își povestește copilăria (în *Radio days – Zilele radioului*) sau experiențele sentimentale și matrimoniale

¹² Bazin André, „De la politique des auteurs”, „Cahiers du cinema”, nr. 70/1957

¹³ Roud Richard, „The French Line”, în „Sight and Sound”, toamna 1960

¹⁴ Clouzot Claire, op. cit., pag. 29

(în *Annie Hall*, *Manhattan* sau *Husbands and Wives* – *Bărbați și neveste*). Și el, ca și Truffaut, simte nevoia să facă un film-autoportret, *Stardust Memories* (*Amintiri de la Stardust*), unde el însuși joacă rolul regizorului, ca și în recentul *Hollywood Ending*.

În a doua categorie de „teme personale”, principiul „a vorbi despre lucruri cunoscute” a devenit marcă inconfundabilă „noului val”, dar și motiv de reproș din partea unor comentatori care îi acuzau pe cineștii francezi că se cantonează într-un mediu restrâns și că ignoră realități „fierbinți” ale Franței. Filmele acestora descriu în mod constant lumea intelectualilor și artiștilor, de obicei urmăriți în cartierele boeme ale Parisului, unde frecventează cafenelele și bistrourile la modă (a se vedea *Le beau Serge/Frumosul Sergiu*, 1958 de Claude Chabrol, *La peau douce/Pielea catifelată*, 1964 de François Truffaut, *Une femme mariée/O femeie căsătorită*, 1963 de Jean-Luc Godard, *Ma nuit chez Maud/Noaptea mea cu Maud* – 1969 de Eric Rohmer). Este o lume a oamenilor cu un standard de viață de invidiat, care flirtează din plictiseală și beau whisky pentru a-și alimenta verva în interminabile discuții. Eroii aparțin deseori mediilor artistice, ca în *Le Mépris* (*Disprețul*, 1963) de Jean-Luc Godard, *Le genou de Claire* (*Genunchiul Clarei* – 1970) de Eric Rohmer, *Vie privée* (*Viață particulară*, 1962) de Louis Malle. Celor iritați de „inautenticitatea” lumii descrise în aceste pelicule și de absența ecourilor unor probleme „majore” ale societății franceze, Jean-Luc Godard le răspunde apărând: „sinceritatea intelectuală a „noului val” care ar consta în „a vorbi bine despre ceea ce cunoaște, în loc să vorbească prost despre ceea ce nu cunoaște”.¹⁵

Cantonarea într-un spațiu restrâns este și mai drastică în cazul lui Woody Allen: aproape toate filmele sale au drept fundal New York-ul și mai exact Manhattan-ul, selectul cartier în care cineastul trăiește. Eroii săi aparțin, de asemenea, „claselor favorizate” și au profesii foarte bine cotate: medici (*Crime și delict*), psihanalisti (*Deconstructing Harry/Demontându-l pe Harry*), profesori universitari (*Manhattan, Another Woman/ – O altă femeie* – 1988). De multe ori personajele aparțin lumii spectacolului, căreia îi acoperă mai toate specializările: regizori de teatru (*Bullets over Broadway/Împușcături pe Broadway*), actori de teatru și cinema (*Annie Hall, Manhattan*), regizor de film (*Amintiri de la Stardust*), impresar (*Broadway Danny Rose*), producător de televiziune (*Crime și delict*), chitarist (*Sweet and lowdown/Acorduri și dezacorduri*). Alteori eroul este editor (*Manhattan Murder Mystery/Misterul crimei din Manhattan*, 1993) sau scriitor (*Demontându-l pe Harry*). Cu toții au mereu probleme sentimentale ori se află în plină criză matrimonială, discută la nesfârșit despre aceste lucruri cu psihanalistul sau cu grupul de prieteni. Și filmele alleniene au provocat numeroase reproșuri de insensibilitate față de problemele sociale „reale” ale Statelor Unite, ale minorității afro-americane în special, iar autorul s-a apărut, de câte ori a avut ocazia, cam în felul în care a făcut-o Godard, replicând că e mai onest să vorbească despre lucrurile pe care le cunoaște bine, decât să mimeze o „poziție” civică, plasându-se ipocrit de partea „marilor cauze”. Cu toate acestea, nu lipsesc din comedii alleniene accente critice cu trimiteri precise la un context politic (a se vedea ironiile la adresa președintelui Nixon din *Sleeper-Adormitul* – 1973).

Un alt mod de a fi personal al „cinematografului la persoana întâi” este acela pe care Claire Clouzot îl caracterizează expresiv în felul următor: „Oricare ar fi originea sau natura surselor din care se inspiră, regizorul nu vorbește niciodată decât despre sine însuși. Atunci când pune în scenă personaje, aflăm mai puțin despre acestea, cât despre el, chiar dacă par străine de experiența lui personală”.¹⁶ Exemplul cel mai grăitor este Jean-Luc Godard care vorbește explicit în filmele sale despre gusturile sale, amorurile sale și despre convingerile sale politice. „Stângismul” lui anecdotic transpare din *Le petit solat* (*Micul soldat* – 1968, *Pierrot le fou* (*Pierrot nebunul* – 1965) sau din *Les*

¹⁵ Godard, Jean-Luc, interviu în „Cahiers du cinema”, număr special „Nouvelle Vague”, dec. 1962

¹⁶ Clouzot Claire, op. cit., pag. 30

carabiniers (*Carabinierii* – 1963). Godard rămâne, de altfel, singurul cineast al „noului val” căruia i se poate recunoaște un angajament politic. Celorlalți li s-a reproșat, chiar, lipsa vibrației în fața unor teme precum războiul din Algeria. La Godard este, de asemenea, vizibil întotdeauna ce-i place și ce nu-i place, în materie de cinema, dar și de literatură sau pictură. Aflăm întotdeauna și care este muza sa în momentul turnării unei pelicule, aceasta deținând, de obicei, rolul principal. Anna Karina a îndeplinit cel mai constant această misiune de „inspiratoare” oficială, apărând în titluri precum *Vivre sa vie* sau *Pierrot nebunul*.

Mult mai radical este acest vorbit despre sine însuși, oricare ar fi subiectul abordat, în cazul lui Woody Allen. Exagerarea acestui aspect e oarecum normală pentru cineastul provenit din spectacolul de cabaret, unde monologurile sale erau centrate asupra propriei sale persoane. Exprimarea la persoana întâi, atât de potrivită actorului-dramaturg Woody Allen, a fost cea mai firească (și cea mai inspirată) opțiune în momentul în care el s-a dedicat filmului. Chiar și într-o peliculă regizată de altcineva (Herbert Ross) ca *Play it again, Sam* (*Mai cântă o dată, Sam*), pe genericul căreia Allen apare ca scenarist și interpret principal, îi auzim „vocea de autor” vorbindu-ne despre veșnicele sale probleme cu femeile și despre deliranta lui cinefilie: personajul interpretat de el este un critic de cinema obsedat de figura lui Humphrey Bogart. Chiar și atunci când nu interpretează personajul-cheie, putem realiza cu ușurință cine este alter ego-ul regizorului, care vorbește, prin intermediul său, despre sine. Simțim acest lucru chiar și atunci când este vorba despre un alter ego feminin, ca în *Purple rose of Cairo* (*Trandafirul roșu din Cairo*), unde eroina jucată de Mia Farrow crede cu atâta tărie în magia cinematografului încât anulează frontierele dintre viața reală și ceea ce se întâmplă pe ecran. Pe cineast îl identificăm și cu personajul dramaturgului interpretat de John Cusack în *Împușcături pe Broadway*, unde acesta ne comunică observațiile lui sarcastice în legătură cu lumea spectacolului, sau cu reporterul jucat de Keneth Brannagh în *Celebrity* (*Celebritate*), purtătorul său de cuvânt despre incredibilele strategii de câștigare a atenției *mass media* la sfârșit de mileniu. De multe ori ce-i place și ce nu-i place lui Woody Allen nu mai este disimulat în spatele unor aluzii, ci se exprimă „cu fața la cameră” în pasaje de monolog cât se poate de explicite, precum acela din *Manhattan*, în care eroul principal, scenaristul interpretat de autor, inventariază „lucrurile pentru care merită să trăiești”.

Opțiunile tematice care îl apropie pe Woody Allen de regizorii „noului val” sunt mai numeroase decât ar părea. Francezii au vorbit, mai sincer și mai atașant decât o făcuseră cei dinaintea lor, despre problemele cuplului. Aceștia au încercat să arate pe ecran ce este dincolo de disimulările dictate de prejudecățile „burgheze”, să demoleze „fațada” unor relații bărbat-femeie minate de insatisfacții sexuale.

Despre rutină și eșec în relațiile sentimentale și erotice este vorba în pelicule precum *Un couple* (*Un cuplu*, 1960) de Jean Pierre Moky, *La morte saison des amours* (*Anotimpul mort al iubirii* – 1960) de Pierre Kast. Fără pudoare se vorbește despre sex și despre obsesia erotică în *Cu sufletul la gură* de Jean-Luc Godard, unde scenele de amor sunt destul de explicite. O abordare fără complexe și fără false pudori a erotismului întâlnim și în *Les Amants* (*Amantii* – 1960) de Louis Malle, *Les Cousins* (*Verii* – 1959) de Claude Chabrol, *Vacances portugaises* (*Vacanță portugheză* – 1962) de Pierre Kast. Dar nu numai aspectul „carnal” al relației de cuplu a șocat în peliculele cineștilor din „noul val”, ci și felul cum se vorbește despre dragoste (dezinhibat, uneori „cerebral”) și cum este analizată strategia seducției. Poate că *Genunchiul Clarei* de Eric Rohmer este unul dintre cele mai rafinate în descrierea tehnicilor de seducere, la fel ca și *Le Farceur* (*Farsorul*-1960) de Philippe de Broca, ultimul aflându-se, de altfel, pe lista preferințelor lui Allen. Cel mai romantic mod de abordare a iubirii rămâne cel propriu lui Truffaut care, chiar și când analizează, în *Jules și Jim* o relație de „amor în trei”, un subiect „scandalos”, o face cu remarcabilă pudoare și cu delicatețe.

Probabil că modelul secret al lui Allen rămâne Truffaut, în filmele căruia se vorbește mult

despre relația de cuplu și chiar despre sex, fără însă ca reprezentarea erosului să meargă prea departe. De obicei intelectuali și artiști, eroii allenieni discută foarte amănunțit despre rutina erotică și eșecurile lor matrimoniale (*Annie Hall*, *Manhattan*, *Bărbați și neveste*, *Demontându-l pe Harry*), dar dezinvoltura conversației lor apare mai degrabă ca efectul terapiei îndelungate la psihanalist, decât ca un fel „cinic” de a judeca amorul. Dimpotrivă, personajele sale sunt deseori de un sentimentalism desuet, greu de asociat imaginii celui care trăiește în mediile intelectuale din Manhattan, catalogat de obicei drept „snob” (a se vedea *Crime și delict*, *Toată lumea spune te iubesc*, *Demontându-l pe Harry*).

În fine, ultimul aspect care îl apropie pe Allen de autorii „noului val” este pregnanța figurii feminine. Personajul femeii moderne a anilor '60, în care unii văd o victorie a „eliberării” mult clamate la vremea respectivă, asigură de multe ori resortul profund al conflictului în filmele franceze, chiar atunci când bărbatul are un rol important. Memorabile eroine capătă, în interpretarea unor mari actrițe, un impresionant relief uman: Jean Seberg în *Cu sufletul la gură* de Jean-Luc Godard, Jeanne Moreau în *Amanții* lui Louis Malle sau în *Jules și Jim* de François Truffaut, Anna Karina în *Micul soldat* sau *Vivre sa vie*.

În filmele lui Woody Allen personajul feminin e deseori mai pregnant decât cel masculin, chiar atunci când autorul își asumă rolul protagonist și se povestește, în mod evident, pe sine. Distribuirea actrițelor-muze (Diane Keaton, apoi Mia Farrow) are, desigur, un cuvânt de spus, nu numai talentul lor incontestabil, ci și implicarea lor în viața cineastului determinând acest efect. Dar nu numai cele două devin nucleul central al unor pelicule alleniene, ci și alte remarcabile interprete precum Dianne Wiest (*Împușcături pe Broadway*), Gena Rowlands (*O altă femeie*), Helen Hunt (*Blestemul scorpionului de jad*).

Dacă Woody Allen este un autor ce satisface deplin postulatele teoreticienilor din „noul val” francez, trebuie să observăm că el este „autor” și în sensul în care înțeleg marii cinești plasați în afara oricărui curent să fie. Cel mai elocvent exemplu mi se pare Federico Fellini, a cărui creație pornește de la următorul principiu: „Eu mă așez pe mine în fața camerei”¹⁷ și această formulare are un sens figurat, pentru că marele cineast italian nu-și asumă decât rareori funcția de interpret al propriilor pelicule (*Intervista/Interviu* – 1987, fiind o excepție).

Allen este „autor” în același sens în care Charlie Chaplin era: el se așează în fața camerei pe sine însuși, la figurat și la propriu. Opera atât de personală, de evident alimentată de propriile sale experiențe și de un „credo” artistic ne încurajează să folosim sintagma „comedie de autor”, potrivită și în cazul Allen. Autobiografismul lui Chaplin a metamorfozat în comedii geniale episoade traumatizante din viața sa, precum copilăria de orfan (*The Kid/Puștiul*, 1921), emigrarea (*The Immigrant*, 1917), sărăcia extremă (*The Tramp/Vagabondul*, 1914), *A Dog's Life/Viață de câine*, 1918), *Modern Time/Timpuri noi*, 1935). Îmbătrânirea și despărțirea de marea comedie „de altădată” fac atât de emoționant tonul unui film precum *Limelight (Luminile rampei)*, 1952). Iar nefericitele sale experiențe matrimoniale sau de cuplu au dat naștere misoginei comedii „negre” *Monsieur Verdoux (Domnul Verdoux)*, 1947). Cât despre legăturile sale cu spectacolul de cabaret și cu lumea circului, acestea au stimulat imaginația cineastului Chaplin în filme precum *The Circus (Circul)*, 1927). Chaplin este, de fapt, exemplul cel mai fericit de autor din istoria cinematografului: regizor, scenarist, interpret, compozitor sau autor al muzicii propriilor pelicule, el își asumă cele mai multe funcții și toate în mod admirabil.

Cu nostalgia unui asemenea model își construiește opera și francezul Jacques Tati, semnată a numai cinci comedii, care îi afirmă însă un stil inconfundabil: *Jour de fête (Zi de sărbătoare)*, 1947), *Les vacances Monsieur Hulot (Vacanțele domnului Hulot)*, 1953), *Mon oncle (Unchiul meu)*, 1958), *Playtime* (1967) și *Trafic* (1970). Creator al unui personaj de fermecătoare desuetudine, domnul Hulot,

¹⁷ Fellini, Federico în „Fellini despre Fellini”, Ed. Meridiane, 1991

purtător al unor atribute pitorești (șosete dungate, treci prea scurt, pipă în colțul gurii), Tati își construiește toate poveștile în jurul acestui erou certat cu ritmul trepidant al vremurilor moderne, un încurcă-lume care întruchipează francezul „de rând”. El este însă și un alter ego al autorului (care-l și interpretează), un purtător al mesajului său ironic-nostalgic despre pierderea poeziei într-o societate robotizată. Lipsite de dialog, dominate de gaguri vizuale, filmele sale sunt expresia unei particulare viziuni asupra lumii. Originalitatea acestui autor este caracterizată de Călin Căliman astfel: „Există azi, în universul cinematografic, o „lume Tati”, pe care o recunoști dintr-o privire. Câți cinești se pot mândri cu o asemenea realizare? Tati-personajul și regizorul cumulează, în mod fericit, jocul, copilăria, fantezia, libertatea, într-o captivantă sinteză”.¹⁸

Alt comic francez calificat ca autor de comentariul criticilor, Pierre Étaix, este și el un nostalgic al „vârstei de aur” a cinematografului, mai ales pentru precizia mecanică a stilului său de joc. Reputația lui de clown-cineast cu admirabile calități acrobatice se susține pe filme precum *Le Soupirant* (*Pretendentul* – 1962), *Yoyo* (1965), *Le grand amour* (*Iubirea cea mare* –1969).

În fine, un alt reprezentant al comediei „de autor”, definit chiar ca un „Woody Allen italian” este Nanni Moretti care, prin pelicule precum *Io sono un autarchico* (*Sunt un autarhic*,1976),*Ecce Bombo* (1978), *Bianca* (1984), *La messa e finita* (*Slujba s-a terminat*, 1986) sau *Caro diario* (*Dragă jurnalule* – 1993) și-a definit un profil inconfundabil. Pornind de la principiul „fac filme pentru a-mi exorciza obsesiile”¹⁹, el a creat un personaj care poartă aproape mereu același nume (Michele Apicella) și, deși practică de fiecare dată o altă profesie, el își păstrează datele de caracter. Așa cum precizează Moretti, el „e un personaj care pornește din mine” și este, în bună măsură, un dublu al său. Logoreic, nevrotic, obsedat de autoanaliză, acest erou încearcă, la fel ca cel allenian, să se salveze cu ajutorul umorului și autoironiei. Cineastul italian este, în Europa, un caz singular, la fel cum este Woody Allen în Statele Unite. Ambii sunt cazuri izolate în cinematograful mondial al începutului de secol și oferă o formulă estetică de supraviețuire a filmului de autor: aceasta poate rezista în interiorul comediei.

Urmărind cronologic filmele alleniene, putem constata nu numai fireasca maturizare progresivă a cineastului, ci și clarificarea profilului său de autor. Dacă primele comedii (*Ia banii și fugi*, *Tot ce ați vrut să știți despre sex dar n-ați avut curaj să întrebați*, *Adormitul* sau *Banane*) se alimentau din tradiția „Marelui Mut” și a scheciului umoristic, revelându-i personalitatea mai ales în pasajele de monolog comic, începând cu *Dragoste și moarte* se poate vorbi despre filme bine structurate dramaturgic și preocupate de a pune în valoare un „conținut”, dezvoltând teme inportante, deseori serioase (*Annie Hall*, *Manhattan*, *Stardust Memories*, *Comedie erotică a unei nopți de vară*, *Broadway Danny Rose*, *Trandafirul roșu din Cairo*, *Septembrie*, *O altă femeie*, *Crime și delict*, *Alice*, *Umbre și ceață*, *Bărbați și neveste*), pentru ca a treia perioadă să fie oarecum o sinteză a celor două, autorul continuând să se exprime pe sine însuși, dar într-o formă mai deschisă spre public, mai „agreabilă” (în *Toată lumea spune te iubesc*, *Demontându-l pe Harry*, *Celebritate*, *Acorduri și dezacorduri*, *Small Time Crooks*, *Blestemul scorpionului de jad*, *Hollywood Ending*). Allen este unul dintre puținii autori care nu își exacerbează ego-ul, ignorând așteptările publicului. Este ceea ce îi dă dreptul să fie numit „ultimul mare comic american”.

¹⁸ Căliman, Călin, în „Tati și timpurile noastre”, în „Almanahul Cinema 1973”, pag. 5

¹⁹ în interviul acordat lui Gili Jean A., „Positif” nr. 311, ian. 1987

O REȚEA ORGANIZATĂ DE OBSESII

Probabil că cea mai simplă și cea mai completă definiție a cineastului-autor este aceea dată de Gilles Jacob, celebrul președinte al Festivalului de la Cannes, cel care urmărește de decenii opera unor regizori care merită acest calificativ și se luptă să le aducă cele mai noi creații pe ecranele legendarei competiții de pe litoralul francez. El crede că un adevărat autor se compune din „teme familiare, fantasme, o rețea organizată de obsesii”. Opera alleniană ilustrează cât se poate de bine această definiție.

Mi se pare potrivit a împrumuta metoda analizei obsesiilor în cazul lui Woody Allen, căci rețeaua lor revelează o rară coerență și permite descifrarea viziunii asupra lumii a autorului, unul dintre puținii autori care au îndrăznit să aducă așa numitele „mari teme” pe tărâmul comediei. Să le urmărim.

PSIHANALIZA

E destul de dificil de stabilit dacă psihanaliza constituie o obsesie ori un motiv reluat obsesiv în filmele lui Woody Allen. Ar fi, probabil, mai potrivit să spunem că psihanaliza este o obsesie pentru omul și artistul Allen, în timp ce tratamentul la psihanalist este un motiv recurent al filmelor sale. Un lucru este însă, de domeniul evidenței: sunt mai puține peliculele cineastului care nu fac referire la psihanaliză decât cele care o fac.

Se spune că, după ce doctorul Freud a ajuns în Statele Unite, ar fi declarat: „Ei nu știu că le aduc ciuma și holera”. Ne place să credem că savantul era capabil de umor autoironic. În orice caz, intuiția sa a fost premonitoare: doctrina freudiană a făcut ravagii pe teritoriul american, influența ei a devenit, acolo, mult mai mare decât pe bătrânul continent.

Iar dintre milioanele de americani care au încercat să găsească soluții unor torturante probleme personale, cei mai încrezători în această terapie sunt cei din așa numita generație a New Deal-ului, căruia cineastul îi aparține. Richard Shickel, un subtil comentator al operei sale, cam de aceeași vârstă, semnalează acest fenomen: „Noi am fost prima generație care a acceptat cu ușurință și naturalețe, chiar din prima noastră tinerețe, psihanaliza.”²⁰

Ca intelectual și ca reprezentant al lumii spectacolului, Woody Allen nu putea lipsi de pe lista faimoșilor pacienți ai psihanalizei. În niciun caz la el nu poate fi o chestiune de snobism, căci maniile și fobiile despre care ne vorbește în filmele, piesele și povestirile sale nu par inventate, ci transfigurate. De altfel, el nu face figură aparte în mediile pe care le frecventează, cel puțin dacă ne luăm după sumedenia de filme și romane în care tratamentul la *shrink* (cum i se spune în argou psihanalistului), este mai adesea menționat decât mersul la dentist.

Dacă în cazul lui Woody Allen referirea la psihanaliză a devenit o trăsătură dominantă a profilului de autor este, cu siguranță, efectul obsesiei pe care aceasta o reprezintă pentru persoana sa „privată”, de câteva decenii aflată „în analiză”. Cineastul a studiat asiduu doctrina freudiană, la care se referă cu precizie în prozele și peliculele sale. Să luăm, de pildă, această definiție din volumul de schițe umoristice „Without Fathers”, unde spune că Freud este „acel pitoresc medic austriac (1856-1939) care nu s-a mulțumit să trateze varicela și oreionul, cum cred unii ignoranți, ci, într-un moment de inspirație, a fundamentat psihanaliza, mai precis tratamentul nevrozelor, în cercetarea influențelor psiho-sexuale refulate în inconștientul individului”²¹. Remarcăm că definiția nu conține nici o ironie

²⁰ „Woody Allen” de Giannalberto Bendazzi, Ed. Liana Levi, Paris, 1985

²¹ Allen, Woody, „Dieu, Shakespeare et moi” (Without Feathers), Ed. Solar, Paris, 1979.

la adresa doctrinei, ci la aceea a ignoranților care o judecă greșit sau îi exagerează virtuțile. Din categoria celor din urmă fac parte multe dintre personajele sale. Este vorba mai ales despre acele ființe slabe, indecise, care se agață de psihanalist ca de un super-protector cu speciale capacități de a le ameliora viața. Printre aceștia se numără și Alvy Singer, actorul-dramaturg din *Annie Hall*, care își auto-ironizează astfel dependența față de shrink: „Sunt în analiză doar de 15 ani. Îi mai acord doctorului meu un an și după aceea mă duc la Lourdes.” De ce autorul nu poate evita să vorbească despre psihanaliză aflăm dintr-un interviu unde declară despre *Demontându-l pe Harry*: „Mi-ar fi fost imposibil să fac acest film fără referiri psihanalitice. Cu atât mai mult cu cât personajele mele sunt din New York, personaje aflate mai întotdeauna în analiză: oameni care își pun întrebări, nevrozați care vorbesc cu plăcere despre problemele lor, pentru a le înțelege mai bine și a le analiza”²².

Referirea la psihanaliză este, de altfel, o inepuizabilă sursă de umor verbal în comediile alleniene. Un exemplu amuzant găsim și în *Ia banii și fugi*: „Conflictul din subconștientul său trebuie că a apărut la cea mai fragedă vârstă. Studiul violoncelului o arată. A început să-l studieze la șase ani. Conflictul rezidă în chiar alegerea instrumentului, violoncelul fiind cunoscut ca simbol falic prin partea de sus, partea de jos fiind în mod evident feminină și chiar maternă. Se poate spune că acțiunea arcușului e sublimarea unei mângâieri a torsului”. Dacă acest comentariu care se referea la biografia unui delincvent ironiza clișeele emisiunilor de televiziune cu teme sociale, trimiterea la psihanaliză declanșează o mică tiradă de tip cabaret eroului din *Mai cântă o dată, Sam*: „Dar unde sunt psihiatrii în luna august? În fiecare vară e la fel: orașul se transformă în azil de nebuni. Dacă, totuși, îl găsesc pe doctor, îmi va spune, oricum, că despre orice ar fi vorba, e o problemă sexuală.” Parcă l-am auzi pe Charlie Citrine, eroul romanului „Darul lui Humboldt” de Saul Bellow care afirma: „Spune că psihoterapeuții ar putea deveni noii conducători spirituali ai omenirii. Ceea ce ar fi un adevărat dezastru. Goethe se temea că lumea modernă s-ar putea transforma într-un spital în care fiecare cetățean ar fi un bolnav.”²³

Psihanaliza îi inspiră glume de esență erotică în multe dintre filmele sale, dar mai ales în *Tot ce ați vrut să știți despre sex dar n-ați îndrăznit să întrebați*, din păcate de un umor discutabil. Cele șapte scheciuri care-l compun și care pornesc de la o carte de vulgarizare științifică abordează diferite teme ale investigației psihanalitice, glosând asupra frustrărilor și tabu-urilor sexuale. Fetișismul, zoofilia, exhibiționismul, travestirea și alte deviații sexuale sunt tratate umoristic în aceste mici povești inspirate de doctrina profesorului Freud. Poate că cea mai fidelă ilustrare a acestei doctrine este scheciul despre fantasmale erotice ale unui rabin care, în timpul unui show televizat se lasă biciuit de o blondă planturoasă în timp ce-și privește nevasta mâncând carne de porc. Din fericire, Woody Allen a făcut și glume mai bune pe tema psihanalizei.

Personajul psihanalistului apare de multe ori în comediile alleniene, dar arareori el este ținta sarcasmului. Una dintre aceste situații o întâlnim în *Manhattan*, unde asistăm la o scenă din care reiese dependența analistului față de pacient. Doctorul care o tratează pe snoaba Mary – și care e, de altfel, un bun prieten al acesteia –, o sună în miez de noapte pentru a i se confesa că a intrat în urmă cu puțin timp în comă, în urma unei supradoze de drog. Că nici psihanalistii nu sunt modele de echilibru putem vedea și în *Demontându-l pe Harry*. După ce s-a căsătorit cu pacientul ei și a avut un copil, doctorița infidelului Harry devine aproape bigotă. Harul ei protector se pierde cu totul, cel puțin în ceea ce-l privește pe nevrucosul soț, care nu renunță însă la frecventarea psihanalistilor și se plânge că acest tratament îi înghite cam o treime din venituri.

Un adevărat omagiu dedicat binefăcătorului psihanalist este filmul *Zelig*, în care doctorița

²² În interviul acordat lui Michel Ciment și Frank Garbarz în „Positif”, feb. 1998

²³ Bellow, Saul, „Darul lui Humboldt”, Ed Univers, 1979, pag. 219, trad. Antoaneta Ralian

Eudora Fletcher reușește să-l vindece pe erou de boala cameleonismului. Și ea se îndrăgostește de pacientul său, dar nu își pierde harul. Dimpotrivă, puterea ei de a-l face pe pacient să se simtă protejat crește grație iubirii.

Prezența psihanalistului este, în unele filme ale lui Allen, ocazia de a devoala gânduri ascunse ale personajelor sale. Uneori aceasta ia o formă amuzantă, așa ca în *Annie Hall*, unde în scena ședinței de analiză care îi arată simultan pe Alvy și pe Annie aflăm amănunte despre relația lor sexuală: excesivă, după părerea ei, prea timidă, după el. Mărturisirea în cabinetul analistului declanșează mecanismul comic și în *Toată lumea spune te iubesc*. Fiica eroului trage cu urechea, cu ajutorul unei pâlnii, când o frumoasă pacientă se confesează la psihanalist și îl ajută pe tatăl său s-o cucerească, povestindu-i care este imaginea acesteia despre bărbatul ideal. Ascultatul unor secrete în timpul ședinței terapeutice se află în miezul intrigii și în *O altă femeie*, tratat de data aceasta în cheie dramatică. Scriitoarea aude fără să vrea, din pricina slabei izolări fonice, mărturisirea nefericitei femei însărcinate care îi revelează eșecul propriei sale vieți sentimentale. Dacă ședința terapeutică este „declicul” procesului prin care cele două femei încep să-și reconsidere existența, prietenia apărută între ele, pornind de aici, pare să le ajute pe amândouă să-și rezolve problemele.

Dintre toate personajele care recurg la psihanaliză, cele mai comice sunt cele asimilate firesc unui alter ego al autorului, interpretate chiar de el. Autoderiziunea l-a ajutat, probabil, să-și exorcizeze obsesiile și maniile, devenind din ce în ce mai puțin panicat de conviețuirea cu ele. Deși în ultimii ani nu mai apelează la serviciile psihanalistului, teoria lui Freud continuă să-l fascineze și să-i servească soluții pentru motivarea unor gesturi ale personajelor sale. Psihanalitul Cesare Musati crede că „Woody Allen e un freudian convins. Nu l-a studiat numai pe Freud, ci și pe Charcot, Beruheim, Breuer, Jung și Adler”²⁴. Fascinația pentru acest tip de lectură nu îl invadează numai pe acest autor american. Marele cineast italian Federico Fellini, și el un autodidact, își mărturisește și el atracția pentru studiul psihanalizei: „Poate că Freud e un scriitor mai dotat pe plan literar decât Jung, dar rigoarea lui, deși îmi trezește admirația, îmi dă o senzație de stinghereală. Freud e un dascăl care strivește prin competență și siguranță. Jung, în schimb, e un tovarăș de călătorie, un frate mai mare, un înțelept, un savant clarvăzător care-mi dă impresia că pretinde mai puțin de la sine însuși și de la minunatele sale descoperiri”²⁵. Chiar dacă optează pentru autori diferiți, prezența studiilor de psihanaliză printre lecturile de căpătâi ale celor doi faimoși regizori nu este întâmplătoare: Ce altă călăuză le-ar fi de mai mare ajutor în „descrierea fantasmelor” personale, pe care amândoi o încearcă, film după film?

MOARTEA

Atracția față de tema morții, surprinzătoare pentru un autor comic precum Woody Allen, se poate detecta din chiar titlul unor lucrări ale sale: filmele *Dragoste și moarte*, *Crime și delict*, *Misterul crimei din Manhattan*, piesa *Moartea (The Death)*. Probabil că prima explicație a acestei opțiuni tematice este legată de natura anxioasă a artistului, deseori mărturisită și autoironizată. Umorul este principalul său aliat pentru a-și exorciza neliniștile, ipohondria, fobiile și spaimetele.

Cel mai ipohondru dintre personajele sale, care se crede mereu atins de o boală necruțătoare și se supune unor interminabile analize medicale este, cu siguranță Mickey Sachs din *Hannah și surorile sale*. Despre el, un personaj spune: „Avionul, mașina, totul îl sperie și dă naștere la psihoze”. Teama de moarte îl face să apeleze la ajutorul medicilor dar și la cel al religiei, pe care și-o schimbă în speranța salvării. Așa cum sugerează și titlul, *Dragoste și moarte* este, pentru cineast, ocazia

²⁴ Shickel, Richard, „The Basic of Woody Allen” în „New York Time Magazine”, 7 ian. 1973

²⁵ În „Fellini despre Fellini”, Ed. Meridiane, 1991

de a glosa pe tema Eros și Thanatos. Iubirea este impulsul care îl determină pe Boris Grușenko să cocheteze cu moartea, riscând un atentat împotriva lui Napoleon. Dar, așa cum nici atentatul nu e plin de măreție (anarhistul de ocazie ucide o sosie a împăratului), nici amorul nu pare că „triumfă asupra morții”. Personajul cu coasa, desprins parcă din bergmanianul *A șaptea pecete*, îl invită pe Boris în călătoria înspre un „dincolo” care nu are nimic terifiant. Pe seama morții se fac glume amintind de monologurile de pe scenele de cabaret: „Moartea e un mijloc eficace de a economisi curele de slăbire”. Sau, o alta: Ce se întâmplă când murim? Unde mergem? Trebuie să-mi iau cu mine periuța de dinți? Oare acolo sunt fete?”

O tratare mai subtilă a relației Eros-Thanatos găsim în *Comedie erotică a unei nopți de vară*. Atracția subită a unui vârstnic profesor față de o senzuală tânără e revelatoare și în același timp fatală: el moare în timpul partidei de sex inspirate de magia unei nopți de vară. E un mod fericit de a încheia socotelile cu această lume, ne sugerează autorul care, vede uneori în moarte o eliberare. Este și cazul filmului dramatic *Interioare* în care moartea Evei, personaj a cărui exigență exagerată cu cei din jur creează tensiuni, frustrări, traume. După ce ea se înneacă în ocean, familia pare că începe să-și găsească liniștea, membrii ei învățând să se accepte reciproc așa cum sunt, cu slăbiciunile atât de omenești ale fiecăruia.

Un suicid ne pune pe gânduri și în *Crime și delict*. Unul dintre personajele cele mai „normale” ale filmului, profesorul de filosofie care este confesorul și un fel de guru pentru personajul regizorului de televiziune interpretat de Woody Allen, se sinucide fără motive aparente, lăsându-și discipolul în stare de șoc. Asemănarea cu situația din *La dolce vita* ne face să luăm acest episod ca pe o reverență față de Fellini, dar și ca pe o încercare de a sugera misterul absolut care însoțește trecerea „dincolo”. Comedie neagră cu un ton mai acid decât ne-am fi așteptat, *Crime și delict* glosează umoristic și pe tema căinței, imprimând tușe caricaturale ecourilor din romanul dostoievskian „Crimă și pedeapsă”. Cel care-și ucide amanta pentru a nu risca pierderea poziției sociale nu e devastat de remușcări și nici sancționat de justiția divină: moartea nu are nici de această dată aură înălțătoare.

Personajele alleniene par ispitiți de tentația de a „păcăli” moartea. Una dintre forme ar fi reîncarnarea, de perspectiva căreia, este atras, preț de o clipă, personajul ipohondru din *Hannah și surorile sale*. Tot el tratează însă, imediat, această idee în deriziune: „Nietzsche spune, în teoria asupra eternei reîntoarceri la viață, că vom trăi și re-trăi la fel, pentru eternitate. Dar dacă asta înseamnă că trebuie să văd din nou *Hollywood on ice*, nu merită efortul”.

Dacă reîncarnarea nu e o soluție pentru salvare, atunci arta pare o altă șansă de a evita toate consecințele morții. Pentru artiști este, cu siguranță, o speranță mai mult sau mai puțin mărturisită. Nici aceasta nu este însă scutită de deriziune în filmele lui Allen, cel mai explicit spunându-ne acest lucru în *Amintiri de la Stardust*. Regizorul Sandy Bates, nemulțumit de bilanțul provizoriu pe care îl face operei sale cu ocazia unei retrospective, se declară cuprins de „sindromul Ozymandias”. Reperat de poetul Shelley, acest sindrom se instalează la artistul care realizează subit că arta e lipsită de sens și că opera sa nu-l poate salva. E fără doar și poate un sentiment stresant pentru acest personaj care, după spusele cineastului, „se confruntă cu problema nemuririi, dorința lui e ca lumea să-și aducă aminte de el o mie de ani”²⁶. Eroul filmului vede peste tot semne avertizante în legătură cu propria moarte: iepurele pe care bucătăreasa începe să-l pregătească pentru cină i se pare unul din aceste simboluri. În plus, regizorul Bates are un coșmar recurent în care se vede asasinat de un cinefil dezamăgit. Pe tema imortalității dobândite prin scris se glumește deseori aici, ca în dialogul următor.

„Vivian: Sandy Bates va supraviețui datorită filmelor sale.

Sandy: Da, dar la ce bun, dacă nu mai pot să agăț fete sau să ascult muzică?”

²⁶ Interviu acordat de Woody Allen lui Michel Ciment și Frank Garbarz în „Positif” nr. 444, feb. 1998

Pe același ton filmul vorbește despre moarte în piesa *Moartea* din care merită citată o replică amuzantă ca aceasta:

„Kleinmann: Nu că mi-ar fi teamă de moarte. Vreau doar să nu fiu de față când aceasta se va produce”.

Vizitat de îndoieli privind șansa operei sale de a dura este și scriitorul cu porniri autodistructive din *Demontându-l pe Harry*. El pare, totuși, mai optimist decât Sandy Bates și consideră că imaginația e bunul său cel mai de preț. Este „arma” care îl ajută să suporte opoziția dintre realitate și ficțiune. Opoziție „care preia raportul întreținut de artist cu ideea de moarte”²⁷, după opinia unui comentator ca Yann Calvet. El adaugă: „Aceste două tematici sunt indisociabile una de alta: cinematograful, arta în general și tot ceea ce, la un anumit nivel, constituie un decalaj, o dedublare prin raport cu realitatea (ca umorul) reprezintă la Woody Allen o evadare față de ideea de moarte”²⁸.

Prin umor îi reușește în *Demontându-l pe Harry* exorcizarea spaimei de sfârșitul iminent. Filmul este, de altfel, marcat de influența uneia dintre peliculele lui Bergman care tratează cel mai direct ideea de moarte: *Fragii sălbatici*. De la Bergman preia ideea călătoriei scriitorului înspre universitatea care-l omagiază și tot de aici decesul unui personaj în timpul voiajului. Numai că, de data aceasta, nu mai este vorba despre eroul principal, ci de un prieten al acestuia, cardiac ce nu suportă șocul aventuroaselor evenimente. Umorul negru domină această parte a poveștii în care asistăm la manevrele desperate ale celorlalți pasageri ai automobilului de a-l face pe decedat să pară viu, pentru a nu compromite ceremonia universitară.

Urmărindu-și personajul după dispariția sa dintre cei vii, cineastul apelează din nou la umor pentru a zugrăvi lumea de dincolo, și mai ales Infernul. Preluând de la Dante ideea cercurilor după care se organizează acesta, filmul imaginează descinderea în straturile lui la bordul unui modern ascensor. Ajunși la nivelul al șaselea, al condamnaților la cele mai grave pedepse, vedem pe plăcuța de la intrare un singur cuvânt: „Media”. Este, probabil, cea mai sarcastică glumă în legătură cu presa făcută de un cineast.

În orice caz, reprezentarea Infernului cunoaște o evoluție spectaculoasă față de un alt film scris (parțial) de Allen, *Casino Royale*, în care personajul Jimmy Bond (interpretat tot de el) un malefic ridicol, ajunge, după ce se sinucide, acolo unde îi este locul, adică în iad. Glumele pe care le face cineastul, dar și scriitorul Woody Allen asupra morții, ar putea face obiectul unei interesante antologii. Reluarea obsesivă a acestei teme, fie și în forma umoristică, înobilează preocupările autorului și îl plasează într-o selectă familie de cinești din care fac parte Bergman, Kurosawa, Fellini și Chaplin.

DUMNEZEU

Desele referiri și reveniri la ideea relației dintre om și Dumnezeu în filmele lui Woody Allen ne inspiră din nou comparații cu opera maestrului său, Ingmar Bergman. Toți comentatorii sunt de acord că, în cazul cineastului suedez, nevoia de a stabili un raport între personaje și Dumnezeu este o consecință a educației sale religioase, a influenței tatălui, pastor luteran. Deși figura paternă este, în general, evocată cu ostilitate, în memoriile lui Bergman, această influență – cu excesele și cu consecințele sale dramatice – este recunoscută. El scrie: „Cea mai mare parte a educației noastre a fost fundamentată pe concepte ca păcatul, mărturisirea greșelilor, pedeapsa, iertarea și grația, care erau agenți reali în relația părinți-copii și în relația noastră cu Dumnezeu”²⁹.

²⁷ Calvet, Jean „La réalité des illusions”, „Positif” nr. 444, feb. 1998

²⁸ Idem

²⁹ Bergman, Ingmar, „Lanterna magica”, Gallimard, Paris, 1987

Chiar dacă, ajuns la maturitate, Bergman se ferește de bigotism și de „poza” pioasă, există în el o autentică fibră religioasă, care îl face să-și examineze cu severitate propriile greșeli, să le recunoască prin confesiunile inserate în textura filmelor sale, probabil cu speranța secretă de a fi, măcar parțial, iertat. *A șaptea pecete, Fragii sălbatici, Comunionții*, sunt operele cele mai semnificative pentru această tendință. Necruțător în judecățile asupra propriei persoane, Bergman privește ca pe o mare slăbiciune înclinația sa de a se agăța, în momentele dificile, de certitudinile morale oferite de religie: „În toată viața mea conștiința am luptat într-o relație dureroasă și lipsită de bucurie cu Dumnezeu. Credință, necredință, greșeala, pedeapsa, iertarea, erau pentru mine realități irefutabile. Rugăciunile mele duhneau a angoasă, îndurare, anatema, încredere, mâhnire și disperare: Dumnezeu vorbește, Dumnezeu tace, nu mă goni din fața Ta!”³⁰.

Trecut și el prin școli în care educația religioasă era prioritară, Fellini, un alt model artistic pentru Woody Allen, recunoaște, de asemenea, cât de importantă este credința în Dumnezeu: „Dacă e adevărat, că, pe de o parte, religia eliberează pe om de frică, pe cealaltă parte ea îl domină cu putere. Miturile tuturor civilizațiilor ne vorbesc despre frica inspirată de zei: în consecință, Dumnezeu trebuie să fie cineva care ne impune frică, el fiind ascuns, necunoscut: este just deci ca ceea ce nu cunoști să fie învăluit în spaimă. Cred că sunt de felul meu religios, lumea, viața, mi se par învăluite în mister. Chiar dacă n-am fost fascinat din copilărie de sentimentul mistic care se reflectă asupra existenței dându-i un caracter enigmatic, cred că meseria pe care o practic m-a îndreptat spre un anumit sentiment religios”³¹.

Nu e, probabil, întâmplător, că asemenea regizorilor pe care îi admiră cel mai mult, Allen a fost educat în spirit religios. Școala frecventată de el în copilărie era însă una în care se aprofunda religia iudaică, pe care puștiul Woody n-o studia însă prea conștiincios, după cum înțelegem din autobiograficul film *Zilele radioului*. Îl identificăm aici pe autor cu personajul Joe, un băiat roșcovan care se ține de șotii și farse chiar și în interiorul sinagogii. Rabinul său îl părăște părinților că, împreună cu alți copii, a făcut colectă sub pretextul unei acțiuni de binefacere, asigurându-și, de fapt, bani de buzunar. Urmează o pedeapsă majoră, o bătaie de care are să-și aducă aminte toată viața, povestită, desigur sub formă de glume. Și lui, ca și lui Bergman sau Fellini, studiul religiei îi intensifică sentimentul de culpabilitate. Cineastul ne-o comunica, de pildă, într-o replică din *Broadway Danny Rose*: „Rabinul meu spune că suntem cu toții vinovați în ochii lui Dumnezeu.” Și tot aici, întrebat dacă este credincios, răspunde: „Nu, dar mă culpabilizez”. Glumele sale pe tema credinței au aproape întotdeauna în miezul lor un rabin. De pildă, în *Ia banii și fugi* delinquentul Virgil Starkwel acceptă, pentru a-și scurta perioada de detenție, să se experimenteze asupra lui un vaccin care îl transformă în rabin, ceea ce l-ar ajuta, după părerea sa, și la spălarea păcatelor. Apoi, una dintre metamorfozele eroului din *Zelig* îi asigură acestuia dobândirea aspectului de rabin. În același film, în decursul uneia dintre ședințele de analiză în care doctorița Eudora Fletcher încearcă să-i descopere sub hipnoză, traumele copilăriei, Zelig spune: „Am 12 ani. Sunt la sinagogă. Îl întreb pe rabin care e sensul vieții. El îmi răspunde în ebraică. Cum nu înțeleg, îmi cere 600 de dolari să mă învețe această limbă”.

Deocamdată umorul pe această temă nu riscă acuzațiile de blasfemie.

Acestea au apărut, totuși, în cazul unui film ca *Tot ce ați vrut să știți despre sex dar n-ați avut curajul să întrebați*, unde în scheciul intitulat *What Are Sex Perverts? (Ce sunt perversii?)* arată fantasmale erotice ale unui rabin.

Îndoielile pe care le exprimă personajele lui Woody Allen față de dogma religioasă (în general personajele identificate ca alter-ego-uri ale autorului) nu sunt însă negări vehemente ale lui Dumnezeu.

³⁰ Idem

³¹ „Fellini despre Fellini”

Ele iau, de pildă, forma unei replici amuzante, ca aceasta din -uri ale autorului) nu sunt însă negări vehemente ale lui Dumnezeu. Ele iau, de pildă, forma unei replici amuzante, ca aceasta din *Dragoste și moarte*. Într-unul din monologurile sale cu fața la camera de filmat, Boris Grușenko spune: „Vedeți, dacă Dumnezeu există, nu cred că e rău. Pur și simplu nu e la înălțime... În fond, există lucruri mai rele decât moartea. Cei care au petrecut seara cu un agent de la Asigurări mă vor înțelege”. Sau, iată acest schimb de dialoguri din *Hannah și surorile sale*, care surprind o discuție pe această temă dintre Mickey Sachs și părinții săi:

Mickey: Nu te înspăimântă ideea morții!

Tatăl: De ce? Voi fi inconștient.

Mickey: Știu. Dar să încetezi să exiști!

Tatăl: Ce știi tu despre asta?

Mickey: Nu pare prea promițător.

Tatăl: Cine poate ști cum va fi? Voi fi inconștient sau nu. Am să văd atunci. Nu vreau să mă macin de pe acum.

Mickey (bătând la ușa băii): Mamă, ieși de acolo!

Mama (din off): Bineînțeles că există un Dumnezeu, idiotule! Nu crezi în Dumnezeu!

Mickey: Dacă există un Dumnezeu, de ce e atâta rău pe lumea asta? Să luăm un exemplu simplu: de ce au existat naziștii?

Mama: Spune-i lui Max!

Tatăl: Cum naiba să știu eu de ce au existat naziști. Eu nu reușesc nici să fac să meargă deschizătorul de conserve.”

În alt film, *Amintiri de la Stardust*, cineastul respinge, tot în forma unei replici amuzant, acuzația de ateism: „Voi spuneți că sunt ateu. Dumnezeu mă consideră un membru loial al opoziției sale”.

Deși personajele sale exprimă adeseori îndoieli legate mai ales de existența vieții de „dincolo”, autorul nu contestă ideea de Dumnezeu, ci mai degrabă formele prin care doctrinele religioase o comunică credincioșilor. Dacă practicarea habotnică a cultului iudaic este cel mai adesea ironizată, ca cea mai bine cunoscută, nici alte rituri religioase nu scapă de accentele ironice ale regizorului. În *Mai cântă o dată, Sam!* el se referă la proverbialele fricțiuni dintre catolici și protestanți atunci când, întrebând de ce o relație amoroasă a eșuat, Allan Felix răspunde: „Ar fi fost imposibil să meargă. Ea este protestantă, iar eu sunt catolic”. La intoleranța religioasă se face aluzie și în *Annie Hall*, în secvența vizitei cuplului Annie-Alvy la familia protestantă a fetei, unde bărbatul prezentat ca logodnic e privit pieziș de toată lumea, și mai ales de bunică, pentru că e evreu: preț de o secundă el se metamorfozează în rabin, întruchiparea cea mai banală a cultului „inamic”.

Intelectualul mereu ros de îndoieli și de sentimentul nesiguranței, personajul allenian favorit, caută deseori în religie o certitudine, un reper moral care să-l ajute să iasă din impas. Cea ce îl face uneori să se convertească la o altă credință, cum este cazul lui Mickey Sachs din *Hannah și surorile sale*. „Am nevoie să cred în ceva, altfel viața e lipsită de sens”, își justifică el gestul și, întrebând de ce a ales tocmai catolicismul, adaugă: „Pentru că e o religie foarte frumoasă, foarte puternică, foarte structurată: mă refer la aripa pro-avort, antinucleară”. Ironia din ultima propoziție este clară și se referă din nou la gâlcevile care agită adeseori marile comunități religioase unde apar mereu „aripi” și tendințe secesioniste. Cu toate acestea, nevoia sinceră a omului modern de a intra în dialog cu Dumnezeu este materializată într-o replică din același film: „Dacă asta ar ajuta, aș picta ouă de Paște. Am nevoie de indicii, de dovezi. Dacă nu pot crede în Dumnezeu, viața nu înseamnă nimic”.

Credința oferă, uneori, soluții salvatoare unor personaje ale lui Woody Allen. Este, de pildă, cazul rabinului din *Bărbați și neveste*. Deși acesta orbește, el nu încetează să fie optimist și, într-una

dintre ultimele secvențe ale filmului declară că „viața devine nu numai suportabilă, ci și veselă”.

Cu tot scepticismul său de „liber cugetător”, Woody Allen crede că o lume fără Dumnezeu e lipsită de sens: „De câte ori e vorba de ameliorarea soartei omenirii, încep să îmi pun întrebări fundamentale: lipsa de centru de gravitație spirituală sau teroarea existențială a omului, de pildă. Vidul universului este un alt motiv de neliniște pentru mine, ca și dispariția definitivă, bătrânețea, bolile mortale și absența lui Dumnezeu într-un neant ostil și violent”³². O declarație care ar putea să-i liniștească pe aceia care îl suspectă pe cineast de ateism.

LUMEA SPECTACOLULUI

Pentru un scriitor atât de înclinat spre autoportret ca Woody Allen, aducerea lumii spectacolului pe ecran pare o opțiune mai mult decât firească. Trecherile sale prin spectacolul de music hall, prin show-ul de televiziune, prezența lui pe scenele de pe Broadway ori pe platourile de filmare nu puteau să nu apară în filmele pe care majoritatea comentatorilor i le descifrează ca autoportrete. Tocmai componenta autoportretistică distinge peliculele lui Allen față de altele (din ce în ce mai numeroase) consacrate acestei teme.

„Cinematograful văzut în oglindă” a devenit aproape o sub-specie cinematografică, mizând în special pe curiozitatea publicului față de ceea ce se întâmplă în spatele aparatului de filmat. Descrierea decăderii unui star (*The Sunset Boulevard/Bulevardul amurgului* – 1950 de Billy Wilder), a genezei unui musical (*Singing in the Rain /Cântând în ploaie* – 1952, de Stanly Donen și Gene Kelly), devoalarea mecanismelor star-system-ului (*The Barefoot Contessa/Contesa desculță* – 1954 de Joseph Mankiewicz) sau demascarea cinismului producătorilor (*The Bad and the Beautiful/ Urâtul și frumosul* – 1954 de Vincente Minnelli ori *The Player /Joc de culise* – 1992 de Robert Altman) sunt motivele favorite ale acestui tip de filme. Asemănându-se mai mult confrăților săi europeni decât americani, Woody Allen nu se dovedește atras de deconspirarea trucurilor sau a „culiselor”, ci de reflecția asupra „dublului” reprezentat de ficțiunea cinematografică. El nu face elogiul echipei de filmare, ca Truffaut, în *Noaptea americană* (1973), dar recunoaște, ca și acesta că „cinematograful e mai bun decât viața”. O face, cu autentică vibrație poetică în *Trandafirul roșu din Cairo*, convingându-ne că magia acestei arte dă sens existenței unor ființe „din carne și sânge”. Pentru modesta eroină Cecilia, poveștile urmărite în sala de cinema devin antidotul nefericirii cotidiene. Credința ei fanatică în adevărul lor face posibilă trecerea personajelor de pe ecran în viață și idila de-o clipă a umilei ospătărițe cu supereroul peliculei. Intruziunea imaginarului în realitate nu este justificată de pretextul visului, ca în *Sherlock jr.* (1928) de Buster Keaton, cu care *Trandafirul roșu din Cairo* a fost deseori comparat. Materializarea ficțiunii capătă și mai multă consistență când personajul desprins din poveste de dragul Ceciliei este urmat de interpretul său, actorul care face în mod cinic abuz de șarmul său pentru a o convinge să renunțe la amorul ei și să-și trimită adoratul înapoi pe ecran. Intervenția acestui personaj secundat de impresari și distribuitori este singurul moment în care cineastul satirizează Hollywoodul și mașinăria sa de făcut bani. Tot în acest pasaj el găsește ocazia potrivită pentru a ironiza spectatorii cu păreri preconcepute despre cinema, care înseamnă neapărat poveste, exotism, happy end. Film cu valoare de artă poetică, *Trandafirul din Cairo* este o confesiune de autor care traversează stratul material al lumii spectacolului, încercând să pătrundă în zona impalpabilă a ficțiunii căreia această lume îi dă „corp” și emoție.

Este ceea ce încearcă să facă și în *Amintiri de la Stardust* unde s-a menținut, de asemenea, departe de pamfletul antihollywoodian. Woody Allen ne sfătuiește (într-un interviu acordat lui Robert Benayoun) să nu vedem personajul regizorului Sandy Bates, aflat în plină criză de inspirație,

³² În „Ai je bien lu les journaux?”, „Libération”, 3 feb. 1998

chiar un alter ego al său: „Eu arăt în film un cineast ajuns într-un moment în care viața nu-l mai amuză și în care nu mai vrea să realizeze comedii. Eu nu mă aflu aici, continui să cred că lumea este esențialmente comică. Producătorii mei nu mă persecută. M-au încurajat să fac *Interioare*. Nu am de ce să mă plâng de industria cinematografică și de fan-cluburi”³³. Cu toate acestea, nu se poate să nu observe similitudinile dintre ficțiune și realitate. Ca și eroul său, Woody Allen se afla într-un moment în care „cocheta” cu subiecte dramatice, ceea ce n-a fost privit cu ochi buni de producători, mai ales după eșecul comercial al filmului *Interioare*. Dacă modelul fellinian, *Opt și jumătate*, pe care cineastul îl pastișează aici parțial, celebra actul creației și își păstra tonul exuberant, din *Amintiri de la Stardust* răzbate limpede amărăciunea celui care își face, destul de nemulțumit, „bilanțul”: celebritatea eroului pare construită pe filme de care nu e prea mândru. În plus, se simte vinovat puțin de dimensiunea autobiografică prea apăsătoare a operei sale, conștiința sa încărcată generându-i coșmaruri ca acela în care se visează ucis de un admirator. Să-l credem, totuși, pe regizor când asigură că datele personajului nu se suprapun perfect peste ale sale. Sandy Bates este ironizat destul de coroziv pentru narcisismul său, după cum se vede mai ales din secvența întâlnirii lui cu fanii, organizată la hotelul „Stardust”. Întrebat de unul dintre aceștia dacă se asimilează personajului mitologic Narcis, el răspunde că e tentat să se identifice cu Zeus. Implicând în poveste și doi faimoși critici, Howard Kessel și Judith Crist, Woody Allen a fost acuzat de comentatori că a abuzat de tendința de a-și face auto-exegeza și n-a fost crezut că a apelat la persoane reale de dragul efectelor umoristice de tipul *private jokes*. Poate că nemulțumirile generate de acest film vin de la tonul său nehotărât, destul de melancolic pentru un autor care „se desparte” de o bună parte din opera sa, nici destul de auto-ironic pentru un regizor care își recunoaște limitele și ticurile. Revolta lui împotriva constrângerilor dictate de gustul publicului sau al producătorilor este exprimată în surdină, ceea ce nici nu ne miră dacă ne gândim că, de fapt, Allen a fost întotdeauna un cineast privilegiat și că a reușit, datorită unei strategii inteligente, să-și materializeze aproape toate proiectele, fără prețul unor confruntări dramatice cu finanțatorii săi.

³³ În interviul acordat lui Robert Benayoun în „Le Point”, 1 dec. 1980