



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Reprezentarea genurilor în discursul
filmic românesc actual”
„Noul val“ al cinematografiei românești

Verfasserin

Adriana Angela Jurj

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 354

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik / Rumänisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Heinrich Stiehler

CUPRINS

Introducere	1
1. Gen și mass-media	4
1.1. Pluridimensionalitatea noțiunii de gen	4
1.2. Medialitatea genului	10
1.3. Concluzie	12
2. Genul în reprezentarea filmică	13
2.1. Filmul, formă sincretică de reprezentare	13
2.2. Filmul, formă de interacțiune	14
2.3. Perspective de cercetare ale genului în film	16
2.4. Concluzie	23
3. Genizarea figurilor în film	27
3.1. Conceptul de „figură”	27
3.2. Medialitatea figurii	30
3.3. Sinteza genului cu figura	33
3.4. Modelul de analiză	35
4. Filmul românesc între ficțiune și realitate	42
4.1. „Noul val” al cinematografilei românești	42
4.2. Analiza filmelor	47
4.2.1. <i>4 luni, 3 săptămâni și 2 zile</i> – Victimele sistemului	47
4.2.2. <i>Moartea domnului Lăzărescu</i> – Deprecierea eului	56
4.2.3. <i>Polițist adjectiv</i> – O problemă de conștiință	67
4.2.4. <i>Marți, după Crăciun</i> – Relații „oneste”	78
5. Concluzie	91
5.1. Modele identitare – caracteristici de gen	91
5.2. Relații de gen	96
Resumee	102
Bibliografie	110

Introducere

Dezbaterile pe probleme de gen și ale egalităților de șanse, au luat tot mai mare amploare în ultimele decenii, devenind actuale și în lumea academică românească. Consultând și reflectând materialul pus la dispoziție de cercetările de gen din România, precum și observarea atentă a comportamentelor și a relațiilor de gen în cadrul vieții cotidiene, m-au determinat la un studiu amplu asupra discursului filmic românesc actual din perspectiva de gen, mai ales fiind vorba despre noua generație a cinematografului românesc, care din punct de vedere cinematografic a reușit să fie apreciată internațional. Mi s-a părut o provocare să abordez acest domeniu neexplorat încă din această perspectivă, privind filmele „Noului val” prin prisma genului și analizând modul în care sunt reprezentate identitățile de gen, precum și relațiile de gen vehiculate prin mediul de comunicare film.

Lucrarea de față își propune un demers teoretic și analitic cât mai precis despre ceva care nu și-a încheiat încă evoluția, despre gen mai precis despre reprezentarea genurilor. Analiza genurilor în film nu este o sarcină ușoară, dificultățile decurgând mai ales din caracterul pluridimensional al termenului de gen dar și al interdisciplinarității cercetărilor întreprinse deja în domeniu. Am optat în favoarea principiului selecției, aspectele alese fiind în acord cu scopul cercetării: să ofere rezultate concludente pe baza unor teorii relevante, cu un efort teoretic maxim și într-un timp restrâns. Abordarea interdisciplinară care a fost inevitabilă ar putea crea impresia unui parcurs sinuos, mai ales în prima parte a acestei lucrări. Vor exista poate lucruri sumar explorate, ezitări sau moduri de abordare restrictive, dar acesta este riscul și totodată provocarea pe care mi le asum în descoperirea unor noi posibilități de analiză, în aducerea împreună a conceptelor de gen (capitolul 1) și de figură (capitolul 3), fiecare dintre ele deținând deja o tradiție proprie de cercetare. Încercarea mea, pleacă de la ipoteza că genul este încorporat, mediat și nelipsit figurilor, iar în cadrul unui proces de comunicare el este sintetizat la nivel mental simultan cu acestea.

Pentru întreprinderea acestui tip de analiză consider indispensabile răspunsurile la întrebări precum: Ce este genul? Ce caracterizează acest concept, care la prima vedere pare atât de simplu și atât de ușor de abordat? Ce înțelegem prin reprezentarea genurilor și prin medialitatea genului? Primul capitol încearcă să răspundă acestor întrebări, să prezinte, într-un mod selectiv, diferitele aspecte ale noțiunii de gen așa cum au fost ele dezbătute în cadrul

teoriilor feministe și Gender Studies, alegându-le doar pe cele mai importante din perspectiva scopului urmărit. Scopul final al lucrării este stabilirea tipurilor de figuri genizate, a acelor trăsături care desăvârșesc identitățile de gen ale figurilor. Pentru a îndeplini acest obiectiv mă voi concentra asupra clarificării termenului figură după care voi expune relația gen - figură, ca la final să obținem modelul figurii genizate (cap 3: Genizarea figurilor în film).

Nu trebuie pierdut din vedere faptul că materialul de analiză este filmul (capitolul 2: Genul în reprezentarea filmică) iar el poate fi văzut atât sub formă de reprezentare, cât și sub formă de interacțiune. Însă filmul este considerat și un amalgam de stimuli pe care noi îi percepem printr-o serie de procese psihice, pe baza cărora prelucrăm o serie de date, atribuindu-le semnificații, semnificații care sunt stocate în capitalul mental de care dispunem. Dar filmul nu este doar stimul, el este exprimarea unui mod de gândire care încorporează o viziune sau o atitudine față de lume a celor care îl produc, deci, el devine un discurs structurat după anumite reguli convenționale (sociale și mediatice) care comunică dincolo de imagini.

Lucrarea de față dorește să cerceteze cu instrumente ale teoriei de film, felul în care filmul transmite sau construiește identitățile de gen, trăsăturile care caracterizează personajele, ele fiind cele care transportă aceste identități. Voi urmări cum sunt reprezentați locuitorii lumilor fictive, ce reprezintă aceste identități (asocierile pe care le provoacă), ce rol au jucat, în reprezentarea identităților de gen, intențiile producătorilor și felul în care aceste personaje au fost preluate de publicul spectator. Prin urmare analiza filmelor selectate din partea practică a lucrării de față se va desfășura păstrând, pe tot parcursul, focusarea asupra genului personajelor.

Considerând fotografiile drept protocol, utilizând fondul cunoștințelor științifice acumulate și capitalul mental propriu (sau totalitatea dispozițiilor mentale prezentate pe larg în capitolul 3.2.) voi parcurge cele patru structuri ale figurii (artefact, ființă fictivă, simbol și simptom) împrumutând modelul „Ceasului figurii” al lui Jens Eder, aplicând categoria de gen în selecția informațiilor referitoare la figura genizată. Reflectând materialul filmic și interpretându-l voi putea scoate la lumină noi informații despre gen pe care le voi îmbogăți cu analizele existente, selectând, din multitudinea discursurilor, doar acele aspecte care fac referire la genul figurilor, sarcina finală a părții practice fiind compararea filmelor analizate și stabilirea tipurilor de figuri feminine, respectiv masculine dar și evidențierea structurilor relaționale dintre genuri, a posibilelor egalități sau dezechilibre care apar în cadrul relațiilor dintre genuri.

Din motive practice, cum ar fi timpul și spațiul disponibile pentru realizarea acestei lucrări, am fost nevoită să selectez un număr limitat de filme care să-mi ofere datele necesare

acestui proiect. Selecția filmelor a fost oarecum aleatoare, dorința mea fiind cuprinderea celor mai reprezentativi regizori ai așa-numitului “noul val” și surprinderea unei perioade actuale, iar criteriile folosite au fost, bineînțeles, perioada de producție a filmelor (2005-2010), mișcarea artistică (“noul val”) și succesul, care de fapt nu a jucat neapărat un rol major, deși filmele selectate au fost deja premiate sau nominalizate la marile festivaluri de film.

Noua generație de regizori, în majoritate bărbați, cei care au deschis seria premiilor internaționale, mi-a stârnit interesul în ceea ce privește modul de reprezentare al identităților de gen, al distribuției rolurilor de gen în film, al relațiilor de gen în general dar și al timpului istoric evocat în interiorul filmelor, fapt care s-ar putea să ne ofere date relevante cu privire la transformările (evoluția, involuția sau păstrarea) modelelor identitare de gen autohtone.

În concluzie, acestea au fost aspectele care m-au determinat la această muncă de cercetare asupra filmului românesc, adoptând un nou model de analiză și încercând să răspund întrebărilor care urmează: Cum sunt definite sau redefinite masculinitatea și feminitatea? Ce caracterizează identitățile de gen reprezentate? Ce roluri de gen sunt atribuite sexelor? Ce caracterizează relațiile dintre sexe sau dintre personajele de același sex? Cum sunt ele construite, care sunt factorii externi și interni care contribuie la construcția și consolidarea identităților de gen? Care sunt elementele operaționale (formale) specifice care pun în scenă o anumită feminitate sau masculinitate? Există diferențe în recepția diferitelor genuri? Cum sunt tratate figurile în discursurile despre film? Care este situația genurilor la nivel general, în ansamblul filmelor analizate?

1. Gen și mass-media

1.1. Pluridimensionalitatea noțiunii de gen

Genul (engl. *gender*) este o categorie distinctivă având funcția primordială de a desemna genul gramatical al lucrurilor și ființelor. Sensul acesta a dominat până în anii '60 când a început să se vorbească despre gen ca fiind o relație între sexe și mai târziu ca fiind o construcție socio-culturală a sexualității.¹

Sexul (biologic), caracteristică naturală a corpului, figura ca o forță distinctivă între indivizii unei societăți, forță înrădăcinată în diferențele sexuale dintre aceștia, în a cărei umbră se manifesta o anumită ierarhie și inegalitate socială. Diminuarea „celuilalt sex”, cum a fost numit sexul feminin, are rădăcini adânci în istoria umanității. Unii filozofi au reușit timp îndelungat să ne lărgescă viziunea asupra spiritului și esenței umane, dar simultan, tot ei au reușit să ne reducă sensibilitatea de care era nevoie pentru a înțelege diferențele și diferitele genuri, reducând semnificativ posibilitățile de afirmare intelectuală ale „celuilalt sex”. Însăși religia prin canoanele sale a impus o serie de reguli de comportament, perpetuând ordinea patriarhală, formă de organizare socială încă larg răspândită. Sciziunea științelor și multiplicarea domeniilor de cunoaștere, interesul tot mai sporit pentru viața psihică și socială a oamenilor au condus alături de alte interese de cunoaștere și la aprofundarea cercetărilor pe tema diferențelor între sexe.

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.”², afirmația lui Simone de Beauvoir din renumita lucrare *Al doilea sex* (1949), a devenit, câteva decenii mai târziu, punctul de pornire al multor dezbateri feministe. Contribuțiile la dezvoltarea și la fixarea noțiunii de gen au venit din cadrul mai multor științe. Spre exemplu, din domeniul psihanalizei, Robert Stoller (1968),³ în lucrarea *Sex and Gender*, atenționează asupra diferenței dintre caracteristicile fiziologice ale sexelor și conceptele actuale despre feminitate

¹ a se vedea Renate Hof: *Einleitung: Geschlechterverhältnis und Geschlechterforschung – Kontroversen und Perspektiven* în: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.); *Genus, Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Kröner, 2005, p. 10

² Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, 4. Auflage, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004 p. 334

³ cf. Renate Hof, *op. cit.*, p. 12

și masculinitate, arătând că cele din urmă ar fi mai mult influențate de convenții și procese de socializare.

Din domeniul antropologiei feministe a fost introdusă noțiunea de *sex-gender-system* a lui Gayle Rubin (1975)⁴ pentru a desemna diferențele specifice ale sexelor drept formă de organizare socio-culturală. În aceeași perioadă mișcarea feministă s-a concentrat tot mai mult asupra situației defavorizate a femeii în societate. În eseul ei, Sherry Ortner „*Is Female to Male as Nature is to Culture?*” (1974)⁵ vorbește despre poziționarea a femeii în apropierea noțiunii de natură și a conotațiilor învecinate (de exemplu procreare și îngrijire), fapt care implică caracterizarea nefavorabilă a acesteia. Activitatea reproductivă a femeilor a avut mai mult un caracter depreciativ și a fost inclusă în sfera privată, pe când activitatea producătoare de cultură a fost distribuită sferei publice dominate de bărbați. Astfel au luat naștere în debaterile feministe mult-discutatele dihotomii: natură/cultură, public/privat.

În 1976 Michel Foucault avansează teza că la baza comprehensibilității corpurilor fizice (sexualizate) se află intermedierea lor socio-culturală. În lucrarea sa, *Istoria sexualității*, M. Foucault este de părere că și corpul are o istorie, iar despre natură, adică despre corp, se poate vorbi doar în cadrul unei ordini simbolice. Pe contextul cauzalității dintre caracteristicile corporale și normele sociale, Judith Butler expune o idee provocatoare: aceea a corpului ca „efect de discurs”⁶, afiliindu-se la concepția conform căreia granița dintre natură și cultură este construită discursiv, iar percepția noastră se desfășoară întotdeauna într-un context cultural. Stuart Hall, unul dintre principalii fondatori ai „Cultural Studies” este de părere că noi, oamenii, folosim un sistem de semnificare, cel al culturii, format din conceptele și relațiile conceptuale pe care le avem în mintea noastră și pe care le purtăm cu noi pretutindeni, iar ele sunt reprezentate sau traduse în exterior și în interacțiunea umană prin semne, fie ele ligvistice, vizuale sau acustice etc.⁷ Pe acest considerent, studiile antropologice, biologice și psihologice nu mai puteau justifica în totalitate diferența dintre sexe. Ea devenea astfel o problemă a culturii în care relația dintre sexe a încetat a fi privită ca relație statică sau ordine naturală, ba chiar mai mult a fost văzută ca reprezentare a sistemelor de reguli culturale.

⁴ *ibidem*

⁵ *ibidem*

⁶ *ibidem*, p. 17

⁷ Stuart Hall, *The work of representation*, în: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, 2009, p. 18

„Das Geschlecht, gender, ist (eine) Repräsentation (...) Im Gegenteil: die Repräsentation des geschlechts ist seine Konstruktion (...)”⁸ Pornind de la conceptul lui M. Foucault „tehnologie of sex” și de la conceptul de ideologie a lui L. Althusser, de Lauretis este de părere că genul este atât ca reprezentare cât și ca auto-reprezentare un produs al tehnologiilor dar și un produs al praxisului social:

„das Geschlecht ist, sowohl als Repräsentation wie als Selbstrepräsentation, ebenfalls ein Produkt verschiedener sozialer Technologien wie Kino und institutionalisierter Diskurse, Erkenntnistheorien, kritischer Praxisformen und auch von Alltagspraxis.”⁹

De obicei, se subînțelegea distincția dintre cele două genuri, respectiv dintre conceptele de masculinitate și feminitate. Ceea ce rămânea de descoperit era reprezentat de relațiile dintre ele și divergențele produse de ierarhia instaurată deja și perpetuată continuu între indivizii societății. T. de Lauretis a intenționat prin teoria ei tocmai o îndepărtare de la naturalitatea bipolarității genurilor, pe care o păstrează teoriile feministe, de la începuturile ei și care trebuie comentată, deoarece feministele prin discuția lor despre diferențe, au contribuit mai mult la păstrarea mecanismelor de ierarhizare, în loc să le combată propriu-zis. T. de Lauretis consideră genul drept „reprezentarea unei legături, a apartenenței la o clasă, grup, categorie. Genul construiește o relație între o entitate și alte entități; genul nu descrie un individ ci o relație, și anume *o relație socială*.”¹⁰ Gender Studies nu au continuat critica feministă care se ocupa de poziția defavorizată a femeilor în societate, ci mai mult au dorit să demaște mecanismele care operează în favoarea acestei ierarhizări, adică, cine le produce, cum sunt diseminate diferențele între sexe și cum sunt ele valorificate.

⁸ Teresa de Lauretis, *Die Technologie des Geschlechts*, în: Elvira Scheich (Hg.), *Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, 1. Aufl.- Hamburg: Hamburger Edition, 1996, p. 60

⁹ *ibidem*, p. 59

¹⁰ *ibidem*., p. 61 „Der Begriff gender ist vielmehr die Repräsentation einer Beziehung, der Zugehörigkeit zu einer Klasse, einer Gruppe, einer Kategorie, (...), gender konstruiert ein Verhältnis zwischen einer Entität und andere Entitäten. (...) Gender bezeichnet also nicht ein Individuum, sondern ein Verhältnis, und zwar ein gesellschaftliches Verhältnis.” Trebuie să menționez că traducerea definiției de față și a altora care vor mai apărea pe parcusul lucrării alături de textul original îmi aparțin, iar acolo unde există deja o traducere originală a textelor sau lucrărilor vor fi respectate riguros regulile de citare.

Dintr-o perspectivă sociologică se vorbește despre reprezentarea de gen, ca fiind acea „reprezentare în care diferențele de gen, configurate în virtutea rolurilor de gen, se regăsesc în imaginea socială a indivizilor, mai avantajoasă pentru unii și mai dezavantajoasă pentru alții”.¹¹ Această imagine este asociată indivizilor din societate, pe de o parte și/sau figurilor¹² reprezentate mediatic pe de altă parte. Se constată, așadar, existența unui *sistem gender* compus dintr-un sistem simbolic sau din sisteme de semnificații care ne ajută să poziționăm sexele (biologice) în interiorul culturii căreia îi corespund valori sociale și ierarhii. În acest context se vorbește despre „construcția genurilor ca fiind atât produsul cât și procesul reprezentării sale”.¹³

În dezbaterile de gen se vorbește și despre dimensiunea performativă a genurilor. *Doing gender* este o noțiune introdusă tot prin intermediul etnologiei de către teoreticienele Suzanne J. Kessler și Wendy McKenna în lucrarea *Gender. An Ethnomethodological Approach* (1987),¹⁴ conform căreia *doing gender* reprezintă practici de înscenare culturală, care construiesc activ identități de gen clar feminine sau masculine ce se pot identifica ca atare. Această practică constă în producerea succesivă a unor acte performative, comportamente specifice unui anumit gen, acte care încorporează norme dinamice din punct de vedere istoric și cultural, de aceea rolurile de gen trebuie în permanență performate, adică înscenate, într-o continuă reactualizare. Pentru aceste acțiuni, Judith Butler, sprijinindu-se pe deconstructivismul lui J. Derrida introduce în lucrarea *Gender as Performance* (1994) noțiunea de „performativitate”, conform căreia, în cadrul unui model de interacțiune, nu subiecții construiesc o lume, ci subiecții sunt construiți discursiv. De aceea identitatea de gen nu există dacă nu este exprimată.¹⁵ Drept urmare, identitatea de gen este un proces nefinalizat care oscilează între manifestarea activă de atribuire și apropiere a caracteristicilor de gen.¹⁶ Prin „performativitate” autoarea înțelege „ (...) die ständig wiederholende und zitierende

¹¹ Cristina Ștefan, *Coeficientul de adversitate al lucrurilor: Reprezentările de gen*, în: Oana Băluță (editoare), *Gen și putere: Partea leului în politica românească* – Iași: Polirom, 2006, p. 20

¹² Termenul „figură” va fi dezvoltat în capitolul al III-lea al lucrării.

¹³ Teresa de Lauretis, *op.cit.*, p. 63: „Die Konstruktion des Geschlechts ist sowohl Produkt als auch Prozess seiner Repräsentation.”,

¹⁴ cf. Nadja Sennewald, *Alien Gender, die Inszenierung von Geschlecht in Science- Fiction-Serien*, Bielefeld, 2007, p. 32

¹⁵ cf. Renate Hof, *op. cit.*, p. 26

¹⁶ cf. Nadja Sennewald, *op. cit.*, p. 35

Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.”¹⁷ Putem observa așadar, că în abordările etno-metodologice și discursive *doing gender* sau *performing gender* sunt o competență interactivă. Sunt procese de interacțiune ce includ acte performative atribuite unei identități de gen, normate social, dinamice cultural și istoric, care se manifestă atât prin limbaj (verbal și corporal) dar și iconografic prin reprezentările mediatice.¹⁸ Deci, se presupune că identitatea de gen este produsă și reprodusă în praxisul social cotidian, iar aceasta necesită pentru stabilizarea genurilor un *doing gender* pe tot parcursul vieții.

Extinderea noțiunii de gen în domeniul cognitiv ne confruntă cu o nouă situație în care reprezentările genurilor devin scheme cognitive. Teoria schemei de gen combină aspecte ale învățării sociale cu cele ale teoriei dezvoltării cognitive. Pe fundalul unei teorii constructiviste, Sibylle Moser formulează definiția schemelor de gen după cum urmează: „schemele cognitive de gen sunt mecanisme de selecție ale percepției și ale comunicării iar diferențele sunt procesate în cadrul acestora tipic genurilor. Schema de gen face posibile conceptele de sine și le încorporează în același timp. Ele sunt pe de o parte procese de diferențiere, iar pe de altă parte sunt rezultatul acestor procese. Schema de gen reprezintă întreaga cunoaștere a oamenilor, cunoașterea comportamentului adecvat pe care aceștia poate să-l practice cu succes în spații codificate specific genurilor. Ea împlinește posibilități de acțiune raportate la corp (Sex) și raportate la o grilă de diferențiere culturală (Gender).¹⁹ Putem considera, așadar, că schemele cognitive de gen se constituie din suma tuturor cunoștințelor despre gen care circulă într-o societate în cadrul discursurilor specifice, discursuri la care indivizii iau parte mai mult sau mai puțin activ, fiecare individ fiind

¹⁷ Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin, 1995, p. 20, *apud.* Sibylle Moser, *Feministische Medientheorien*, în: Stefan Weber (Hrsg.), *Theorien der Medien*, Konstanz: UVK, 2003, p. 233

¹⁸ *cf.* Nadja Sennewald, *op. cit.*, p. 35

¹⁹ „Geschlechtsschemata sind Selektionsmechanismen der Wahrnehmung und der Kommunikation. Unterscheidungen werden im Rahmen des Geschlechtsschemas geschlechtstypisch prozessiert. Geschlechtsschemata ermöglichen Selbst-Konzepte und verkörpern diese gleichzeitig. Sie sind einerseits die Unterscheidungsprozesse selbst, andererseits deren Resultat. Das Geschlechtsschema stellt das Wissen von Personen dar, wie sie sich in geschlechtsspezifisch codierten Umwelten erfolgreich verhalten können. Es verwirklicht Handlungsmöglichkeiten in Bezug auf Körper und Leib (Sex) ebenso wie in Bezug auf die mit diesen Formen verbundenen kulturellen Unterscheidungsraster (Gender).“ Sibylle Moser, Schema (RK), <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=48>: Produktive Differenzen: Forum für Differenz- und Genderforschung, alin. 5, Accesat 3 Martie, 2011

influențat într-o anumită măsură de diversele discursuri, influențat în posibilitățile de a percepe și recunoaște identități, diferențe și divergențe ale genurilor performate în societățile și culturile în care aceștia coexistă.

Aspectele expuse anterior sunt recognoscibile în conduitele indivizilor. Conduitele de masculinitate respectiv feminitate, sunt norme, reguli de comportament și valori înglobate în coduri (sistem simbolic) sau în reprezentări mentale (scheme cognitive). În momentul interacțiunii, oamenii dau diverse indicii pe baza cărora se pot stabili o serie de parametri sociali: apartenența la un anumit sex sau grup social, etnie, status și rol etc. Totodată, sunt activate și seturi de norme și reguli de comportament dobândite în procesul de socializare într-un cadru istoric și cultural. Toate indiciile, normele și regulile sunt încorporate în memorie sub forma schemelor sau reprezentărilor mentale așa cum le definește psihologia. Aceste concepte sunt activate în momentul percepției persoanelor în general și a sexelor în mod particular. Semiotica numește semne și coduri aceste indicii care contribuie la atribuirea către o anumită persoană a unui anumit rol de gen. Ele sunt înglobate într-un sistem de semne iar de aici sunt drenate în cadrul unei interacțiuni. Fie că e vorba de un proces semiotic sau de unul cognitiv, este aproape nesemnificativ, dacă prin intermediul amândurora putem explica comportamentul uman, fie ca sistem de semne și coduri, fie ca modele mentale (reprezentări mentale) care sunt activate în aceeași măsură în momentul percepției.

În concluzie, putem observa că genul social a fost definit și redefinit în timp. În istoria noțiunii de *gender* și în discursul actual al Gender Studies, conceptului de gen social i s-au descoperit varii aspecte: a fost tratat ca diferență, ca reprezentare sau construcție, ca sistem simbolic, ca act performativ sau schemă cognitivă de gen. Conceptul ne dă impresia a nu fi ceva exact, fixat într-o definiție larg acceptată, ci mai mult el este suma tuturor definițiilor cu ajutorul cărora i s-a desăvârșit multidimensionalitatea pe care o posedă actualmente. Fenomenul de gen există deoarece el este (re)construit în permanență din noi perspective iar în ciuda divergențelor teoretice, el rămâne totuși o categorie care ne ajută să descoperim legăturile dintre corpurile biologice (masculine și feminine) și rolurile de gen (masculinitate și feminitate), să ducem în legătură structura relației dintre genuri cu alte contexte culturale și forme de organizare socială, de status și de roluri sociale, să analizăm relațiile de putere care s-au format și au fost justificate pe baza diferențelor de gen. În fine, categoria de gen ne ajută să descoperim identități de gen, identități care se construiesc și se consolidează pe baza relațiilor sociale și de putere, a imaginii sociale pe care indivizii și-o construiesc prin performare, limbaj (verbal și corporal), mod de gândire (scheme), dar și prin reprezentările mediatice, acestea din urmă, în secolul multimedialității și al supraconsumului mass-media,

exercitând o contribuție apreciabilă la construcția identității indivizilor în general dar mai ales a identităților de gen.

1. 2. Medialitatea genului

Se vorbește tot mai frecvent despre producția mediatică a diferențelor de gen și despre asimilarea, respectiv receptarea lor de către spectatori. Mediile tehnologice, oricare ar fi ele, își manifestă puterea de a înlătura diferența dintre realitate și medialitate prin influențele pe care le manifestă asupra utilizatorului, dar mai ales prin calitatea de a rămâne foarte aproape de corpul acestuia, fiind capabile să-i dirijeze atenția și emoțiile, privirea și gândirea. În acest secol al multimedialității, în care trăim înconjurați de mesaje construite și transmise deliberat de instituțiile media, asistăm la producția unui exces de semnificații și la o situație care fără uzitatea aparatelor nu ar fi posibilă. „Medialitatea, din acest punct de vedere este ceva care i se întâmplă utilizatorului fără ca acesta să poată controla surplusul de sens care i se oferă.”²⁰ Dar asta nu înseamnă că trebuie să privim utilizatorul doar ca pe un element pasiv, lipsit de reacție sau acțiune, ci trebuie să luăm în considerare că el însuși participă la crearea și însușirea semnificațiilor, contribuind astfel la împlinirea medialității. Medialitatea implică deci, o situație de interacțiune, o formă de comunicare, care alături de aspectul material și tehnic include și o practică simbolică. Această practică simbolică ar fi comparabilă cu vorbirea directă, unde vocea aduce conotații ale sensului și necesită nemijlocit suportul material corp. Putem remarca așadar, că orice formă de comunicare devine una mediată, fie prin intermediul aparatelor, fie prin intermediul corpului. În mod analog, se poate vorbi și despre o „medialitate a genurilor” dacă sub noțiunea de mediu de comunicare înțelegem nu numai aparate tehnice și tehnici de exprimare mediatice (reprezentările), ci și tehnici de exprimare antropologice cum ar fi: vocea, corpul etc. Sub acest aspect se poate considera genul drept tehnică culturală care nici nu poate exista în afara mediilor și a medialității,

²⁰ Kathrin Peters, *Media Studies* în: Christina, von Braun/ Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen, Ein Handbuch der Gender-Theorie*, 2. Auflage, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2009, p. 355: „Medialität ist in dieser Hinsicht etwas, das sich ereignet, den Benutzern widerfährt, ohne dass der Sinn-Überschuss kontrolliert werden könnte.”

deoarece genul în acest caz rămâne permanent un produs mediat.²¹ În consecință, în cadrul problematicii reprezentări genurilor va fi abordată nu numai latura construcției lor (reprezentare, performativitate, doing gender), ci și medialitatea acestora.

Alături de multe alte medii de comunicare, filmul poate fi apreciat ca un posibil loc în care se poate manifesta sau ar putea fi descoperite identități de gen. Pentru a analiza specificitatea filmului și a efectelor lui asupra spectatorilor, se reiau tot mai frecvent analizele care constată un așa numit fenomen de genizare mediatică²², adică de construcție a identităților de gen cu ajutorul mediilor de comunicare și transmise prin intermediul acestora. Contrar teoriei feministe, în cadrul Gender Studies, nu se mai pleacă de la seducția ideologică practică prin intermediul filmului, ci de la teza unei „construcții procesuale, eterogene și discontinue a tuturor identităților de gen”²³.

Noi oamenii, în calitate de receptori și consumatori (uneori pasivi) ai produselor mediatice suntem capabili să percepem aparate tehnologice, artefacte sau să descifrăm coduri și simboluri abia în cadrul unui contact direct cu mediul de comunicare, fie el film, televiziune sau radio etc., pe care le percepem ca medii de comunicare abia prin intermediul efectelor asupra percepției, asupra construcției identității și asupra cunoașterii. Acest aspect al medialității ne conduce spre ideea că mediile nu sunt pur și simplu prezente, ci ele se cristalizează în felurile de citire specifice mass-media, fiind înțelese ca evenimente, care prin ceea ce comunică se comunică pe sine.²⁴ Această concepție, transpusă pe o teorie gender a mass-media, ar oferi un răspuns în problematica atribuirii genului și anume, acela conform căruia, nu este important ce sunt tehnologiile în esența lor, ci ceea ce și cum produc. În cercetările Gender Studies nu este important mediul de comunicare, ci genul ca „efect al mediilor de comunicare”²⁵, deoarece, cum am văzut deja, nu există gen în afara mediilor și în afara discursurilor, ci mass-media și discursurile produc și transformă continuu identitățile de gen.

²¹ a se vedea Andrea Seier / Eva Warth, *Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft*, în: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.); *Genus, Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Kröner, 2005, p. 96

²² *ibidem*, p. 97

²³ *ibidem*, p. 96

²⁴ a se vedea Kathrin Peters, *op. cit.*, p. 355

²⁵ Andrea Seier / Eva Warth, *op. cit.*, p. 97

1.3. Concluzie

Pe baza celor de mai sus, se poate constata că reprezentarea genurilor necesită din toate punctele de vedere un suport material, un mediu, care-i determină medialitatea. Avem de-a face cu o relație de interdependență a genului și a tehnologiilor, iar oricare ar fi forma de exprimare, mediatică sau antropologică, medialitatea se împlinește în momentul receptării. Privind astfel problema, putem face observația că mediul de comunicare film este purtătorul ideal al genului, este locul propice în mediatizarea lui, intervenind la mai multe niveluri. La un prim nivel, genul își manifestă medialitatea prin faptul că este montat pe un suport material, în structurile formale ale filmului iar la celălalt nivel, cel ficțional, este evidentă fixarea și uneori infiltrarea lui în practica simbolică, în narațiune și personaje. Genul poate deveni manifest pe oricare dintre aceste nivele, dar asupra acestui aspect voi mai reveni în paginile următoare. Filmul nu numai prezintă, ci și reprezintă imagini de femei și bărbați. El poate expune chiar și o atitudine reflexivă sau critică despre gen prin modul de redare a evenimentelor și a personajelor care se poate materializa doar în momentul lecturii sau a percepției filmice, devenind astfel o practică socială, mai ales dacă luăm în considerare faptul că filmul se desfășoară într-un context instituțional și este conceput cu un scop anume pentru un anume public.

În contextul lucrării de față și în acord cu pluridimensionalitatea și medialitatea genului înțeleg prin reprezentările genurilor acele construcții mediatice ale identităților de gen, înglobate în produsele instituțiilor mass-media care sunt transmise deliberat în cadrul discursurilor mediatice. Reprezentarea mediatică a genurilor devine o formă activă de creare a identităților de gen prin modurile de înscenare a feminității și masculinității practicate de instituțiile mass-media, înscenare care în momentul recepției activează scheme de gen în creierul spectatorilor, scheme care pot fi atât de natură mediatică - activate de genul filmului și învățate în procesul de socializare audiovizuală, cât și de natură socială - activate de genul social, dobândit în procesul de socializare a indivizilor.

2. Genul în reprezentarea filmică

2.1. Filmul, formă sincretică de reprezentare

Educația mediatică și experiențele vieții cotidiene sunt elemente esențiale care facilitează percepția. Noi, oamenii, preluăm informațiile din mediul înconjurător, le selectăm, le adaptăm și le integram sistemului nostru de cunoaștere. Stimulii vizuali, acustici, olfactivi care pătrund în sfera cognitivă declanșează activități neuronale și cognitive în vederea procesării informațiilor preluate pe calea simțurilor din mediul înconjurător.

Experiența vieții cotidiene ne demonstrează că una dintre abilitățile umane este narațiunea, fie ea în cadrul unui dialog în interacțiunea umană, fie în cadrul unei comunicări mediatice. Fiecare ființă umană deține o istorie personală, iar în cadrul unei interacțiuni este dispusă sau chiar tentată de a povesti unele secvențe ale acestei istorii pe care putem să o numim, experiență personală. Automatism al vieții sociale, povestirea, deține o structură bine stabilită, implică o acțiune, iar acțiunea implică un subiect real sau ficțional. Ca urmare, devenim adulți, ascultând povești, cu persoane reale sau persoane fictive în diferite roluri, ca apoi să relatăm propriile noastre povești și odată cu ele experiența și concepția noastră despre lume.

Filmul este un mediu de comunicare care ne relatează povești, povești reale prin intermediul documentarului și ficționale prin filmul artistic. Filmul s-a etalat ca artă încă dinainte de apariția sonorului, „Charlie Chaplin fiind întruchiparea trecerii de la experimente la artă”²⁶. Asimilând elementele necesare din rândul celorlalte arte precum artele plastice, literatura, teatrul și muzica, cineaștii renumiți le-au reorganizat și astfel, din acest cumul de elemente, a luat naștere a șaptea artă, arta filmului (cinematografică). Din literatură a fost preluat firul dezvoltării epice a unui subiect, capitolele devin secvențe, personajele sunt interpretate de actori, lumina și culoarea creează expresivitatea imaginii, muzica potențează ritmul și dramatismul situației, astfel încât „filmul devine arta reprezentărilor concrete ale realității, iar muzica devine arta asociațiilor declanșate de sunetele muzicale guvernate de armonie și contrapunct”²⁷.

²⁶ Daniel Borden, Florian Duijsens, Thomas Gilbert, Adele Smith, *Filmul - regizori, genuri, capodopere, De la origini la al doilea război mondial*, Trad. din limba engleză: Irina Margareta Nistor, București: Litera Internațional, 2010, p. 42

²⁷ Lucian Bratu, *Drumul spre artă al cinematografului*, București: Editura Meridiane, 1990, p. 33

Cineaștii francezi au ridicat filmul la rangul de artă prin elementele estetice utilizate: mișcările camerei de luat vederi, efectele de lumină etc., iar formalismul rus a perfecționat tehnica montajului. Odată cu dezvoltarea tehnologiilor și a mediilor de comunicare de masă și concomitent a științei comunicării, filmul, din postura sa de „text” în care l-a ancorat filologia devine sinonim „comunicat”-ului, ba chiar mai mult, în era multimedialității devine un mediu complex care combină mai multe forme de comunicare, devine un mesaj într-un act de comunicare, un „material simbolic plin de semnificații, produs pentru un public într-un anumit context cultural, social și politic”.²⁸

2.2. Filmul, formă de interacțiune

Oricare ar fi motivele pentru care sunt produse filmele (artă sau box-office) ele au scopul de a stabili o comunicare cu spectatorii atât la nivel cognitiv prin procesul receptării cât și la nivel emoțional prin trăirea afectivă. Filmul este considerat un sistem de reprezentare²⁹ care combină semne distincte, vizuale, acustice, lingvistice pe care le ordonează într-un sistem coerent cu ajutorul narațiunii, dramaturgiei și a altor mijloace formale de stimulare și de coordonare a atenției spectatorilor având simultan intenția de a transmite mesaje unui public țintă.

Publicul este cel către care sunt îndreptate exclusiv textele mediatice și tot el este și locul nașterii semnificațiilor, cel care trebuie să decripteze mesajul transmis pe calea undelor. Ca urmare filmele trebuie să fie deschise către cunoștințele, emoțiile, afectele, sensul practic și comunicarea socială a receptorilor.³⁰ Aceștia trebuie mai întâi să-l înțeleagă, adică să proceseze informațiile oferite de imagini și să le ducă într-un context de semnificații, pentru că doar astfel o scenă dintr-un film primește sens. Spectatorii se lasă duși de valul imaginilor, trăiesc anumite emoții în sala de cinema sau în fața televizorului pe care le discută ulterior în cadrul grupului social. Astfel, filmele devin parte a praxisului social, sunt incluse în discursul social prin dezbaterile care au loc pe baza lui. Prin temele și subiectele pe care le tratează filmele devin ele însele un discurs, un teren al dezbaterilor sociale, în care se pot găsi stocate structuri sociale dar și componente ideologice.³¹

²⁸ Lothar Mikos, *Film und Fernsehanalyse*, 2. überarbeitete Auflage, Konstanz: UVK, 2008, p. 21: „bedeutungsvolles symbolisches Material“

²⁹ cf. Lothar Mikos, *op. cit.*, p. 45

³⁰ *ibidem*, p. 24

³¹ *ibidem*, p. 107

Acțiunea de a expune atitudini reflexive sau critice ale producătorilor transformă filmele în discursuri care la rândul lor pot îngloba multe alte discursuri. Discursul filmic în acest caz nu se mai suprapune unui text, ci am putea spune că domeniului textual i se juxtapune domeniul contextual socio-cultural și acest fapt îi conferă caracterul de discurs, pentru că „discursul comunică dincolo de text, (...) discursul evidențiază modul în care un actor / instituție utilizează limbajul într-o situație socială caracterizată prin norme, valori, ritualuri, practici sociale, tipuri de evenimente și imagini etc. Din acest punct de vedere, discursul poate fi considerat o grilă de „lectură” și interpretare a unor situații și a unor acțiuni individuale sau colective; de fapt orice comunicare este și un „discurs”, actorul social comunicând nu doar un conținut anume, ci și poziția sa în legătură cu acel conținut.”³²

Dar cum interacționează filmul cu publicul său? Filmele redau povești, povești care nu ar fi posibile fără caractere sau personaje, purtătorii acțiunii poveștii. De fapt nu numai filmele de ficțiune posedă caractere care au dorințe și probleme, ci și filmele documentare. Pretutindeni apar personaje care contribuie semnificativ la formarea poveștii. Tot ele sunt și cele care activează emoții de simpatie sau antipatie în spectatori, pe baza cărora, și nu numai, ei își construiesc povestea, pentru că „povestea filmului ia naștere doar cu ajutorul activităților cognitive și emoționale ale spectatorilor”.³³ Stărilor psihice și afective trăite de spectatori li se asociază și mijloacele formale de dirijare a atenției cum ar fi: camera de luat vederi (mișcarea și perspectiva), lumina, montajul, iar înscenarea caracterelor contribuie în ansamblu la instituirea unui proces de identificare a subiecților privitori cu personajele.³⁴

Cadrul generos al cercetărilor genului în film și metodele specifice de cercetare mă determină, să prezint, chiar dacă numai selectiv, câteva exemple de orientări teoretice care m-au apropiat de teza actuală, aceea că genul este încorporat și transmis prin aspectele figurilor, adoptând principiul menționării celor mai importante etape ale dezbaterilor și cercetărilor din interiorul teoriei feministe de film care au avut ca obiect de analiză tocmai genul social. Reconstruirea sumară a cadrelor conceptuale și metodologice este relevantă, pe de o parte pentru a avea o viziune generală asupra muncii de cercetare a teoreticienelor feministe de film și pe de altă parte, suplimentar, pentru a remarca și evidenția că nu numai noțiunea genului are un caracter multidimensional, ci și analiza acestuia implică o serie de abordări interdisciplinare.

³² Camelia Beciu, *Comunicare și discurs mediatic: o lectură sociologică*, București: Comunicare.ro, 2009, p. 33-34

³³ Lothar Mikos, *op. cit.*, p. 135

³⁴ cf. Lothar Mikos, *op. cit.*, p. 163

Ca urmare a acestei observații, să urmărim în continuare câteva dintre analizele de film care s-au ocupat cu studiul reprezentării genurilor, semnalând simultan și zonele, domeniile în care s-a întreprins o muncă de cercetare pentru a descoperi structurile impregnate cu aspecte de gen, structuri în care s-a produs un proces de genizare.

2.3. Perspective de cercetare ale genului în film

Teoria feministă de film este un domeniu relativ tânăr care a luat naștere la sfârșitul anilor 60 începutul anilor 70 inițial în America și abia mai târziu în Europa. Această direcție s-a dezvoltat în cadrul teoriei de film și era tot mai mult interesată de viața cotidiană și cultura populară. Este de menționat faptul că filmul la acea vreme își forma și el un statut în lumea academică. Teoria feministă de film s-a poziționat încă de la începuturile ei, din lipsa unei metode proprii, sau mai bine spus din cauza caracterului ei interdisciplinar, între dorința de a-și dezvolta propria teorie științifică și dorința de a participa la formarea vieții cotidiene prin angajamentul ei social. Ca atare, în prima fază a evoluției, ea a folosit metode sociologice pentru a redirecționa studiul clasic al filmului. Nu dorea o definiție a filmului în general, ci ridica problema a ceea ce este filmul din punct de vedere feminist și al funcției lui sociale. Filmul, ca formă de exprimare artistică, era el însuși, în acea perioadă, preocupat de căutarea identității în opoziție cu celelalte forme artistice.

Orientarea sociologică și cea socio-ideologică a teoriei feministe s-au axat pe relația dintre film și realitate, iar în acest moment reprezentarea mediatică (filmică) a feminității a fost considerată de Molly Haskell drept o oglindire a realității sau o reflecție a poziției sociale a femeii³⁵. Această orientare politică a studiului sociologic a etichetat formele de reprezentare filmică drept sexiste. Imaginile stereotip, femeia-obiect sexual sau femeia-victimă, deformau statutul femeii. Aceste imagini reflectau în opinia lor sexualitatea și puterea socio-economică masculină a societății patriarhale. Alături de Molly Haskell (1974), Marjorie Rosen (1973)³⁶ a întreprins și ea astfel de analize. Critica lor la acest subiect a condus la crearea unei tipologii a imaginilor feminine, scoțând la iveală stereotipuri precum „glamour goddess, the femme fatale, the self-sacrificing mother”³⁷. Cercetările nu s-au finalizat însă aici, ci autoarele au recurs la o categorizare și o normare a filmelor după o variabilă simplistă, pozitivă și negativă,

³⁵ Janet McCabe, *Feminist film studies - Writing the women into cinema*, London; New York: Wallflower, 2004, p. 7

³⁶ *ibidem*

³⁷ *ibidem*

împărțind filmele în filme cu conținut favorabil imaginii femeii, valorificate deci pozitiv și în cele care conțineau stereotipuri, care trebuiau îndepărtate, eliminate din producție, sau trebuiau înlocuite cu imagini pozitive ale femeii.³⁸ Rămâne totuși de menționat, că în această perioadă incipientă, teoria feministă de film era strâns legată de mișcarea politică feministă și de praxisul de film, deoarece multe din autoarele amintite au început ele însele să producă filme. Abordarea sociologică a căzut pradă criticii cine-femiștilor britanici³⁹ care au apelat la metodele născute în spațiul francez: metoda semiotică, structuralistă și psihanalitică, îmbogățind astfel nivelul teoretic al criticii feministe și totodată al teoriei feministe de film. Astfel se naște o nouă perioadă în studiul feminist al filmului.

Este cunoscut faptul că atât semiotica, cât și psihanaliza, operează cu noțiunea de semn și simbol, psihanaliza concentrându-se pe asimilarea (aproprierea) filmului de către spectatori iar semiotica considerând filmul, pe de o parte, text compus din elemente care urmează anumite reguli formând structuri ce produc semnificații și, pe de altă, parte sistem sau limbaj, aspecte pe larg studiate de semiotica filmului. Astfel, lucrările care au pornit de la abordările semiotice au conceput filmul ca pe un limbaj, iar în acest context s-a dezvoltat conceptul că femeia ar avea caracter de semn. Bazându-se pe conceptul de mit al lui Roland Barthes, Claire Johnston dezvoltă în eseu „*Woman's cinema as counter cinema*” (1973) ideea că femeia devine un semnificant căruia i se atribuie funcții iconografice și ideologice.⁴⁰

Următorul pas calitativ pe care l-a făcut teoria de film feministă a fost atunci când a renunțat la conceptul unui referent al imaginii în realitatea socială și la conceptul de femeie ca semn, împrumutând metoda psihanalitică, freudiană și cea lacaniană, pentru a-și revigora domeniul de analiză. Construcția filmică a subiectului/obiectului devine punctul forte al teoriei. Se pune problema relației dintre reprezentările filmice și categoria de subiect, încercându-se în acest sens să se demonstreze pe baza principiului de structurare a privirii (point of view) mecanismele de manipulare a privirii spectatoarelor și a construcției subiectului cu ajutorul structurilor formale și a instrumentelor filmice denumit de cercetători procesul de genizare (*gendering*).⁴¹ Teoreticieni francezi precum Jean-Louis Baudry și Christian Metz⁴² s-au ocupat de implicările ideologice în construcția subiectului prin manipularea limbajului filmic: a narațiunii, a spațiului și a timpului, dar deopotrivă și a point

³⁸ cf. Andrea Seier / Eva Warth, *op. cit.*, p. 84

³⁹ *ibidem*

⁴⁰ *ibidem*

⁴¹ *ibidem*

⁴² *ibidem*, p. 85

of view-ului, cadrajului și montajului. Prin funcția lor simbolică reprezentările filmice sunt ancorate în aspectul formal al filmului. Ele transportă ideologii trădând astfel genul înscenat în instanța naratoare.

În critica feministă de film, dar și în teoria de film ca disciplină, abordări precum cele ale lui Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema* 1975), bazate pe teoria post-structuralistă a lui C. Metz și teoria psihanalitică a lui J. Lacan, au oferit noi perspective în cadrul analizei de film. Mulvey este de părere că procesul de genizare a spectatorilor nu se împlinește doar prin transmiterea reprezentărilor filmice, prin aranjamentul aparativ al cinemaului, ci și prin *Schautrieb* (conceptul de scopofilie al lui Freud). Teza lui Mulvey este aceea că instinctul de a privi este baza plăcerii receptării în cinema.⁴³ Acest „Schautrieb” este organizat printr-un proces de identificare, care se desfășoară conform axelor de diferențe sexuale. Mulvey este inițiatoarea teoriei privirii masculine, *the male gaze*, a modului în care inconștientul societății patriarhale structurează forma filmului. Conform autoarei, în cinema, a privi și a fi privit sunt organizate pe trei axe: privirea camerei asupra întâmplării, privirile protagoniștilor între ei și privirea spectatorilor. Concluzia ei a fost că privirea masculină domină toate cele trei axe, constituind în acest fel poziția subiectului masculin. Bărbații se identifică cu privirea camerei, respectiv cu privirea protagoniștilor de sex masculin din film, preluând partea activă, adică de a privi, în timp ce celălalt sex se definește ca obiect, preluând partea pasivă, adică de a fi privit, care nu exercită control asupra evenimentelor sau asupra altor personaje. Mulvey consideră filmul narativ drept o manifestare a societății patriarhale și a dominanței masculine care reușesc să reprezinte femeia ca obiect sau ca imagine, împiedicând-o ca spectatoare să se poată identifica cu acțiunea filmului, respectiv cu privirea (masculină) a producătorului de film.⁴⁴ Privirea, în concepția autoarei, este elementul cheie, „unul dintre factorii determinanți ai construirii identității de gen în toate zonele practicii sociale.”⁴⁵ Noțiuni precum scopofilie, voyeurism, narcisism și fetișism au deschis multiple discuții teoretice care s-au confruntat cu poziția teoretică a lui Mulvey. Printre acestea se află Gertrude Koch (1978),⁴⁶ care încearcă să explice de ce femeile vizitează totuși un „cinema

⁴³ cf. Andrea B. Braidt, *Film-Genus: Gender und genre in der Filmwahrnehmung*, Marburg: Schüren, 2008, p. 50

⁴⁴ cf. Christina von Braun / Inge Stephan (Hg.), *Gender - Studien, Eine Einführung*, 2. Aktualisierte Auflage, Stuttgart, 2006, p. 299

⁴⁵ Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu (Ed.), *Lexicon feminist*, Iași: Polirom, 2002, p. 297

⁴⁶ cf. Christina von Braun / Inge Stephan (Hg.), *op. cit.*, p. 299

masculin”, iar Gaylyn Studlar (1985),⁴⁷ lucrează cu conceptul de masochism al lui G. Deleuze, concentrându-se mai mult asupra controlului acestei plăceri. Mary Ann Doane (*The Desire to Desire*, 1987)⁴⁸, pe baza analizelor asupra plăcerii de a privi a lui Christian Metz, încearcă prin fuziunea teoretică între *gender* și *genre* să demonstreze o privire feminină, o poziție de subiect a spectatoarei, chiar dacă tot ea într-un articol din 1982 *Film and the Masquerade* a încercat să demonstreze că o asemenea poziție nu este posibilă.

În timp ce în spațiul anglo-american se păstrează influențele psihanalizei, teoreticienii din spațiul german sunt influențați de teoria critică a Școlii de la Frankfurt, iar Gertrud Koch dezvoltă în 1989⁴⁹, influențată de teoria critică, modelul de analiză structurală formalistă. Se delimitează prin analiza ei de concepția psihanalitică a privirii, folosind un alt tip de privire ce se bazează pe concepția lui Jean-Paul Sartre, „der kategorisierende männliche Blick als gesellschaftliche Determinierung”⁵⁰, privirea obiectivată masculină înțeleasă ca un mecanism care stă la baza supunerii femeii. Autoarea ia în considerare și aspecte ideologice ale privirii care pot fi identificate în film sub forma unor imagini clișeu ale femeilor. Aceste stereotipuri sunt considerate drept coduri care decid asupra recepției filmice. Intenția analizei lui Koch este de a decripta codurile, pentru a putea fi demascate imaginile feminine pe care acestea le transportă, deoarece doar în acest mod ele ar putea fi combătute.

Theresa de Lauretis a adus o contribuție importantă la teoria de film feministă introducând aspecte noi în problema genurilor pornind de la naratologie. De Lauretis abordează în lucrarea „*Alice Doesn't. Film. Semiotic. Cinema.*”⁵¹ problema construcției genurilor în film, întrebându-se care sunt funcțiile diferențelor de gen în narațiunea filmică a cinema-ului clasic narativ, ce poziții le revin femeilor în narațiune și care sunt condițiile narrative ale privirii, respectiv ale producerii de semnificații pentru femei în cinema. De Lauretis descrie funcția genurilor din punct de vedere naratologic și o extinde cu teoria diferențierii din psihanaliza. Față de Mulvey, de Lauretis vede o posibilitate activă, și nu una pasivă, de identificare a subiecților privitori ai filmului narativ.⁵²

Genul ca efect al discursului oferă o nouă perspectivă în cercetarea genurilor în film. Contribuția lui Judith Butler, întemeietoria teoriei Queer, la teoria de film a fost introducerea

⁴⁷ cf. Andrea B. Braiddt, *op. cit.*, p. 53

⁴⁸ cf. Andrea Seier / Eva Warth, *op. cit.*, p. 86

⁴⁹ cf. Andrea B. Braiddt, *op. cit.*, p. 54

⁵⁰ *ibidem*

⁵¹ *ibidem*, p. 55

⁵² *ibidem*, p. 57

noțiunii de „performativitate” (vezi capitolul 1.1.). Limbajul nu este înțeles ca reprezentare a realității, ci un proces de semnificare care crează realitatea. „Demnach ist das biologische Geschlecht (Sex), der scheinbar natürliche Referent der Geschlechtsidentität (Gender) ein Effekt ebenjener diskursiven Praktiken, welche die Geschlechterdifferenz beständig als Normalität setzen. (...) somit ist die Geschlechterdifferenz ein Produkt sozialer Regulationsmechanismen”.⁵³

Paralel cu cercetările din sfera feminității s-au dezvoltat și s-au înmulțit, la începutul anilor '90, lucrările care se ocupau cu cercetarea masculinității, masculinitatea sub același semn al înscenării și al construcției sociale, teritoriu neexplorat în anii '70 – '80, decade dominate de teoria feministă clasică de film. Exemple concludente în acest sens sunt lucrările în care se tematizează înscenarea vizuală a corpului masculin din filmele de acțiune dar și fragilitatea masculinității înscenate în filmele *crossdressing*. Comun tuturor analizelor în această direcție este faptul că nu există o masculinitate normativă, un model finisat, ci acesta este permanent reînnoit prin înscenare.⁵⁴ Din cauza teoriilor freudiene și lacaniene care au avut la bază diferențele sexuale, nu se puteau tematiza alte categorii precum clasa, rasa sau etnia. A fost nevoie de Cultural Studies și de influența teoriei lui J. Butler pentru a putea demonstra înscenarea masculinității bărbatului alb, studii vizibile în lucrarea cu titlul *White* a lui Richard Dyer din 1997,⁵⁵ autorul cercetând structurile operaționale, naratologice și stilistice ale cinematografului-mainstream. Lucrarea lui a declanșat un nou val de studii care se ocupau cu analiza înscenării interdependenței genului și a diferențelor etnice.

Abordările teoretice și analitice prezentate mai sus s-au bazat în mare parte pe teorii de percepție nespecifice mediului de comunicare film. Sociologia implică o percepție intuitivă și, prin analogia imaginii, consideră filmul drept „oglină” realității, construindu-și astfel argumentația cu privire la imaginile stereotip vehiculate prin intermediul filmului. Psihanaliza tratează spectatorul într-un fel sau altul pasiv, recurgând la identificarea subiecților privitori cu diferitele perspective narrative (camera sau actorii).

Influența Studiilor Culturale a însemnat pentru cercetările feministe detașarea de psihanaliză și semiotică, părăsind zona spectatoarei subiect pasiv și orientându-se către o teorie a spectatorilor activi care interpretează mesajele transmise mediatic. Era, deci, necesară

⁵³ Sibylle Moser, *op. cit.*, p. 233

⁵⁴ Andrea Seier / Eva Warth, *op. cit.*, p. 89: „Gemeinsam ist all diesen Arbeiten die These, dass das Projekt (normativer) Männlichkeit unabschließbar ist und daher in jedem der entsprechenden Filme aufs Neue inszeniert werden muss.“

⁵⁵ cf. Andrea Seier / Eva Warth, *op. cit.*, p. 90

o conceptualizare a diferitelor moduri de citire și astfel pentru a se elibera de concepțiile de spectator și implicațiile ideologice ale politicilor de gen, cercetătoarele au adoptat modele culturale ale producției de semnificații dezvoltate de Studiile Culturale. În acord cu ideile propagate de Studiile Culturale, spectatorii (atât bărbații cât și femeile) devin ambigen și subiecți activi în producerea de semnificații, sunt considerați subiecți reali care devin parte a procesului de producere a semnificațiilor. Stuard Hall va formula în 1973 modelul Encoding / Decoding sub influența conceptului lui Pierre Boudieu de omologie dintre texte, structuri sociale, capital social și cultural al receptorilor.⁵⁶ Contextele sociale și istorice divergente în care sunt poziționate femeile, apartenența la categorii diferite, privind preferințele sexuale sau etnicitatea contribuie, deci, la citirea diferită a textelor filmice (media) și la identificarea cu construcțiile discursive ale femeii ca imagine.⁵⁷

Perspectivile nespecifice de percepție au fost criticate la începutul anilor '80 de către David Bordwell. El livrează în revista *Iris- Case for Cognitivism*, atacuri critice la adresa așanumitelor teorii SLAB, abordări teoretice de film care constau într-un conglomerat alcătuit din teoriile lui Saussure-Lacan-Althusser-Barthes.⁵⁸ Pornind de la cognitivismul lui Bordwell și bazându-se pe teoria constructivistă a schemelor mediatice, Andrea B. Braidt, în studiul *Film-Genus*, recurge la alăturarea și îmbinarea noțiunilor *gender* și *genre*, adică a două genuri: unul social și altul de film. Orientându-și cercetările pe baza unei noțiuni cheie a psihologiei cogniției filmului și anume, aceea a schemelor mediatice și pornind de la teza că schemele de gen și schemele specifice mediului sunt activate simultan în timpul recepției filmului, autoarea deschide o nouă oportunitate, teorie și metodă de analiză a genului în interacțiune cu genurile de film. Noțiunea tradițională de identificare este înlocuită cu cea de empatie, iar spectatorul devine un constructor activ al semnificațiilor în procesul de receptare și nu rămâne unul pasiv și indoctrinabil cum la poziționat psihanaliza.⁵⁹ Una dintre premisele cercetătoarei este aceea că

„Gender und Genre lassen sich als Medienschemata beschreiben, die in der Filmwahrnehmung eine basale Rolle spielen. Sie ermöglichen den RezipientInnen ein flexibles, erwartungsorientiertes und sinnhaft-intentionales Umgehen (Verstehen) mit

⁵⁶ cf. Ioan Drăgan, *Comunicarea – paradigme și teorii, volumul 2*, București: RAO International Publishing companie, 2007, p. 604

⁵⁷ a se vedea Andrea Seier / Eva Warth, *op. cit.*, p. 89

⁵⁸ cf. Andrea B. Braidt, *op. cit.*, p. 91

⁵⁹ *ibidem*, p. 98

(von) medialen Angeboten (Filmen). Unser Wissen über Gender (-identitäten, -praxen, -körper, -strukturen) und Genre (-konventionen) strukturiert unsere Textrezeption fundamental.“⁶⁰

Este un mod interesant de abordare care oferă spațiu spectatorilor, indiferent de sexul pe care-l dețin. Cunoștințele generale despre oameni, dar mai ales cele referitoare la gen: identitate, corp, modele aptitudinale și comportamentale dobândite în viața socială influențează și structurează alături de cunoștințele dobândite în „viața mediatică” a audio-vizualului recepția textelor de orice fel, în cazul de față a celor filmice. De aici putem deduce că diferitele genuri de film crează și stabilesc imagini distincte, tipuri sau stereotipuri de femei sau de bărbați pe care noi, în calitate de public spectator, ni le însușim, le prelucrăm în minte, le asociem conceptelor preexistente și le dezvoltăm ca mai apoi să le interiorizăm, integrându-le experienței individuale în care este integrată și experiența mediatică. Autoarea propune în lucrarea *Film-Genus* o teorie și o metodă cu ajutorul căreia dorește să pună bazele unei cercetări empirice, plecând de la ipoteza existenței unei legături între *gender* și *genre* iar această legătură ar influența procesul de percepție filmică. Care scheme de *gender* și scheme de *genre* sunt activate în momentul diferitelor tipuri de recepție, într-o recepție ideală sau empirică⁶¹ este una dintre întrebările la care dorește să răspundă autoarea și care prezintă interes și pentru lucrarea de față cu privire la analiza reprezentării genurilor din filmul „noului val” românesc.

În urma acestei sumare treceri în revistă a orientărilor teoretice din domeniul cercetării genului în film putem observa că analizele întreprinse au fost în mare măsură productive, rezultatele lor fiind preluate și îmbunătățite continuu sau s-a procedat la reorientări analitice, mergând pe direcția științelor adiacente. Tematizând doar anumite aspecte ale genului și doar anumite zone ale filmului, munca de cercetare a fost întreprinsă fie pe nivelul lumii diegetice, fie pe nivelul formal sau pe amândouă deopotrivă, detașându-se încetul cu încetul de materialul filmic și orientându-se exclusiv către spectatori. Complementar acestor constatări, diversitatea metodelor utilizate pe fiecare nivel de cercetare, ne duce la concluzia că fiecare sferă a mediului de comunicare film în care este fixat genul ar putea solicita o metodă specifică, ceea ce dovedește necesitatea unei abordări interdisciplinare pentru determinarea a cât mai multe aspecte ale categoriei de gen.

⁶⁰ Andrea B. Braidt, *op. cit.*, p. 118

⁶¹ cf. Andrea B. Braidt, *op. cit.*, p. 104

2.4. Concluzie

Sintetizând elementele care au făcut obiectul primului capitol, caracterul multidimensional al conceptului de gen, și dezbaterile pe această temă, ajungem la ideea că genul este o categorie ce contribuie la formarea identităților de gen ale indivizilor unei societăți, la construcția și la consolidarea imaginii de sine, prin praxis(ul) social, reprezentări, limbaj (verbal, corporal) și mod de gândire. Consider categoria de gen ca luând naștere printr-un proces de genizare mediat, fie cu ajutorul și prin intermediul aparatelor tehnologice (film), fie prin tehnici de exprimare antropologică (voce, corp, etc); genul este pe de o parte o construcție, un proces care se derulează treptat, discontinuu, compus din elemente distincte, iar pe de altă parte este ceva care i se întâmplă interlocutorului, utilizatorului respectiv spectatorului. Genul se materializează în felurile distincte de citire iar medialitatea este caracteristica definitorie a procesului de genizare. Rezultatul acestui proces sunt reprezentările genurilor, reprezentări în sens de construcții mediatice ale identităților de gen, un efect al mediilor de comunicare. Vorbim de proces, deoarece vorbim despre o succesiune de operații mentale și emoționale care au loc în interacțiunea spectatorilor cu mediile de comunicare. În interacțiunea mediatică, similar interacțiunii sociale, asistăm la o procedură de apropiere sau atribuire a caracteristicilor și comportamentelor de gen, în viața socială în calitate de indivizi iar în viața mediatică în calitate de cititori activi ai textelor mediatice. În postura de cititor percepem și receptăm modele mediate și mediatice ale genurilor iar în acest caz mass-media devine constructor activ al unor imagini simplificate sau complexe ale identităților de gen, finalitatea acestui proces constând în transformarea și producerea de noi modele identitare, perpetuarea modelelor deja existente sau reactualizarea unor modele identitare tradiționale.

Studiul genului în film s-a limitat în faza incipientă a analizei feministe de film doar la analiza feminității, a reprezentărilor feminine, cu scopul de a determina sau de a scoate la iveală ideologia patriarhală și structurile de putere care au redus femeia la nivel de stereotip sau imagini clișeu, obiect al privirii voyeuriste, spectator pasiv și inoculabil sau imagine încorporată în coduri. În această etapă de studiu un aspect al procesului de genizare a fost descoperit ca derulându-se în structurile interne ale filmului, în structurile formale și ale instrumentelor filmice: narațiune, spațiu și timp, mișcarea camerei de luat vederi, perspectiva camerei, cadrajul etc, având ca rezultat structurarea privirii și construcția subiectului privitor, cu alte cuvinte genizarea spectatorilor. Mișcarea și poziționarea camerei de luat vederi au fost factorii esențiali în manipularea privirii și stabilirea perspectivei, fie asupra poveștii fie asupra subiecților privitori. Am văzut că metodele aplicate de cercetările feministe de film au fost

criticate în cadrul cogniției filmului ca fiind nespecifice filmului. Gândirea lui A. Braidt, bazată pe teoria constructivistă a schemelor de gen, le atribuie spectatorilor, indiferent de sex, un rol activ în construcția semnificațiilor în procesul de receptare. Procesul de genizare devine extern filmului el derulându-se în mintea spectatorilor, iar partea formală a filmului devine un conglomerat de stimuli care activează schemele mentale de gen (sociale și mediatice). Conform acestui tip de abordare, genurile de film creează sau stabilesc anumite imagini tip sau stereotip de femei sau bărbați, pe care, în calitate de spectatori, le interiorizăm și le integrăm experienței sau memoriei mediatice. Schemele astfel asimilate alături de schemele de gen însușite în procesul de socializare salvate în memoria socială, sunt activate concomitent în contactul cu produsele mass-media, în interacțiunea mediatică dar și în interacțiunea socială.

Filmul este o formă de reprezentare mediatică dar și o formă de interacțiune în care poate fi localizat un proces de genizare, este, printre alte medii de comunicare, un loc posibil în care se poate infiltra sau monta genul. Când vorbim de procesul extern de genizare ne referim tocmai la acea parte a discursului sau a stilului filmic în care elementele formale și modul de organizare construiesc identitățile de gen iar când vorbim de procesul intern de genizare implicăm publicul spectator care recurge la genizarea ființelor fictive percepute, înzestrând imaginile acestora cu semnificații bazate pe caracteristici de gen. Este de remarcat dualitatea procesului de genizare care se desfășoară atât în construcția filmului cât și în receptarea lui. În urma acestei expuneri, genizarea poate fi privită ca o aserțiune artificială a elementelor filmice cu intenția de a apela la schemele de gen ale spectatorilor materializându-se doar în citirea, respectiv receptarea materialului filmic iar dacă ne întrebăm când, cum și unde se petrece un proces de genizare în film este suficient să privim și să observăm materialul pus la dispoziție de producătorii de film iar acolo unde presupunem, descoperim sau interpretăm ca fiind un atribut de gen, putem fi convinși că acela este locul unde este infiltrat sau montat genul, rămânând doar de constatat dacă această presupunere, această genizare, este doar individuală (subiectivă) sau colectivă (obiectivă).

Revenind la afirmațiile anterioare cu privire la medialitatea genului, unde s-a putut constata că genul rămâne în permanență un produs mediat, și dacă este să extindem această gândire integrând medialitatea genului în medialitatea filmului, am putea afirma că filmul (mass-media) este locul ideal unde genul își poate manifesta medialitatea, el înglobând ambele aspecte, posedând pe de o parte un aspect tehnologic prin suportul material pe care este fixat, iar pe de altă parte un aspect simbolic, antropologic, trăsăturile de gen fiind încorporate în cele mai importante elemente ale lumii diegetice, ființele fictive respectiv

personajele. Filmul narativ expune o poveste fictivă (filmul artistic sau de ficțiune) sau reală (filmul documentar) într-un mod specific și cu un scop bine determinat pentru un public țintă, servindu-se cu diferită intensitate de varietatea elementelor structurale, ce includ printre altele o instanță și o perspectivă narativă, o acțiune și purtătorii acesteia, de un mod prin care sunt făcute cunoscute evenimentele și personajele și de un public care reconstruiește povestea în momentul vizionării. În cadrul teoriei de film se face distincția între narațiune și dramaturgie, narațiunea reprezentând procesul de desfășurare a unei povești în timp, iar prin noțiunea de dramaturgie înțelegându-se modul de ordonare a elementelor într-o poveste, astfel încât să poată fi manipulată atenția spectatorului.⁶² După David Bordwell, plot-ul sau dramaturgia filmului, vine să descrie toate elementele acustice și vizuale, pe care le prezintă textul filmic, în consecință ceea ce vedem pe ecran. Mai mult, textul filmic este considerat un sistem în care elementele sale, evenimente și personaje sunt ordonate după principii bine stabilite, ele nu urmează firul logic și coerent, ci de această parte care redă contextul logic și causal se ocupă partea de story, adică narațiunea.⁶³ După Bordwell toate narațiunile lumii ar părea să aibă în comun „niște personaje care sunt orientate către scopuri precise, evenimente legate causal și o psihologie bazată pe credințe și dorințe – ca urmare sunt comprehensibile intercultural.”⁶⁴

Genul este atribuit sau integrat indivizilor sau actorilor sociali. În film, ceea ce noi recunoaștem ca fiind oameni, nu sunt oameni adevărați, ci sunt proiecțiile sau reprezentările lor, sunt personaje, ființe fictive umanoide inventate de producătorii de film, ființe care populează o lume la fel de fictivă. Aceste personaje, analog oamenilor reali posedă o conștiință, sentimente, dorințe și se orientează spațio-temporal. În percepția lor, sunt de părere unii autori, în calitate de spectatori, reacționăm cu aceleași mecanisme și procese mentale pe care le utilizăm și în viața cotidiană.

Luând în considerare poziția centrală a personajelor în procesul de comprehensibilitate al filmului, putem întări afirmația că genurile sunt încorporate în aceste ființe fictive și prin intermediul lor sunt scoase la suprafață și reproduse pe pânza de proiecție. Se știe că actorii care performează rolurile dintr-un film și devin personaje sunt o componentă importantă a sistemului de reprezentare filmic. Ca personaje, ei sunt purtătorii acțiunii, subiecții poveștii,

⁶² cf. Lothar Mikos, *op. cit.*, p. 129

⁶³ Lothar Mikos, *op. cit.*, p. 135

⁶⁴ David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, 2005, p. 261-265, *apud* Andrei Gorzo (a), *Sus Realismul! Jos Realismul! (3)*, Teorie de film, în: revista Film Menu, nr. 8, decembrie, 2010, p. 45, <http://filmmenu.files.wordpress.com/2010/12/film-menu-8.pdf> ; Accesat 18 Iulie, 2011

interacționează nu numai unii cu alții, ci și cu obiectele și cu mediul înconjurător, ei sunt elementele structurale care leagă publicul de ceea ce se petrece pe ecran, ei sunt în corespondență cu experiențele cotidiene ale spectatorilor. Prin interacțiunea personajelor observăm relații de putere dar și legături structurale între roluri sociale, status, etnie sau gen. În momentul vizionării (receptării) filmului spectatorii sunt atrași de interacțiunea dintre personaje dar mai ales sunt aduși în situația de a se confrunta cu anumite reprezentări mentale, de status, de roluri sociale și de gen.⁶⁵

Dacă reprezentarea genului este o construcție, și dacă genul este indispensabil în înțelegerea figurilor atunci prin analiza figurilor putem scoate la iveală genizarea care se manifestă pe nivelul lumii diegetice precum și la nivel estetic, înglobat în structurile figurilor masculine și feminine reprezentate, rămânând de determinat pe care nivel structural al figurii se evidențiază un proces de genizare. Modelul de analiză care va sta la baza cercetării din partea practică a acestei lucrări conține în sintagmă termenul, figura, care, în opinia proprie, necesită o lămurire suplimentară, literatura de specialitate operând exclusiv cu noțiunea de personaj.

⁶⁵ cf. Lothar Mikos, *op. cit.*, p. 119 - 120

3. Genizarea figurilor în film

3.1. Conceptul de „figură”

Polisemia cuvântului figură este vizibilă în varietatea sintagmelor în care acesta își găsește utilizarea. De exemplu, întâlnim: figuri legendare, figuri feminine respectiv masculine, figuri publice și politice, figuri magice, figuri plastice, figuri geometrice, figuri de dans etc, toate desemnând în marea majoritate imagini sau reprezentări ale oamenilor, ființelor sau formelor, reale sau abstracte. Teoria comunicării vorbește despre figuri ca unități ale unui proces de transformări care are loc în cadrul receptării produselor mediatice, ele reprezentând „sinteze configurate ale unei experiențe trăite în contactul cu textele și comunicările în care sunt combinate idei, senzații, percepții, emoții, reprezentări”⁶⁶, unități care la rândul lor desemnează operații prin care se ajunge la sens. Figura este definită de asemenea și „ca o formă sintetică complexă prin care receptorul organizează într-un ansamblu coerent o mulțime de experiențe punctuale diferite pe care le-a trăit în cursul experienței sale de receptare.”⁶⁷ Într-un sens mai larg, este înțeleasă figura în concepția lui Jens Eder din lucrarea „Die Figur im Film. Grundlagen einer Figurenanalyse” pe care se va baza și lucrarea de față. Pornind de la etimologia cuvântului „die Figur”⁶⁸ autorul constată un element comun tuturor definițiilor enumerate, și anume, acela că figura este referința la o formă perceptibilă, care se desprinde dintr-un context spațial, ceva care omul crează, formează și modelează prin capacitățile sale.⁶⁹ În limba română, dar mai ales în practica de film se utilizează noțiunea de personaj care în contextul lucrării ar fi distribuibilă acelui aspect al figurii care este „die Figur als fiktive Wesen”⁷⁰ (*figura-ființă fictivă*). În cele ce urmează voi prelua noțiunea de figură a

⁶⁶ Ioan Drăgan, *op. cit.*, p. 568

⁶⁷ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Galimard, Paris, 1978, p. 26 *apud* Ioan Drăgan, *op. cit.*, p. 569

⁶⁸ Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren, 2008, p. 12

⁶⁹ *cf.* Jens Eder, *op. cit.*, p. 12

⁷⁰ Ființelor fictive le sunt atribuite trăsături fizice, mentale și sociale, comportamente și relații, în trecut, prezent și viitor. Ele nu sunt în exclusivitate umane, ci pot fi plante, animale, obiecte, fenomene etc., dar tipurile dominante rămân cele umane. De aceea, caracteristicile care sunt relevante în viața socială sunt relevante și în film, ca de exemplu: calitățile fizice printre care aspectul exterior, vârsta, starea sănătății, caracteristicile corporale etc; calitățile psihice: personalitatea, emoțiile, discernământul, motivațiile, conceptele de sine etc.; calitățile sociale:

lui Jens Eder, chiar dacă la prima vedere ar putea părea impropriu limbii române, Dicționarul Universal al Limbii Române ne permite această formă de utilizare, deoarece conform definițiilor figura este, pe lângă altele, și „ (...) 4. imagine, reprezentare prin desen, pictură, etc”⁷¹ - și de ce nu și prin film?

Figura își are originea în lumea fictivă, iar științele au tratat-o diferit, când ca semn sau structură textuală (semiotica), când constructe mentale (teoria cognitivă) sau obiecte abstracte în afara realității materiale (filozofia). Unii autori au fost de părere că figurile nici nu există iar alții combină teoriile menționate. Jens Eder vede un dezavantaj în utilizarea exclusivă a uneia sau a alteia dintre aceste teorii, dezavantaj care vine în detrimentul figurii, de aceea pe considerentul insuficienței acestor teorii, autorul își construiește propria teorie care are la bază complementaritatea tuturor teoriilor care au studiat figura în film, formulând teza că figurile sunt pe de o parte reprezentări mentale în mintea spectatorilor (Vorstellungen) iar pe de altă parte expuneri (Darstellungen) sau elemente textuale care contribuie la procesul de recepție a figurii influențând și evocând în mintea spectatorilor reprezentările mentale ale ființelor fictive, de exemplu: imagini ale corpului figurii, dialoguri care evidențiază trăsături de caracter sau un leitmotiv muzical care amintește de figură.

Figura a fost cel mai des definită ca ființă umană fictivă. Dar există figuri care nu sunt umanoide, ci au caracter zoomorf, sunt roboți sau chiar obiecte terestre sau extraterestre. Apoi figurile au fost definite ca fiind purtătoarele acțiunii, însă întâlnim figuri care sunt pasive și inerte, dar care dau dovadă de procese mentale. În fine, comun tuturor figurilor este faptul că ele posedă o viață interioară și dețin capacitatea de a se raporta la obiecte prin intermediul conștiinței, de exemplu: pot percepe ceva, pot simți sau au voință, dar cel mai important este că sunt înzestrate cu „intenționalitate”. Autorul formulează după cum urmează: „ Die Figur ist

apartenența la un grup, relații, roluri și status. Pentru a descrie cât mai precis aceste caracteristici pe care le posedă figurile-ființe fictive în lumea diegetică, ne putem ajuta de unele științe care au studiat îndeaproape omul și comportamentul lui, ca ființă individuală sau socială, de exemplu: corpul figurii se lasă descris cu ajutorul categoriilor oferite de comunicarea nonverbală, viața interioară cu ajutorul psihologiei personalității și teoriile cogniției sociale, relațiile dintre ele cu ajutorul abordărilor sociologice. Pentru o privire detaliată asupra acestor aspecte a se vedea Jens Eder, *op. cit.*, p. 150, p. 160-321

⁷¹ Ioan Oprea, Carmen-Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu, *Noul Dicționar Universal al Limbii Române*, Ediția a doua, Editura Litera Internațional, 2006

ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Ihnenleben – genauer: mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität.”⁷²

După o cercetare atentă a praxisului științific analitic autorul stabilește că ființele fictive nu sunt nici semne, nici reprezentări subiective și mentale, ci ele sunt obiecte abstracte care iau naștere într-o situație de comunicare și astfel ele devin o realitate socială obiectivă – asemănătoare legilor, teoriilor sau banilor. Prin urmare: „Fiktive Wesen sind kommunikative Artefakte, die durch die intersubjektive Konstruktion von Figurenvorstellungen auf der Grundlage fiktionaler Texte entstehen.”⁷³

Percepția filmului are loc la mai multe niveluri simultan: imaginea în mișcare, tonul, limba, scrisul, muzica fiind preluate diferit în creier unde evocă o multitudine de reprezentări. În timpul percepției noi selectăm informațiile, le integrăm și le completăm modelelor deja existente. Se face distincție între schemele mentale și modelele mentale, cele din urmă având calitatea de a utiliza în mod dinamic structurile preexistente (schemele) în momentul vizionării filmului și al preluării de noi informații. Autorul J. Eder vorbește chiar de „Figurenmodelle”⁷⁴, care sunt tocmai aceste modele dinamice care se construiesc pe parcursul filmului și devin complete abia la final când vor fi salvate în memoria de lungă durată, fiind posibil ca ulterior să devină obiectele unor analize sau discursuri publice. Există un proces la baza formării acestor modele ale figurii care prezintă un interes deosebit, este vorba de procesul de sinteză a figurii despre care voi vorbi în subcapitolul următor al acestei lucrări.

Chiar dacă termenul de figură poate fi în continuare discutat, consider suficiente și concludente informațiile prezentate anterior, pe baza cărora am luat hotărârea de a folosi în lucrarea de față termenul „figură” exact în sensul în care autorul îl utilizează, iar personaj pentru acel aspect al figurii care este „Figur als fiktives Wesen”, convinsă fiind că ele iau naștere în comunicare și sunt menite să ne influențeze stările mentale, gândurile, sentimentele ba chiar și comportamentul.⁷⁵ Finalmente se poate face remarca, că figurile nu există în realitatea materială, dar ni le putem imagina sau reprezenta prin intermediul artelor sau al mediilor de comunicare.

⁷² Jens Eder, *op. cit.*, p. 64: „mit <intentional> ist hier also nicht <absichtlich> gemeint, sondern <objektbezogen>”

⁷³ *ibidem*, p. 68-69

⁷⁴ *ibidem*, p. 242

⁷⁵ *ibidem*, p. 69: „Figuren werden durch Kommunikation erschaffen, also durch Handlungszusammenhänge, in denen Texte hergestellt und aufgenommen werden, um mentale Zustände zu beeinflussen - Gedanken, Gefühle und darüber meist auch Verhalten.”

3. 2. Medialitatea figurii

Figurile există în comunicare, în interiorul mediilor sub formă de reprezentări dar și în exteriorul lor, în mintea producătorilor și a spectatorilor sub forma schemelor, a modelelor mentale, necesitând un mediu de comunicare pentru a se materializa, fie în felurile de reprezentare, fie în felurile distincte de citire. Aspectul este similar genului care în acest mod își manifestă medialitatea. Figura nu este nici ea privată de această caracteristică, ba chiar se vorbește despre medialitatea figurii. Această medialitate constă așa cum ne-o descrie autorul Jens Eder, într-o serie de convenții mediatice și proceduri de producție specifice, situații de percepție și reguli de comunicare, cunoștințe și experiențe audio-vizuale, cunoștințe narrative și intertextuale (genuri de filme, tipuri de personaje). Recepția mediatică, punctul forte al teoriei figurii, și implicit recepția figurilor, este un proces de trăire cognitivă, afectivă și somatică, o experiență individuală care este determinată de „dispozițiile mentale”⁷⁶ ale spectatorilor la cel puțin patru niveluri: biologic, socio-cultural, situațional, individual și textual.⁷⁷

În cadrul unui proces de receptare are loc la un prim nivel percepția figurilor-ființe fictive, analog percepției persoanelor reale. Însă a vedea un film nu înseamnă a observa o persoană reală, ci mai mult, deoarece prin figuri suntem stimulați, dirijați sau chiar manipulați în varii direcții intenționate de producători, cum ar fi să căutăm semnificații indirecte (simbol), să reflectăm contextele de comunicare (simptom) sau să observăm modalitățile formale de construcție a figurilor (artefact) care influențează și ne coordonează percepția, ne limitează așteptările și presupunerile, focalizarea având loc doar asupra anumitor caracteristici și acțiuni ale figurilor. De exemplu, o anumită mișcare a camerei de luat vederi și lumina accentuează anumite trăsături ale figurilor sau dacă spectatorul a văzut anumite efecte speciale ce s-au repetat în mai multe filme ale unui gen știe deja că personajul probabil se va transforma (vampiri) etc.⁷⁸ În concluzie recepția figurilor se distinge de percepția socială prin multitudinea dispozițiilor mediatice ce ar putea influența spectatorii în dezvoltarea anumitor reprezentări ale ființei fictive.

⁷⁶ *ibidem*, p. 88; Teoria cognitivă folosește conceptul de sistem al dispozițiilor mentale, hermeneutica și semiotica folosesc noțiunile „orizonturi de așteptare” respectiv „coduri” pentru a exprima aceleași aspecte.

⁷⁷ a se vedea Jens Eder, *op. cit.*, p. 89

⁷⁸ Pentru mai multe detalii pe această temă, a se vedea Jens Eder, *op. cit.*, p. 220 - 226

„Die Figurenrezeption unterscheidet sich also von der sozialen Wahrnehmung dadurch, dass eine große Vielfalt medialer Dispositionen der Zuschauer Einfluss darauf nehmen kann, welche Vorstellung sie von einem fiktiven Wesen entwickeln. Manche dieser Dispositionen sind filmspezifisch, etwa die Wahrnehmungssituation im Kino, das Wissen über Schauspieler, Regisseure, filmische Darstellungskonventionen, Genre und Produktionsverfahren. Andere Dispositionen betreffen die allgemeineren Bereich der Narration (z.B. Handlungsrollen), der fiktionalen Medienkommunikation (Fiktionsbewusstsein) oder der Kommunikation insgesamt (pragmatische Konventionen).”⁷⁹

Deci, spectatorii sunt conștienți că se găsesc într-o situație de comunicare și că percep un produs mediatic, că percep figuri respectiv personaje. Receptorii sunt din acest punct de vedere pre-influențați de paratexte (afișe, trailer, anunțuri, etc) dar și de textul filmic însuși. Pe baza acestor factori determinanți ai recepției se pot activa dispoziții specifice, cunoștințe despre convenții și reguli comunicative, de exemplu spectatorii sunt conștienți că persoanele pe care le percep nu sunt reale așa cum nici situațiile cu care ele se confruntă, ca urmare iau parte pur și simplu la poveste fără a fi necesară vreo intervenție din partea lor. În același timp sunt activate și cunoștințele narrative legate de anume teme, genuri de filme sau convenții de povestire. Teorii ale cogniției pleacă de la ideea esențială că în recepția produselor mass-media oamenii apelează la aceleași baze mentale, dispoziții mentale, la care se apelează și în percepția cotidiană a unui mediu ambiental cu obiectele și ființele existente în el. Aceste dispoziții mentale sunt diverse și de natură diferită, ele sunt forme de cunoaștere sau concepte, pe baza cărora oamenii se orientează în interacțiunea cu mediul înconjurător, sunt de natură cognitivă (forme de cunoaștere) și afectivă existând o legătură interdependentă între ele, de exemplu un gând rațional poate declanșa reacții emoționale și viscerale. Aceste dispoziții mentale pot fi de mai multe tipuri:

- universale, stabilite genetic (capacitatea de a recunoaște sentimente, de exemplu capacitatea de transpunere simpatetică)
- socio-culturale, învățate în contexte socio-culturale și restrânse în cadrul anumitor culturi, limba, naționalitatea, condiții de viață și apartenența la un grup, norme

⁷⁹ Jens Eder, *op. cit.*, p. 227

sociale și rituri (pentru emoții, pentru comportamentul specific sexelor), instanțele de socializare (familia, școala și mass-media)

- individuale: experiențe individuale, amintiri personale, modele comportamentale interiorizate, experiențe pe bază de vârstă, sex, etc
- situaționale: specific anumitor situații: mers la restaurant, la cinema etc.
- afective: sexualitatea, moarte, altruism, boală⁸⁰

Revenind la problematica lucrării, pe baza informațiilor prezentate, putem proceda la o acțiune de integrare a elementelor noi achiziționate despre figură definiției reprezentărilor mediatice ale genurilor și vom obține următoarele: reprezentările mediatice ale genurilor, pe care le-am definit deja în primul capitol, sunt construcții mediatice (artefacte comunicaționale) ale identităților de gen care activează în mintea spectatorilor scheme de natură socială (dispoziții sociale și de gen) și scheme de natură mediatică (dispoziții mediatice de gen). Analog figurii, reprezentările genurilor pot fi pe de o parte expuneri sau elemente textuale (*Darstellungen*) – reprezentări mediatice - care evocă în mintea spectatorilor reprezentările mentale (*Vorstellungen*) – reprezentări de gen sociale și mediatice.

Din perspectivă sociologică reprezentările de gen, sunt parte a reprezentărilor sociale⁸¹, desemnând „acele reprezentări în care diferențele de gen, configurate în virtutea rolurilor de gen asociate bărbaților și femeilor se regăsesc în imaginea lor socială.”⁸² Similar, reprezentările mediatice ale genurilor devin acele reprezentări care pot fi asociate figurilor din textele mediatice și care se regăsesc în comunicarea mediatică. În concluzie reprezentările sociale și mediatice ale genurilor sunt parte atât a dispozițiilor sociale cât și a dispozițiilor mediatice, iar expunerea informațiilor referitoare la percepția și recepția

⁸⁰ a se vedea Jens Eder, *op. cit.*, p. 88-93

⁸¹ Definițiile conceptului de reprezentare socială sunt multiple și neunivoce dar, la rândul lor, toate conțin câteva elemente comune, și anume: ele sunt proiecții psihice ale realității, iar cu ajutorul lor se produce interacțiunea dintre indivizi, este o formă de cunoaștere prin care ne construim opinii despre obiectul social (care poate fi extrem de divers: o persoană, un lucru, un eveniment psihic sau social, un fenomen natural, o idee, o teorie, genul, respectiv rolurile de gen etc), sunt lentilele prin care privim și ne construim realitatea.; a se vedea Mihai Cureleanu, *Reprezentări sociale*, Ediția a II-a revăzută, Iași: Polirom, 2006, p. 30-35

⁸² Definiție redată și în capitolul despre pluridimensionalitatea noțiunii de gen, este vorba de: Cristina Ștefan, *op. cit.*, p. 20

figurilor nu dorește decât să întărească și să justifice importanța tuturor participanților la comunicare: producătorii, produsul mediatic și receptorii.

Dacă privim mai atent situațiile precedente, remarcăm în ambele cazuri un act de asociere a genului, fie pe plan social (cu corpurile) fie pe plan mediatic (cu figurile), iar acest act devine unul esențial în procesul de genizare, fie el intern sau extern. Chiar dacă am făcut referire la reprezentările sociale, motivul fiind rolul lor hotărâtor în percepție, trebuie specificat că lucrarea de față se concentrează pe o analiză a mediului de comunicare film și nu pe o analiză a realității sociale, interesul analizei restrângându-se la relația dintre gen și figură (genul mediat prin aspectele figurii), cu focalizare asupra personajului (ființei fictive) și asupra înscenării lui la nivel formal (de artefact), contextele comunicative și simbolice rămânând doar marginal tematizate.

3.3. Sinteza genului cu figura

După cum am văzut în paginile precedente, procesul de genizare este atât un proces de reprezentare, cât și unul de receptare și de asociere, derulându-se în interacțiunea mediatică sau socială. Din punct de vedere al receptării procesul de genizare poate fi privit ca un proces de sinteză asemănător celui de sinteză a figurii pe care îl teoretizează J. Eder, ba mai mult, conform ideii de bază deja expuse, că genul este localizat în figură, putem susține că sinteza genului se desfășoară simultan cu sinteza figurii. Percepția genului, analog percepției figurii, are la bază doi factori: aranjamentul specific al informațiilor vizuale, deci reprezentările mediatice ale sexelor și condițiile mentale ale spectatorilor, dispozițiile. Fundalul pe care operează structurile și reprezentările (expunerile) audio-vizuale în cazul genului cât și al figurii sunt după cum urmează:

a) *capacitatea intelectuală* a oamenilor de a prelucra în mod economic și relevant informațiile, ele putând fi diferite în cazul vizionării unui film în sala de cinema sau în ambientul casnic

b) *interesele oamenilor* în contactul cu alți oameni în general și în contactul cu mediul de comunicare (de exemplu, dacă centrul de interes este genul figurilor aceasta va influența și selecția informațiilor audio-vizuale)

c) *cunoștințele științifice și dispozițiile mentale* care fac posibile aprofundarea și escaladarea informațiilor asimilate.⁸³

Acest stadiu de preluare a stimulilor audio-vizuali se încadrează în prima fază a unui proces de genizare în derulare. Dar să vedem cum ar putea fi privit procesul de percepție al genului. Ipoteza mea este că percepția genului se derulează preluând informațiile filmice redată în fotograme ca stimuli vizuali (fețe sau imagini corporale) și auditivi (voce), procesându-le mai apoi cu ajutorul întregului capital mental la care spectatorii apelează în momentul rulării filmului: cunoștințe socio-culturale și mediatice despre oameni, bărbați, femei etc. Acest capital mental, care în cadrul diverselor științe a primit denumiri precum: coduri, frame, orizonturi, conținuturi ale memoriei, reacții, modele, programe mentale, noțiuni, categorii, scheme, exempla, prototipuri, stereotipuri sau arhetipuri, pe care J. Eder le grupează sub noțiunea cuprinzătoare de dispoziții mentale,⁸⁴ este baza esențială în procesarea informațiilor percepute pe cale audio-vizuală. Ca atare, informațiile audio-vizuale nu ne pot oferi decât impulsuri prin intermediul cărora este activat tot setul de dispoziții mentale pe care îl posedăm. Schemele de gen (*gender*) și schemele mediatice (de *genre*) la care se referă A. B. Braidt sunt parte a acestor dispoziții sau chiar dispozițiile înseși. Dispozițiile de gen ar fi incluse în opinia mea în dispozițiile sociale și mediatice iar cele de genre în dispozițiile mediatice. Se pare că în analiza figurilor dispozițiile care au predominat și s-au evidențiat în literatura de specialitate au fost cele de natură socială, mediatică și concret textuală.⁸⁵ În producerea textelor audio-vizuale producătorii intenționează activarea anumitor dispoziții în spectator, dispoziții care dețin pe lângă aspectele cognitive și aspecte afective, cele din urmă fiind menite să orienteze atenția spectatorului pe parcursul rulării filmului și în plus, ele joacă un rol important în participarea afectivă a spectatorului, participare care este întâlnită sub denumirea de <empatie>, <simpatie>, <preluare a perspectivei>, <identificare> etc,⁸⁶ cu rol în procesul de valorificare a produsului mediatic.

Pe considerentul că percepția genului se desfășoară simultan cu percepția figurii, iar în cazul unei vizionări standard de film genul și caracteristicile aferente sunt integrate automat în caracteristicile generale ale figurii, atunci rezultatul procesului de sinteză este modelul figurii (Figurenmodell) iar rezultatul sintezei genului este modelul figurii genizate. Ceea ce diferă în sinteza genului este tocmai faptul că într-un model al figurilor genizate se pune

⁸³ cf. Jens Eder, *op. cit.*, p. 185

⁸⁴ *ibidem*, p. 186

⁸⁵ *ibidem*, p. 189

⁸⁶ *ibidem*, p. 187

accent pe caracteristicile de gen, iar aspectele figurii sunt privite prin prisma categoriei de gen.

Acest proces de sinteză a genului cu figura este important pentru analiza de față, deoarece, cum am văzut, rezultatul procesului de sinteză reprezintă încheierea unor modele genizate ale figurilor. Urmărind acest mod de gândire și aplicând modelul de analiză pus la dispoziție de J. Eder, putem urmări pas cu pas dezvoltarea figurilor ca artefacte, ființe fictive, simboluri și simptome, iar în acest fel cercetările precursorilor se vor topi într-un singur mod de abordare cu mai multe „fațete”, fără a fi neglijat vreunul dintre aspectele cercetărilor anterioare: cel textual, diegetic, simbolic sau comunicațional. Modelul „die Uhr der Figur” al lui J. Eder pune la dispoziție categoriile necesare care facilitează culegerea datelor referitoare la genul figurilor, a trăsăturilor care caracterizează identitățile de gen mediatice. Punând accentul doar pe informațiile referitoare la genul figurilor, centrând interesul asupra elementelor care vor activa în noi cunoștințele și dispozițiile mentale specifice, vom reuși probabil să urmărim procesul de genizare care se derulează în cele patru aspecte ale figurii.

3.4. Modelul de analiză „*Ceasul figurii*”

„Das Modell bietet Anhaltspunkte, um der Medialität von Figuren gerechter zu werden. Allgemein gesagt, fordert es dazu auf, die Figuren-Aspekte und ihre Verhältnisse gemäß den Charakteristika des jeweiligen Mediums auszudifferenzieren.”⁸⁷

Modelul *Ceasul figurii* (die Uhr der Figur) vine deci, să ofere repere care justifică medialitatea figurilor, diferențierea aspectelor figurilor și relațiilor acestora în conformitate cu caracteristicile diferitelor medii de comunicare. Caracteristica principală a modelului ceasului este complementaritatea teoriilor înglobate. Limitându-se doar la domeniul analizei de film, centrându-se doar pe analiza figurilor, teoreticianul J. Eder este de părere că științele care au dominat analiza de film s-au concentrat doar pe anumite aspecte în analiza figurilor. De exemplu, structuralismul s-a concentrat pe elementele textuale, pe figuri ca artefact, teoria cognitivă pe construcția ființei fictive, hermeneutica și psihanaliza abordează perspective simbolice și tematice și în fine Cultural Studies văd figurile ca

⁸⁷ Jens Eder, *op. cit.*, p. 153

produse individuale și socio-culturale. Modelul „die Uhr der Figur” aduce împreună diversitatea teoriilor, le unește pentru a crea una singură, o analiză complexă, în care nu este neglijat nici unul dintre aspectele pe care le posedă figura. În concluzie, figura este considerată un tot unitar.

Filmele sunt produse și vizionate, ele sunt o formă de comunicare care fără acordul participanților (producătorii de film pe de o parte și spectatorii pe de altă parte) nu ar putea exista. Ele devin fapte sociale care iau naștere în relații intersubiective prin intenționalitatea colectivă, ele primesc funcții și respectă anumite reguli de constituire. Regulile constitutive sunt de fapt reguli culturale, coduri, scheme, convenții la care toți apelează în momentul recepției, aceste cunoștințe fiind cele mai accesibile în producerea de asociații și semnificații.⁸⁸ Există anumite aspecte ale figurilor care se evidențiază în timpul rulării filmului. În acest sens, unele aspecte, de exemplu cele caracteristice genului figurilor, ar putea trece în plan secund, ar rămâne neobservate sau, în caz contrar, pot fi puse în valoare prin diverse strategii formale sau narative, atrăgând astfel atenția spectatorilor. De aceea în cadrul analizei voi îngloba și voi aprofunda, în măsura în care voi reuși, și acele structuri care par atât de naturale, acelea care la prima vedere ar putea părea banale dar care încorporează modele culturale atât de bine fixate în memoria colectivă sub forma dispozițiilor mentale, încât fără o acțiune reflexivă asupra lor ele pot fi omise și preluate inconștient de spectatori sau pur și simplu trec neobservate.

Am punctat deja în subcapitolele anterioare aspectele sau structurile figurii, fără însă a completa termenii cu explicațiile aferente. În cele ce urmează, aș dori să prezint cât se poate de cuprinzător etapele modelului ceasului, la baza căruia se găsește un model de recepție conform căruia cele patru aspecte ale figurii sunt sintetizate diferit în fiecare etapă a acestui proces. Modelul ceasului figurii propus de J. Eder este o abordare cognitivă a analizei figurii care are la bază un model de recepție. Chiar dacă este un model cognitiv, modelul de analiză nu obligă sub nici o formă la utilizarea terminologiei specifice teoriei cognitive (de exemplu în descrierea psihicului figurii), ci de cele mai multe ori sunt suficiente și adecvate formulări uzuale din limbajul cotidian. În plus, acesta este un model flexibil care face posibilă decizia pentru sau împotriva integrării anumitor oferte teoretice sau a anumitor sisteme de categorii.⁸⁹ Modelul de recepție al lui Eder are la bază modelul recepției filmice al lui Per Person (2003)⁹⁰, pe care autorul îl adaptează cerințelor teoretice proprii, adică la nivelul

⁸⁸ cf. Jens Eder, *op. cit.*, p. 72-73

⁸⁹ *ibidem*, p. 153

⁹⁰ *ibidem*, p. 95

recepției figurilor, iar modelul astfel obținut se derulează pe mai multe nivele care corespund celor patru aspecte sau „fațete” ale figurii (artefact, ființă fictivă, simbol, simptom), după cum urmează:

1. Percepția bazală: Într-o primă etapă a procesului de recepție sunt percepute, pe calea simțurilor, elementele textuale ale figurii prin culori, forme, mișcări, tonuri.
2. Formarea modelelor mentale: *figura-ființă fictivă* – Informațiile percepute pe calea simțurilor declanșează o serie de procese de gândire în creier pe baza cărora se dezvoltă modelul figurii. Într-un schimb de informații între memorie și materialul perceput spectatorii construiesc imaginea unei ființe cu caracteristici fizice, psihice și sociale. Pe parcursul rulării filmului această ființă care populează o lume și un timp imagine, primește o identitate și intră în contact cu alte ființe și obiecte, se comportă într-un anumit fel, este implicată în evenimente concrete și urmează reguli abstracte. Este nivelul cu cea mai mare activitate mentală în care au loc și procese de identificare sau empatie, participarea afectivă și cognitivă a spectatorilor.
3. Dezvoltarea semnificațiilor indirecte: *figura-simbol* – Ridică întrebarea a ceea ce reprezintă figura. Pe baza informațiilor dobândite în faza precedentă și pornind de la modelul figurii, spectatorii pot trece pe nivelul unei gândiri abstracte intentând un proces de asociere a semnificațiilor indirecte. Trecând dincolo de lumea reprezentată, figurile pot ilustra caracteristici, probleme sau pot reprezenta idei, de exemplu: încorporează o virtute sau un viciu, transportă metafore sau teme, servesc ca alegorii sau personificări.
4. Reflexia contextelor comunicative: *figura-simptom* – Același model al figurii format în faza a doua devine punctul de pornire al unor dezbateri în realitate sau exercită o influență asupra publicului. Figurile sunt puse în relație cu contextele socio-culturale, iar spectatorii pot reflecta la legăturile posibile cu realitatea comunicativă, referitor la producție și recepție. Ce efect au figurile asupra spectatorilor? De ce le-au creat producătorii așa cum le-au creat? Sunt întrebările care necesită un răspuns la acest nivel.
5. Reflexia estetică: *figura-artefact* – dorește să răspundă la întrebarea cum sunt reprezentate figurile. Ce mijloace de modelare estetică sunt utilizate în reprezentarea figurii? Prin jocul actorilor, mise en scène, mișcarea camerei de luat vederi, montajul, structurile plotului, funcțiile dramaturgice, spectatorul recunoaște conștient funcția și

efectul figurilor, construindu-și pe baza lor reprezentări mentale.⁹¹ Din punct de vedere estetic figurile pot fi: multidimensionale, tipizate, individualizate, realiste sau artificiale etc.⁹²

Ce acțiuni sunt necesare pentru a întreprinde o astfel de analiză? Să lăsăm autorul să ne răspundă:

„Figurenanalyse ist im Grunde nichts anderes als eine systematische Rekonstruktion und Elaboration verschiedener Rezeptionsformen auf der Basis möglichst genauer Daten und Beobachtungen.”⁹³

În ce măsură ne ajută un asemenea model în analiza reprezentărilor genurilor, a identităților de gen mediatice? De ce o altfel de analiză decât cele consacrate deja? De ce este important modelul ceasului în determinarea caracteristicilor care ajută la construirea identităților de gen? Este cunoscut deja faptul că spectatorii reacționează în percepția figurilor cu propriul corp. De obicei, în filmul artistic aveam de-a face cu ființe fictive care urmează modelul antropologic. Prin urmare reacționăm la ele cu aceleași mecanisme de percepție pe care le utilizăm în viața reală, simțim cu ele, râdem sau suferim împreună cu ele, dezvoltă în noi sentimente variate și chiar oscilante.

Oamenii și, analog, ființele fictive sunt ființe complexe, imprevizibile în acțiuni și sentimente, cu gândire simplă sau la un nivel intelectual superior, vin din anumite clase sociale sau aparțin unor categorii sociale: de etnie, rasă sau gen. Toate aceste caracteristici le stabilesc unicitatea, identitatea, omogenitatea. Este interesant totuși de stabilit cum percep sau ar putea percepe spectatorii aspectele legate de genul figurilor. Pentru că genul, înainte de a fi perceput din punct de vedere estetic, o mișcare de cameră o perspectivă etc, este perceput prin ființa fictivă, imaginile de femei sau bărbați de pe ecran acționează într-o primă fază doar ca stimuli care împreună cu dispozițiile mentale ale spectatorilor conduc la formarea modelului figurii (genizate). Genul este înglobat figurilor (feminine, masculine, ...) iar caracteristicile de gen devin parte a identității figurilor, motiv pentru care consider acest tip de analiză, adecvat cercetării pe probleme de gen, adecvat în determinarea problemelor care privesc genurile și a diferențelor create discursiv, deoarece atât convențiile sociale, convențiile mediatice, cât și participanții la comunicare, stabilesc în aceeași măsură, influențați de dispozițiile mentale

⁹¹ pentru mai multe amănunte pe această temă a se vedea Jens Eder, *op. cit.*, p. 95-103; p. 134-138

⁹² *ibidem*, p. 373-424

⁹³ Jens Eder, *op. cit.*, p. 133

(printre care și cele de gen), criptarea și decriptarea mesajelor sau a imaginilor deliberate mediatic.

Din punct de vedere analitic modelul ceasului pune la dispoziție categorii detaliate utilizabile în analiza figurii, categorii cu ajutorul cărora putem urmări pas cu pas, cum spuneam infiltrarea sau montarea genului, oferind astfel mai multă obiectivitate analizei. Mă refer la genul infiltrat, când observăm care dintre dispozițiile socio-culturale sunt activate în momentul vizionării, și la genul montat când este vizibilă o acțiune de modelare estetică a caracteristicilor de gen. Aplicarea modelului ceasul figurii în analiza de față (a reprezentărilor de gen) o consider adecvată, deoarece o analiză complexă, structurată și sistematică a figurilor ne oferă date obiective și verificabile despre gen, este un model ideal care facilitează și ordonează selecția și prelucrarea acestor date precum și interpretarea (rezultate)lor. Mai mult, este un model integrativ și flexibil care poate fi adaptat cerințelor analitice proprii.

„Die Uhr der Figur ist nicht als starres Schema zu verstehen, sondern als flexible Heuristik, deren Anwendung jeweils den Erkenntnisinteressen der Analyse angepasst werden kann. (...) Durch die Unterscheidung vier rezeptionsbasierter Aspekte der Figur zeigt es einen Ausweg aus dem jahrzehntelangen Streit, ob Figuren nun als imaginäre Personen (fiktive Wesen) oder als Zeichen (Artefakte) zu behandeln sind: Sie sind beides und können zudem als Symbole und Symptome untersucht werden. Durch die <Uhr der Figur> kann man es also vermeiden, grundlegende Aspekte von Figuren bei der Analyse zu vernachlässigen.”⁹⁴

În finalul acestei părți teoretice ar mai fi de precizat că discursul filmic operează, în funcție de intenție, cu anumite tipuri de caractere, scopul final fiind cel care ghidează și accentuează anumite aspecte ale figurilor. Genurile de film punctează doar unele părți structurale ale figurii, de exemplu, filmul postmodern se concentrează pe partea estetică (artefact), filmul de artă operează pe nivel de simbol, filmele de propagandă se axează pe contextul comunicativ și pe influența asupra publicului (simptom)⁹⁵. De aceea, în cadrul analizei trebuie luată în considerare și mișcarea estetică în care se încadrează filmele analizate, pentru a delimita cu precizie care dintre aspectele figurii este mai reliefat și merită o atenție deosebită. Un punct de sprijin în determinarea structurilor care canalizează atenția spectatorilor, dar și a analizei propriu-zise ar fi identificarea intențiilor regizorale care au stat

⁹⁴ *ibidem*, p. 143

⁹⁵ a se vedea Jens Eder, *op. cit.*, p. 147

la baza creației artistice. Figurile genizate create de aceștia vor fi mai ușor de poziționat în cadrul analizei deoarece, de exemplu, dacă știm că autorul (regizorul) a dorit să abordeze o temă socială, este evident că figura-ființă fictivă ocupă un loc central, iar celelalte aspecte vor cădea în plan secund. Prin urmare, în continuare voi contura câteva aspecte a ceea ce reprezintă „noul val” al cinematografilei românești și simultan a atitudinilor care au stat la baza manifestării lor artistice. Recurgând la aceste informații vom afla care dintre dispozițiile mentale trebuie activate în receptarea și în prelucrarea materialului filmic, reconstruind parțial chiar o recepție ideală.⁹⁶ Totodată, nu trebuie pierdut din vedere că interesul și cunoștințele despre gen constituie baza analizei figurilor genizate.

⁹⁶ *ibidem*, p. 115: Autorul este de părere că într-o recepție ideală trebuie descoperite „(...), welche kommunikativen Regeln und Konventionen in der Ursprungskommunikation galten, welche Ziele die Produzenten und Rezipienten verfolgten, was ihre Position innerhalb des Kommunikationsvorgangs war, über welche mentalen Dispositionen und insbesondere kommunikationsbezogenen Kenntnisse und Erwartungen sie verfügten usw. “

“Ceea ce contează până la urmă este un imens – și, fără îndoială, nepremeditat – travaliu recuperator al dimensiunii antropologice: *toate* filmele românești de după 1990 – indiferent de calitate! – reprezintă o oglindă fidelă a mutațiilor umane (sociologice și altfel) pe care le-a cunoscut societatea românească în ultimii 15 ani”⁹⁷

⁹⁷ Alex. Leo Șerban (a), *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, Iași: Polirom, 2009, p. 47-48

4. Filmul românesc între ficțiune și realitate

4.1. „Noul val” al cinematografiei românești

Criticilor români de film nu le place să vorbească despre un „Nou val”, ci mai degrabă despre „o nouă generație, extrem de promițătoare, despre care putem spune că a devenit deja cea de-a șasea generație de cineaști-regizori din istoria cinematografiei române”⁹⁸ sau despre „o nouă generație sătulă până-n gât de clișee, ce are în comun nu o platformă teoretică (precum Noul Val francez), ci o sete de adevăr”⁹⁹. Comunismul a însemnat pentru cinematografie acceptarea unor concesi, iar tot ce se producea, indiferent de genul filmului, însemna ideologie. „Comunismul nu a însemnat doar frig și frică, ci și o secetă prelungită de povești adevărate: adevărul era picurat homeopatic înăuntrul unor șabloane și trebuia extras cu penseta, ca niște bule de esență tare în flacoane moi.”¹⁰⁰

Denumirea generică de „Noul val” este sintagma cea mai mediatizată când este vorba de tinerii regizori care s-au afirmat după '89, mai precis intervalul de timp 2004-2006, marchează o etapă esențială în impunerea unei noi cinematografii românești, *Moartea domnului Lăzărescu* în regia lui Cristi Puiu (2005), deschizând șirul premiilor internaționale, urmat de Corneliu Porumboiu cu *A fost sau n-a fost!* (2006) și de Cristian Nemescu, cu *California Dreamin' (neterminat)* și continuând cu Cristian Mungiu, *4 luni 3 săptămâni 2 zile* (2007). Alex. Leo Șerban spunea referitor la această suită „Puiu a pus sămânța, Porumboiu a udat locul iar Mungiu culege roadele”.¹⁰¹ Bineînțeles că acestora li s-au alăturat și alți regizori pe parcurs.

De fapt, ce aduc nou acești tineri regizori în palmaresul cinematografiei românești? În primul rând este nou genul de film, care este mai mult o combinație de genuri decât un gen anume, ele fiind mixuri de drame sociale cu comedie de moravuri/thriller, unele sunt politice, altele combină drama cu comedia neagră (*Moartea domnului Lăzărescu*), parodie a unui talk-show și „cel mai minimalist experiment încercat vreodată în cinema-ul românesc” (*A fost sau n-a fost?*), dramă nostalgică (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*), thriller combinat cu

⁹⁸ Mircea Dumitrescu, *O privire critică asupra filmului românesc*, Brașov: Arania, 2005, p. 146

⁹⁹ Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p. 59

¹⁰⁰ *ibidem*, p. 60

¹⁰¹ *ibidem*, p. 55

dramă (*Hârtia va fi albastră*), love story (*Legături bolnăvicioase*) iar cea mai îndrăzneată combinație a genurilor o întâlnim în *California Dreamin'*, o tragicomedie „istorică”, un love story și o parabolă identitară.¹⁰² Toți privesc realitatea în față, o realitate post sau ante '89, abordează teme sociale și pătrund pe domeniul vieții private, al relațiilor de prietenie, de cuplu, de familie. Așadar, o altă noutate pe care o aduc acești artiști este tematica abordată căreia i se alătură un anumit tip de limbaj, limbajul personajelor incluzând mărci ale limbajului cotidian, împodobit uneori cu elemente vulgare diverse și expresive. La nivel semantic sunt folosite emblemele, ele înlocuind uneori replicile personajelor, iar pe nivelul stilistic al limbii domină registrul colocvial, stilul familiar încărcat afectiv și natural, presărat pe alocuri cu regionalisme, termeni argotici și multe, multe imperative.

Această libertate tematică și libertatea de exprimare sunt susținute și întărite chiar de cei care le-au produs, prin faptul că ei nu doresc să manipuleze spectatorii și să-i distragă de la lucrurile cu adevărat importante (Cristi Puiu)¹⁰³, ei nu doresc să ofere soluții sau să dea speranțe, ci mai mult, doresc „să dea un pumn în stomac spectatorului, să-l atingă mai întâi la viscere și după aia la intelect”¹⁰⁴ (Radu Munteanu). Unii dintre regizori aspiră să creeze un „cinema generos, care ajunge și la cel mai simplu spectator”¹⁰⁵ sau intenționează să producă filme despre o generație, generația lor, bazate pe amintirile și emoțiile echipei de filmare (Cătălin Mitulescu), iar alții pornesc de la fapte reale, dorind să transpună lumile cunoscute și îndrăgite pe ecran (Corneliu Porumboiu).¹⁰⁶ Este abordată tema prieteniei, deși prin subiecte nu tocmai confortabile (Cristian Mungiu), iar alții tratează corupția și lumea mafiotă românească (C. Puiu, N. Caranfil, Radu Muntean).

Filmele „neorealiștilor furioși”¹⁰⁷ sunt turnate în spații reale, actorii fiind uneori chiar oameni reali care-și joacă propriul rol și folosesc propriul limbaj, simplu și natural. Regizorii înșiși, când vorbesc despre stilul lor menționează un realism al expresiei, iar critica este de părere că aceștia „repetă experiența neorealismului italian”.¹⁰⁸ Însă, „direcția în care se mișcă

¹⁰² cf. Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p. 62

¹⁰³ cf. Mihai Fulger, „*Noul val*” în *cinematografia românească*, București: Grup Editorial Art, 2006, p. 56

¹⁰⁴ Mihai Fulger, *op. cit.*, p. 109

¹⁰⁵ *ibidem*, p. 123

¹⁰⁶ *ibidem*, p. 164

¹⁰⁷ Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p. 110

¹⁰⁸ *ibidem*, p. 130

noul cinema românesc este cea a unui minimalism fără fond, percutant, eficace.”¹⁰⁹ Ceea ce caracterizează acest minimalism este în primul rând „regimul de gherilă”, adică bugetul mic cu care sunt produse aceste filme, numărul redus de actori, simplitatea poveștilor care au la bază povești reale, lungimea planurilor secvență, montajul ascuns sau justificat, mișcările minimaliste ale camerei, filmări „din mână”, restrângerea spațiilor în care se derulează evenimentele, lumina care uneori inundă imaginea, iar alteori aproape că lipsește cu desăvârșire. Minimaliste sunt uneori paleta coloristică, mimica sau replicile actorilor, unghiurile de filmare și sunetul care este captat direct în cadru. Dar, cea mai pronunțată particularitate a filmelor acestei generații este comportamentul față de lumea și locuitorii lumii reprezentate, ei „nu încearcă să caute scuze pentru acțiunile personajelor lor, doar le observă comportamentul fără să clipească.”¹¹⁰

În mare parte, din cele de mai sus am putut remarca care este părerea criticilor despre existența sau inexistența unui „Nou val” în cinematografia românească și a intențiilor regizorale, însă, consider concludentă și părerea regizorilor referitor la acest aspect. Se identifică ei cu o asemenea mișcare? Cine sunt acești regizori despre care se spune că au revoluționat cinematograful românesc? Jurnalistul și criticul de film Mihai Fulger consideră că regizori precum Nae Caranfil, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean, Tudor Giurgiu, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu (mă voi limita doar la cei care au regizat filme de ficțiune) sunt câțiva dintre revoluționarii care aparțin noii direcții cinematografice românești, „prima linie a noii cinematografii românești.”¹¹¹

Corneliu Porumboiu crede că „există un „Nou val”, cum i se spune generic, venind de la *Marfa și banii* (Cristi Puiu) și *Occident* (Cristian Mungiu), prin care cinematografia românească s-a întors la un anumit realism. Este un grup de regizori foarte puternic.”¹¹² Tudor Giurgiu este pesimistul mișcării: „Din păcate, nu cred că există o anumită solidaritate de breaslă: noi ne unim doar în situații de criză sau momente grele, doar atunci reușim să lucrăm împreună împotriva răului, împotriva corupției. (...) Nu e o generație, n-a fost gândită așa, n-am lucrat împreună, nu există un program care să ne lege, deci e o întâmplare.”¹¹³ Cătălin Mitulescu, vede momentul actual (2006) „...un moment propice (...) dar, dacă nu vom reuși să

¹⁰⁹ *ibidem*, p. 113

¹¹⁰ *ibidem*, p. 183

¹¹¹ Mihai Fulger, *op. cit.*, Cuvânt introductiv

¹¹² *ibidem*, p. 164

¹¹³ *ibidem*, p. 141

ne deschidem și către publicul din România, vom rata acest moment.”¹¹⁴ Radu Muntean vede o nouă generație și este optimist „E clar că lucrurile merg spre bine. În ultimul timp, mai ales prin filmele tinerei generații de regizori, cinematografia românească a început să fie cunoscută în lume și astfel s-a revigorat puțin; ...”¹¹⁵ Însă Cristian Mungiu, și cel mai sceptic dintre ei, nu știe „dacă se poate vorbi despre o cinematografie românească în general, din păcate.”¹¹⁶ Se face remarcată și prezența unui individualist, gen Nae Caranfil care nu aparține întru totul noii generații: „Talentele sunt, în general, individualiste, nesolidare, nu se recunosc unele pe altele, preferă să trăiască în sălbăticie. Mediocritățile sunt sociale, agresive și atacă în haită. (...) Acceptă însă să fie etichetați ca „val”, „curent” sau „generație””¹¹⁷, dar, în opoziție cu acesta remarcăm și prezența spiritului colectiv, a celor care consideră că munca în echipă aduce beneficii: „Mie unuia cele mai bune lucruri mi-au ieșit întotdeauna din colaborarea cu ceilalți, nu pentru că aș fi avut eu vreo sclipire de geniu”(Cristi Puiu).¹¹⁸

Cinema-ul românesc direct, dur și fără menajamente, care privește realitatea în față, realitatea cea de dinainte și după '89, prin toate mijloacele estetice folosite dar mai ales prin poveștile și ființele fictive reprezentate, comunică, și uneori chiar direct, cu spectatorul. Am aflat că regizorii vorbesc despre lumi și situații cunoscute, despre oameni la fel de familiari, care activează în spectator dispoziții universale sau individuale, socio-culturale și chiar istorice. Ființele fictive reprezentate sunt proiecțiile unor oameni pe care probabil i-am întâlnit cândva în viață sau, cine știe, poate că îi vom întâlni, iar situațiile în care aceștia apar, precum și spațiile în care se deplasează sunt atât de familiare spectatorului încât a asista sau a fi martorul a încă unui eveniment nefericit ar putea trezi sentimente de frustrare în spectator.

Bucata de realitate expusă pe ecran, fără trecut și fără viitor, rămân deschise interpretării, iar insuficiența informațiilor relatate audio-vizual ar putea solicita mental spectatorul. „Tema de casă”, realitatea reprezentată, cu care sunt nevoiți să se confrunte spectatorii în loc să se destindă în sala de cinema, duce la insuccesul filmelor românești, pentru că așa cum spunea criticul de film Andrei Gorzo „asemănarea prea mare cu realitatea placidă, care nu conține nimic glorios gonește spectatorul.”¹¹⁹ Cert este faptul că filmele

¹¹⁴ *ibidem*, p. 127

¹¹⁵ *ibidem*, p. 113

¹¹⁶ *ibidem*, p. 85

¹¹⁷ *ibidem*, p. 12

¹¹⁸ *ibidem*, p. 53

¹¹⁹ Andrei Gorzo (b), *Teorie de film*, Revista de Cultură Cinematografică Film Menu, Nr.1, Mai 2009, p. 32 <http://filmmenu.wordpress.com/> ; Accesat 01 Noiembrie, 2010

românești, chiar dacă nu rămân în suflet zile în șir, ele rămân în stomacul spectatorului cel puțin pe durata rulării peliculei.

Filmele selecționate pentru analiza din partea a doua a lucrării s-au bucurat până la ora actuală de recunoaștere internațională, au fost premiate sau nominalizate la festivalurile de film internaționale și au avut ecouri în presă. Ele prezintă sau se confruntă cu situații de viață, se „focalizează nervos pe „istoria” zilei de azi, relevând semnificațiile clipei.”¹²⁰ Discursul lor se concentrează asupra societății iar filmele în sine sunt vocile tinerilor regizori numiți generic „Noul val” al cinematografilei românești.

¹²⁰ Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p. 47

4.2. ANALIZA FILMELORE

4 luni, 3 săptămâni și 2 zile (2007)

Realizatori:

Regia: Cristian Mungiu

Scenariul: Cristian Mungiu

Imagine: Oleg Mutu

Decorul: Mihaela Poenaru

Costumele: Dana Istrate

Sunetul: Dana Bunescu/ Cristinel Sirli /

Titi Fleancu / Cristian Tarnovețchi

Montajul: Dana Bunescu

Cu:

Laura Vasiliu: Găbița

Anamaria Marinca: Otilia

Vlad Ivanov: domnul Bebe

Alexandru Potocean: Adi

Ion Sapdaru: dr. Rusu

Teodor Corban: recepționar

Adi Carauleanu: tatăl lui Adi

Lumiița Georghiu: mama lui Adi

Eugenia Bosînceanu: mama domnului Bebe

Premiat la:

Festival de Cannes, PALME D'OR 2007

Critics' FIPRESCI Grand Prix

European Film Awards

Stockholm International Film Festival

Los Angeles Film Critics Association

US National Society of Film Critics

Golden Globe Nominee

Times and Sunday Times Critic

4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, prezintă povestea a două tinere studente din România anilor '80 care împart aceeași cameră într-un cămin studențesc și trec printr-o situație extremă. Găbița s-a ales cu o sarcină nedorită și este nevoită să facă avort în condițiile în care acesta era interzis de lege, iar prietena ei, Otilia, devotată trup și suflet, o ajută să ducă la sfârșit această decizie. Drama celor două tinere este dublată de constrângerea unei plăți în natură.

4.2.1. Victimele sistemului

„(...) Și el e o victimă a sistemului și, ca să supraviețuiască în acest mediu, trebuie să profite, la rândul lui, de cei care sunt mai slabi. (...).”¹²¹ „Cei mai slabi“, adică ele, sunt două figuri feminine, studente la politehnică, Găbița și Otilia, două prietene care nu împart doar camera din cămin ci și problemele personale. Sunt două personaje feminine, cu trăsături de caracter și personalități diametral opuse. Găbița, este tipul pasiv care nu știe să se limiteze în cerințele față de celălalt, fragilă fizic și plăpândă, cu un chip frumos și blajin care parcă cere protecție, de o neglijență iritabilă, nesinceră, supusă și umilă, timidă și anxioasă. Chiar și numele acesteia, “dublul diminutiv, spune ceva despre cât de mult este ocrotită, mângâiată eroina peste care a căzut necazul. (...) Pare un pui de vrabie, dar unul cu ciocul mereu deschis, pentru a primi hrana.”¹²² Necazul Găbiței, este o sarcină accidentală de care trebuie să se scape cât mai repede, traumă pe care o împărtășește cu buna sa prietenă.

La polul opus o găsim pe Otilia, “care este dispusă să calce pe jăratec pentru prietena ei.”¹²³ Feminitatea ei se caracterizează printr-o fire puternică și activă, ea fiind protagonista, dar și personajul care duce greul pe tot parcursul filmului, chiar dacă greutățile nu o privesc direct. Este pusă continuu pe fugă, este implicată în acțiuni care i-ar putea periclita libertatea și tot ea, este personajul pe care-l urmărește camera de filmat căreia îi lipsește parcă îndrăzneala să se apropie prea mult, păstrând o anumită distanță, timidă și reținută față de ea, totuși suficient de tangibilă, sfiindu-se - prin absența gros-planurilor și a planurilor detaliu, dominând planul mediu și prim planul - să pătrundă prea adânc în intimitatea gândurilor și a emoțiilor acestuia (chiar dacă intenția regizorală a fost o perspectivă subiectivă a Otiliei). Otilia este surprinsă de cameră în majoritatea cadrelor din profil / semi-profil sau din spate. Minimalismul utilizării camerei, și a unghiurilor de filmare – camera rămânând fixă minute în șir, contemplând sau așteptând parcă următoarea mutare - ne permite, în calitate de spectatori,

¹²¹ (extras dintr-un interviu [cu Cristian Mungiu] acordat lui Benoît Thevenin pe 28 august 2007) citat în: Laurențiu Brătan, *Expresia unui coșmar*, în: Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Iași: Polirom, 2010, p. 72

¹²² Magda Mihăilescu, (Gândul, septembrie 2007), în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 80

¹²³ Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p. 280

să fim martorii confruntărilor interioare care se manifestă în capacitatea de reacție a personajului față de evenimente. Spectatorul nu vede prin ochii ei, ci vede ceea ce trăiește ea, observă și constată, este martorul evenimentelor în derulare, nu-i este permis să afle mai mult decât ceea ce vede, chiar mai mult, pentru a putea fi citite corespunzător, imaginile solicită unele cunoștințe extradiegetice, cunoștințe ale contextelor comunicative socio-culturale și istorice. Dacă spectatorul nu este familiarizat cu situația socială și politică a femeilor în general și a tinerelor în particular din perioada comunistă, rămase fără voie însărcinate, ar putea îngreuna înțelegerea motivelor care au determinat-o pe Găbița să recurgă la asemenea măsuri extreme, având în vedere că timpul istoric al narațiunii este anul 1987.

Relația care unește caracterele feminine este una de prietenie și solidaritate construită dramaturgic prin repetiția unor situații prin care Otilia își demonstrează loialitatea nejustificată, unilaterală. Observăm că în cămin Otilia merge să cumpere țigări, ea face rezervarea la hotel, ea îl întâlnește pe domnul Bebe, contribuie și ea la plata în natură și tot ea este aceea care se îngrijește de fătul avortat. Cum este construită această relație și cum este ea reprezentată? Contrastul celor două tipuri de femei tinere expuse în lumea diegetică ne face să constatăm existența a două feminități: o feminitate pasivă, dependentă și una activă, puternică și altruistă, „fata mai puternică, însă mai puțin populară, care își face un rost din a avea grijă de fata mai frumoasă și mai neajutorată, împrumutând pentru ea ceva din atracția celor din jur pentru oamenii frumoși, indiferent de câte alte calități au ei”¹²⁴, spunea regizorul. Prin urmare, Găbița este fata frumoasă, brunetă cu ochii mari, care poartă fustă și saboți cu toc, care-și îngrijește corpul, se epilează, își face unghiile iar săpunul Lux și foenul sunt lucruri nelipsite într-o valiză de călătorie¹²⁵. Tot ea este și eroina care rămâne însărcinată din greșeală și tot ea rămâne singură în această situație. Neglijentă și nehotărâtă, așteptând mult prea mult pentru a face „întrerupere” (cuvânt utilizat exclusiv de figurile feminine, pe când cele masculine folosesc cuvântul avort), cu voce de o tonalitate slabă, este personajul cu chipul frumos și blând care deține cele mai multe calități negative.

Prietena Găbiței, Otilia, provine dintr-o familie simplă, mama pensionată de boală și tata militar, are o înfățișare plăcută fără accesorii suplimentare precum cerceii sau fardurile, părul blond, de lungime medie, liber, mai înaltă de statură, oasele mandibulei mai

¹²⁴ Emilia Chiscop, Interviu cu Cristian Mungiu – „*Cum s-a ajuns să fie politically incorrect să arăți adevărul atunci când el nu convine oamenilor*”; interviu apărut în Revista Suplimentul de cultură, Nr. 148, 06-10-2007, preluat de pe pagina web. a revistei:

<http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/7/2385> , Accesat 21 Mai, 2011

¹²⁵ a se vedea scena de deschidere a filmului.

proeminente și o structură corporală mai robustă decât a Găbiței. Comportamentul ei este unul excesiv protector, se implică trup și suflet să-și ajute prietena, are mersul ferm și hotărât, prezența impunătoare. Este activă și cu spirit organizatoric, loială și capabilă de autosacrificiu, trăind împreună cu prietena ei Găbița o dublă traumă: cea a avortului și cea a violului.

Dar cine este ea, victima sistemului? Victima este un bărbat de circa 40 ani pe nume domnu' Bebe. El este profitorul și despotul, din camera de hotel unde are loc și "rezolvarea situației", avortul. Acel spațiu claustrofob devine și terenul de confruntare al genurilor, locul de dispută al relațiilor de putere.

Natura moare. Moare sub represiunea politică pe de o parte, funcția creatoare devenind una producătoare „a omului nou” dorit de regimul comunist, iar pe de altă parte moare sub represiunea socială, căci, deși politica susținea natalitatea, o femeie tânără cu un „copil din flori” devenea ținta judecăților și ostilităților sociale, victima marginalizării sociale dar și a problemelor financiare. În condițiile în care statul interzicea orice formă de contracepție cât și a avorturilor la cerere, feminitatea își dorea chiar o eliberare de funcția femeiescului, iar intimitatea femeii, agresată prin controalele ginecologice permanente și periodice a transformat corpul feminin într-un material de producție. De aici și până la corpul-material-de-schimb în care îl transformă domnul nostru Bebe nu este decât un pas.

Feminitatea moare sub represiunea masculinității, o masculinitate agresivă și dominantă, inumană și monstruoasă care este încorporată în personajul masculin, domnul Bebe. Masculinitatea lui este creionată printr-un comportament de tip schizoid, trecând brusc de la o stare la alta, nefiind satisfăcut doar cu una dintre cele două tinere, amenințator și jignitor, cu un limbaj corespunzător “Da ce pula mea, îți bați joc de mine? Mănânc două de astea ca tine la micul dejun” (00:48:42), nu-și riscă libertatea pentru 3000 de lei, dar pentru un viol, probabil că da. Pentru că, deși actul sexual are loc cu acordul victimelor, contextul și condițiile impuse de agresor pot fi considerate în sine un act de violare, și anume violarea integrității personale. Agresivitatea, atât fizică cât și verbală, cât și nevoia de a domina pe cei “slabi” dă nuanță acestei masculinități virile a cărei accesorii sunt constrângerea și puterea, înglobate în ființa fictivă a unui impostor și profitor. “Simțeam că trebuie să-l umanizez pe acest personaj pentru că... nu e atât de important să știm cât de mult profită de situația lui. Nu-i cunoaștem viața. (...)”¹²⁶ spunea regizorul. Umanizarea realizată prin evocarea familiei acestui Bebe, este oarecum ambiguă, deoarece în conversația pe care o are cu mama lui, chiar dacă vocea lui ar suna plăcut în alte circumstanțe, atitudinea bărbatului, modul de exprimare și lexicul folosit nu întăresc intențiile regizorale. El rămâne tot un tip lipsit de respect și

¹²⁶ Laurențiu Brătan, *art. cit.*, în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 72

autoritar, chiar dacă se îngrijește, de mama lui afectată probabil de senilitate, care la rândul ei este și ea femeie. Acest domn Bebe are familie și copil, și nu soție și copil, oricum el este într-adevăr o ființă umană dar lipsită de umanitate. El rămâne totuși, așa cum spunea criticul de film Alex. Leo Șerban, “personajul-pe-care-îl-urăști, “omul nou” creat în eprubetă de amoralismul “iepocii” cu binecuvântarea conducerii de partid și de stat, deși, *chiar și el*, jonglând înfricoșător cu o solitudine care nu e gratis, este (tot) o victimă : cea a unui sistem care dezumanizează. (...) domnu’ Bebe este băiatul venit la oraș pentru care “ să înțelegem omenește” se dă la pachet cu violul, ca zahărul și uleiul, pe buletin.”¹²⁷

Păstrând focusul asupra caracteristicilor de gen, constatăm prezența în film și a altor tipuri de figuri feminine respectiv masculine. Percepem femei în roluri de controlare pe autobuz, recepționeră la hotel, bărbați în roluri de milițieni și (probabil) șeful unui hotel. Toți aceștia, indiferent de sex, reprezintă autoritatea de care, în acele timpuri (și nu numai), “(...)ajungeai să depinzi, la un moment dat în viața ta, (...)”¹²⁸ Chiar dacă este vorba doar de o cameră la hotel și o afirmație făcută pe un ton greșit către recepționar/ă poate să schimbe radical situația, autoritatea din spatele pultului, ghișeului, uniformei, statutului și poziției sociale în general, găsește parcă o plăcere în acțiunea de a umili. Este vorba de omul care “pe spațiul lui, care putea să însemne doi sau douăzeci de metri, era șef absolut – iar tu erai la mâna lui. (...)”¹²⁹ Autoritatea locului de muncă nu face diferență între sexe, comportamentul este identic: controloarele din autobuz cer pe un ton autoritar biletele la control, recepționera de la hotel stupefiată dorește să știe motivul pentru care cele două fete au nevoie să închirieze o cameră la hotel, polițiștii (autoritatea absolută) și șeful hotelului se înhăitează pentru a o interoga pe tânăra care și-a uitat buletinul în cameră (1:33:40 – 1:34:22). Felul în care cele trei figuri masculine interacționează cu Otilia este greu de transpus în cuvinte deoarece în această secvență mărcile verbale și gestuale, tonul vocii și emblemele care însoțesc comunicare și o complinesc, combinația simultană a tuturor elementelor activează în spectator o serie de reacții viscerale, emoționale și mentale. Să fie oare vorba de aversiune, dezgust?

Domnu’ Bebe, la nivel de simbol, devine întruchiparea acestei autorități absolute, implantată într-un corp masculin cu calitățile deja expuse. Domnu’ Bebe devine simbolul masculinității autoritare, o probabilă personificare a sistemului opresiv, un sistem masculin care hotărăște și decide soarta unei națiuni întregi. Domnul Bebe, statul în rolul de pater familias, decide soarta celor “slabi”, Găbița și Otilia, ele simbolizând masa femeilor supuse,

¹²⁷ Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p.282

¹²⁸ Andrei Crețulescu, *Răspunsuri? Întrebări*, în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p.77

¹²⁹ *ibidem*, p. 77

lezate și traumatizate atât fizic cât și mental de către statul autoritar pe de o parte, și de o masculinitate autoritară și profitoare pe de altă parte. Cele două figuri feminine întruchipează singurătatea unor momente, compromisurile necesare care trebuie făcute uneori, slăbiciunea (Găbița) dar și curajul (Otilia), tăcerea și suferința unei perioade reci și întunecate, imagine realizată cu îndemânare prin obscuritatea imaginilor și prin nuanțele de verde-albăstrui utilizate.

Celelalte figuri apar doar în rolurile sociale pe care aceștia le încorporează, veșnicul portar de la căminul studentesc, ospătarul de la hotel, poștașul de pe bicicletă, colegele și colegii din căminul studentesc. Mai există însă un personaj masculin interesant din punct de vedere al relațiilor de gen. Este vorba de Adi, iubitul Otiliei, tânăr, simpatic, student la chimie, care provine dintr-o familie de doctori, irascibil, ce nu acceptă refuzul iubitei de a participa la aniversarea mamei sale, este bărbatul tânăr care bate în defensivă când este pus în fața unei situații asemănătoare celei prin care trece Găbița. Aflăm într-un dialog, din apartamentul familiei acestuia, că tânărul este neatent atunci când este vorba de măsurile contraceptive (coitus interruptus) pe care trebuie să le adopte, și în plus devine timid când se vorbește despre sex “Adică nu ți-e rușine să le facem, dar ți-e rușine să vorbim!”(1:26:05). Șovăitor și deloc convingător în răspunsurile și soluțiile pe care le oferă, stângaci în comportamentul pe care-l manifestă, provoacă în Otilia o atitudine sceptică și disprețuitoare în ceea ce privește viitorul lor împreună. “Te-aș lua de nevastă!”(1:27:00), destul de ezitant spus, ar fi doar rezolvarea formală și socială a unei situații disperate și nu o unire liber consimțită, din dragoste cum s-ar cădea să fie, drept urmare, răspunsul recul al Otiliei: “Deci, dacă rămân gravidă... Stai liniștit că nu am de gând să-mi petrec restul vieții făcându-ți pireu”(1:27:10). Acestei situații suficient de incomodă i se adaugă și diferența de clasă socială “(...) că părinții mei sunt oameni simpli, fără facultate”(1:27:24). În relația dintre cei doi este evident că Otilia este cea puternică, ea domină atât la nivel de dialog cât și în înscenare. La masa din sufrageria înghesuită de mobilier și oameni, camera o focalizează pe Otilia, Adi aflându-se tot timpul în planul secund, iar în camera lui Adi, Otilia este aceea care conduce toată discuția. Scârba și repulsia care o resimte Otilia față de Adi, este probabil reacția psiho-somatică a organismului traumatizat de cele două evenimente nefericite, dar și rezultatul decepției provocate de conversația cu iubitul ei. Evenimente neașteptate și incomode, cum ar fi o sarcină nedorită în acest caz, crează o prăpastie între cele două sexe prin soluțiile găsite în rezolvarea

problemelor. Ele devin brusc problemele femeii care “este obligată biologic să-și asume răspunderea, bărbații nu sunt – bărbații pot să spună: ‘E problema ei.’”¹³⁰

Tăcerea apăsătoare a celor două tinere, care se instalează după evenimentul degradant cu domnul Bebe și schimbul de replici “L-ai îngropat?” (Găbița: 1:44:52) “Să nu mai vorbim niciodată despre asta”(Otilia: 1:45:00) este sfârșitul poveștii despre prietenia celor două tinere. În încercarea de a reconstrui situația de comunicare și de a face o interpretare cât mai apropiată de intenția producătorului trebuie să luăm în considerare spusele acestuia cu privire la prietenia celor două studente “e greu de crezut că fetele vor mai putea fi prietene după ziua asta, ...”¹³¹. Părerile unora că filmul ar avea un final fericit, că nu a murit nimeni, că avortul a reușit fără complicații majore, indiferent de prețul plătit sunt combătute de regizor în următoarea afirmație: “Dacă i s-a părut că nu moare nimeni, cred că a văzut alt film”.¹³² Pe acest fundal consider, că moartea la care se referă regizorul, nu este numai moartea fătului, ci este chiar moartea prieteniei dintre cele două tinere, iar privirea directă a Otiliei în cameră, întărită de faptul că este singurul cadru care surprinde o astfel de privire a eroinei, deschide canalul de comunicare și în acel moment spectatorul trebuie să se confrunte conștient cu privirea ființei fictive feminine reprezentate, este momentul în care filmul reușește să comunice direct cu spectatorul, să-i ceară părerea asupra situației la care a asistat pe parcursul celor 113 minute.

Aspectul de simptom al figurilor voi încerca să-l construiesc doar pe baza cronicilor de film, a criticii de film în general. Prin urmare, dacă privim îndeaproape articolele care s-au scris pe baza filmului, vom observa că personajului masculin i se acordă cel mai mult spațiu, odiosului Bebe, căruia i se caută scuze, el este “victimă”, sau i se atribuie doar parțial o vină pentru ceea ce întreprinde “De fapt, acest domn Bebe nici măcar nu poate fi acuzat decât parțial pentru ceea ce este, căci el este de fapt produsul sistemului.”¹³³ Dar oare, nu toată populația României a fost produsul sistemului, nu toți, indiferent de sex, au fost obligați să trăiască în aceleași condiții austere? Și citatul continuă “Pe de altă parte, fără exemplare de tipul domnului Bebe, nu regimul ar fi avut de suferit, ci tocmai victimele lui – femei și fete însărcinate fără voie și cărora li se interzicea avortul” (ibidem), prin urmare, acțiunea lui pare deci justificată și indispensabilă...

¹³⁰ Andrei Gorzo (c), *Bunul, răul și urâtul în cinema*, Iași: Polirom, 2009, p. 78

¹³¹ Emilia Chiscop, *art. cit.*

¹³² *ibidem*

¹³³ Laurențiu Brătan, *art. cit.*, în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 72

Figurile feminine sunt comparate cu cei doi pești stingheri din acvariul de pe masa din camera căminului studențesc din prima scenă a filmului “biete ființe captive în mica apă a supraviețuirii.”¹³⁴ Eroina, Otilia, care “a ales, cu toate sacrificiile incluse la pachet, să se revolte împotriva confortului domestic, al meschinului și al regimului”¹³⁵, “(...)”, este personajul cel mai emoționant, iar Anamaria Marinca o face de neuitat: dinamismul ei melancolic, resemnarea cu care acceptă să devină victima unei victime și înverșunarea neobosită cu care ține să meargă până în pânzele albe pentru a-și salva prietena, îi rămân pe retină.”¹³⁶ Ei toți însă, sunt “prizonierii ‘situației’!”¹³⁷

Cel mai puțin abordat în comentarii este personajul Găbiței care se pare că nu a reușit să câștige simpatia publicului deși, pe undeva, aproape că se aseamănă în egoism cu domnu’ Bebe, amândoi fiind profitori chiar dacă interesele sunt diferite, dar ea nu este scuzată și nu i se justifică în nici un fel comportamentul. Or, astfel de comportament să fie oare inclus în pachetul prietenie, este ceea ce unii numesc solidaritate feminină?

În concluzie, dacă cu toții au fost victimele și prizonierii sistemului dezumanizant atunci, conform celor de mai sus, se poate face afirmația, că femeile au fost de două ori victime, odată ale regimului împilător și a doua oară ale violenței degradante masculine. Și dacă ne întrebăm cumva dacă astfel de domni Bebe mai sunt de găsit și după căderea comunismului, putem afla că “(...) această specie infectă nu a dispărut - și-a modificat după caz înfățișarea sau apucăturile.”¹³⁸ aspect pe care îl vom reține și-l vom urmări în analizele care vor urma.

¹³⁴ Magda Mihăilescu, *art. cit.*, în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 81

¹³⁵ Mihai Chirilov (New Balkan Film – A Festival and a Conference Examining New Directions in Balkan Cinema, The Harriman Institut, Columbia University NYC, 6 martie 2009) în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 86

¹³⁶ Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p. 28

¹³⁷ Alex. Leo Șerban (b), (Evenimentul zilei, septembrie 2007), în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 81

¹³⁸ Laurențiu Brătan, *art. cit.*, în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 78

Moartea domnului Lăzărescu - 2005

Ralizatori:

Regia: Cristi Puiu

Scenariul: Răzvan Rădulescu, Cristi Puiu

Imaginea: Oleg Mutu

Decorul: Cristina Barbu

Muzica: Andreea Păduraru

Sunetul: Titi Feancu

Montaj: Dana Bunescu

Cu:

Ion Fiscuteanu: Dante Remus Lăzărecu

Luminița Gheorghiu: Mioara Avram

Gabriel Spahiu: Leo

Doru Ana: Sandu Sterian

Dana Dogaru: Mihaela Sterian

Florin Zamfirescu: dr. Ardelean

Adrian Titieni: dr. Dragoș Popescu

Clara Vodă: dr. Gina Filip

Mihai Brătilă: dr. Brezlaşu

Mimi Brănescu: dr. Mirică

Premiat la:

Festival de Cannes 2005

Prize un Certain Regard 2005

Moartea domnului Lăzărescu este povestea unui bolnav (Lăzărescu Dante Remus) care este plimbat o noapte întreagă cu Salvarea de la un spital la altul, cauza fiind supraaglomerarea acestora datorită unui accident rutier care avusese loc în acea seară. Starea pacientului se degradează constant și iremediabil iar asistenta de pe Salvare devine pe parcursul celor câteva ore mai mult ruda sau însoțitoarea lui Lăzărescu decât un cadru medical al serviciului de ambulanță. Inspirat dintr-un caz real (Salvarea care a abandonat un bolnav pe stradă, după ce mai multe spitale i-au refuzat internarea) „*Moartea domnului Lăzărescu*” vorbește despre un om care se sfârșește din viață, iar „varianta de final” pe care a tras-o la sorți e asta. Pentru el așa arată sfârșitul (...)”¹³⁹

Regizorul afirma într-un interviu că *Moartea domnului Lăzărescu* „Nu este un film despre un pacient care sfârșește pe drumuri, între spitale, din cauza medicilor. Nu e un film despre sistemul medical din România.”¹⁴⁰, ci este un film despre „murire”¹⁴¹, este un „film despre comunicare. Lipsă de comunicare, whatever...”¹⁴² despre „ambiguitatea asta a discursului interlocutorului, (...)”¹⁴³.

¹³⁹ Iulia Popovici, *Cristi Puiu despre Moartea domnului Lăzărescu: Un Lazăr în România lui 2004*, un interviu cu Cristi Puiu (2), preluat din Observator Cultural, mai 2005; <http://atelier.liternet.ro/articol/2355/Iulia-Popovici-Cristi-Puiu/Cristi-Puiu-despre-Moartea-domnului-Lazarescu-Un-Lazar-in-Romania-lui-2004.html> ; Accesat 13 Decembrie, 2010

¹⁴⁰ *ibidem*

¹⁴¹ Mairie Loise Semen, Interviul preluat din Observator Cultural, septembrie 2005, <http://atelier.liternet.ro/articol/2873/Iulia-Popovici-Mairie-Louise.Semen-Cristi-Puiu/Cristi-Puiu-La-filmul-asta-chiar-se-rade-Divagari-de-la-subiect.html>; Accesat 13 Decembrie, 2010

¹⁴² *ibidem*

¹⁴³ *ibidem*

4.2.2 Deprecierea eului

Paradisul casnic

Lăzărescu Dante Remus este „un Lazăr în România lui 2004”¹⁴⁴ de 63 de ani care trăiește împreună cu trei pisici într-un „apartament prăpădit de bloc, într-un cartier prăpădit al Bucureștiului”¹⁴⁵, văduv și bolnav, pe care consumul de „mastropol” îl duce într-o stare de degradare fizică și socială. Personajul ocupă în prima parte a filmului spațiul privat, intim, unde trăiește retras, uitându-se la televizor și comunicând cu familia doar la telefon. Familia nu se arată prea binevoitoare cu pensionarul, acesta împrumutându-se cu bani de la sora lui (Eva) pentru a-și putea duce traiul și pentru a-și permite porția zilnică de „mastropol”. Reproșurile familiei legate de băutură se lovesc de argumente solide venite din partea bărbatului, care-și apără cu încăpățănare viciul „Ulcerul nu se face din alcool. Te rog să mă scuzi, eu beau pe banii mei! (...)” (0:14:37) Se pare că Lăzărescu a devenit o povară pentru sora de la Târgu Mureș și pentru fiica Bianca, emigrată în Canada, de unde îl sună foarte rar.

Lăzărescu Dante Remus se simte rău și apelează la vecini, sună la ușa de vizavi, iar cea care-i deschide ușa este „Doamna Mihaela” apelată și Michi care îl întâmpină „cu dispreț prost mascat”¹⁴⁶, îl ține la ușa și nutrește o răutate care se ascunde sub masca blândeții, a solitudinii, a bunăvoinței. Mihalea este soția bârfitoare și cu prejudecăți etnice, insistentă și exagerată uneori în acțiunile de ajutorare, „îi rânește prin apartament, e drept că o face mai mult dintr-un reflex gospodăresc, da, oricum, îi spală papucii pătați de vomă, îi pune mâncare în frigider, - face mai mult decât i-ar fi impus legile solidarității, în forma lor adaptată vieții la bloc.”¹⁴⁷, execută fără să se opună ordinele soțului, dar și hotărăște pentru acesta atunci când este vorba să-l însoțească pe Lăzărescu la spital.

Sandu Sterian, soțul, este mai tânăr decât Lăzărescu dar se pare că uneori îi este partener de băutură „...că de la el a învățat Sandu să bea” (00:43:39). Are o statură impunătoare, zdravănă, este tipul dominant și expert în toate. Căsnicia celor doi pare una

¹⁴⁴ Iulia Popovici, *art. cit.*

¹⁴⁵ Alex. Leo Șerban (a), *op. cit.*, p. 263

¹⁴⁶ Marius Dobrin, *Povestea noastră cea de toate filmele românești*, Craiova: Aius PrintEd, 2007, p. 94

¹⁴⁷ Andrei Gorzo (d), (Dilema Veche, septembrie 2005), în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 62

consumată și incomodă, dovadă comportamentul verbal al soților dar și schimbul de replici dintre vecini:

Sandu: „Nu știu, zău, de ce nu te scapi tu de pisicile astea? (00:26:50)

Lăzărescu: „Da tu, de ce nu scapi de Michi, de nevastă-ta?” (00:26:52)

Soții Sterian reprezintă familia tradițională iar în calitate de vecini „(...) ei nu sunt niște vecini răi (...); e sâmbătă, e târziu – nu se deranjează”¹⁴⁸, se simt doar ușurați când Lăzărescu urcă în Salvare pentru a porni pe ultimul drum, făcând cu mâna vecinilor și lăsând în urmă, cu sufletul plin de durere, cele trei pisici.

Privind din perspectiva genurilor observăm prezenta a două tipuri de masculinități domestice, două generații de bărbați, unul înaintat în vârstă, intelectual (termenul este folosit ironic, deoarece situația lui nu corespunde imaginii intelectualului), măcinat de boala pe care în parte și-a ales-o. Celălalt este tipul expertului care își doctoricește vecinul și își domină soția. Comun celor doi bărbați este plăcerea pentru „mastropol”. Mihaela reprezintă tipul de feminitate casnică (nu întâlnim personajul decât în mediul privat) mai înaintată în vârstă limitată la rolul de vecină și soție bârfitoare și pisăloagă, care, deși uneori pare persecutată de soț, reușește, să dezvolte în spectator un sentiment de antipatie mai ales prin modul de înscenare în dialog.

Infernul spitalicesc

„De băut, beau ca orice bărbat, nu-i așa?” (00:04:07)

„(...) eu nu mi-am bătut copilul niciodată” (01:02:53) sunt două replici care contribuie semnificativ la imaginea personajului masculin. Domnul Lăzărescu era băut și în aceea zi iar acest lucru îl va bântui până în ultima clipă de conștiință. El nu este tipul bețivului agresiv, el este respectuos cu semenii, este tipul de băutor pașnic, care alege liber acest drum al decăderii și care la capătul acestui drum trezește sentimente de compătimire în cei cu care intră în contact. Modul de înscenare și realizarea dramaturgică reușesc să provoace în spectator un sentiment de compasiune față de personajul suferind, plimbat o noapte întreagă de la un spital la altul, fapt care amplifică comportamentul ostil și inuman al medicilor de gardă în mâinile cărora ajunge bolnavul Lăzărescu. În cele două ore de rulare filmul reușește să creeze o toleranță pentru acest tip de masculinitate, și anume, masculinitatea care decide să bea, „Domnul Lăzărescu nu e o victimă a destinului, e un om care a ales, iar finalul îi e asemenea

¹⁴⁸ *ibidem*

alegerilor pe care le-a făcut. Moartea lui Lăzărescu e un posibil sfârșit al lui Lazăr. O moarte în indiferență generală, un sfârșit în singurătate”¹⁴⁹.

Oare am reacționa la fel, am simpatiza cu personajul domnului Lăzărescu dacă s-ar încadra în tiparul alcoolicului amintit de Dr. Ardelean „Sunt pline spitalele de de-ăștia ca voi care vă beți mințile și vă nenorociți în bătaie consoartele și copiii”? (01:02:30). Această replică evocă în spectator cunoștințe despre lumea extradiegetică, face apel la o realitate frecvent mediatizată în România¹⁵⁰. Cazurile de alcoolism par a fi devenit frecvente în serviciile de urgență ale spitalelor, drept dovadă repetițiile aproape obsesive ale medicilor: „Ați sărbătorit ceva? Sau așa bei dumneata, de plăcere? (01:00:24), „Și de ce bei dacă ești operat de ulcer?” (1:00:46), „Da de băut de ce-ați băut?” (1:17:51) „Ah, băutura asta ce nu vă mai săturați de ea... De ce beți dacă sunteți operat de ulcer? (1:19:44) etc.

Este o problemă morală și etică a personalului medical de a trece dincolo de etichetele sociale. Pentru ei domnul Lăzărescu este unul dintre cei mulți, dar regizorul a hotărât să ne prezinte acest caz, a optat pentru acest model masculin, cu bun simț dar orgolios, care se stinge încet iar printre ultimele cuvinte coerente pe care le rostește pacientul Lăzărescu, încă în stare de conștiență, atunci când este consultat și obligat, într-o oarecare măsură, să se supună indicațiilor feminine (date de doamna Dr. Gina), acceptă dar pare totuși deranjat de acest fapt și ia atitudine: „Of, cât de rele mai sunteți voi toate, femeile astea!” (01:21:53).

Prejudecățile doctorilor sunt compensate de comportamentul empatic și îngăduitor al asistentei de pe Salvare, Mioara Avram. Ea este, un fel de înger păzitor” care-l veghează pe Lăzărescu Dante Remus în drumul lui de la un spital la altul, prin Infernul spitalicesc, coborârea lui în acest Infern însemnând adâncirea în inconștiență. Mioara, „Doamna de la 961” (01:44:31) în vârstă de 55 de ani este în primul rând o conservatoare a valorilor familiale „Fiul meu trăiește așa cu nevastă-sa, necăsătoriți.” (01:53:20); „Dacă lui îi place să trăiască în concubinaj...” (01:37:09); „Nu e bine că ai divorțat de fosta ta nevastă, pentru copil nu e bine” (01:54:00) (către Mișu șoferul de pe Salvare, divorțat și cu copil, cam obraznic și îngâmfat, care vorbește la telefon cu mama lui și are un frate în Germania). „Doamna Bubulina”¹⁵¹

¹⁴⁹ Iulia Popovici, *art. cit.*

¹⁵⁰ Pentru mai multe detalii în acest sens, a se vedea Romina Surugiu, *Oglindă, Oglinjoară cine-i mai frumoasă-n țară? Imaginea femeilor în emisiunile românești de divertisment*, în: Otilia Dragomir, Adina Brădeanu, Daniela Roventa- Frumusani, Romina Surugiu, *Femei, cuvinte și imagini, Perspective feministe*, Iași: Polirom, 2002

¹⁵¹ Bubulina este un termen cu valoare peiorativă, însemnând conform DEX-ului: amantă, iubită sau femeie durdulie, este întâlnit frecvent în bancuri și mai face parte și din argoul pușcăriașilor (vezi:

(01:32:35), cum este ea numită de dr. Dragoș Popescu insistă tot timpul pe lângă doctori, acceptă jignirile acestora probabil în speranța că va primi semnătura eliberatoare, iar pacientul va rămâne internat. Comunicarea informațiilor despre pacient este laconică, iar diagnosticul presupus de asistenta Mioara Avram irită și provoacă de fiecare dată reacții potrivnice din partea personalului specializat, a colegilor doctori. Ea nu se limitează doar la diagnosticul de nursing, deși trebuie să precizăm că diagnosticul uneori exagerat presupus de ea, ar fi putut grăbi internarea bolnavului. Probabil că diagnosticele precum și intervenția prietenească a Mariane (cunoștința Mioarei) sunt parte a scurtăturilor sistemului despre care vorbește critica. Mioara Avram dă dovadă de calm și expune un comportament conciliant atunci când bolnavul se revoltă împotriva tratamentului care i se aplică de către medic, dar rămâne supusă și acceptă fără să riposteze lipsa de colegialitate precum și atitudinile autoritare ale medicilor. Se impune doar atunci când ajunge la propriile limite, după o noapte întreagă de hăituire cu un pacient aflat deja în stare confuză. Scena de la spitalul *Filaret* este explozia în cuvinte a ceea ce până atunci s-a putut prelua din imagini, și anume, tensiunea din interiorul sistemului, între medici și asistente, între asistente și asistenta de pe Salvare, cu alte cuvinte între diferitele servicii medicale.

Spațiul public care este reprezentat de secțiile de urgență ale celor patru spitale este terenul unde remarcăm inegalități în privința relațiilor de gen. Filmul conține un conglomerat de personaje dintre cele mai diverse, în mod special de cadre medicale. Aplicând categoria de gen asupra profesiilor se poate face observația că în cele patru spitale în care ajunge pacientul, toate cadrele medii (asistentele) sunt femei, bărbații încorporează roluri de brancardieri sau medici, ei medici, ele asistente. Autoritatea medicală este reprezentată și de femei iar această autoritate o voi descrie în rândurile care urmează, ca la final să concluzionăm aspectele care caracterizează aceste masculinități și feminități atunci când se află la același nivel ierarhic și sunt înzestrați cu aceeași putere de decizie. Ceea ce-i caracterizează pe toți indiferent de sex este un anumit grad de indiferență, rutina, uneori o lipsă de cooperare și de colegialitate, alteori lipsa respectului pentru semenii, dar mai ales autoritatea de care se face (ab)uz în practica medicală, superioritatea pe care și-o însușesc doctorii atât în interacțiunea cu pacienții cât și în interacțiunea cu cadrele medii. În acest context spitalicesc nu putem ignora cele câteva figuri masculine și feminine pe care le percepem și care indiferent de sex exercită această autoritate oferită de poziția socială pe care o ocupă.

a) *Autoritatea medicală feminină*

Prima femeie medic care îl consultă pe domnul Lăzărescu este tânără, brunetă, nu prea înaltă dar subțirică cu o mimică de serviciu glacială. Această mască publică afișată, cade pentru scurt timp, atunci, când personajul feminin se găsește în prezența colegului neurolog Dragoș Popescu. Se angajează în consultarea atentă a pacientului, începe să-l dezbrace atâta timp cât durează discursul în vederea pregătirii psihice a bolnavului, delegând apoi această acțiune asistentei de pe Salvare. Sesizează o problemă neurologică și solicită ajutorul colegului. Atunci când doamna Doctor Gina se adresează subalternilor, în comportamentul ei verbal predomină exprimările la imperativ, vocea mai intensă, mimica inexpressivă, dar știe să se folosească de simpatia colegilor bărbați, obținând în cele din urmă un loc pentru o tomografie.

Un alt personaj în halat alb înzestrat cu umanitate este Mariana, asistenta de la radiologie, prietena sau cunoștința Mioarei Avram. Implicarea ei pe lângă Dr. Breslașu, cu privire la internarea pacientului, este mai mult un gest de prietenie, iar comportamentul ei față de bolnav rămâne unul binevoitor și politicos. Mariana este frumoasă, înaltă, brunetă, subțire, folosește multe diminutive în enunțurile pe care le formulează și este considerată de prietena ei feministă „Te credeam așa, mai feministă” (01:37:39). Este interesantă abordarea cuvântului feministă, el fiind folosit cu sensul diferit de sensul de bază al termenului¹⁵², este vorba întocmai de un „feminism prost înțeles (...) fiind echivalent cu exagerarea sexualității sau cu diminuarea forțată a rolului bărbatului drept cap al familiei”¹⁵³. Acesta este sensul care circulă în cotidianul românesc, iar în film și în contextul comunicativ pentru care s-a optat, este folosit tocmai în sensul de libertate sexuală.

¹⁵² „Feminismul ca politică ’vizând schimbarea relațiilor de putere între bărbați și femei, relației de putere ce structurează toate spațiile existenței: familie, educație, politică, muncă, cultură, loisir’ (...) își are rădăcinile într-o mișcare politică (...) (Daniela Roventă-Frumușani, *Identitatea feminină și discursul mediatic în România postcomunistă*, în: A. Brădean, Otilia Dragomir (coord.), Daniela Roventă-Frumușani, Romina Surugiu, *op. cit.*, p. 29; în plus, conform definiției din DEX, feminist/ă este o persoană „care susține drepturile femeii, care apără drepturile, care aderă la feminism”.

¹⁵³ David A. Kideckel, *România postsocialistă: munca, trupul și cultura clasei muncitoare*, trad. de Șerban Văețiș; Iași: Polirom, 2010, p. 170

În ciuda insistențelor celor două femei, Mariana și Mioara, nu s-a putut obține un loc pe secția de neurologie, supraaglomerată la acea oră din cauza accidentațiilor de la Săftica, operația d-lui Lăzărescu fiind plasată colegilor de la Spitalul „Filaret”. Aici Lăzărescu împreună cu „îngerul lui păzitor” se lovesc de o rezidentă (Laura), tânără, blondă, tunsă scurt, arogantă și înfumurată, înconjurată de câteva cadre medii la fel de neplăcute și nepoliticoase. Cea care îi va simți orgoliul și proasta profesionalitate este asistenta de pe Salvare, pacientul aflându-se deja lipsit de puterea discernământului.

Ultima femeie din lanțul de doctori este Dr. Zamfir brunetă cu părul ușor răvășit, obosită și cu o voce slabă. Este sceptică în ceea ce privește starea bolnavului și deciziile celorlalți colegi, preia în cele din urmă pacientul inconștient, chiar muribund, îl internează și îl trimite direct la preoperator.

Feminitățile în halat alb își asumă doza de autoritate pe care le-o impune statutul, ce apare ca o mască socială în spatele căreia se ascunde sensibilitatea și umanitatea, spre exemplu Dr. Gina zâmbește când vorbește la telefon cu dr. Dragoș Popescu și chiar observăm un contact fizic al celor doi (se prind de mână). Bineînțeles că nu toate personajele feminine sunt umane, există și excepții, iar în film singura excepție este rezidenta de la „Filaret”, de aceea, putem spune că autoritatea feminină este mai mult aparentă, este acel gen de autoritate pe care o cere locul de muncă dovadă și recepția figurilor feminine: „ (...) doctorițele și asistentele sînt cuminți și grave ca niște călugărițe” (mai mult referitor la personalul medical de la Spitalul „Bagdasar”). Personajul asistentei de pe Salvare întruchipează toleranța, răbdarea, duse la extrem, iertarea și bunătatea, umanitatea (este cel mai uman personaj), care par a fi valori greu de găsit în mediul cu care interacționează această figură feminină. Ea „e o femeie obosită, hîrșită, sătulă de alergătura asta, dar caldă, inimoasă, fundamental *bună*.”¹⁵⁴

b) Autoritatea medicală masculină

Dr. Ardelean, așa cum este el înscenat la spitalul Sfântul Spiridon, fiind cel mai în vârstă medic din șirul celor cinci cu care intră în contact eroul filmului, este întruchiparea autorității, a autorității de status și de poziție socială, autoritatea atașată simbolic locului de muncă, o moștenire a vechiului sistem. El poartă un halat alb, conduce serviciul de urgență al spitalului și păstrează încă un comportament autoritar, ostil și cinic față de pacienți dar mai

¹⁵⁴ Andrei Gorzo (e), *Ultimul drum – Moartea domnului Lăzărescu*, septembrie 2005, <http://agenda.liternet.ro/articol/2097/Andrei-Gorzo/Ultimul-drum-Moartea-domnului-Lazarescu.html>; Accesat 05 Iulie, 2011

ales față de cadrele medii. Acest comportament este îndreptat în prealabil către personajele feminine, asistentele medicale, nefiind scutit însă nici personajul colectiv, pacienții gălăgioși care așteaptă pe holul serviciului de urgență. Asistenta de pe Salvare, Mioara Avram, îi stă în cale, „Ia, dă-te, dă-te de aici!” (01:00:13) și trebuie pusă la punct dacă are vreo părere proprie în ceea ce privește diagnosticul bolnavului „Ești de-aia cu bioenergie? Ți se arată Sfântul Duh?” (01:01:36). O altă asistentă nu scrie suficient de repede o rețetă, iar pacientul pe care i l-a adus Salvarea devine o piesă incomodă, fiind mai întâi băut și apoi bolnav. Toate aceste fapte contribuie la întărirea calităților acestui tip masculin autoritar, misogin, lipsit de respect pentru semenii care se consideră atotputernic. El se simte agresat, atunci când domnul Lăzărescu i se opune cu ultima licărire de demnitate „E de datoria dumneavoastră, de-aia sunteți plătit.” (01:05:56). Acest comportament îndrăzneț determină asupra Dr. Ardelean o răbufnire de furie și jigniri la adresa pacientului „Ți-am pus eu sticla-n gură? Băi, porcule, bei și vii la mine să te repar?” (1:06:00) Dr. Ardelean este un personaj complex dacă luăm ca punct de reper termenul discriminare, în cazul de față discriminare pe bază de sex pe de o parte (cadrele medicale) și pe bază de statut, pe de altă parte (Lăzărescu, pacienții). Violența verbală și adresarea diminuantă „Hai doamnă, jos chiloțelii” (00:57:43), o diminuare prin infantilizare, replică oarecum nejustificată din punct de vedere dramaturgic, conturează personalitatea acestui doctor. Oricare ar fi intenția regizorală acestea sunt elementele extrase aplicând categoria de gen, asupra peliculei *Moartea...*. Dacă intenția realizatorilor a fost tocmai portretizarea acestui tip de masculinitate dominantă și misogină, rămâne o întrebare deschisă.

În opoziție cu doctorul Ardelean îl găsim pe neurologul Dragoș Popescu, de la Spitalul „Universtitar”. El este doctorul mai tânăr, tipul romantic și curtenitor care aduce pretendentei (doctor Gina) un măr în loc de trandafiri. Oferă suficientă atenție cazului Lăzărescu și se implică, mai mult „din dragoste pentru Gina” (01:32:04) obținând chiar un loc pentru o tomografie. Contrar acestui tablou de amarez, depistăm și în comportamentul d-lui Popescu, o formă de impolitețe față de asistenta de 55 de ani de pe Salvare pe care o numește „Doamna Bubulina” urmată de formula familiară (persoana a II-a singular).

La secția de radiologie se remarcă prezența doctorul Brezlașu, tânăr, cu un fizic deloc impunător și arogant, care vorbește în doi peri „o poză la patou și una la mansardă” (0:17:54), mestecă gumă în timp ce vorbește, însă este și suficient de răbdător, atunci când pacientul trebuie schimbat de haine din cauză că făcuse pe el. Dr. Brezlașu „dă pe tobogan” pacientul și obține un „clișeu”. Comportamentul verbal este preponderent imperativ, din care lipsește cu desăvârșire formula de politețe „te rog”.

Cu „clișeul” doctorului Brezlașu, pacientul însoțit de asistenta și șoferul de pe Salvare ajung în mâinile celui de-al patrulea doctor, neurologul Mirică, doctorul tânăr interesat de lucrurile personale chiar dacă în încăperea serviciului de urgență zace, întins pe targă, corpul pacientului aflat deja într-o stare avansată de delir. Absurditatea și iresponsabilitatea umană sunt întruchipate în personajul doctorului Mirică, acesta ascunzându-se după litera legii pentru „a-și face ambițiile”. Atât el, cât și colega medic rezident pun valoare pe ierarhia profesională și nu atribuțiile primare în îndeplinirea rolului social de „salvator de vieți”, cei doi plasând disputele orgoliilor și nonșalanța în centrul interesului, justificându-și neprofesionalismul prin implicarea legii.

Parcurgând caracterizările de mai sus și cele ale spațiului privat remarcăm diversitatea masculinităților, prin urmare întâlnim: masculinitatea domestică (Sandu și Lăzărescu) și masculinitatea publică: tiranică (dr. Ardelean), nepoliticoasă (dr. Popescu), arogantă (dr. Brezlașu) sau absurdă (dr. Mirică). D-l Lăzărescu și-a pierdut apreciabil din această dominantă masculină, probabil datorită vârstei și viciului. Totuși trebuie făcut vizibil faptul, că eroul, în ciuda etichetei sociale pe care o poartă găsește o zvâcnire de orgoliu și putere de opoziție în fața masculinității tiranice a dr. Ardelean. Ceea ce atrage atenția din perspectiva de gen este lipsa unei riposte din partea personajul feminin, a asistentei de pe Salvare, la insultele care-i fuseseră adresate de către personalul medical în general și la cele ale doctorului Ardelean în particular. Comportamentul ofensator al doctorului este considerat de asistenta Mioara Avram chiar tolerant „... s-ar putea să nu mai fie așa tolerant..” (01:11:07) iar lipsa de reacție este oarecum justificată sub pretextul că „Lăsați domnule Lăzărescu, noi suntem obișnuiți”(01:10:59). Obișnuiți? Au devenit probabil obișnuite jignirile (doamna Bubulina, doamna de la 961), este probabil parte a cotidianului violența verbală, impolitețea și poate au devenit naturale discriminările la locul de muncă, ba chiar adoptarea unui comportament sexist. Este surprinzător și neobișnuit faptul că, în stuctura de simptom a figurii, găsim din nou o justificare a comportamentului autoritar al dr. Ardelean „Apoi, ușor, cu puțină răbdare, descoperi că doctorul Ardelean încearcă prin rigoarea aparent cazonă să mențină funcționalitatea serviciului de Urgență”¹⁵⁵, iar la polul opus, în cazul domnul Lăzărescu, masculinitatea nu este decăzută, unii cinefili fiind de părere că el „nu e nici „decăzut”, nici lipsit de demnitate, se teme de moarte, dar preferă să se grăbească spre ea în loc să se lase umilit de procedurile medicale.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Marius Dobrin, *op. cit.*, p. 96

¹⁵⁶ Dana Duma, *Un film - far*, în: C. Corciovescu, M. Mihăilescu (coord.), *op. cit.*, p. 57

Din punct de vedere formal nu se remarcă nici o deosebire în modelarea estetică a genurilor. Unghiul de filmare rămâne obiectiv iar mișcarea camerei (din mână) nu diferențiază între genuri, se apropie de personaje suficient dar păstrează distanța personală și socială, caracterizată prin planuri medii sau întregi. Dezechilibre, apar, cum s-a putut remarca mai sus, la nivelul ființelor fictive (personajelor), în înscenarea lor la nivel de dialog, în comunicarea dintre personaje.

În cadrul multitudinii de interacțiuni s-a putut remarca, în cadrul dialogurilor, pregnanța structurilor ierarhice, mărcile gramaticale ale politeții, dominând exclusiv comunicarea de jos înspre vârf. De la vârf spre nivele inferioare se aplică totuși sau forma familiară a pronumelui de politețe „dumneata” urmat de verb la persoana a II-a singular, astfel de comportament verbal, poziționând locutorul superior în cadrul conversației. Mai mult, remarcăm, atât în domeniul privat cât și în domeniul public o formă standardizată de interpelare a personajelor de sex feminin de tipul: *Doamnă/șoara + Prenume + verb la persoana a II-a singular*.

Cercetând discursurile pe lângă filmul *Moartea...*, descoperim o afirmație a criticului de film Andrei Gorzo (deși nu în contextul relațiilor de gen), după cum urmează: „(...) în cursul orelor următoare va înceta să mai fie domnul Lăzărescu, va fi "băi porcule" (pentru primul doctor care-l examinează și care, inițial, nu vede care-i problema lui - în afară de băutură), "tataie" și "domnu' Remus" (care reușește cumva să sune și mai batjocoritor decât celelalte); (...)”¹⁵⁷ Este evident că domnul Lăzărescu suferă o degradare datorită acestor interpelări, însă nu sunt evidente diminuarea și degradarea personajul feminin Mioara Avram în cadrul sintagmelor: Doamna de la 961, Doamna Bubulina, alături de gesturile și tonul verbal adoptat de medici, lipsa de respect căreia i se mai adaugă și multitudinea imperativelor utilizate de către cadrele medicale cu pregătire superioară. Din păcate este vizibilă doar „Degradarea accelerată a personajului, ca organism și ca ființă socială”¹⁵⁸ dar nu și aspectele legate de gen, diminuarea latentă care se manifestă la nivelul comportamentului verbal al medicilor față de acest personaj feminin. Însă probabil că acest aspect este prea bine fixat în mentalul colectiv și în practica socială (cotidiană și mass-media) încât, fără un ochi critic, care să aplice categoria de gen în percepția socială sau mediatică, acestea pot trece neobservate, fiind percepute drept normalitate și naturalitate.

¹⁵⁷ Andrei Gorzo (d), *art. cit.*

¹⁵⁸ *ibidem*

Politișt, adjectiv - 2009

Realizatori

Regia: Corneliu Porumboiu

Scenariul: Corneliu Porumboiu

Imaginea: Marius Panduru RSC

Decorul: Mihaela Poenaru

Costumele: Giorgia Bostan

Sunetul: Alexandru Dragomir, Sebastian Ysemlye

Montajul: Roxana Szel

Cu:

Dragoș Bucur: Cristi

Vlad Ivanov: Anghelache

Irina Saulescu: Anca

Marian Ghenea: Prosecutor

Ion Stoica: Nelu

Cosmin Selesi: Costi

Cerasela Trandafir

George Remes: Vali

Șerban Georgevici: Politist

Premii acordate:

Festival de Cannes FIPRESCI AWARD 2009 și

Premiul Juriului, pentru secțiunea „Un Certain Regard“ 2009

Polițist adjectiv ne relatează povestea polițistului Cristi care urmărește trei elevi, infracțiunea pe care aceștia au comis-o, fiind fumatul de hașiș. Șeful lui îi cere să recurgă la flagrant, însă Cristi amână acest moment din cauza propriilor principii morale. Crede că legea se va schimba curând și nu va mai fi pedepsit consumul de droguri. Prin urmare, nu vrea să-i aibă pe conștiință, nu vrea să le distrugă viața acelor tineri inconștienți. Decide, așadar, să amâne pe cât posibil momentul flagrantului, filează neobosit, așteptând ore în șir în care nu se întâmplă nimic și caută probe mai mult discriminatorii pentru a justifica în fața superiorilor nevinovăția tinerilor.

4.2.3. O problemă de conștiință

„Polițistul tânăr, dintr-un oraș mic”¹⁵⁹, Cristi, parcă lipsit de energie, este elementul pe care se centrează toată acțiunea filmului. El este polițistul de la moravuri, în vârstă de cca 35 de ani, îmbrăcat modest, care fumează mult, dar este sportiv, iar sportul pe care îl practică în timpul liber este tenisul cu piciorul. Are în dotare un telefon mobil ieftin, se prezintă neîngrijit, nebărbierit și poartă aceași pulover timp de patru zile (este observația soției din min 1:18:15). El este polițistul „care mănâncă acasă la prânz, care are un program bine stabilit”¹⁶⁰, soarbe din lingură și consumă alcool ocazional. Spațiul pe care îl ocupă cel mai mult personajul este cel public, date fiind natura profesiei, dar și subiectul filmului, adică urmărirea tinerilor fumători de hașiș. Ceea ce-l caracterizează pe erou este așteptarea, „... tot timpul, personajul așteaptă, așteaptă, așteaptă”¹⁶¹, așadar, este înzestrat cu multă răbdare. El nu se enervează niciodată, rămâne foarte calm chiar dacă trebuie să scrie zilnic rapoarte de caz.

Tânărul polițist este îngăduitor cu „delicvenții”, iar felul lui prea blând și neimpunător de a vorbi cu „turnătorul” (Vali), reprezintă un model de polițist atipic, contrar modelelor culturale larg răspândite în memoria colectivă. Filmul rupe aceste tipare ale polițistului omnipotent, spectatorul putând fi chiar surprins de atitudinea nedominantă și neautoritară a agentului de poliție. Cristi este contrar modelului autohton al polițistului care impune interogativului răspunsul sau care recurge la alte măsuri de intimidare ale victimei. Probabil contactul cu străinătatea a determinat în Cristi anumite schimbări de viziune sau Cristi este doar la începutul carierei sale „este un polițist în devenire”¹⁶².

¹⁵⁹ Dumitrița Stoica, *Polițist, adjectiv sau despre nimicul cotidian*: Observator Cultural, august 2010; preluat: <http://agenda.liternet.ro/articol/9562/Dumitrita-Stoica/Politist-adjectiv-sau-despre-nimicul-cotidian.html>; Accesat 15 Iunie, 2011

¹⁶⁰ Interviu Corneliu Porumboiu 3; <http://www.youtube.com/watch?v=LQQAizAwg9o&feature=related>; Accesat 08 Iunie, 2011

¹⁶¹ Ana-Maria Onisei, *Un interviu cu Corneliu Porumboiu: Fiecare film este ca mersul pe sîrmă*; 17.07.2009; Dilema Veche, iulie 2009; <http://atelier.liternet.ro/articol/7884/Ana-Maria-Onisei-Corneliu-Porumboiu/Fiecare-film-este-ca-mersul-pe-sirma.html>; Accesat 13 Decembrie, 2010

¹⁶² Interviu Corneliu Porumboiu 3, *sursa cit.*

Regizorul afirmă că personajul său „este un tânăr care încearcă să găsească un sens în lumea în care trăiește”¹⁶³ iar labirintul prin care trece este reprezentat de culoarele pe care se plimbă. Aceste culoare sunt nuanțate diferit, spre exemplu coridorul către biroul lui Cristi din incinta poliției este învăluit în nunațe de albastru iar gresia din pardoseală, tocurele ușilor învechite, precum și mobilierul de birou sărăcăcios, pereții cu zugrăveală scorojită și ștersă, dulapurile metalice pe alocuri ruginite, scaunele și mesele din lemn pe care zac două monitoare la fel de vechi, creează o atmosferă sumbră, neprietenoasă și mohorâtă.

În contrast cu această priveliște tristă și rece a sediului de poliție apare clădirea procuraturii. Totul ni se înfățișează într-o altă lumină, culorile devin mai calde, pereții proaspăt vopsiți (în nuanțe de galben, verde pal), gresia rece din pardoseală este înlocuită cu mochetă iar piesele de mobilier care utilizează interioarele sunt de dată recentă. Filmul lui Corneliu Porumboiu este unul despre sensuri, iar în acest context, am putea interpreta imaginile contrastive ale coridoarelor, drept o menghină în care este prins protagonistul, menghina instituțiilor executive ale statului: aparatul de poliție pe de o parte, rigid care aplică legile și procuratura, pe de altă parte, care are dreptul să le și interpreteze.

Ierarhia instituțională

Relațiile cu persoanele de același sex sunt strict profesionale, iar domeniul pe care acționează eroul este domeniul public. Cristi vorbește foarte direct cu colegii de serviciu, însă nu-și privește interlocutorul decât pasager sau când dorește să accentueze ceva anume, rămâne indiferent la dorințele altora (colegul care dorește să se alăture grupului de tenis cu piciorul).

Cristi este tipul inteligent, sincer și convins de propriile decizii pe care le susține, chiar dacă aparent pare molatec și fără capacitatea de a se impune în fața superiorilor. Este un introvertit, preocupat și chinuit de gânduri care luptă cu propria-i conștiință, aceasta din urmă fiind în dezacord cu legile țării pe care trebuie să le aplice datorită statutului pe care îl ocupă. „în cazul ăsta e cam proastă legea...” (13:16) Atitudinea lui supusă în contactul cu superiorii este trădată de comportamentul non verbal, prin postura corpului care exprimă ba anxietate, ba crispă sau nervozitate. Sensul problemei lui de conștiință îl primește de la superiorul lui într-o sesiune de maieutică (1:33:58) și în cadrul unui discurs despre conștiință, legea morală vs. litera legii. Autoritatea emanată de comandantul Anghelache, șeful lui Cristi, este înscenată atât în atitudinea personajului cât și în realizarea estetică, Cristi fiind presat în colțul

¹⁶³ *ibidem*

din stânga al cadrului în tip ce comandantul este postat central, în vârful triunghiului pe care îl formează cele trei personaje. Comandantul Anghelache care suferă probabil de un complex de inferioritate, dat fiind necesitatea de a-și pune în valoare inteligența, este simbolul sistemului, care pare a mai păstra încă rămășițele vechilor structuri, dar mai ales obiceiurile.

Se știe că aparatul de poliție este structurat ierarhic, iar în cadrul acestor ierarhii se poate face observat un anumit tip de comportament verbal, și anume, acela conform căruia superiorii dețin libertatea absolută de a trata după bunul plac subalternii, tutuindu-i sau denigrându-i, fără excepție de vârstă sau sex. Observăm așadar că autoritatea consfințește respectul, adică mărcile politetii în cadrul limbajului le revin exclusiv celor de pe pozițiile inferioare, iar exprimări precum „Doamna / Domnul x ” rămân forme inexistente, chiar străine locutorului de pe poziția superioară.

Chinuit de dilema morală, de a-i aresta sau nu pe tinerii (elevii) care fumează hașiș în vecinătatea școlii la care învață, protagonistul adus de spate și mistuit de frământări interioare, este polițistul căruia legea morală îi spune să nu distrugă niște vieți doar din cauză că „Sunt convins că în câțiva ani o să se schimbe legea și la noi” (14:35). În realizarea dramaturgică domină la nivel vizual cadrele în care polițistul urmărește delicvenții dar în plan secund asistăm la confruntarea polițistului cu sine și cu legea, terenul pe care se dispută lupta lui Cristi fiind propriul psihic care nu găsește nici o clipă de relaxare, nici măcar atunci când staționează în mediul familial.

Relația de cuplu

Înainte de a intra în detaliile care privesc relația de familie mă voi opri la conturarea tabloului figurii feminine, soția lui Cristi. Anca este o femeie tânără, brunetă cu părul lung, subțirică, frumoasă și îngrijită, recent căsătorită, profesoară de română, partenera care rămâne în continuare în fața monitorului, ascultând în mod repetat o melodie a Mirabelei Dauer, atunci când soțul ei vine acasă. Această imagine s-ar putea să o surprindă pe soție, lucrând, analizând sau pregătind ceva pentru a doua zi. Remarcăm în gestul înscenat prezența regizorului care afirma într-un interviu că „soția sunt eu”¹⁶⁴, Corneliu Porumboiu fiind acela căruia îi place să asculte muzică în buclă. Ea nu-și întrerupe nici măcar pentru un moment această activitate, însă, suplimentar, observăm că nici soțul nu pare prea interesat de vreo apropiere fizică. Spațiul în care este înscenat personajul feminin, apartamentul conjugal, costumația

¹⁶⁴ Interviul Corneliu Porumboiu 4, <http://www.youtube.com/watch?v=64RU43ITQ8s&feature=related>; Accesat 08 Iunie, 2011

casnică și gesturile ei ne conving că Anca patronează această zonă privată. Foarte vigilentă la acțiunile soțului, deloc pisăloagă recurge discret la unele acțiuni de muștrare ce sunt transpuse ba în gesturi, mută sticla de bere de pe carcasa procesorului pe masa de birou (49:15), ba în limbaj „mă tu ai băut!” (51:52). Succesiunea unor acțiuni cu caracter domestic cum ar fi o verificare a bucătăriei și adunarea vaselor lăsate în dezordine de către soț, aici trebuie punctate scuzele soțului că nu și-a spălat farfuria și mulțumirile acestuia pentru gestul soției. Mai observăm că personajul feminin deschide un dulap plasat pe coridorul care duce spre baia și dormitorul apartamentului, apucă un prosop și i-l pune în brațe soțului care începuse deja cu periajul dinților iar mâncarea gătită pe care o găsește protagonistul de fiecare dată când vine acasă să mănânce ne demonstrează că treburile casnice îi aparțin soției. Această situație ridică o problemă de gen și este prima inegalitate pe care o remarcăm în relația de cuplu. În plus Anca este vigilentă la schimbările apărute în relația de cuplu își observă soțul și află indirect care-i sunt frământările.

Problema de serviciu a lui Cristi devine o problemă personală, de conștiință, de căutare a propriei identități care se răsfrânge parțial și asupra vieții private, egocentrismul său desensibilizându-l în ceea ce privește relația de cuplu. (Anca îi reproșează în timpul mesei că ceva nu merge „N-am mai luat prânul împreună în ultimul timp” 1:16:40) Atât atingerile cât și contactul vizual lipsesc cu desăvârșire în momentele în care cei doi parteneri interacționează, privirea rămânându-i ținută ba în ecranul televizorului, ba în farfuria cu mâncare. Putem remarca că personajul masculin nu zâmbește niciodată. Pare distant față de soție (dar și față de celelalte personaje), ea fiind cea care susține tot timpul contactul vizual, zâmbindu-i, și tot ea este aceea care încercă să închege o conversație. Fiind deja familiarizată cu motivul preocupării mentale a lui Cristi (îi citise deja raportul de caz pe care-l uitase pe dulapul din hol) încearcă să-l facă să se elibereze de tensiunea psihică, însă personajul masculin nu-și rezolvă problema exteriorizând-o, preferă să rămână închis în sine, „Știi că nu-mi place să vorbesc despre muncă!” (1:17:58)

Secvențele în care cuplul se întrunește sunt puține și însumează în total 17 minute de film în care putem remarca că, deși proaspăt căsătoriți, semnalele de afecțiune sau emoție, sunt absente. Mimica lui exprimă preocupare, izolare în lumea proprie a gândurilor în care nu are loc nici un intrus, stare care persistă chiar și atunci când încearcă să facă o glumă banală. Între cei doi soți domnește tăcerea iar atunci, când această tăcere se dispersează, ea se transformă într-o problemă lingvistică, de sensuri (referitor la versurile cântecului, „marea este simbolul infinitului, câmpul.... 51:36) sau de ortografie „Ai făcut o greșală... „ (1:17:10). Cristi este personajul care primește lecții ideatice atât acasă, de la soție, cât și la

serviciu de la superiorul lui. „ (...) Cum ei nu împart nici momente de tandrețe, relația lor seacă, doar pe acest palier al instruirii, pare falsă pentru spectator.(...)”¹⁶⁵ Stilul juridic-administrativ al limbii din rapoartele de caz ale lui Cristi se află în contrapunct cu stilul beletristic al versurilor șlagărului cântat de Mirabela Dauer „Nu te părăsesc iubire”, cărora protagonistul nu le poate pătrunde sensul ”Eu nu înțeleg, dacă voia să zică infinit, de ce n-a folosit infinit și gata, pentru ce mare, câmpie...” (51:44). Prin urmare, din cele de mai sus, putem concluziona că Anca este o romantică iar Cristi un rațional.

Dacă ne concentrăm atenția asupra realizării estetice a figurii masculine, remarcăm că aceasta domină în majoritatea timpului cadrul. Celelalte figuri ocupă spațiul personal sau social al eroului. Soția nu este încadrată niciodată singură, ci doar alături de soțul ei, într-un plan general (în cameră seara) sau într-un plan mediu (la masă). Camera păstrează distanța socială în prima scena în care apar cei doi soți împreună, apoi se apropie dar ezită a pătrunde în intimitatea lor, dovada lipsei transfocărilor sau gros-planurilor, staționând totuși la o distanță personală.

Scenele din viața privată ar putea reprezenta, ori un dezechilibru în comunicarea dintre cei doi soți, ori o situație de rutină conform afirmației regizorale „rutina unei relații de cuplu...”¹⁶⁶ Alte voci sunt de părere că „(...) nici cel mai fericit cuplu nu stă toată ziua bot în bot. (...)”¹⁶⁷. În final spectatorul este cel care va valoriza acest stil de viață familială. Nu este nevoie să ne întrebăm ce fel de relație de căsnicie dorește să reprezinte regizorul pe pânza de proiecție, dacă este o relație stabilă sau fericită, rutinizată sau pe cale de dezintegrare, deși este cunoscut faptul că într-un film nici o imagine sau un sunet nu este ales la voia întâmplării, dar ne putem întreba dacă, sfera privată a individului, căsnicia, a fost inclusă în dramaturgia filmului pentru a influența în vreun fel problema de conștiință a eroului.

În aceste cadre observăm, din punct de vedere al relațiilor de gen, un dezechilibru, de astă dată la nivel de comunicare. Vizualizăm o interacțiune verbală a celor doi soți, în care Anca provoacă o situație de comunicare, prin care dorește probabil să-i faciliteze soțului exteriorizarea sentimentelor sau gândurilor, însă acesta refuză verbalizarea problemei sale. Să fie oare valabilă gândirea comună conform căreia problemele de serviciu e bine să nu fie luate

¹⁶⁵ Violeta Ion, *Socrate, ia de la mine acest pahar!*; Oglinda literară, septembrie 2009; preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/9612/Violeta-Ion/Socrate-ia-de-la-mine-acest-pahar-Politist-adjectiv.html>; Accesat 15 Iunie, 2011

¹⁶⁶ Interviu Corneliu-Porumboiu 4, *sursa cit.*

¹⁶⁷ Andrei Gorzo (f), *Ce înțelegea Bazin prin realism (I)*, în revista Film Menu, Nr.3, Decembrie 2009, p. 48: filmmenu.files.wordpress.com/2010/07/film-menu-3.pdf; Accesat 14 Iulie, 2011

acasă? Este evident că problema lui de serviciu devenise deja o problemă personală iar deciziile lui de a-și urma legea morală i-ar putea periclita bunăstarea și liniștea vieții private, de exemplu pierderea serviciului.

Inegalitatea care mi-a atras atenția mai devreme face apel la comportamentul uman de a vorbi, de a tăcea, de a încerca sau de a refuza o comunicare. Probabil din motive dramaturgice, soția, în ambele apariții, vorbește doar despre „munca” ei, despre simboluri și figuri de stil sau despre noile norme lingvistice stabilite de Academia Română. Anca nu vorbește despre problemele ei personale, ci despre problemele soțului. Cristi, dominat de dizarmonia gândurilor va obține eliberarea printr-o constrângere socială (profesională) din păcate, și nu de bunăvoie, impunerea legii morale putând însemna pierderea locului de muncă. Eroul a avut două șanse de a se deschide, pe de o parte, soției și pe de altă parte, șefului. Cel mai curios este faptul că rezolvarea problemei de conștiință vine din partea șefului, cu care este obligat să vorbească. Să fie oare cauza că protagonistul nu s-a gândit la efectele care le-ar putea avea asupra carierei profesionale refuzul flagrantului? Bineînțeles putem specula cu gândul că soția nu este un interlocutor pe măsură atunci când este vorba de probleme morale, ci ea rămâne un sfătuitoare ideal și competent atunci când se discută probleme de lingvistică. În alte circumstanțe, aceleia care într-o scenă precedentă îi revenea sarcina de a vorbi despre sensuri și concepte, îi sunt imputate doar niște replici goale atunci când încearcă să se exprime „Oare și elevii mei fac asta? Sunt inconștienți”. Dacă recurgem la asocieri de semnificații indirecte, trecând dincolo de lumea reprezentată, putem face afirmația că Cristi și căsnicia lui ar putea reprezenta forța slabă pe care o are zona privată de a ține piept problemelor sau nedreptăților profesionale sau a celor cotidiene în general.

Figurile masculine percepute pe parcursul filmului pot fi grupate în trei categorii:

- Suspecții sau delicvenții, în personajele celor doi elevi, Alex și Vali, noua generație de tineri care consumă droguri, sunt neloiali și naivi.
- Colegii de breaslă: colegul antipatic din celălalt birou și Nelu polițistul mai în vârstă, supus și superstițios, colegul de birou al lui Cristi, colegii de la Pașapoarte (Vali) și de la Evidența Populației la care apeleză protagonistul în vederea obținerii unor informații cu importanță pentru cazul la care lucrează
- Superiorii, procurorul și comandantul Anghelache, figurile masculine care întruhidează autoritatea.

Ultimele două categorii reprezintă cu toții legea, aparatul executiv al puterii de stat iar în interiorul acestor structuri ierarhice masculine și în interacțiunea dintre figurile masculine

observăm atât la nivel vizual cât și acustic dominanța structurilor de putere, păstrându-se regula amintă mai sus a autorității care consfințește respectul.

Balanța este contrabalansată de figurile feminine care îndeplinesc roluri sociale de: „fata” colegă (eleva care fumează hașiș împreună cu cei doi băieți, Vali și Alex), femeia de serviciu care părăsește casa lui Vali „turnătorul”, bătrâna cu batic care coboară în șlapi și cu câțelul la chioșcul de la colțul blocului și vânzătoarea credulă de la chioșc. Trebuie punctat că aceste femei sunt doar niște entități, însă, pe măsură ce urcăm în ierarhia profesiilor entitățile feminine primesc identitate, funcționara de la cazier se numește Dana iar secretara căpitanului este Gina.

În continuare aș dori să mă concentrez asupra personajului feminin Gina, care ne atrage atenția din punct de vedere al relațiilor de gen. Ea, este femeia în jur de 40 de ani care umple locul din spatele biroului, cu credință în Dumnezeu, foarte supusă și politicoasă față de șeful ei, ironizată de colegii bărbați, Nelu: „Ginuța, tu lucrezi mai mult ca noi” (1:21:34), dar și umilită de șef (vezi scena Dex-ului din biroul șefului). Remarcăm în interacțiunea genurilor o egalitate în modul de abordare colegial privind aplicarea formulelor de politețe, de altfel cu toții folosesc varianta mai puțin formală (persoana a II-a singular). Totuși, în ciuda acestei aparențe, simțim un dezechilibru atunci când personajul feminin este apelat cu diminutivul numelui propriu „Ginuța”, fapt care o plasează într-o poziție inferioară¹⁶⁸, inferiorizare amplificată și de contrastul dintre acest diminutiv și aspectul fizic al personajului. Un alt dezechilibru remarcăm în relația șef – subaltern. Același personaj feminin, Gina, utilizează exclusiv mărcile gramaticale ale politeții atunci când se adresează comandantului Anghelache. Șeful respectă regula superiorității, conform căreia Gina este tratată corespunzător, cu forme familiare și multe imperative „Adu-mi un DEX!”, „Fă rost!”, ordine din care lipsește cu desăvârșire formula de politețe „te rog”. (vezi scena din biroul lui Angelache). În plus, Gina este aleasă de căpitan să ofere la rândul ei sens termenului conștiință. Ne-am putea întreba, referitor la scena finală, de ce nu este Nelu, colegul lui Cristi, cel pus în postura de a defini termenul conștiință, religiozitatea i s-ar fi potrivit acestui personaj superstițios. Însă regizorul a ales un personaj feminin pentru a expune acest alt sens al cuvântului. Probabil era nevoie de cele două sexe pentru ca spectatorul să observe diferența de sens dar și cea de sex. Prin

¹⁶⁸ Pentru mai multe detalii în legătură cu acest subiect a se vedea lucrarea Laura Grünberg, Mihaela Miroiu (coord.), *Gen și societate*, Editura Alternative, 1997

urmare, motivat sau nu din punct de vedere dramaturgic, Gina este personajul care suferă o dublă (chiar triplă) diminuare:

Comparând definițiile redată de cele două personaje:

Cristi: „Conștiința e ceva, care pe mine mă oprește să fac ceva rău, ce aș regreta după” (1:30:54)

Gina: „Da... E atunci, când ai credință-n Dumnezeu....” (1:35:20)

constatăm că definiția lui Cristi conține trei verbe de acțiune „a face, a opri, a regreta” iar definiția Ginei include un singur verb de stare „a avea” într-o construcție impersonală (TU generic) ceea ce determină observația, conform căreia, Cristi reprezintă elementul activ, el se poziționează ca subiect și rămâne rațional, iar Gina folosind o formă impersonală se îndepărtează de calitatea de subiect, iar credința în divinitate o transpune în poziția de supus, devine pasivă și mistică.

Reflectând contextele comunicative a dezbaterilor din realitate, remarcăm în cronicile de film, absența acestor aspecte, fiind dezbătute doar chestiuni care privesc filmul și mesajul lui general, dar cel mai mult este abordată problema morală a polițistului. Cât despre figurile feminine, acestea sunt discutate foarte restrâns și atunci când se întâmplă, abordarea se păstrează doar la modul superficial, spre exemplu, soția este percepută doar ca „(...) Proaspăta nevastă, romanțioasă ca Veta lui Caragiale, prea proaspătă însă să-și satisfacă apetitul romanțios în afara căsniciei, citește dosarul cazului, uitat de polițist pe dulap, ca să aibă ce discuta cu soțul ei taciturn la cină. (...)”¹⁶⁹ iar imaginea secretarei „planturoase, fardate, rujate, vopsite (...) Cu mâinile delicate, în contrast cu masivitatea cazonă, [care] apasă în ritm alert clapele tastaturii”¹⁷⁰ se rezumă doar la aceste câteva aspecte descriptive. Cu toții vorbesc despre sensuri și despre cuvinte și despre problema de conștiință a protagonistului, despre conștiința individuală. Corneliu Porumboiu ne confirmă într-un interviu că filmul lui merge într-o zonă de probleme sociale, morale iar zona intimă o evită intenționat, aspecte evidente în realizarea personajului feminin, a soției lui Cristi dar și a relației dintre cei doi soți, „Da e... zona asta intimă e una foarte... aici am o problemă. (...) Sau poate vine dintr-un anumit tip de pudoare.”¹⁷¹

Constatăm, așadar, că insuficiențele în realizarea caracterelor și a relației dintre cele două personaje, Cristi și Anca, sunt motivate de pudorea regizorului, însă spațiul public la

¹⁶⁹ Dumitrița Sotica, *art. cit.*

¹⁷⁰ *ibidem*

¹⁷¹ Ioana Cotulbea, *O discuție cu Porumboiu*, Revista Tataia # 1. Folclor românesc contemporan. (mainly), 2010, Tipărită la Monitorul Oficial R.A., p. 25

care se referă regizorul, se găsește în domeniul social. Drept urmare, în calitate de analitici ai problematicii de gen, dacă privim sau ascultăm definiția conștiinței conform DEX-ului cea citată și în film, remarcăm că ea include și definiția conștiinței sociale, ceea ce ne determină să ne întrebăm dacă nu cumva din acel ansamblu de reprezentări, idei, concepții, cunoștințe, mentalități sau cuprinzător spus, dispoziții mentale ale colectivității umane, lipsește sensibilitatea cu privire la genul social al indivizilor, adică conștiința de gen.

Marți, după Crăciun - 2010

Realizatori:

Regia: Radu Muntean

Scenariul: Alexandru Baci, Radu Muntean, Răzvan Rădulescu

Imagine: Oleg Mutu

Scenografia: Sorin Dima

Costumele: Giorgia Bostan

Sunetul: Dragoș Stanomir

Montajul: Alexandru Radu

Cast:

Mimi Brănescu: Paul Hanganu

Mirela Opreșor: Adriana Hanganu

Maria Popistașu: Raluca

În alte roluri:

Sașa Paul Szel

Dragoș Bucur

Victor Rebenciug

Dana Beminski

Carmen Lopăzan

Silvia Năstase

Adrian Văncică

Ioana Blaj

Premii:

Official Selection - Un Certain Regard - Festival de Cannes

Marți, după Crăciun este povestea unui triunghi amoros soț-soție-amantă. Paul Hanganu duce o existență dublă caracterizată printr-o viață de familie aparent liniștită și împlinită alături de soție (Adriana) și fiică (Mara) și o viață sexual-sentimentală alături de amantă, Raluca, cu care își trăiește povestea de dragoste. El ajunge într-un moment al vieții sale, în care hotărăște să pună capăt acestei constelații, iar acest lucru se întâmplă tocmai înainte de Crăciun.

4.2.4. Relații „oneste”

Paul Hanganu este bărbatul de 38 de ani care „iubește două femei”¹⁷² și duce două vieți paralele, o viață de familie, cu rutina și obligațiile care o implică și o viață sexuală, liberă, extraconjugală cu amanta. Nu are nici o rețineră în a-și înșela soția chiar dacă, cum afirma regizorul „este prima relație mai serioasă pe care a avut-o în afara căsniciei.”¹⁷³ Ce vrea să însemne prima relație mai serioasă în percepția regizorului, că au fost și altele dar mai neserioase? În fine, filmul nu ne sugerează așa ceva, dar dacă privim cu atenție următoarea replică „Am sperat c-o să treacă, n-am crezut că va fi ceva serios, da, n-a trecut...” (1:02:13) ne putem întreba dacă iubirea pentru soție este una cu adevărat sinceră.... Însă el „nu-i un curvar”¹⁷⁴, accentuează regizorul. Tot dintr-un interviu aflăm că cei trei co-scenariști își petrec mult timp „discutând și învățând lucrurile pe toate fețele”, „fiecare scrie bucata lui, cu dialog cu tot” apoi „fiecare intervine ulterior pe părțile celuilalt. Își spune părerea și chiar mai rescrie din replici.”¹⁷⁵ Prin urmare, în cadrul analizei, vom reține acest detaliu, iar interacțiunea și confruntările dintre genuri se desfășoară atât la nivel de imagine cât și la nivel de dialog.

Paul este protagonistul „personajul masculin ca pivot”¹⁷⁶, care pendulează între cele două femei, între cele două relații, conjugală respectiv extraconjugală. Frumusețea lui fizică este una naturală, ba chiar am putea spune că se încadrează în clișeul bărbatului înșurat, mai plinuț și cu burtă. Este tipul de bărbat capabil care reușește timp de cinci luni să împace și familia și amanta, fără a trezi suspiciuni. Căsnicia lui este una reușită, liniștită, neexistând motive care ar putea împinge personajul către o acțiune de adulter. Atâta timp cât cele două lumi au fost pe deplin separate, viața s-a desfășurat cu cea mai mare naturalețe, personajul

¹⁷² Interviul cu Radu Muntean; <http://www.youtube.com/watch?v=DHcuAcZLu9A>; Accesat 8 Iunie, 2011

¹⁷³ *ibidem*

¹⁷⁴ *ibidem*

¹⁷⁵ Miruna Vasilescu, un interviu cu Radu Muntean, Alexandru Baciu, *Nu dorim să facem filme care să placă la toată lumea*, Dilema Veche, mai 2009, <http://atelier.liternet.ro/articol/8426/Miruna-Vasilescu-Radu-Muntean-Alexandru-Baciu/Nu-dorim-sa-facem-filme-care-sa-placa-la-toata-lumea.html>; Accesat 5 Iunie, 2011

¹⁷⁶ Doinel Tronaru, un interviu cu Radu Muntean; *Spectatorul filmelor mele seamănă cu mine*; Adevărul literar și artistic, septembrie 2010; <http://agenda.liternet.ro/articol/12129/Doinel-Tronaru-Radu-Muntean/Spectatorul-filmelor-mele-seamana-cu-mine.html>; Accesat 23 Mai, 2011

nostru putându-le separa cu măiestrie, un exemplu concret în acest sens este lipsa unei bănuieli din partea soției.

Astfel de povești sunt multiple și variate atât în lumea filmului cât și în realitate și este inutil să ne întrebăm și să speculăm, de ce Adriana (soția) nu a observat vreo schimbare în comportamentul soțului sau să considerăm că Paul este un egoist care se gândește doar la bunăstarea lui sexuală. Este evident că intenția regizorală a fost expunerea restrânsă a acestei povești, o poveste în care personajele nu au trecut (o biografie), povestea lor începând într-un prezent care durează câteva zile. Spectatorului i se oferă acest prezent, la care asistă, pe care îl constată. Se poate remarca perspectiva obiectivă a camerei, unghiul obiectiv care surprinde personajele din lateral, figurile fiind cele care se mișcă în cadru. Dramele personajelor devin dramele situațiilor în care acestea sunt implicate, iar lipsa gros-planurilor sau a planurilor detaliu ne lasă să urmărim de la distanță întâmplările și exclude prin modul de abordare o implicare simpatetică a spectatorului cu vreunul dintre personaje.

Paul este un introvertit care își trăiește drama interioară provocată de lașitatea, minciuna și înstrăinarea care se amplifică simțitor, mai ales în partea a doua a filmului, mai precis după momentul crucial în care cele două lumi ajung împreună, este vorba de scena de la cabinetul stomatologic al amantei (Raluca).

Lumea familială

Soții Hanganu (Paul și Adriana) aparțin clasei de mijloc, au un apartament modern, o mașină scumpă, își permit să facă concedii în străinătate, fiica primește cadou de Crăciun un snowboard și o orgă și chiar este posibilă achiziționarea unui aparat dentar pentru problema de dentiție a Marei (fiica acestora). Relația de familie este una bazată pe cooperare, obligațiile familiale fiind distribuite egal, ambii părți participând la educația și îngrijirea copilului. Nu observăm comportamente de dominanță, ci mai mult, remarcăm o relație de cordialitate, cei doi soți fac cumpărăturile de Crăciun împreună, iau masa împreună, ies împreună cu prietenii la restaurant și plănuiesc concediul, ambii părinți însoțesc copilul la stomatolog, vorbesc relaxat despre problemele financiare respectiv a plăților care trebuie făcute. Comunicarea între soți nu pare a fi în vreun fel perturbată și nici relația dintre ei, decât de tăcerea apăsătoare și starea de disconfort a soțului care se instalează brusc, după întâlnirea triumfului amoros.

Cei doi soți nu au o viață sexuală, ci momente de afecțiune: un masaj la talpă care se încheie cu un sărut tandru al piciorului masat, o sărutare din zbor la venirea acasă (Paul) și un atins discret al penisului soțului aproape inobservabil. Aceste acțiuni sunt într-adevăr un semn

că „relația dintre el și soție nu e terminată, (...), există intimitate, există comunicare la nivel senzual, există în continuare o relație”¹⁷⁷, dar una la nivel de simțuri și nu una sexuală, cum probabil s-ar dori să se înțeleagă.

Din punct de vedere estetic relația de căsnicie (sau chiar soția) este descrisă prin multă culoare, costumele, hainele cu care sunt costumate personajele dețin o paletă coloristică bogată. Pe Adriana o vedem costumată în roșu, violet, roz, galben, iar Paul atunci când se găsește în acest mediu poartă tricouri pe nuanțe de portocaliu și roșu. Atmosfera este ambientală iar lumina care învăluie spațiile pe care le populează personajele, atât cel casnic cât și cel public, este ușor obscură iar coloristica bogată. Este o lumină care îți oferă sentimentul de liniște și nu de plictiseală, stabilitate și siguranță și nu tensiune sau disconfort.

Soția, Adriana, cu vârsta cuprinsă între 35-40 de ani, brunetă, părul de lungime medie, poartă ochelari, este îngrijită și sportivă „mergi la sală?” (20:19), cu carieră profesională apreciabilă, este femeia mamă „Da, mamă!” (19:57) dar și femeia infantilă „Fetiță, nu ne mai uităm după nimic!” (10:21). Îngrijită, ordonată și activă, acționează cu fermitate în luarea deciziilor, dovedește siguranță de sine neacceptând să devină femeia victimă-părăsită-de- soț. Rațională, se transformă într-o furtună atunci când soțul i se destăinuie cu privire la relația extraconjugală, știe să înjure și să jignească și dovedește că este capabilă de un comportament ostil, agresiv și combativ. Slăbiciunea ei este doar cea de natură fizică, eroina fiind imobilizată de soțul ei în timpul manifestării furiei prin lovituri exercitate asupra acestuia.

Feminitatea ei este una puternică și independentă, feminină dar nesexualizată, ea nu este corp, nu se expune. Un exemplu privind acest aspect, avem în scena tunsului, din baia soților Hanganu unde corpul gol al soțului, postat inert în fața oglizii îl percepem parcă în contrast cu corpul îmbrăcat al soției. Este interesantă totuși o astfel de înscenare practică de regizor, goliciunea lui în această ipostază fiind necesară doar pentru aceea atingere discretă, aproape invizibilă a organului sexual? Consider că gestul este mai degrabă unul foarte intim, a unui cuplu care a petrecut deja un deceniu împreună și nu unul încărcat cu sexualitate. „Adriana nu-i o banală, nu-i o plicticoasă de care să te sature, este o femeie inteligentă, o mamă bună are tot ce-i trebuie”¹⁷⁸, mai puțin sexualitate. Însă cu această caracteristică este înzestrată din plin amanta, Raluca.

¹⁷⁷ Interviu cu Radu Muntean; *sursa cit.*

¹⁷⁸ *ibidem*

Lumea extraconjugală

Raluca este femeia tânără de 26 ani, alintată „păsărică” de către soțul adulterin (gest reciproc de altfel). Ea nu încorporează un ideal de frumusețe, nu este înzestrată fizic cu proporții deosebite, are părul blond de mărime medie și nu face uz de industria cosmetică. Este doctor stomatolog și amanta lui Paul Hanganu cu care își trăiește din plin sexualitatea, dovadă patul răvășit care apare în planul secund (min) precum și paleta vestimentară cu care este costumat personajul, și anume: costumul Evei sau doar parțial îmbrăcată (halat de baie, lenjerie intimă), costumul de serviciu roz de la cabinet sau echipamentul lejer casnic. Feminitatea ei este una profund sexualizată, dovadă și săruturile fierbinți ale amantilor. Se știe însă, că viața sexuală trăită cu un bărbat căsătorit nu este o situație obișnuită, fapt care determină asupra ființei feminine o presiune psihică și neplăceri pe care nu ezită să le facă cunoscute.

„Nu-l presează în nici un fel”¹⁷⁹ este afirmația regizorului referitor la comportamentul femeii-amantă. Însă, comportamentul ei permisiv și conciliant este pus sub semnul întrebării dacă privim realizarea dramaturgică, repetiția unor situații asemănătoare din punct de vedere al conținutului cât și al replicilor actorilor. Știm că dialogurile sunt căutate minuțios de cei trei scenariști, de aceea „să-mi aducă moșul un bărbat mai cu voință” (03:46), replică care descrie de altfel, și caracterul slab al personajului masculin precum și incapacitatea acestuia de a lua o decizie sau „Fuga acasă la nevastă și copii!” (16:19) nu sunt tocmai banale sau spuse pur și simplu. Cele două replici conțin un dram de nemulțumire, cărora, dacă le alăturăm și contextele comunicative (Raluca este dezamăgită pentru că Paul nu rămâne la masă) ele pot primi o doză de presiune, însă una foarte subtilă. Încă o armă pe care o folosește Raluca este stârnirea geloziei „De ce nu, Paul? Femeie liberă, frumoasă... Sunt mai mult de trei băieți la încălzire” (16:30). Chiar sunt astfel de situații absolut inocente? Oricum ar fi relatate, ele sunt doar câteva întâmplări decupate dintr-un cadru probabil mai larg care nouă, în calitate de spectatori, nu ne este dat să-l cunoaștem.

În relația cu Paul, Raluca dă dovadă de șiretenie și forță de manipulare. Pentru a afla în ce constă această putere și care sunt acțiunile care întăresc aceste caracteristici, este suficient să privim situația din apartamentul amantei (14:43 – 15:45) în care Raluca dorește să-i cumpere Marei un cadou de Crăciun, gest epuizat deoarece cadoul se găsea deja în apartamentul Ralucăi. Deci toată discuția pe tema cadoului de-a avea sau de-a nu avea sens este inutilă „ Mă, nu, ce sens are? Nu de probleme, dar n-are deocamdată nici un sens. Nu?”

¹⁷⁹ *ibidem*

(Paul) la care Raluca răspunde „Ți se pare deplasat?” Nu, că dacă tu nu ești de acord, eu fac cum zici tu. Tu ai ultimul cuvânt”, la care, dacă mai adăugăm și gestul senzual și seducător cu piciorul făcut de Raluca care încheie dialogul urmat de acceptul lui Paul, ni se confirmă de fapt, cine are ultimul cuvânt în unele situații. O altă împrejurare care întărește dovada implicării Ralucăi în problemele familiei amantului, este scena de la cabinetul stomatologic în care necesitatea aparatului dentar pe care ar trebui să-l poarte Mara este pusă sub semnul întrebării de către mama sceptică. Observăm că Raluca, în ciuda presiunii emoționale greu de suportat pe care o resimte, insistă și aduce argumente medicale solide pentru a o convinge pe Adriana. Regizorul afirma că Raluca „nu încearcă să-l fure din sânul familiei”¹⁸⁰, însă acțiunile mai sus menționate și crearea unei relații de prietenie cu fiica amantului este destul de ambiguă. Pe de o parte, poate fi văzută ca relație medic-pacient, dar atunci cadoul și interesul manifestat al Ralucăi nu este justificat, pe de altă parte, oricare ar fi motivele dramaturgice, acest mod de înscenare ne pot orienta interpretarea în direcția opusă.

Situația de criză a cuplului de amanți este pricinuită de „întâlnirea de gradul trei” (50:33) de la cabinetul Ralucăi, o confruntare de emoții și sentimente care determină o răsturnare a situației și conduce la luarea unor decizii. Raluca se decide să pună capăt acestei relații iar Paul se decide să pună capăt celeilalte relații, adică căsniciei. Cei doi se aseamănă în ceea ce privește caracterul lor slab cu care sunt înzestrați. Paul pe de o parte amână momentul confruntării cu soția iar Raluca, este la rândul ei ușor de clătinat în deciziile proprii, nu este hotărâtă, poziția ei nu este una fermă, cedând foarte ușor, de exemplu cedează la vederea ceasului (scump probabil) pe care Paul i-l face cadou. Surâsul pe care îl observăm pe fața Ralucăi la atingerea obiectului care aduce și împăcarea, este observabil și în scena precedentă din apartamentul din București, la vederea plicului care conținea tot un cadou, unul cu ocazia Crăciunului de astă dată. O replică importantă se alătură acestor două secvențe, și anume, aceea făcută de Adriana în timpul confruntării cu soțul adulter care sună astfel: „Și ea de unde are bani să-și facă cabinet la vârsta asta?” Această replică este întărită de reacția iritată și incomodă a lui Paul, precum și de gestul lui de a-i întoarce spatele soției înfuriate și de a omite răspunsul (01:11:44 – 01:11:50). Trebuie menționat faptul că până atunci, Paul, răspunsese consecvent la toate întrebările gen interogatoriu ale soției furioase și, în plus, în calitate de spectatori cunoaștem deja garsoniera în care locuiește Raluca precum și modestia apartamentului părinților Ralucăi din Constanța. Insinuările sunt suficiente, dar informațiile nu sunt evidente la prima vedere, este ca un joc de puzzle care reconstruindu-l poți observa și alte aspecte ale acestei relații, iar interpretarea în acest caz rămâne oarecum liberă.

¹⁸⁰ *ibidem*

Suplimentul care poate lămurește situația este afirmația eufemistică „Ai făcut o cârpiță din mine” (52:03) însoțită de decizia Ralucăi de a-și păstra statutul de amantă, cu condiția de a nu mai fi adusă în situații extreme, precum cea de la cabinet. Devenim oarecum sceptici față de iubirea ei pentru Paul dacă privim faptele expuse mai sus, fapte întărite și de existența suplimentară a două situații care ne îndrumă spre astfel de gândire. Este vorba despre refuzul Ralucăi de a renunța la ceea ce plănuise deja, și anume, să amâne o întâlnire cu o prietenă sau să se întoarcă la București, atunci când află că mult-râvnita iubire a rămas liberă, disponibilă doar pentru ea.

Feminitatea reprezentată prin personajul Ralucăi este una sexualizată care luminează viața bărbatului adulter (de remarcat lumina albă care inundă spațiile în care apare personajul). Relația extraconjugală nu este una prea colorată, dovadă îmbrăcămintea personajelor pe nuanțe de alb sau negru atunci când apar amândoi în cadru. Această lipsă de culoare ar putea fi interpretată bidimensional, pe de o parte dominanța elementului sexual codificat prin lumină (alb) și necunoscutul reprezentat prin nuanțele de gri sau negru, nebuloasa a ceea ce va urma. În acest prezent filmic Raluca reprezintă feminitatea independentă, cu putere de manipulare și cu o morală nu prea puternică, așa cum o demonstrează și trăsăturile de caracter expuse mai sus, iar mimica ei exprimă un sentiment de amărăciunea persistentă.

Chiar dacă intenția regizorului a fost de a crea un tip de personaj onest, fără intenția de a-și presa amantul sau cu intenții de a distruge o familie, dorind să o prezinte drept cineva care-și trăiește povestea de dragoste, fie și alături de un bărbat căsătorit, aspectele de mai sus care fie sunt voite, fie sau infiltrat pur și simplu în scenariu, trădează totuși o gândire stereotipă a femeii-amantă care a suferit unele mutații. Raluca este mai tânără decât soția și este blondă dar ea nu are talie de viespe și sâinii mari și nici nu este o frumusețe răpunătoare. Este independentă financiar, dată fiind profesia pe care o practică, însă, rămâne ambiguu un posibil interes material pe care l-ar putea obține de pe urma relației, deși cum am văzut nu evident și explicit expus în realizarea dramaturgică. Ea își acceptă condiția (statutul), deși intențiile inițiale au fost probabil altele, este inteligentă, „nu-i o curvă”¹⁸¹ dar nici un e nevoie, este poate amanta perfectă, iar dacă luăm în considerare mentalul colectiv românesc, Raluca ar putea fi prototipul perfect al amantei moderne.

Contrapunctul femeii amantă, este femeia soție. Adriana simbolizează femeia modernă, puternică care deși este o victimă, nu acceptă nici un compromis. Momentul confesiunii lui Paul, scoate la iveală o serie de calități ale soției care surprind publicul. Este

¹⁸¹ *ibidem*

vorba mai întâi de modul calm de abordare al problemei, cascada de întrebări urmată de furia care crește succesiv până atinge punctul maxim, personajul feminin devenind ostil și agresiv, atât verbal cât și fizic.

Deși Adriana nu aparține stereotipului de nevestă, ce stă toată ziua făcând menajul și pregătind mâncare pentru familie, găsim totuși, infiltrându-se unele practici care trădează câteva dintre aceste aspecte. În primul rând, putem observa starea de oboseală de care este copleșită Adriana la sfârșitul zilei, hainele frumos aranjate și împăturite din șifonier, moment pe care îl putem surprinde atunci când Paul părăsește apartamentul conjugal pentru a se muta la „cealaltă femeie”. Confruntarea soților divulgă unele dintre aceste practici „Așa că, asta e! Stai tu acasă proasto vezi-ți de treabă, că eu îmi fac de cap prin oraș ... „(1:05:30) Aceste declarații ne duc cu gândul că femeia modernă este încă confruntată cu „dubla zi de muncă”¹⁸² chiar dacă deține o profesie și o situație financiară bună, ei îi revin, exclusiv, unele dintre treburile casnice.

Remarcăm unele replici decupate parcă din contextul social care fac apel la mentalitatea tradițională, cea a femeii care-nu-și-părăsește-soțul „Sunt femei care află că le înșală bărbatul și zic, lasă-l să mă înșele!” (1:05:55) sau a femeii care se complăce în situația de soție-înșelată „Eu nu știu ce-ți imagineai tu? Să mă împrietenesc cu ea sau c-o să închid ochii” (1:05:38). Dar Adriana rupe aceste tipare tradiționale de gândire care caracterizează femeia slabă și dependentă de soț. Ea găsește pe loc rezolvarea problemei, eliminându-l pe Paul din viața ei: „Vreau să-ți iei lucrurile și să pleci! Du-te unde ști tu mai bine!” (1:15:03), consternată și dezamăgită: „Foarte urât! Ești o mare dezamăgire pentru mine! Ești cea mai mare dezamăgire pentru mine!” (1:03:53) încheie contractul marital: „Noi nu mai facem nimic împreună, Paul! Din moment ce ești cu altă femeie nu mai ești aici. Nu facem împreună! Că nu împreună ne-am culcat cu altă femeie” (1:07:26).

Alături de cele trei personaje care ocupă ecranul în marea majoritate a timpului, cuplul Cristi și Narcisa ne atrage atenția din punct de vedere al relațiilor de gen. Cristi este prietenul lui Paul căruia nu-i displac femeile, rămâne prieten cu toate femeile cu care a fost împreună, fără obligații conjugale, așadar, liber să-și manifeste spiritul de cuceritor, liber să-și trăiască sexualitatea. Aceste concluzii recurg în urma dialogului soților Hanganu despre Cristi precum și în afirmația ironică a lui Paul din restaurant adresată Narcisei „Prezintă-l lu ai tăi, să vadă și ei ce băiat bun e” (34:18). Cristi este personajul mesager care anunță schimbarea din viața lui

¹⁸² Ina Curic, Lorena Văețiș, *Inegalitatea de gen: Violența invizibilă: ghid de lucru pentru conștientizarea și eliminarea violenței împotriva femeilor*, Cluj-Napoca: Eikon, 2005, p. 84

Paul „Anul nou ți-a adus o schimbare în viață” (1:24:55) și bunul prieten care era familiarizat cu relația extraconjugală a lui Paul. Narcisa, „ultima achiziție”, prestează rolul fetei din provincie (de la Turda) venită în capitală, care este ironizată de grupul Adriana-Paul-Cristi, ea râde politicos cu cei de la masă deși nu știe despre ce e vorba. Se pare că realizatorii au considerat important să prezinte spectatorului încă un tip de feminitate, cea amoretată și simpatice, naivă și reținută, calități întărite și de aspectul fizic al personajului feminin.

În contrast cu această generație modernizată, individualizată și globalizată în mare parte, se găsesc părinții care respectă tradiția atât a sărbătorilor cât și a familiei, iar principiile mamei Ralucăi în ceea ce privește căsnicia „ (...) pe mine să mă scuzați, dar noi avem altă părere despre asta...”, (mama Ralucăi către Paul) nu se mai potrivesc cu cele ale copiilor (46:07).

În contextul analizei de față, mi-a atras atenția o afirmație făcută de Mirela Opreșor, soția reală și ficțională a lui Mimi Brănescu (Paul Hanganu), afirmație pe care aș dori să o discut în cele ce urmează, în legătură cu reproșurile aduse Adrianei: „A căzut în cursa în care cad toate femeile după 10, 15 ani de căsnicie. Devin mai mult mame decât neveste. Și asta îi reproșez că a devenit mai mult mamă, și nu soție, iubită, amantă...”¹⁸³ Personal, mă întreb de ce se pornește mai tot timpul de la o insuficiență în comportamentul femeilor, de ce li se atribuie soțiilor (sau își atribuie personal) o vină și cum se face că aceste declarații vin din partea femeilor? De ce acest reproș și de ce acest mod de gândire din partea actriței care a jucat rolul soției? În nici o cronică de film nu apare vreun reproș personajului masculin de a fi fost mai puțin soț, amant, iubit și mai mult tată. Există oare în gândirea colectivă norme care reglementează atribuțiile soției? Oricare ar fi situația, mi se pare interesantă obligația pe care și-o asumă femeile de a face ceva pentru a-l ține pe bărbatul iubit lângă ele, și aici fără excepții, fie soții, fie amante. Ele devin dintr-odată elementul activ, iar bărbații devin brusc elementul pasiv, cel *împins* către o relație extraconjugală. Bărbații sunt scuzați când recurg la asemenea acțiuni, dar societatea acuză femeia pentru oricare statut l-ar deține, soția împingându-și soțul, iar amanta seducându-i pe soții altor femei.

Adriana, așa cum este ea gândită de Mirela Opreșor s-ar încadra mai degrabă în tiparul „femeia de 3x femeie”, modelul perfecțiunii, femeia care excelează în toate domeniile, un model feminin „deloc străin societății românești, cele trei roluri sunt considerate cheia reușitei în viața a femeilor: o soție perfectă este o gospodină desăvârșită în bucătărie, o iubită înfocată

¹⁸³ Interviu Mirela Opreșor; <http://www.youtube.com/watch?v=RMsoeprZpQQ>; Accesat 08 Iunie, 2011

în dormitor și o doamnă stilată în sufragerie cu musafirii”¹⁸⁴ la care, actualmente, se mai adaugă și spațiul public, cariera profesională. Adriana nu este însă perfectă, lipsindu-i punctul doi: amanta înfocată din dormitor. Totuși o gândire modernă trebuie să se despartă de tiparul superfemeii iar filmul, deși, se pare că dorește în mare parte să păstreze acest model (relația nu e terminată iar soții mai au momente de afecțiune spunea regizorul), reușește, poate involuntar, să creeze imperfecțiunea femeii moderne care nu este capabilă să împlinească toate cerințele.

Din acest punct de vedere al perfecțiunii și imperfecțiunii, Raluca devine femeia normală, modernă și independentă, iar rolul de amantă care îl joacă ar putea deveni simbol al libertății sexuale feminine. Observăm că ea nu pune mare valoare pe treburile casnice drept dovadă dezordinea din locuința ei, ea pleacă și revine unde și când dorește, este fără obligații și liberă să hotărască pentru sine. Privind îndeaproape cele două tipuri de femei, ele se profilează ca o confruntare între un gen de tradiționalism modernizat și un nou individualism sexualizat.

Însă ce se întâmplă cu masculinitatea, cu bărbatul în acest context de modernizare al societății? Acestui tip de bărbat nu i se impută nici o vină, fiind foarte rar acuzat că ar comite vreo infamie. El își păstrează doza de virilitate, întreținând relații cu ambele femei, dar primește caracteristici feminine când este necesară accentuarea unor slăbiciuni precum incapacitatea decizională sau atunci când se face apel la ironie, de exemplu remarcăm feminizarea numelui protagonistului „Paula! Paula!” (52:00) de către amantă sau folosirea adjectivul substantivat la feminin cu valoare expresivă „drăguță” (1:00:53) de către soție. El își păstrează trăsăturile specific masculine mai ales când este vorba de rezolvarea problemelor: gândește în tăcere și atunci când exprimă rezultatele gândirii o face lipsit de menajamente, încercând chiar să se victimizeze pe sine „Te rog să mă înțelegi că și eu sunt rupt în bucăți în momentul ăsta” (1:06:28), pentru a apela probabil la sensibilitatea feminină.

Această masculinitate nehotărâtă, feminizată la nevoie, cade pradă feminități sexualizate, devine manipulabilă și vulnerabilă, Paul fiind dealtfel „prea aprins după amantă ca să poate alege altceva” iar „aerul său glacial în jurul suferinței nevestei e destul de înfiorător”¹⁸⁵. Dualitatea corpului masculin, corpul gol pasiv tuns de soția mamă vs. corpul de

¹⁸⁴ O. Dragomir, A. Brădeanu, D. Roventa-Frumușani, R. Surugiu; *op. cit.*, p. 106

¹⁸⁵ Andrei Bangu, Transformări – Despre Marți, după Crăciun și Radu Muntean, septembrie 2010, <http://agenda.liternet.ro/articol/12184/Andrei-Bangu/Transformari-Despre-Marti-dupa-Craciun-si-Radu-Muntean.html>; Accesat 23 Mai, 2011

amant gol și ludic demonstrează capacitatea de scindare a figurii masculine și ne dovedește că dilema ei a fost una mai mult sexuală decât sentimentală.

Remarcăm la finalul acestei analize că cele două figuri feminine sunt construite în contrapunct: sexualitate vs. nonsexualitate, emoție vs. rațiune, corp vs. spirit, ordine vs. dezordine, puternic vs. slab, ferm vs. șovăitor, ele fiind completate cu un al treilea tip de feminitate, cea timidă și naivă, dar și cu feminitatea tradițională (cu rol de părinte). Este ca și cum realizatorii ne-ar expune o scală evolutivă a feminității. Distingem prezența în film a patru generații de femei: cele de peste 50 de ani (părinții), Adriana probabil între 35 și 40 de ani, Raluca și apropiată de vârsta Ralucăi, Narcisa (26 ani) precum și generația roz, Mara fiica soților Hanganu. Comparativ observăm prezența a doar două generații de bărbați: bărbatul căsătorit, Paul, și burlacul Cristi de aceeași vârstă, tatăl lui Paul (părintele) care, după cum am putut vedea nu sunt caractere foarte elaborate. Să fi văzut criticul de film Alex. Leo Șerban această situație drept „revanșa femeilor”?¹⁸⁶ (în contextul filmului precedent al regizorului Radu Muntean, *Boogie*, în care femeile au fost înzestrate cu roluri de soție îmbufnată, de promotoare și de prostituată), sau, să fie oare vorba de interesul regizorului în a „scrie” personaje feminine, dovadă și diferitele caractere feminine prezentate mai sus „Îmi place să scriu personaje feminine pentru că mi se pare că nu știu suficient de multe lucruri despre femei și mă tentează să aflu.”¹⁸⁷ Modelarea acestor tipuri de caractere feminine sunt rezultatul convingerii autorului că femeile din România „Sunt mult mai apropiate de modelul de femeie occidentală decât poate erau mamele noastre la aceeași vârstă. Nu mai sunt femei de cratiță ca pe vremuri, sunt mult mai independente, mai dornice să se realizeze profesional. Sigur că asta intră de multe ori în conflict cu obligațiile de familie și cu mentalitatea bărbatului român care face de multe ori ce a văzut la părinți: încearcă să-și domine femeia.”¹⁸⁸

Filmul în ansamblu, este considerat un film masculin deoarece acest „triunghi amoros are un fel masculin, superb, de a-și trăi dramele. Fără zeci de pachete de șervețele consumate,

¹⁸⁶ Alex. Leo Șerban (c), *Recomandăm Marți, după crăciun*; septembrie 2010, <http://agenda.liternet.ro/articol/12030/Alex-Leo-Serban/Recomandam-Marti-dupa-Craciun-1.html>; Accesat 23 Mai, 2011

¹⁸⁷ Doinel Tronaru, *art. cit*

¹⁸⁸ Iulia Blaga, un interviu cu Radu Muntean: *Noi facem film pentru români, iar românii nu mai merg la cinema - Boogie*; Hotnews.ro, septembrie 2008; <http://agenda.liternet.ro/articol/7675/Iulia-Blaga-Radu-Muntean/Noi-facem-film-pentru-romani-iar-romanii-nu-mai-merg-la-cinema-Boogie.html>; Accesat 23 Mai, 2011

fără râuri de lacrimi, fără țipete, fără voce”¹⁸⁹, „E o poveste atipică despre un triumfi conjugal, fără istericalele autohtone de rigoare... ”¹⁹⁰ iar regizorul însuși este convins că în poveste „Nu este vinovat. Nu e nici Paul, nu e nici ”¹⁹¹

¹⁸⁹ Mihaela Iancu, *Nu țin cu nimeni – Marți, după Crăciun*, septembrie 2010, <http://agenda.liternet.ro/articol/12094/Mihaela-Iancu/Nu-tin-cu-nimeni-Marti-dupa-Craciun.html>; Accesat 23 Mai, 2011

¹⁹⁰ Ana Grădinariu, *De Crăciun ne-am luat porția de destrămare – Marți, după Crăciun*, Adevărul literar și artistic, septembrie 2010, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/12192/Anca-Gradinariu/De-Craciun-ne-am-luat-portia-de-destramare-Marti-dupa-Craciun.html>; 23 Mai, 2011

¹⁹¹ Interviu cu Radu Muntean, *sursa cit.*

5. Concluzie

5.1. Modele identitare - caracteristici de gen

Din prima parte a lucrării, este cunoscut faptul că modelele figurilor genizate iau naștere și se stabilesc în mentalul nostru pe parcursul vizionării unui film, iar în calitate de spectatori (respectiv realizatori) atribuim permanent varii caracteristici (fizice, psihice, sociale) corpurilor feminine și masculine reprezentate mediatic, pe care le percepem înscenate în diferite roluri sociale și de gen, în anumite spații și timpuri istorice. Modelele genizate care se încheagă în mintea noastră, sunt de fapt identități de gen mediatice, iar particularitățile acestora le prelevăm din interacțiunea verbală și corporală a ființelor fictive, din relațiile care se stabilesc între ele și din codurile filmice care evidențiază chiar unele dintre aceste aspecte.

Pornind de la suportul teoretic și urmând modelul de analiză expus în prima parte a lucrării, pentru a afla cum sunt reprezentate genurile în interiorul acestor lumi ficționale, mi-am concentrat atenția, într-o primă fază a muncii de analiză, asupra legăturilor care se formează între corpurile masculine, respectiv feminine și caracteristicile care le revin (li se acordă). Respectând cele patru structuri ale figurii (ființa fictivă, artefact, simbol, simptom), prezentate pe larg în cap. 3.4. al acestei lucrări, s-au putut stabili câteva aspecte caracteristice predominante care definesc identitățile de gen mediatice și mediate, trăsături pe care le voi sintetiza în continuare, alăturând și remarcile de rigoare din punct de vedere al procesului de genizare.

Din cap. 4.1. „*Noul val*“ al cinematografilei românești, am putut extrage informații care m-au ajutat la determinarea celui mai esențial aspect al figurilor genizate. Consider, că în cadrul realismului pe care îl implică regizorii filmelor analizate, cel mai dominant aspect al figurilor este cel de ființă fictivă (neexcluzând însă nici celelalte aspecte). S-a putut proceda la această deliberare, datorita informațiilor obținute despre intențiile regizorale, din interviurile acestora acordate pentru mass-media. Trebuie să menționez că selectarea informațiilor a fost dominată de interesul asupra obiectului cercetat, asupra reprezentării masculinității și feminității.

În urma cercetării întreprinse, s-a putut stabili, că cele două sexe sunt înscenate de multe ori multidimensional, provocând uneori chiar controverse. Femeile puternice sunt percepute ca atare deoarece ele sunt înscenate ca posedând trăsături masculine stereotipe precum: independența, curajul, siguranța de sine, spiritul organizatoric, impozanța. Exemple în acest sens sunt: Otilia din *4,3,2,...*, loială, curajoasă și sigură de sine, Adriana și Raluca

(*Marți...*) femeii puternice și independente. Există însă un impediment. Oricât de puternice ar fi aceste caractere feminine, ele devin în cele din urmă victime, victime ale agresiunii masculine și ale sistemului opresiv (Otilia), victima adulterului (Adriana), victima iubirii (Raluca). Așadar, rămânem cu senzația neplăcută, ca și când, discursul filmic ne-ar relata că independența se plătește scump.

Discursul filmic al „Noului val” nu favorizează în acest sens masculinitatea, ba chiar simțim o privire critică îndreptată asupra ei. Pe partea masculină găsim cu greu asemenea personaje puternice, chiar mai mult, teama, alături de caracterul slab, indecizia și lașitatea caracterizează personaje precum Adi (prietenul Otiliei) și Paul (soțul și amantul). Viciul care domină masculinitatea domestică este alcoolul, domnul Lăzărescu și vecinul Sandu fiind exemplul cel mai relevant în acest sens, însă un consum ocazional întâlnim și la polițistul Cristi. Viciul alcoolului este tematizat și în alte filme ale noii generații cum ar fi: *A fost sau nu a fost?* (Corneliu Porumboiu, 2006), *California Dreamin' (Nesfârșit)* (Cristian Nemescu, 2007), *Visul lui Liviu* (Corneliu Porumboiu, 2004). Este curios faptul că bărbații reprezentați nu sunt înscenați ca fiind liberi și independenți, ba chiar se simt constrânși în instituții, strânși în menghina sistemului (Cristi), prinși între două relații (Paul Hanganu) și în propriul psihic, căutând sensul vieții sau drumul propriu. Putem vorbi despre o criză a siguranței de sine și a independenței masculine, aceste masculinități fiind (re)prezentate ca victime ale societății în criză și tranziție, constrânse în instituțiile statului, rămânându-le domeniul privat drept loc de refugiu.

Prin urmare, discursul “noului val” ne poziționează în situația de a asista pasiv la victimizarea femeii, în schimb, în ceea ce privește victimizarea bărbaților el încearcă să ne facă să o resimțim activ tocmai prin felul nuanțat de înscenare a personajelor. Bărbații devin propriile victime, victimele viciilor, victimele sistemelor și ierarhiilor sau victime ale destinului. Femeile, în schimb, sunt aduse în postura de victime ale violenței masculine (verbale și fizice), victimele discriminării, victimele adulterului, victimele iubirii. Cu toții însă, sunt cuprinși în valul conflictului de supraviețuire.

Schimbând unghiul de vedere, observăm că majoritatea figurilor feminine de peste 50 de ani sunt cele care păstrează tradiția (Mioara Avram, mama Ralucăi, părinții lui Paul), dar este interesant faptul că tot femeile sunt și cele care se modernizează (fiicele acestor părinți). Să fie sexul feminin folosit pentru a defini noi identități de gen? Această modernizare a feminității este doar parțială, deoarece personajele feminine, chiar dacă au o viață publică și profesii apreciabile, sunt înscenate încă în mediul privat, iar organizarea elementelor în cadru, semnalează unele aspecte care fac referire la rolurile pe care le îndeplinesc în acest ambient,

spre exemplu, Anca este înscenată doar în mediul casnic, iar Adriana are casa pusă la punct și este frântă de oboseală la sfârșitul zilei.

În acest cadru al modernizării, au ieșit la iveală și câteva elemente care ne arată o modernizare minimală a masculinității în domeniul casnic, înscenată, atât în imagine, cât și în dialog, Cristi (*Politișt,...*) se scuză că nu spală vasele iar Paul (*Marți,...*) este soțul model care face cumpărături și se ocupă de educația copilului.

Tot în domeniul privat, alături de distribuția activităților în gospodărie, asistăm și la o distribuție a rolurilor parentale. În discursul filmic actual, putem observa, referitor la subiectul grijii parentale, dominanța grijii materne (4,3,2...). Când această grijă este insuficient împlinită, ea este vehement reproșată doar figurilor feminine cu rol de mame, spre exemplu, mama plecată în Italia din *Eu când vreau să fluier, fluier* (Florin Șerban, 2010) sau mama sufocantă din *Felicia, înainte de toate* (Melissa de Raaf, Răzvan Rădulescu, 2009).

Grija paternă aferentă exemplelor menționate mai sus, nu pare a avea vreo importanță pentru copiii care fac asemenea reproșuri: unul dintre tați este pur și simplu în spital (*Eu când vreau să fluier, fluier*) iar celălalt tată, al Feliciei, chiar dacă și-a dominat familia o viață întreagă, atunci când ajunge bolnav, este demn de compătimire cu o soție care se răzbună prin grija sufocantă și exagerată pe care o practică. Aceste exemple pot fi completate cu genul de tată rămas văduv (*California Dreamin'*) care înțelege prin grija paternă o grijă de natură materială sau tatăl care sub influența alcoolului permite violul propriei fiice (*Ryna*, Ruxandra Zenide, 2005). Chiar și tații primesc reproșuri, dar sunt reproșurile soțiilor, legate de lipsa implicării în educația copiilor, spre exemplu, educația sexuală în cazul adolescentului din *Marilena de la P7* a lui Cristian Nemescu (2006). În concluzie, funcția de îngrijitor și educator le revine majoritar femeilor iar neglijarea acestei funcții este interpretată ca trădare și act de egoism. O implicare a ambilor părinți în educația copiilor întâlnim abia în familiile moderne care se doresc a fi egalitare (*Marți,...*) iar devotamentul, grija, spiritul protector sunt duse la extrem doar de personajele feminine. În acest sens observăm, că Otilia se sacrifică pentru prietena ei dintr-un spirit altruist, Adriana își protejează fiica, asistenta Mioara Avram însoțește răbdătoare pacientul o noapte întreagă, iar Mihaela Sterian curăță în apartamentul vecinului bolnav și-i aduce mâncare.

Dar, în filmele analizate, opus altruismului găsim tematizat egoismul, care se manifestă în cadrul relațiilor de prietenie (Găbița), de cuplu (Paul) sau de familie (mama Felicie este acuzată tot de egoism - *Felicia, înainte de toate*) iar în afara acestor instituții, el este atribuit impostorilor (domnu' Bebe).

Un aspect comun tuturor filmelor cercetate este prezența dominanței, alături de agresivitatea fizică și verbală, violența verbală și lipsa de respect. Remarcăm din analizele întreprinse existența câtorva tipuri de dominanță, și anume:

- dominanța umilitoare, misogină care este exercitată de personaje precum: domnu' Bebe, Dr. Ardelean. O dominanță umilitoare întâlnim și între personajele de același sex, de exemplu, între pușcăriașii din *Eu când vreau să fluier, fluier*.
- dominanța conformată (reciprocă) conjugală
- dominanța sexual-manipulatoare feminină.

Ceea ce caracterizează însă majoritatea figurilor masculine, din perspectiva dominanței, este comportamentul verbal, nepolitic și uneori violent, diminuant și degradant. Vorbind despre dominanță și despre comportamente neadecvate, semnalăm frecvența în filmele cercetate a autorității exercitate pe domeniul public, autoritatea locului de muncă, aspect întâlnit atât în trecut cât și în prezent, ce-i drept, cu unele modificări.

Filmele cu tematica plasată înainte de '89 ne prezintă autoritatea controloarelor de pe autobuz, a recepționarilor de la diferitele hoteluri, a șefului hotelului (probabil), a milițienilor, cu toții reprezentând „autoritatea de care ajungeai să depinzi cândva”. Abuz de autoritatea de statut, fac și doctorii prezentului de la diferitele spitale din București: Dr. Ardelean, Dr. Dragoș Popescu (pe de o parte romantic, pe de alta nepolitic), Dr. Brezlaşu (arogant, dar răbdător), Dr. Mirică (incompetent) și alături de el rezidenta Laura.

Femeile în halat alb poartă mai mult o mască a autorității (Dr. Gina, Dr. Zamfir) sub care se ascunde umanitatea, umanitate cu care sunt înzestrate exclusiv asistenta de pe Salvare Mioara Avram și cunoștința ei, Mariana. Autoritatea halatelor albe, este înscenată la nivel formal, predominant în cadrul dialogului. La nivel de simbol ne este sugerată autoritatea absolută, autoritatea regimului comunist, evocată prin personaje precum domnu' Bebe, iar prin personaje precum: Dr. Ardelean, Comandantul Anghelache și Procurorul se tematizează autoritatea diferitelor sisteme, greu schimbabile: sistemul medical și justiția. În concluzie, este de remarcat faptul că pe acest domeniu public dominanța și autoritatea sunt caracteristici care le revin preponderent figurilor masculine. În concluzie, s-a putut remarca la nivelul întregului discurs filmic, că fiecare sex posedă un anumit tip de dominanță, prin urmare, întâlnim o dominanță masculină umilitoare și autoritară alături de o dominanță feminină aparentă și sexual-sentimentală.

Victimele dominanței și ale autorității nu lipsesc din cadru, unele dintre ele, de exemplu, Otilia și Găbița pe care le-am făcut deja cunoscute, sunt de două ori victime, pe de o parte ale masculinității și, pe de altă parte, ale sistemului opresiv. În categoria victimelor cad însă, atât personaje feminine, cât și personaje masculine, cum ar fi: Gina (secretara care suferă o dublă diminuare, la nivel de artefact, înscenată în dialog și în imagine), Cristi (o victimă a ierarhiilor din cadrul poliției), Paul (se victimizează pe sine), Adriana (este o victimă a adulterului), Lăzărescu (victima viciului, a sistemului medical, victima unui destin pe care însuși și l-a ales) sau Mioara Avram (victima ierarhiei din cadrul sistemului medical, a necolegialității, a discriminării de status, vârstă și gen).

Discursul filmic românesc pare a se hrăni din multitudinea posibilităților de a deveni victimă în societatea pe care o reprezintă. Însă, în societatea reprezentată aceste victime reușesc uneori să-și renege statutul defavorizant, câștigând calitatea de subiecți, spre exemplu, figurile masculine chiar și atunci când dovedesc slăbiciune sau supunere, sunt vicioase sau infidele, ele reușesc să se distingă ca subiecți. În contrast cu acestea, avem figurile feminine care, deși înzestrate cu trăsături pozitive, sunt transpuse în cele din urmă în postura de victime, chiar dacă uneori dovedesc tărie de caracter și refuză acest statut (Adriana – *Marți*,..).

5.2. Relații de gen

Categoria de gen aplicată asupra *modelului ceasului*, în cadrul analizei, ne-a ajutat să determinăm figurile genizate, să deliberăm elementele care le caracterizează și concluziile aferente. Tot categoria de gen, ne-a ajutat să scoatem la iveală relațiile de gen instalate între aceste figuri reprezentate, structurile de putere, egalitățile sau inegalitățile instaurate în interiorul acestor relații. Prin urmare, în filmele analizate întâlnim: relații de prietenie, relații conjugale și extraconjugale și cel mai frecvent relații profesionale care se stabilesc între ființele lumii ficționale.

Prietenia este o valoare culturală slab reprezentată în filmele analizate, iar atunci când este tematizată, ea apare majoritar între figuri de același sex, între care domnește loialitatea, solidaritatea (chiar dacă pe parcursul filmului acest aspect pare să devină tot mai unilateral), relația fiind construită estetic printr-un contrast la nivelul trăsăturilor ființelor fictive: între activ și pasiv, puternic și slab (Găbița și Otilia - 4,3,2...). Confidențialitatea caracterizează și prietenia dintre Paul și Cristi (*Marți...*) prea puțin elaborată de regizor dar descrisă tot printr-un contrast, bărbatul căsătorit vs. burlacul.

În spațiul public întâlnim reprezentată o *prietenie colegială*, prin personajele feminine Mioara Avram, asistenta de pe Salvare și asistenta de la Radiologie, Mariana. Un alt tip de relație intimă reprezentată în discursul filmic este relația dintre vecinii de la bloc, cu ajutorul reciproc, bârfele și neplăcerile pe care le implică (*Moartea...*).

În ansamblul filmelor analizate remarcăm că prietenia apare ca o legătură care se formează doar între persoane de același sex. Este ca și cum ar exista două grupuri omogene, în interiorul cărora iau naștere relații de solidaritate și loialitate, grupul de femei și grupul de bărbați. Aici trebuie să menționez, că tipul de prietenie loială între femei, apare tematizat ca subiect principal doar în filmul 4,3,2..., timpul diegetic fiind ante '89. În celelalte filme, care tematizează prezentul, lipsește un comportament loial, prietenesc între femei, devenind unul mai mult colegial-prietenesc, ba chiar, își fac apariția concurența, în cadrul profesional (*Moartea...*), rivalitatea, în cadrul personal (*Marți...*) sau rămâne pur și simplu netematizată. Singurele prietenii pe care le mai abordează filmele „noului val” sunt cele între figurile masculine, frecvente comparativ cu cele anterior prezentate.

Alături de relațiile de prietenie, în discursul filmic actual mai apar tematizate și relațiile de cuplu. În urma analizei s-a constatat, că familia sau căsnicia este domeniul unde se petrec inegalități de gen, mai ales în ceea ce privește diviziunea muncii casnice. Tipurile de căsnicii sunt destul de variate în discursurile filmelor studiate. Întâlnim: familia tradițional-

patriarhală, cu bărbatul cap de familie și cel care aduce bani în casă (*A fost sau n-a fost?*) adulterin sau alcoolic (*A fost sau n-a fost?*; *Marilena de la P7*), căsnicia ideală liniștită a părinților lui Paul, dar și relația incomodă și consumată a soților Sterian, vecinii lui Lăzărescu. Mai întâlnim de asemenea familia tânără necomunicativă (Cristi și Anca), precum și familia modernă, „perfectă” a lui Paul și Adriana Hanganu, care se surpă într-un adulter. În cadrul acestei instituții sociale este observabilă o anumită varietate privind structurile interne ale acesteia. Percepem, așadar, în filmele analizate familia tradițională dominată de un patriarhat tradițional, o mixtură între vechi și modern, o relație care se dorește egalitară (care se destramă) și probabil o relație de concubinaj. Analiza structurilor interne ale relațiilor de cuplu, cu privire la rolurile în gospodărie ale partenerilor în filmele studiate a dus la concluzia, că treburile casnice le revin în totalitate femeilor, chiar și în familia modernă care se dorește a avea un caracter egalitar. Concomitent observăm o deteriorare a relațiilor intime, a familiei în general. Problemele căsniciilor mai sus menționate s-au dovedit a fi: stresul, problema de conștiință, infidelitatea, toate privite dintr-un unghi de vedere masculin, date fiind subiectul implicat în acțiunea filmului, precum și perspectiva narativă (ochiul masculin din spatele obiectivului), tematizat fiind bărbatul cu problemele lui iar problemele feminine apar fie secundar, fie lipsesc cu desăvârșire (trebuie să luăm în considerare, că regizorii filmelor analizate, dar și a “noului val” în general, sunt bărbați, fapt evident de altfel...).

În urma analizei întreprinse s-a evidențiat și discursul cu privire la sexualitate. Dacă urmărim discursul cinematografic actual, ne atrage atenția modul și circumstanțele în care este înscenată *sexualitatea*. Astfel, observăm:

- *sexualitatea suprimată și inhibată* a trecutului care este înscenată doar în dialogul dintre personajele Otilia și Adi, iar Găbița este de fapt rezultatul practicării sexualității într-o societate constrânsă de reguli sociale și politice (4,3,2..).
- *Sexualitatea liberă* (post '89) devine manifestă în afara căsniciei într-o relație de adulter, fie cu o amantă bine stabilită (*Marți,...*; *A fost sau n-a fost?*), fie cu prostituate în cazul altor filme, decât celor analizate (*Boogie* de Radu Muntean 2008; *Marilena de la P7*) sau într-un cuplu necăsătorit încă, spre exemplu burlacul Cristi și naiva Narcisa (*Marți,...*).

Pe acest palier al relațiilor amoroase, observăm tendințe de asexualizare a femeii căsătorite (soțiile din filmele analizate, cărora li se alătură și soțiile din: *Boogie* - Smaranda,

Felicia înainte de toate - Felicia) și o suprasexualizare a masculinității: Cristi (*Marți,...*) este un „Don Juan” de București, Paul chiar ironizat „Amantul latin” pretinde că iubește două femei, Iderescu din *A fost sau n-a fost?* are o amantă, iar domnu’ Bebe violează două tinere studente. Singurele tipuri de femei sexualizate (înscenate fie în imagine, fie în dialog) sunt: femeia necăsătorită, femeia amantă și prostituata, în ansamblu, categoria femeilor tinere sau cu valoare negativă în societate. Ce se întâmplă, totuși, cu femeia căsătorită? Devine ea, într-adevăr, mai mult mamă? sau este percepută de sexul opus ca atare, renegându-i-se astfel sexualitatea? Este interesant acest punct de vedere și modul în care este tematizată sexualitatea conjugală. Să fie oare, lipsa sexualității conjugale, indirect, parte a realității sociale pe care vor să o reprezinte tinerii regizori, prin filmele lor? Căci despre pudoare, nu cred că poate fi vorba..., mai ales dacă urmărim filmele lui Radu Muntean în care suntem invitați, în calitate de spectatori, să admirăm anatomia feminină și masculină, deopotrivă.

Cercetarea genului în discursul filmic al “Noului val” a scos la iveală câteva aspecte referitoare la relațiile de gen în spațiul public, spațiu care domină, de altfel, discursurile analizate. Terenul social este locul unde percepem o altfel de interacțiune între sexe. Găsim, așadar, abordate contexte spațiale precum hotelurile și căminele studențești, mijloacele de transport în comun, sediul poliției dintr-un oraș de provincie, spitalele bucureștene, magazinele și restaurantele. În interiorul acestor spații putem determina comportamente și ocupații, respectiv profesii aferente celor două sexe, putem observa structuri ierarhice și comportamente de dominanță, atât între personaje de același sex, cât și între diferitele sexe.

Remarcăm dominanța masculină a spațiilor reprezentate, sexul feminin fiind subreprezentat mai ales în instituția Poliției unde apar doar două figuri feminine, Dana de la Cazier și Gina, secretara. Spitalele sunt ocupate în mare majoritate cu personal medical feminin, dar totuși, pelicula ne lasă cu sentimentul că masculinitatea domină acele spații. Probabil autoritatea cu care sunt dotate figurile masculine, doctorii în mod special, este declanșatorul principal al acestor sentimente.

Relațiile profesionale identificate în filmele analizate au livrat cele mai multe comportamente de dominanță, discriminări pe bază de statut și de gen, în cazul Doctorului Ardelean în interacțiunea cu pacienți sau cu asistentele medicale (*Moartea...*) și diminuări prin diminutivare în cazul aceluiași Dr. Ardelean și pacientă (*Moartea...*), precum și între personaje Nelu și Gina (*Polițist,...*).

Tot în spațiul public se evidențiază o situație deosebită care are în vedere respectul pentru celălalt în cadrul dialogului dintre personaje și în selectarea termenilor de adresare. Observăm astfel, că între personajele masculine și feminine între care există o diferență de

statut social, se adoptă atitudini diferite. De la bază spre vârf se recurge la folosirea persoanei a II-a plural și la termenii ceremonioși: „domnul/doamna....”. Cei de pe pozițiile superioare indiferent de sex recurg la adresarea mai familiară, mai puțin protocolară și la pronumele de politețe „dumneata”, exprimări care plasează în inferioritate interlocutorul. Indiferent de spații (public sau privat) femeile sunt interpellate cu formula *Doamna/șoara + Prenume + Verb la pers. a II-a sg.* Este, de altfel, de menționat, că bărbații sunt apelați întotdeauna cu numele de familie, iar atunci când se întâmplă altfel, acest gest este interpretat ca un act jignitor, de exemplu, „domnul Remus“ (*Moartea...*). În cadrul interacțiunii verbale dintre personaje mai remarcăm predominanța stilului colocvial împânzit cu imperative din care lipsește aproape cu desăvârșire formula de politețe „te rog”.

Ocupațiile feminine sunt neatractive, mai puțin interesante iar în spațiile publice mai sus prezentate în pozițiile de vârf domină sexul masculin. Trecutul (4,3,2,...) nu se diferențiază de prezentul celorlalte filme, în ceea ce privește diviziunea profesiilor. Aproape că se poate face o paralelă între trecut și prezent. În trecutul din 4,3,2... figurile feminine sunt recepționere, figurile masculine șefi de hotel, ospătarii sunt exclusiv masculini, dar femeile de serviciu rămân întruchipate exclusiv de personaje feminine, atât în trecut, cât și în prezent. Asistentele primesc ordine de la medici (ambigen), Cristi este polițist, Gina este secretară conduși de comandantul Anghelache. Anca este profesoară, Raluca doctor stomatolog iar Adriana activează în cadrul justiției. Observăm, că profesiile cu statut înalt ale femeilor sunt tematizate în filme care nu pun valoare pe aceste aspecte (într-un triunghi amoros). În alte situații figurile feminine alunecă în roluri stereotip de soție, mamă, amantă, victimă, samariteană, vecină bârfitoare.

Din punct de vedere estetic, consider filmele analizate în lucrarea de față, ca fiind cele mai reprezentative, mai ales din perspectiva obiectului cercetat. Ele mi-au oferit o gamă de categorii, pe care le-am putut completa sau diversifica ulterior cu informații preluate din celelalte discursuri filmice ale „Noului val”. Unele dintre filmele menționate suplimentar în această concluzie sunt diferite ca realizare estetică, însă ceea ce le reunește într-un singur discurs este tematica socială pe care o abordează. Din punct de vedere formal, figurile analizate sunt realiste și individualizate, nu există diferențe în reprezentarea genurilor, privind unghiurile de filmare sau mărimea planurilor, perspectiva camerei rămâne obiectivă, iar camera este predominant „din mână” și păstrează o distanță socială față de actori, lipsesc transfocările și traveling-urile, pe scurt nu există elemente care să demonstreze moduri diferite de reprezentare a celor două sexe. Drept urmare, procesul de genizare specific „Noului val” românesc este unul extern filmului, deci are loc în capul spectatorilor, respectiv

producătorilor. Aș dori totuși să mai menționez, că elementele formale prezentate mai sus se referă doar la filmele cuprinse în partea practică a lucrării.

Universalismul tematic, care se dovedește a fi unul masculin, domină discursul filmelor analizate: sensul vieții, moartea, adulterul, prietenia. Raporturile de gen se dovedesc și pe partea producției de film ca fiind inegale, dovadă lipsa discursului feminin din cinematografia românească. A existat, totuși, o femeie regizor care s-a afirmat după '89 la categoria lung metraj. Este vorba de Ruxandra Zenide cu filmul *Ryna* (2005), care în ciuda faptului că a câștigat o serie de premii internaționale nu a fost prea generos primită de cinefilii din România. Cert este că realizarea estetică a filmului diferă față de estetica „Noului val” amintită mai sus, însă și acest film implică un anumit realism al tematicii, abordând o problemă socială dar și o temă universală, căutarea identității, dar a identității feminine de astă dată. Este vorba de o tânără de 16 ani, care își caută feminitatea, în condițiile în care este crescută de familie ca un băiat, într-un colț de lume, în Delta Dunării, unde capitalismul proaspăt își face încet apariția, iar alcoolul, violența domestică și violul sunt câteva dintre normalitățile locului cu care se confruntă personajul feminin. Chiar și în această peliculă se poate constata, că într-o societate condusă de bărbați, libertatea și independența feminină nu este ușor de obținut.

Finalmente, aș dori să semnaliez existența unor mecanisme de diminuare prin victimizarea figurilor feminine care ocupă poziții centrale în cadrul narațiunii, iar atunci când acest lucru nu se întâmplă ele alunecă în clișeu și devin rele, pisăloage, bârfitoare etc.

Nici figurile masculine nu sunt foarte avantajate datorită insuficiențelor semnalate în caracterul acestora, lipsindu-le trăsături pozitive sau exemplare. Ei formează doar două mari categorii: categoria celor egoiști, dominanți, profitori, violatori și categoria celor slabi, supuși, în conflict cu ceilalți sau vicioși. Rămân totuși interesante abordările discursive pe lângă filmele cercetate (aspectul de simptom al figuri - percepția figurilor de către critica de film), în care s-au putut remarca scuzele care li se găsesc tuturor figurilor masculine, celor agresivi li se caută o justificare a faptelor, spre exemplu, domnu' Bebe devine la nivel de simptom victima sistemului, așa cum Dr. Ardelean, are funcția de a restabili liniștea în serviciul de urgență. Pentru cei care înșală se cere înțelegere, pentru cei care discriminează se caută toleranță iar pentru cei vicioși compasiune.

Pe parcursul muncii de cercetare a reprezentării genurilor în discursul filmic românesc au ieșit la iveală, cum am văzut, o serie de mecanisme de genizare, care sunt greu de extras fără o analiză amănunțită a figurilor genizate și eterogen construite pe parcursul filmului. De aceea am putea rămâne cu o imagine pozitivă a ceea ce înseamnă construcția identităților de

gen, ba chiar am putea trece cu vederea mecanismele de genizare implicate, tendințele și nuanțele care se strecoară în limbaj și în comportament, în înscenarea personajelor dar și în percepția lor de către publicul spectator, cu atât mai mult se pot pierde din vedere egalitățile și inegalitățile dintre genuri.

Putem rămâne, așadar, cu impresia că există femei puternice, ceea ce nu este deloc fals, dar, în același timp, observăm și mecanismele care se activează, uneori inconștient, pentru a diminua această forță. Percepția și analiza figurilor masculine ne demonstrează gradele de toleranță socială cu privire la viciile și comportamentele nu tocmai adecvate și pozitive ale sexului masculin. Totodată, în calitate de spectatori, suntem puși în dilemă de situația unor figuri masculine, cărora le lipsește tăria de caracter, în locul acesteia făcându-și apariția egoismul și auto-victimizarea, iar puterea propriu-zisă a diverselor masculinități prezente în discursul filmic al „Noului val” românesc, constă în limbaj, statut social și șansa de a fi înscenate într-un corp masculin.

Resümee

Die Debatten über Genderproblematiken und Gleichstellung der Geschlechter sind im letzten Jahrzehnt auch in der rumänischen akademischen Welt immer häufiger anzutreffen, dennoch gibt es aber viele Bereiche, die aus dieser Perspektive noch nicht aufgegriffen wurden. Diese Tatsache führte mich dazu, eine wissenschaftliche umfassende Studie über den aktuellen rumänischen Filmdiskurs der sogenannten „Neuen Welle“ zu unternehmen.

In dieser Arbeit wird, mit den Mitteln der Filmtheorie, die Art und Weise untersucht, wie der Film die Geschlechteridentitäten erzeugt und vermittelt. Mein Versuch geht von der Hypothese aus, dass das Geschlecht in der Figur verkörpert wird und im Rahmen des Kommunikationsprozesses auf der mentalen Ebene gleichzeitig mit ihr synthetisiert, doch um dieses zu veranschaulichen musste ich mein Begriffsinstrumentarium, mit dem ich arbeiten wollte erst klären.

Ich habe die Bestimmung einiger Begriffe, wie: Gender bzw. Genderdarstellungen, Medialität, Film, Figur für unverzichtbar gehalten. Die Frage des Genderbegriffs wird in *Pluridimensionalität des Gender Begriffs (Kap. I.1)* besprochen. Aus der Vielzahl der Aspekte, die ausführlich dargestellt werden, habe ich mich für jene entschieden, die Gender als eine Kategorie betrachten, die uns hilft, hierarchisch sozial reglementierte Beziehungen zwischen Männern und Frauen zu veranschaulichen, Verhältnisse zwischen dem biologischen Körper und bestimmte Geschlechtereigenschaften und Geschlechterrollen zu entdecken, da es mit ihr auch noch möglich ist die Geschlechteridentitäten zu enthüllen, die in medialen Repräsentationen zirkulieren.

Als identitätsbestimmendes Charakteristikum des sozialen Geschlechts halte ich den Begriff der Medialität für wesentlich, für den ich in *Medialität des Gender (Kap. 1.2.)* argumentiert habe. Man versteht unter Medialität auch etwas, das sich dem Subjekt ereignet, ohne dass der Sinn-Überschuss¹⁹² von ihm kontrollierbar sein könnte. Unter dieser Bedingung darf aber das Subjekt, dennoch nicht als ein passives reaktionsloses und aktivitätsloses Element betrachtet werden, sondern als wesentlich für den aktiven Teil der Sinnbildung. Demzufolge, zieht die Medialität eine Interaktionssituation nach sich, eine Kommunikationssituation, die zwei Aspekte beinhaltet, einerseits geht es um einen

¹⁹² Kathrin Peters, *op. cit.*, p. 355

materiellen oder technologischen Aspekt, andererseits spricht man über eine symbolische Praxis. Diese Aspekte führen uns zu dem Gedanken, dass jede Kommunikationsform eine mediale Vermittlung ist, entweder auf Grund der technologischen Apparate oder mittels der biologischen Körper. Wenn wir die Stimme und den Körper als anthropologische Ausdruckformen und die Mediendarstellungen als mediale Ausdruckformen verstehen, dann kann man den Versuch machen auch über eine „Medialität des Geschlechts“ zu diskutieren. Aus diesem Blickwinkel wird das Geschlecht eine kulturelle Technik, die außerhalb der Medien und der Medialität gar nicht existieren kann, weil das Geschlecht in dem Fall immer ein mediales Produkt bleibt.¹⁹³ Genau die oben genannten Aspekte des Genderbegriffs sind Zentrum des Interesses dieser Arbeit: Gender als eine Kategorie die in einer Kommunikationssituation anwendbar ist, Gender als ein mediales Produkt, in unserem Fall, an dem filmischen Material festgebunden.

Gender in der filmischen Darstellung (Kap. 2) befasst sich ausschließlich mit dem Medium Film: Film als Darstellungsform, Film als Diskurs und Film als Interaktionsform. Am Ende dieses Kapitels begründe ich mittels der verschiedenen Perspektiven der Geschlechterforschung im Film meine interdisziplinäre Herangehensweise. Zusammenfassend habe ich feststellen müssen, dass das Medium Film ein idealer Ort ist, in dem das Geschlecht, bzw. Geschlechteridentitäten, sich verschiedene Avatare suchen, unter anderem insbesondere die Figuren, durch die sie sich vermitteln. Diese Tatsache, diese Vermittlungsmöglichkeit des Geschlechtes, verstehe ich als einen sogenannten Vergeschlechtlichungsprozess.

Die Medialität ist nicht nur das wichtigste Merkmal des Geschlechts sondern auch dieses Vergeschlechtlichungsprozesses. Das Geschlecht wird einerseits als ein Konstituiertes verstanden, andererseits als eine Aneignung, durch die verschiedenen Lektürearten des Subjekts (des Zuschauers). Man kann von einem Prozess reden, weil es dabei in der Köpfen der Zuschauern eine Reihe von mentalen und emotionalen Aktivitäten stattfinden, welche aufgrund ihrer materiellen Stimuli des Kommunikationsakts die Geschlechteridentitäten und Geschlechtervorstellungen hervorrufen sollen. Die Zuschauer weisen im medialen Leben genauso wie im sozialen Leben Gendereigenschaften und Genderverhalten der audiovisuellen Texte zu.

Das Konzept „die Figur“ (Kap 3.1.) nähert sich an ein Figurenkonzept an, der in der materiellen Realität nicht als solches existieren kann, da es erst durch den filmischen Artefakt oder andere künstliche Artefakte dargestellt und aufgrund dieser von den Zuschauer vorgestellt wird. Figuren sind Vorstellungen aufgrund von Darstellungen, d. h. sie sind auch

¹⁹³ Andrea Seier / Eva Warth, *op. cit.*, p. 97

„kommunikative Artefakte, die durch die intersubjektive Konstruktion von Figurenvorstellungen auf der Grundlage fiktionaler Texte entstehen“¹⁹⁴. Sie entstehen aufgrund ihrer Möglichkeit zur Medialität. Die Figuren entstehen in einer kommunikativen Situation mit Hilfe von Darstellungen und Vorstellungen. Die Medialität der Figur ist abhängig von einer Vielzahl von Konventionen, Wahrnehmungssituationen, Kommunikationsregeln, narrativen und intertextuellen Kenntnissen, sowie von audiovisuellen Erfahrungen, die sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf der Seite der Rezeption existieren und von einer Seite zu der anderen vermittelt werden.

Gendersynthese mit der Figur (Kap. 3.3.) bringt schließlich die zwei Begriffe Gender und Figur zusammen. Laut Jens Eder hat ein Prozess der Figuresynthese ein Figurenmodell als Ergebnis, das wesentlich davon abhängt, welche mentalen Dispositionen durch den Film aktiviert werden.¹⁹⁵ Davon ausgegangen, habe ich argumentiert, dass der Prozess der Gendersynthese gleichzeitig mit dem Prozess der Figuresynthese stattfindet und dadurch zu der Entstehung eines vergeschlechtlichen Figurenmodells beiträgt. Genau aus diesem Grund ist dieser Prozess äußerst wichtig für die Filmanalyse, welche die Genderidentitäten aus den Figuren des aktuellen rumänischen Filmdiskurses herausfiltern will.

Ich habe das Analysemodell „Die Uhr der Figur“ von Jens Eder, das ich im *Analyse-Modell (Kap. 3.4.)* näher beschrieben habe, zur Hilfe genommen, da es eine fundierte und flexible Basis zur Analyse von filmischen Figuren anbietet und weil ich dadurch auch eine systematischere Herangehensweise in meine Forschungsarbeit einbringen konnte. Das Analysemodell von Eder bietet vier Kategorien zur Untersuchung von Figuren im Film, nämlich die des Artefakts (textuell), die des Fiktiven Wesens (diegetisch), die des Symbols und die des Symptoms (kommunikativ), welche ich aber mit der Kategorie Gender bereichern musste, da, wie gesagt, die Kategorie Gender durch ihrer Medialität und Gendersynthese auch die Fähigkeit hat, sich in jeder Struktur der Figur zu installieren.

Meine konkrete Forschungsarbeit bestand, nach den gewonnenen theoretischen Erkenntnissen darin, das filmische Material, welches ich als Protokoll behandelt habe, mit Hilfe der „Uhr der Figur“ und der Kategorie Geschlecht im Hinblick auf Genderrepräsentationen zu hinterfragen. Das filmische Material habe ich auf die vier markantesten Vertreter des rumänischen aktuellen Filmdiskurses: Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu und Radu Muntean begrenzt, um ihre Filme *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), *Polițist, adjectiv* (2006), *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007), *Marți, după*

¹⁹⁴ Jens Eder, *op. cit.*, p. 64

¹⁹⁵ cf. Jens Eder, *op.cit.*, p. 189

Crăciun (2010) möglichst detailliert zu analysieren. Ich habe mich für diese vier entschieden, nachdem ich mich auch mit weiteren Filmen dieser Regisseure, sowie mit den Filmen anderer Regisseure der Neuen Welle auseinander gesetzt hatte. Im *Der rumänische Film, zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (Kap. 4) behandle ich die wichtigsten Aspekte und Charakteristika des aktuellen rumänischen Filmdiskurses.

Mit Hilfe des Analyseinstrumentariums konnte ich die notwendigen Erkenntnisse gewinnen, mit denen die in dem rumänischen Filmdiskurs zirkulierenden Geschlechteridentitäten und ihre Eigenschaften, sowie Geschlechterverhältnisse offen dargestellt werden konnten.

Die Ergebnisse meiner Untersuchung zeigen, dass das weibliche und das männliche Geschlecht vielfältig und oft kontrovers inszeniert werden. Starke Frauen werden oft deswegen als stark empfunden, weil sie mit medialen stereotypen maskulinen Eigenschaften wie Mut, Selbstsicherheit, Imposanz, Selbständigkeit, Organisationsfähigkeit inszeniert werden. Beispiele dafür finden wir bei Otilia in *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* und bei Adriana und Raluca in *Marți, după Crăciun*. Aber gleichgültig wie stark diese Figuren dargestellt werden, als Frauen sind sie immer gleichzeitig auch Opfer von männlichen Selbstfindung (*Boogie, Marți, după Crăciun*), Aggressivität (*Ryna, Eu când vreau să fluier, fluier, 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) oder Opfer des unterdrückenden gesellschaftlichen Systems (*Ryna, 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*). Folgedessen gibt es keine Konstellation, in der man das unangenehme Gefühl, dass weibliche Selbstständigkeit teuer zu bezahlen ist, los werden kann. Letztendlich können die weibliche Figuren sich mit ihrer Stärke nicht einmal selbst schützen. Dramaturgisch gesehen bekommt ihr Leid verglichen mit ihren Stärken eine noch größere Betonung.

Der filmische Diskurs der Neuen Welle verschont aber auf gar keinen Fall das männliche Geschlecht vor einem kritischen Scharfblick. Die männlichen Figuren werden selbst oft als Opfer inszeniert, aber mit wesentlichen Unterschieden zu ihren weiblichen Mitspielern. Sie sind Opfer ihrer Selbst, ihrer Laster, ihres Schicksals und gleichzeitig auch Systemopfer. Die weiblichen Figuren werden als Opfer der gewalttätigen Maskulinität (physisch und verbal), als Hierarchieopfer, Betrugsopfer, Liebesopfer, Diskriminierungsopfer beige stellt, aber alle, sowohl die weiblichen als auch die männlichen Figuren, teilen dasselbe Schicksal im Hinblick auf ihren sozialen Überlebenskampf, beide können dabei unter die Räder kommen.

Es ist das weibliche Geschlecht, mit dem man experimentiert, um Genderidentitäten neu zu definieren. In den von mir analysierten Filmen, finden wir den Versuch eines

Modernisierungsprozesses des weiblichen Geschlechts. Diese Modernisierung vollzieht sich nur teilweise oft nebensächlich, denn auch wenn weibliche Figuren, mit eher gutem sozialem Status und starken Persönlichkeiten ausgestattet werden, wirkt diese Gegebenheiten eher als dekorative Accessoires, welche weder für die Figur noch für die Handlung oder das Thema des Films eine wichtige Rolle spielen. Auch wenn die weiblichen Figuren im öffentlichen Raum präsent sind, werden sie oft nur im Beisein männlicher Figuren dargestellt, sie überwiegen eigentlich eher im privaten Raum, wie zum Beispiel in den Filmen *Polițist, adjectiv* oder *Marți, după Crăciun*.

Im privaten Bereich haben die weiblichen Figuren oft nicht nur den Haushalt unter Kontrolle sondern sie sind auch diejenigen, die elterliche Fürsorge ausschließlich übernehmen. Wenn diese Fürsorgefunktion vernachlässigt wird, wird dies der Mütter vehement von ihren Kindern vorgeworfen, welche sie zur Rechenschaft ziehen. Ein Beispiel dafür finden wir in *Eu când vreau să fluier, fluier* und *Felicia, înainte de toate* (Melissa de Raaf, Razvan Radulescu, 2009). Hier treffen wir auch auf eine interessante Auslassung seitens der Diskurshalter, denn es ist in den zwei genannten Filmen zu bemerken, dass die väterliche Vernachlässigung der Fürsorgefunktion den kritisierenden Kindern nicht als erwähnenswert erscheint. Der Vater von *Felicia* (*Felicia, înainte de toate*), der seine Familie ein Leben lang teilweise tyrannisch dominiert hat, wird in seiner Altersschwäche und Kränklichkeit von seiner Tochter in Schutz genommen und als barmherzig gehalten, allein die Mutter wird für ihre psychische Instabilität zur Verantwortung gezogen. Dasselbe passiert in *Eu când vreau să fluier, fluier* wo der Sohn nur der Mutter vorwirft ihn vernachlässigt zu haben, auch wenn wir aus den Filminformationen auch eine gescheiterte Vater-Sohn Beziehung annehmen können. In *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007) und in *Ryna*, verstehen die männliche Figuren Doiaru und Biriș, unter väterlicher Fürsorge eine materielle Absicherung der Familie. Diese waren nur einige Beispiele wie die elterliche Fürsorge im aktuellen Filmdiskurs genderspezifisch dargestellt wird. Ein Beispiel in Richtung einer egalitären Rollenverteilung ist nur in der modernen Familie aus *Marți, după Crăciun* zu finden.

Die Filmanalyse hat als weiteres zentrales Ergebnis die Darstellung verschiedenartiger Autoritätsformen herausgearbeitet, die selbstverständlich die Interaktion der zwei Geschlechter involvieren. Folgende Autoritätstypen, mit ihrer Nuancierungen, konnte ich feststellen: eine hierarchisch berufsbedingte Autorität, meistens in den Filmen mit einer Thematik vor '89, die sowohl Männer als auch Frauen ausüben konnten (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) und eine diskriminierende aktuelle berufsbedingte Autorität, wie zum Beispiel in den Filmen *Polițist, adjectiv* und *Moartea domnului Lăzărescu*. Hier gibt es aber einen sichtbaren

Unterschied, den man zwischen den Figuren beobachten kann, da die von den weiblichen Figuren verkörperte Autorität wie eine Maske erscheint, die in Anwesenheit von hierarchisch Gleichgestellten fallen gelassen wird, vor allem wenn es sich um männliche gleichgestellte Figuren handelt. Währenddessen bleiben die männlichen Figuren immer in einer gewissen autoritären Position verankert. Daher ist es nicht überraschend, wenn man auf der Symbolebene erkennt, dass verschiedene autoritäre Systeme durch männliche Figuren verkörpert werden, wie zum Beispiel das totalitäre System (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), das Gesundheitssystem (Dr. Ardelean aus *Moartea domnului Lăzărescu*) und das Exekutivsystem (Kommandant Anghelache aus *Polițist, adjectiv*).

Da Autorität Hand in Hand mit Dominanz inszeniert wird, habe ich in den analysierten Filmen drei Typen von Dominanz entnehmen können. Die erniedrigende misogynie Dominanz, welche von männlichen Figuren besetzt wird, wie domnu'Bebe (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) und Dr. Ardelean (*Moartea domnului Lăzărescu*), die gegenseitige eheliche Dominanz, wie wir sie zum Beispiel bei den Nachbarn des Herrn Lăzărescu finden können, und die sexuell manipulierende weibliche Dominanz, meistens im verführerischen Handeln inszeniert.

Im aktuellen filmischen Diskurs finden wir zwischen den Geschlechtern neben Werten wie Freundschaft und Respekt für die Mitmenschen auch Differenzierungen und Diskriminierungen.

Der Wert der Freundschaft hat eine negative Entwicklung durchgemacht, da in den analysierten Filmen, die Eigenart der Freundschaften sich abhängig von ihrer Stellung in verschiedenen historischen Zeiten genderspezifisch verändert hat. Die solidarische weibliche Freundschaft der Vorrevolutionszeit in *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, wird in den Filmen mit Thematiken nach '89 in einem beruflichen Konkurrenzkampf der Gleichgeschlechter (*Moartea domnului Lăzărescu*) oder einen Rivalitätskampf im Privatleben (*Marți, după Crăciun*) und selten in einer kollegialen Freundschaft ausarten (wie z. B. in *Moartea domnului Lăzărescu* die Freundschaft zwischen der Rettungsschwester Mioara Avram und der Radiologieschwester Mariana). Hingegen ist die „männliche“ Freundschaft der „Gegenwart“, loyal und vertrauensbasiert, wie in *Marți, după Crăciun* oder *Boogie*. Alle diese Freundschaftsbeziehungen werden durch einen Kontrast dargestellt: aktiv vs. passiv, stark vs. schwach (Găbița vs. Otilia) oder verheiratet vs. single (Paul vs. Cristi).

Auf der Ebene der Familie haben sich im rumänischen filmischen Diskurs einige Familientypen etabliert, die traditionell-patriarchalische Familie, mit dem Mann als Kopf der Familie, der aus verschiedenen Perspektiven dargestellt wurde: der Mann der sein Gehalt nach

Hause bringt (*A fost sau n-a fost!*), der Ehebrecher (*A fost sau n-a fost!*, *Marți, după Crăciun*), der Alkoholiker (*A fost sau n-a fost!*, *Marilena de la P7*, Cristian Nemescu, 2006) und die traditionelle idyllische Familie von Paul Hanganu (*Marți, după Crăciun*). Wir finden auch noch die abgenutzte und ungemütliche Ehe der Fam. Sterian (*Moartea domnului Lăzărescu*), die junge stumme Ehe von Cristi und Anca (*Polist, adjectiv*) und die moderne Familie des Ehepaars Paul und Adriana (*Marți, după Crăciun*).

In den internen Strukturen dieser Familien findet man überall ein gemeinsames Element, das die Rollenverteilung stabil hielt, nämlich die Haushaltstätigkeiten, die exklusiv den weiblichen Figuren gehören. Sehr vage, aber doch sichtbar, ist eine Modernisierung der Männlichkeit, den Privatbereich betreffend. Es geht um den Polizisten Cristi (*Polist, adjectiv*) und den Ehemann Paul Hanganu (*Marți, după Crăciun*), welche einen gewissen Anteil an der Haushaltsführung übernehmen.

Während der Analyse hat sich eine Tendenz der A-Sexualisierung der verheirateten weiblichen Figuren, wie bei Adriana aus *Marți, după Crăciun* sowie auch in andern Filme wie *Boogie* und *Felicia, înainte de toate* und gleichzeitig auch eine Übersexualisierung der männlichen Figuren, wie die von Cristi der ein „Don Juan“ des Bukarest sein möchte (*Marți, după Crăciun*), Paul der zwei Frauen liebt (*Marți, după Crăciun*) und Domnu Bebe, der die zwei Studentinnen zwangsweise beglückt (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), bemerkbar gemacht. Die einzigen sexualisierten weiblichen Figuren sind Figuren wie die unverheiratete Frau, die Liebhaberin und die Prostituierte.

Was den höflichen Umgang miteinander betrifft, merkt man, dass alle Frauen mit der Formel: „Frau“ + Vorname + Verb, 2. Pers. angesprochen werden. Ganz im Gegenteil dazu wird bei den männlichen Figuren, immer der Nachname verwendet und wenn jedoch einmal eine männliche Figur mit der Höflichkeitsform plus Vorname angesprochen wird, wie zum Beispiel „Herr Remus“, dann wird dieses eher als eine Beleidigung aufgenommen.

Aus der Gender Perspektive erschien die Arbeitsstellenverteilung in der Arbeitswelt genderstereotypisch differenziert. Man konnte sogar fast eine Parallele zwischen der Vergangenheit und Gegenwart ziehen. Die Rolle der Reinigungskraft ist in allen Filmen zu aller Zeiten exklusiv weiblich. Bemerkenswert ist es, dass in einer hierarchisch strukturierten Institution die höhergestellte Position von einer männlichen Figur besetzt wird, so ist zum Beispiel die Hotelrezeptionistin eine weibliche Figur, der Hotelchef aber eine Männliche (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), die Krankenschwestern bekommen immer von ihren männlichen Höhergestellten Anweisungen (*Moartea domnului Lăzărescu*), in der Polizeiwache erscheinen die weibliche Figuren in Rollen der Sekretärin oder der Beamtin, doch alle Polizisten sind mit

männlichen Figuren besetzt (*Polițist, adjektiv*). Nur in *Marți, după Crăciun* wird Adriana in einer prestigehöheren professionellen Stelle gezeigt.

Auf der Ebene der Filmsprache, zeigt die Kamera eine objektive Perspektive gegenüber den beiden Geschlechtern, aber die Erzählperspektive bleibt dennoch männlich. Leider sind keine Regisseurinnen in der Neuen Welle präsent, welche eine andere Perspektive liefern könnten. Der weibliche Filmdiskurs fehlt im rumänischen Kino, obwohl es die Regisseurin Ruxandra Zenide gibt, die mit ihrem Film *Ryna* viele internationale Preise gewonnen hat. Ihr Diskurs, über eine aus dem Donau Delta stammende Adoleszentin, die von ihrem Vater als Junge großgezogen wurde, thematisiert die Suche nach Identität und Feminität, verbleibt aber in der rumänischen Filmrezeption ohne Echo.

Aus den Filmanalysen habe ich einige Vergeschlechtlichungsmechanismen hervorheben können, welche für die Demütigung und Opferung der Frauen eine zentrale Stellung im filmischen Diskurs einnehmen. Die männlichen Figuren teilen sich in zwei große Kategorien auf: die Gruppe der Egoisten, Dominanten, Profiteure und Gewalttäter und die Gruppe der Schwachen, Unterworfenen, Leidenden. Unabhängig davon, wie negativ diese männlichen Figuren inszeniert werden, im öffentlichen Diskurs der Filmkritiken oft wird ihr Verhalten begründet und entschuldigt. Für die Böartigen und Brutalen werden Entschuldigungen oder Rechtfertigungen gesucht, für die Betrüger wird Verständnis oder Toleranz erwartet und für die Schwachen Mitgefühl. Die Analyse von männlichen Figuren und deren Rezeption zeigen uns die sozialen Toleranzgrade, die von den Zuschauern und der Gesellschaft an nicht wirklich adäquaten Verhaltensweisen und Gewohnheiten des männlichen Geschlechtes impliziert werden. Wir könnten weiteres die starken männlichen Merkmale hinterfragen, denn Egoismus und Selbstopferung sind keine tatsächlichen Stärken, sie entstehen lediglich durch ihre Inszenierung in der Sprache und im sozialen Status.

Abschließend möchte ich noch eine Bemerkung machen, dass aufgrund der heterogenen Figurendarstellungen und Konstruktionen, der Zuschauer Gefahr läuft in einer positiven Vorstellung über die medial vermittelten Geschlechteridentitäten zu verhaften. Es ist bei einer detaillierteren Analyse der Figuren, aber möglich, andere Geschlechteridentitäten und gleichzeitig auch Vergeschlechtlichungsmechanismen zu entdecken, Tendenzen und Nuancen, die sich in Sprache und Verhalten, in der Inszenierung von Akteuren, aber auch in der Filmwahrnehmung von Zuschauer einschleichen. Der rumänische filmische Diskurs suggeriert uns die Vorstellung, dass es starke Frauen und Männer gibt, was nicht falsch ist, gleichzeitig aber merken wir Mechanismen, die sich aktivieren, um diese Kraft und Stärke zu schwächen und ihren Leid zum Ausdruck zu bringen.

Bibliografie:

BEAUVOIR, SIMONE DE, *Das andere Geschlecht*, Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, 4. Auflage, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004

BECIU, CAMELIA, *Comunicare și discurs mediatic: o lectură sociologică*, București: Comunicare.ro, 2009

BORDEN, DANIEL; DUIJSENS, FLORIAN; GILBERT, THOMAS; SMITH, ADELE; *Filmul - regizori, genuri, capodopere, De la origini la al doilea război mondial*, Trad. din limba engleză: Irina Margareta Nistor, București: Litera Internațional, 2010

BRAIDT, ANDREA B., *Film-Genus: Gender und genre in der Filmwahrnehmung*, Marburg: Schüren, 2008

BRATU, LUCIAN, *Drumul spre artă al cinematografului*, București: Editura Meridiane, 1990

BRAUN, CHRISTINA VON / STEPHAN, INGE (Hg.), *Gender - Studien, Eine Einführung*, 2.aktualisierte Auflage, Stuttgart, 2006

CORCIOVESCU, CRISTINA; MIHĂILESCU, MAGDA (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Iași: Polirom, 2010

COTULBEA, IOANA, *O discuție cu Porumboiu*, Revista Tataia # 1. Folclor românesc contemporan. (mainly), Tipărită la Monitorul Oficial R.A., 2010

CURELEANU, MIHAI, *Reprezentări sociale*, Ediția a II-a revăzută, Iași: Polirom, 2006

CURIC, INA; VĂETIȘI, LORENA, *Inegalitatea de gen: Violența invizibilă: ghid de lucru pentru conștientizarea și eliminarea violenței împotriva femeilor*, Cluj-Napoca: Eikon, 2005

DOBRIN, MARIUS, *Povestea noastră cea de toate filmele românești*, Craiova: Aius PrintEd, 2007

DRĂGAN, IOAN, *Comunicarea – paradigme și teorii, volumul 2*, București : RAO International Publishing companie, 2007

DRAGOMIR, OTILIA; MIROIU, MIHAELA (Ed.), *Lexicon feminist*, Iași: Polirom, 2002

DUMITRESCU, MIRCEA, *O privire critică asupra filmului românesc*, Brașov: Arania, 2005

EDER, JENS, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren, 2008

FULGER, MIHAI, “Noul val” în cinematografia românească, București: Grup Editorial Art, 2006

GORZO, ANDREI (c), *Bunul, răul și urâtul în cinema*, Iași: Polirom, 2009

GRÜNBERG, LAURA; MIROIU, MIHAELA (coord.), *Gen și societate*, Editura Alternative, 1997

HALL, STUART, *The work of representation*, în: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, 2009

HOF, RENATE: *Einleitung: Geschlechterverhältnis und Geschlechterforschung – Kontroversen und Perspektiven* în: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.); *Genus, Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Kröner, 2005

KIDECKEL, DAVID A., *România postsocialistă: munca, trupul și cultura clasei muncitoare*, trad. de Șerban Văetiși; Iași: Polirom, 2010

LAURETIS, TERESA DE, *Die Technologie des Geschlechts*, în: Elvira Scheich (Hg.), *Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, 1. Aufl.-Hamburg: Hamburger Edition, 1996

MCCABE, JANET, *Feminist film studies - Writing the women into cinema*, London; New York: Wallflower, 2004

MIKOS, LOTHAR, *Film und Fernsehanalyse*, 2. überarbeitete Auflage, Konstanz: UVK, 2008

MOSER, SIBYLLE, *Feministische Medientheorien*, în: Stefan Weber (Hrsg.), *Theorien der Medien*, Konstanz: UVK, 2003

OPREA, IOAN, Carmen-Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu, *Noul Dicționar Universal al Limbii Române*, Ediția a doua, Editura Litera Internațional, 2006

PETERS, KATHRIN, *Media Studies* în: Christina, von Braun/ Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen*, Ein Handbuch der Gender-Theorie, 2. Auflage, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2009

ROVENȚA-FRUMUȘANI, DANIELA, *Identitatea feminină și discursul mediatic în România postcomunistă*, în: Otilia Dragomir, Adina Brădeanu, Daniela Roventa- Frumusani, Romina Surugiu, *Femei, cuvinte și imagini, Perspective feministe*, Iași: Polirom, 2002

SEIER, ANDREA / WARTH, EVA, *Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft*, în: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.); *Genus, Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Kröner, 2005

SENNEWALD, NADJA, *Alien Gender, die Inszenierung von Geschlecht in Science- Fiction-Serien*, Bielefeld, 2007

ȘERBAN, ALEX. LEO (a), *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, Iași: Polirom, 2009

ȘTEFAN, CRISTINA, *Coeficientul de adversitate al lucrurilor: Reprezentările de gen*, în: Oana Băluță (editoare), *Gen și putere: Partea leului în politica românească* – Iași: Polirom, 2006

SURUGIU, ROMINA, *Oglindă, Oglinjoară cine-i mai frumoasă-n țară? Imaginea femeilor în emisiunile românești de divertisment*, în: Otilia Dragomir, Adina Brădeanu, Daniela Roventa- Frumusani, Romina Surugiu, *Femei, cuvinte și imagini, Perspective feministe*, Iași: Polirom, 2002

Critică de film

BRĂȚAN, LAURENȚIU, *Expresia unui coșmar*, în: Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Iași: Polirom, 2010

CREȚULESCU, ANDREI, *Răspunsuri? Întrebări*, în: Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Iași: Polirom, 2010

GORZO, ANDREI (d), (Dilema Veche, septembrie 2005), în: Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Iași: Polirom, 2010

MIHAILESCU, MAGDA, (Gândul, septembrie 2007), în: Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Iași: Polirom, 2010

SEMEN, MAIRIE LOISE, Interviu preluat din Observator Cultural, septembrie 2005, în: Alex. Leo Șerban, *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, Iași: Polirom, 2009

ȘERBAN, ALEX. LEO (b), (Evenimentul zilei, septembrie 2007), în: Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Iași: Polirom, 2010

Webografie:

Surse web, cronici de film, reviste, articole etc.

BANGU, ANDREI, *Transformări – Despre Marți, după Crăciun și Radu Muntean*, septembrie 2010, <http://agenda.liternet.ro/articol/12184/Andrei-Bangu/Transformari-Despre-Marti-dupa-Craciun-si-Radu-Muntean.html> ; Accesat 23 Mai, 2011

BLAGA, IULIA, *un interviu cu Radu Muntean: Noi facem film pentru români, iar românii nu mai merg la cinema - Boogie*; Hotnews.ro, septembrie 2008;
<http://agenda.liternet.ro/articol/7675/Iulia-Blaga-Radu-Muntean/Noi-facem-film-pentru-romani-iar-romanii-nu-mai-merg-la-cinema-Boogie.html>; Accesat 23 Mai, 2011

CHISCOP, EMILIA, *Interviu cu Cristian Mungiu – „Cum s-a ajuns să fie politically incorrect să arăți adevărul atunci când el nu convine oamenilor”*; interviu apărut în Revista Suplimentul de cultură, Nr. 148, 06-10-2007,
<http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/7/2385>; Accesat 21 Mai, 2011

GORZO, ANDREI (a), *Sus Realismul! Jos realismul! (3)*, Teorie de film, în: revista Film Menu, nr. 8., Decembrie 2010, <http://filmmenu.files.wordpress.com/2010/12/film-menu-8.pdf> ; Accesat 18 Iulie, 2011

GORZO, ANDREI (b), *Teorie de film*, Revista de Cultură Cinematografică Film Menu, Nr.1, Mai 2009 <http://filmmenu.wordpress.com/> ; Accesat 01 Noiembrie, 2010

GORZO, ANDREI (e), *Ultimul drum – Moartea domnului Lăzărescu*, septembrie 2005, <http://agenda.liternet.ro/articol/2097/Andrei-Gorzo/Ultimul-drum-Moartea-domnului-Lazarescu.html>; Accesat 05 Iulie, 2011

GORZO, ANDREI (f), *Ce înțelegea Bazin prin realism (1)*, în revista Film Menu, Nr.3, Decembrie 2009, p.48: filmmenu.files.wordpress.com/2010/07/film-menu-3.pdf ; Accesat 14 Iulie, 2011

GRĂDINARIU, ANA, *De Crăciun ne-am luat porția de destrămare – Marți, după Crăciun*, Adevărul literar și artistic, septembrie 2010, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/12192/Anca-Gradinariu/De-Craciun-ne-am-luat-portia-de-destramare-Marti-dupa-Craciun.html>; Accesat 23 Mai, 2011

IANCU, MIHAELA, *Nu țin cu nimeni – Marți, după Crăciun*, septembrie 2010, <http://agenda.liternet.ro/articol/12094/Mihaela-Iancu/Nu-tin-cu-nimeni-Marti-dupa-Craciun.html>; Accesat 23 Mai, 2011

INTERVIU CORNELIU PORUMBOIU 3, <http://www.youtube.com/watch?v=LQQaizAwg9o&feature=related>; Accesat 08 Iunie, 2011

INTERVIU CORNELIU PORUMBOIU 4, <http://www.youtube.com/watch?v=64RU43ITQ8s&feature=related>; Accesat 08 Iunie, 2011

INTERVIU CU RADU MUNTEAN; <http://www.youtube.com/watch?v=DHcuAcZLu9A>; Accesat 8 Iunie, 2011

INTERVIU MIRELA OPRIȘOR; <http://www.youtube.com/watch?v=RMsoeprZpQQ> ; Accesat 8 Iunie, 2011

ION, VIOLETA, *Socrate, ia de la mine acest pahar!*; Oglinda literară, septembrie 2009; preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/9612/Violeta-Ion/Socrate-ia-de-la-mine-acest-pahar-Politist-adjectiv.html>; Accesat 15 Iunie, 2011

MOSER, SIBYLLE, *Schema (RK)*, <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=48>: Produktive Differenzen: Forum für Differenz- und Genderforschung, alin. 5, Accesat 3 Martie, 2011

ONISEI, ANA-MARIA, *Un interviu cu Corneliu Porumboiu: Fiecare film este ca mersul pe sîrmă*; 17.07.2009; Dilema Veche, iulie 2009; <http://atelier.liternet.ro/articol/7884/Ana-Maria-Onisei-Corneliu-Porumboiu/Fiecare-film-este-ca-mersul-pe-sirma.html>; Accesat 13 Decembrie, 2010

POPOVICI, IULIA, *Cristi Puiu despre Moartea domnului Lăzărescu: Un Lazăr în România lui 2004*, un interviu cu Cristi Puiu (2) preluat din Observator Cultural, mai 2005;
<http://atelier.liternet.ro/articol/2355/Iulia-Popovici-Cristi-Puiu/Cristi-Puiu-despre-Moartea-domnului-Lazarescu-Un-Lazar-in-Romania-lui-2004.html>; Accesat 13 Decembrie, 2010

ȘERBAN, ALEX. LEO (c), *Recomandăm Marți, după Crăciun*; septembrie 2010,
<http://agenda.liternet.ro/articol/12030/Alex-Leo-Serban/Recomandam-Marti-dupa-Craciun-1.html>; Accesat 23 Mai, 2011

STOICA, DUMITRIȚA, *Polițist, adjectiv sau despre nimicul cotidian*: Observator Cultural, august 2010; <http://agenda.liternet.ro/articol/9562/Dumitrita-Stoica/Politist-adjectiv-sau-despre-nimicul-cotidian.html>; Accesat 15 Iunie, 2011

TRONARU, DOINEL, *Un interviu cu Radu Muntean: Spectatorul filmelor mele seamănă cu mine*; Adevărul literar și artistic, septembrie 2010;
<http://agenda.liternet.ro/articol/12129/Doinel-Tronaru-Radu-Muntean/Spectatorul-filmelor-mele-seamana-cu-mine.html>; Accesat 23 Mai, 2011

VASILESCU, MIRUNA, *Un interviu cu Radu Muntean, Alexandru Baci: Nu dorim să facem filme care să placă la toată lumea*, Dilema Veche, mai 2009,
<http://atelier.liternet.ro/articol/8426/Miruna-Vasilescu-Radu-Muntean-Alexandru-Baci/Nu-dorim-sa-facem-filme-care-sa-placa-la-toata-lumea.html>; Accesat 5 Iunie, 2011

Filmografie:

BOOGIE; regia: Radu Muntean, România: Multi Media Est, 2008

4 LUNI, 3 SĂPTĂMÂNI ȘI 2 ZILE; regia: Cristian Mungiu, România: Mobra Film, 2007

A FOST SAU N-A FOST?, regia: Corneliu Porumboiu, România: 42 KM Film, 2006

CALIFORNIA DREAMIN' (NESFĂRȘIT); regia: Cristian Nemescu, România: Mediapro Pictures, 2007

EU CÂND VREAU SĂ FLUIER, FLUIER; regia: Florin Șerban, România: Strada Film–Film I Vast–The Chimney Pot, 2010

FELICIA, ÎNAINTE DE TOATE, regia: Melissa de Raaf, Răzvan Rădulescu, România: HiFilm Productions, 2009

MARILENA DE LA P7; regia: Cristian Nemescu, România: Hi Film Productions, Scharf Adv., Inovativ Media, MediaPro Pictures, 2006

MARȚI, DUPĂ CRĂCIUN; regia: Radu Muntean, România: Multi Media Est, 2010

MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU; regia: Cristi Puiu, România: Mandragora, 2005

POLIȚIST, ADJECTIV; regia: Corneliu Porumboiu, România: 42 KM Film, 2009

RYNA; regia: Ruxandra Zenide, Elveția -România: Navarro Films & Strada Film, 2005

VISUL LUI LIVIU; regia: Corneliu Porumboiu, România: MDV Film, 2004

Abstract

Die Debatten über Genderproblematiken sind im letzten Jahrzehnt in der rumänischen akademischen Welt häufiger anzutreffen, dennoch nicht in allen Bereichen. Dieser Mangel motiviert zu der wissenschaftlichen Studie: „Die Geschlechterrepräsentationen im aktuellen rumänischen Filmdiskurs – die neue Welle“. Die Studie untersucht die Art und Weise, wie der Film die Geschlechteridentitäten erzeugt und vermittelt. Es wird die Hypothese vertreten, dass das Geschlecht in der Figur verkörpert ist und im Rahmen des Kommunikationsprozesses auf der mentalen Ebene gleichzeitig mit ihr synthetisiert.

Es werden die Begriffe Gender bzw. Genderdarstellungen, Medialität, Film, Figur für unverzichtbar gehalten. Die Frage des Genderbegriffs wird in *Pluridimensionalität des Gender Begriffs* (Kap.1.1) besprochen. Als identitätsbestimmendes Charakteristikum des sozialen Geschlechts ist der Begriff der Medialität wesentlich, für den in *Medialität des Gender* (Kap 1.2.) argumentiert wird. *Gender in der filmischen Darstellung* (Kap. 2) befasst sich ausschließlich mit dem Medium Film: Film als Darstellungsform, Film als Diskurs und Film als Interaktionsform. Am Ende dieses Kapitels wird mittels der verschiedenen Perspektiven der Geschlechterforschung im Film die interdisziplinäre Herangehensweise begründet. *Gendersynthese mit der Figur* (Kap. 3.3.) bringt ausgehend von Jens Eder's Prozess der Figuresynthese, die zwei Begriffe Gender und Figur zusammen. Es wird argumentiert, dass der Prozess der Gendersynthese gleichzeitig mit dem Prozess der Figuresynthese stattfindet und dadurch zu der Entstehung eines vergeschlechtlichen Figurenmodells beiträgt. Das Analysemodell „Die Uhr der Figur“ von Jens Eder (Kap. 3.4. *Analyse-Modell*) wird zur Hilfe genommen, da es eine fundierte und flexible Basis und eine systematischere Herangehensweise zur Analyse von filmischen Figuren anbietet. Das filmische Material wird auf die vier markantesten Vertreter des rumänischen aktuellen Filmdiskurses: Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu und Radu Muntean begrenzt, um ihre Filme *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), *Polifiș, adjectiv* (2006), *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007), *Marți, după Crăciun* (2010) reduziert.

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, dass das weibliche und das männliche Geschlecht vielfältig und oft kontrovers inszeniert werden. Starke Frauen werden oft mit medialen stereotypen maskulinen Eigenschaften wie Mut, Selbstsicherheit, Imposanz, Selbständigkeit, Organisationsfähigkeit inszeniert. Dennoch bleiben diese Figuren als Frauen gleichzeitig auch Betrugsopfer, Liebesopfer, Opfer von männlichen Selbstfindung, Aggressivität, Diskriminierungsopfer oder Opfer des unterdrückenden gesellschaftlichen Systems. Letztendlich können die weiblichen Figuren sich mit ihrer Stärke nicht einmal selbst

schützen. Der filmische Diskurs verschont das männliche Geschlecht vor einem kritischen Scharfblick nicht. Die männlichen Figuren werden selbst als Opfer inszeniert. Sie sind Opfer ihrer Selbst, ihrer Laster, ihres Schicksals und gleichzeitig auch Systemopfer. Es ist das weibliche Geschlecht, mit dem man experimentiert, um Genderidentitäten neu zu definieren. Es findet sich der Versuch eines Modernisierungsprozesses des weiblichen Geschlechts. Diese Modernisierung vollzieht sich nur teilweise oft nebensächlich, denn auch wenn weibliche Figuren, mit eher gutem sozialem Status und starken Persönlichkeiten ausgestattet werden, wirkt diese Gegebenheiten eher als dekorative Accessoires, welche weder für die Figur noch für die Handlung oder das Thema des Films eine wichtige Rolle spielen. Auch wenn die weiblichen Figuren im öffentlichen Raum präsent sind, werden sie oft nur im Beisein männlicher Figuren dargestellt. Aus der Gender Perspektive erschien die Arbeitsstellenverteilung in der Arbeitswelt genderstereotypisch differenziert. Weibliche Figuren überwiegen im privaten Raum. Hier haben sie den Haushalt und die elterliche Fürsorge unter Kontrolle.

Die Filmanalyse hat als weiteres zentrales Ergebnis die Darstellung verschiedenartiger Autoritätsformen herausgearbeitet. Da Autorität Hand in Hand mit Dominanz inszeniert wird, werden drei Typen von Dominanz besprochen: die misogynen Dominanz, die gegenseitige eheliche Dominanz und die sexuell manipulierende weibliche Dominanz. Im aktuellen filmischen Diskurs finden wir zwischen den Geschlechtern neben Werten wie Freundschaft und Respekt für die Mitmenschen auch Differenzierungen und Diskriminierungen. Auf der Ebene der Familie haben sich im rumänischen Filmdiskurs einige Familientypen etabliert, die traditionell-patriarchalische Familie, die traditionelle idyllische Familie, die abgenutzte und ungemütliche Ehe, die junge stumme und die moderne Familie. In den analysierten Filmen herrschen auch eine A-Sexualisierung der verheirateten weiblichen Figuren und gleichzeitig auch eine Übersexualisierung der männlichen Figuren. Die einzigen sexualisierten weiblichen Figuren sind Figuren wie die unverheiratete Frau, die Liebhaberin und die Prostituierte. Auf der Ebene der Filmsprache, zeigt die Kamera eine objektive Perspektive gegenüber den beiden Geschlechtern, aber die Erzählperspektive bleibt dennoch männlich.

Es ist möglich bei einer detaillierteren Analyse der Figuren andere Geschlechteridentitäten und gleichzeitig auch Vergeschlechtlichungsmechanismen zu entdecken, Tendenzen und Nuancen, die sich in Sprache und Verhalten, in der Inszenierung von Akteuren und Filmsprache aber auch in der Filmwahrnehmung von Zuschauer einschleichen.

Lebenslauf

Adriana Angela Jurj

Persönliche Daten

Geburtsdatum

01 Februar 1976

Geburtsort

Arad (Rumänien)

Bildungslauf

1990 -1994	Sanitätsgymnasium in Arad (Maturaabschluss und Qualifizierung als allgemeine Gesundheit und Krankenschwester)
2001 - 2006	Universität "Aurel Vlaicu" Arad Studium: Finanzen und Versicherungen
2003	Vorstudienlehrgang (Ergänzungsprüfung aus Deutsch)
2004 - 2011	Universität Wien Diplomstudium Romanistik / Rumänisch

Spezialisierungskurse

1999	Qualifizierung für das klinische Labor
2006	Nostrifikation für Diplomierte Gesundheits- und Krankenschwester: an der Schule für allgemeine Gesundheits- und Krankenpflege Allgemeines Krankenhaus der Stadt Wien

Berufserfahrung

1994 - 1995	Spital Săvârșin – Station Interne Medizin
1995 - 2003	Spital für Obstetrik und Gynäkologie „Salvator Vuia“ Arad - Station „Klinisches Labor“
2007 - 2010	Wiener Assistenzgenossenschaft GmbH.