

Victor Ieronim STOICHIȚĂ

Efectul Sherlock Holmes

Trei intrigi cinematografice

Traducere din franceză de
MONA ANTOHI

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Această carte poate fi considerată continuarea celei intitulate *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*. Ea își propune să abordeze arta filmică drept parte integrantă a istoriei artei, chiar a artei privirii. Le mulțumesc aici tuturor tovarășilor mei de drum: Dominic-Alain Boariu, Vincent Borcard, Jean-François Corpataux, Justine Gisler, Ruth Hertzmann, Lilian Juriens, Valentin Nussbaum, Evelyne Perriard, Tiphaine Robert, Victor Alexandre Stoichiță, Dominik Tomasik și, bineînțeles, Anna Maria Coderch.

Cartea este dedicată lui Pedro von Draghitz, cu recunoștința mea pentru conversațiile pe care le-am purtat despre metafizica punctului.

***Fereastra din spate:*
„un film pur cinematografic“**

Personajul principal al filmului *Fereastra din spate* (*Rear Window*, 1954–1955), L.B. Jefferies, numit Jeff (James Stewart), este un fotograf specializat în subiecte foarte riscante, care și-a rupt un picior fotografiind imprudent o cursă de automobile. Țintuit vreme de șapte săptămâni într-un scaun cu roțile, își petrece timpul spionând comportamentul vecinilor săi, neglijându-și logodnica (Lisa Caro Fremont, interpretată de Grace Kelly). Întregul microcosmos al unui *apartment building* din Greenwich Village este astfel scrutat de privirea acestui profesionist al imaginii.

Atras mai întâi de nurea unei tinere dansatoare (Miss Torso), apoi de jalnicele aventuri erotice ale lui Miss Lonelyhearts, Jeff se interesează în cele din urmă de noii vecini – un cuplu proaspăt căsătorit – și de zgomotoasele petreceri organizate în mansarda sa de un tânăr compozitor. În cele din urmă, scenele de menaj, uneori violente, ale vecinilor Lars și Anna Thorwald îi captează toată atenția. Când nu reușește să vadă bine cu ochiul liber, recurge la un binoclu și, în fine, la un teleobiectiv puternic (il. 1).



1. Fotografie publicitară pentru filmul *Fereastra din spate* (1955), colecția autorului.

Atenția lui, protezele oculare și imaginația ajung să-l convingă că la familia Thorwald lucrurile au luat o întorsătură urâtă și că ar fi avut loc o crimă. În căutare de probe, îi antrenează în ancheta lui pe Lisa (logodnica sa), pe infirmiera Stella și pe un vechi prieten, Tom Doyle.

S-a spus în repetate rânduri că acest film este conceput în totalitate ca o reflecție, chiar o „critică a privirii” și a supralicitării sale. Este un film despre voyeurismul dus la extrem, despre pulsiunea vizuală, despre seducția și capcanele plăcerii optice. În celebra sa carte de convorbiri cu François Truffaut, Hitchcock îl definea el însuși drept „un film pur cinematic” (*a purely cinematic film*) și îl rezuma în felul următor:

„Un bărbat imobilizat se uită afară. Aceasta e o parte a filmului. A doua parte ne arată cum reacționează el. E de fapt cea mai pură expresie a unei idei cinematice.“¹

Aș vrea să iau confesiunea de mai sus ca punct de plecare al reflecțiilor mele despre acest film-cult, bine cunoscut de public și comentat atât de frecvent de specialiști, încât ne putem întreba dacă o nouă lectură este oportună și posibilă. Putem totuși să-l examinăm din nou, considerându-l nu doar „un film despre film“, ci și un film care dezvăluie persistența unei întregi tradiții a spectacolului optic al cărui moștenitor este cinematograful.² Îmi propun să urmez mai multe piste, în primul rând aceea referitoare la dispozitivele optice care acționează în *Fereastra din spate* și la dialogul cu tradiția instaurat de acestea. Voi analiza apoi raportul dintre voyeurism, erotism și delict, așa cum a fost abordat de film și de tradiția pe care se sprijină el. Modul specific în care Hitchcock glosează pe marginea acestui raport va fi confruntat cu solidele cunoștințe pe care le avea despre arta „imaginilor fixe“ din timpul său, în primul rând cunoștințele sale picturale. În sfârșit, voi aborda aluzia ironică a filmului la structurile mixte formate din cuvinte și imagini pe care le găsim în publicațiile populare ale romanului polițist ilustrat.

1. HITCHCOCK, ALBERTI ET COMP.

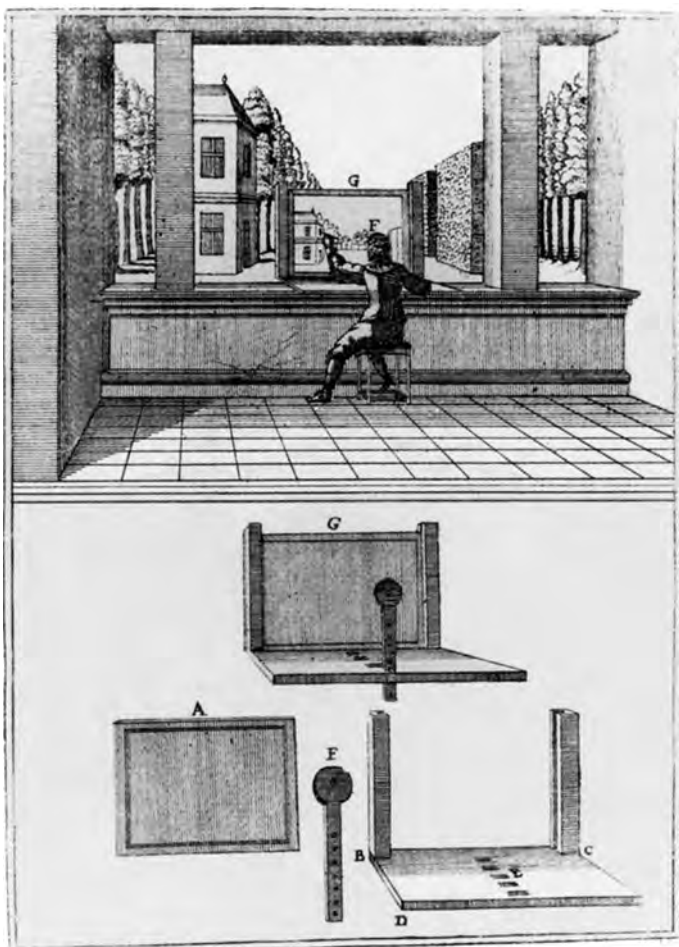
Să începem deci cu dispozitivele optice. Fapt pus în evidență într-un fel mai mult decât declarat de chiar genericul filmului, primul dintre aceste dispozitive care

funcționează în *Fereastra din spate* este... fereastra. Dar, la drept vorbind – și genericul o spune –, în film nu există o singură fereastră (a lui Jeff), ci mai multe. Toate sunt „indiscrete“ – „găuri“ în zid, suprafețe transparente, deschideri optice în continuitatea opacă a unei clădiri care adăpostește și ascunde viața privată a oamenilor.

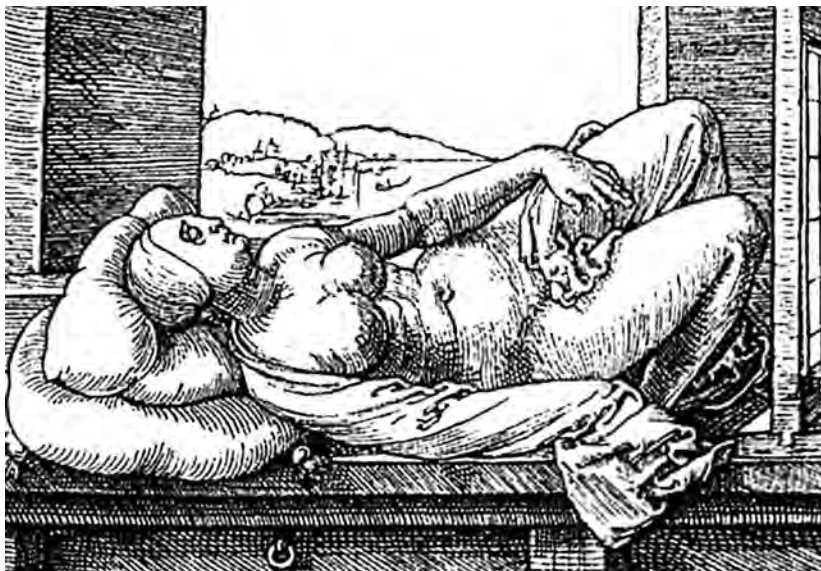
Originalitatea lui Hitchcock este aici pe măsura datorii sale față de tradiție (il. 2).³ „Fereastra“ lui Hitchcock nu este, în fond, decât moștenitoarea dispozitivului liminar al întregii arte occidentale – tabloul – și o „figură“ a noului dispozitiv al secolului XX, cinematografic de astă dată, adică o figură a ecranului.⁴

Într-un celebru pasaj al tratatului intitulat *Despre pictură*, Leon Battista Alberti definea pictura, în 1435–1436, drept „fereastră deschisă prin care vreau să privesc ceea ce vreau să zugrăvesc“ (*una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto*)⁵. Efectul dispozitivului metaforic al ferestrei, asociat curând cu cel al vălului, teoretizat de același Alberti, apoi, în scurt timp, de Leonardo da Vinci și Dürer, se măsoară prin intermediul primelor documente iconografice care îi ilustrează construcția și îi descompun funcționarea.

Să privim la rândul nostru, și mai îndeaproape, gravura lui Dürer (il. 3).⁶ Pictorul este așezat, imobil, și privirea lui e fixă. O parte a corpului său – partea inferioară – este ascunsă printr-un dublu decupaj la care contribuie masa de desen, pe de o parte, și cadrul însuși al gravurii, pe de altă parte. Acest om este, ca să spunem așa, „numai ochi“. Ochiul care percepe și mâna care



2. Jean Dubreuil (1602–1670), ilustrație pentru *La Perspective pratique*, 1642 (a doua ediție, 1651), gravură.



3. Albrecht Dürer, *Artist desenând un nud de femeie*, gravură pe lemn pentru Dürer, *Unterweysung der Messung*, Nürnberg, 1538.

transformă impresia vizuală în desen sunt parte integrantă dintr-un aparat al cărui dispozitiv voyeurist a fost pus în lumină de comentatori în repetate rânduri.⁷ Ochiul se plasează în vârful unui obelisc cu conotații falice și vizează un corp de femeie, un model pasiv, aparent adormit, pur obiect de contemplație. Pasivitatea obiectului contemplat va fi contestată în mod fundamental de pictura modernă, dar adevărata ruptură va fi introdusă de experiențele cronofotografiei și, în sfârșit, de apariția cinematografului.

În *Fereastra din spate*, Hitchcock subliniază ironic, dar peremptoriu, caracterul dinamic al noului spectacol.



El adaugă la dinamica expunerii cinematografice alte elemente importante. Primul ține de substitutele tehnice – un aspect asupra căruia ar fi aproape inutil să insistăm, atât e de elocvent în sine; trebuie doar precizat că substituția implică aici o deplasare cu caracter eminentamente demonstrativ. Aparatul utilizat de Jeff (il. 1) este un element de tranziție între vechile și noile mijloace de reprezentare, iar întrebuințarea sa e dublă. Ca teleobiectiv fotografic captează și „fixează“ imaginile, în vreme ce modul în care Jeff îl utilizează este de-a dreptul eretic: în loc să urmărească obținerea de „imagini fixe“, teleobiectivul vizează aici simpla captare a vieții în mișcare (*life in motion*) și, prin aceasta, „cinematograful“.⁸ Instrumentul și cel care-l manevrează generează astfel o alegorie a privirii concentrate și exacerbate,



4. *Hitchcock la lucru*, fotograf neidentificat, an necunoscut.

a cărei esență este, înainte de orice, fotografică. Rădăcinile sale sunt însă mult mai profunde – ele se află în tradiția occidentală a „tabloului“ (il. 2 și 3) – și vizează totodată noua figură emblematică a celui care captează imagini, în special aceea a realizatorului cinematografic (il. 4). Ambele – tradiția și rezultatul final – sunt marcate de pulsuni la limita avuabilului și a fost nevoie de munca de pionierat a lui Jacques Lacan pentru a ne face să acceptăm latura libidinală, partea de „dorință“ legată de orice demers vizual.⁹ E de ajuns să examinăm pe scurt punctele în care istoria picturii și preistoria cinematografului se intersectează pentru a înțelege importanța și modul inevitabil în care arta și mediile optice



5. Samuel van Hoogstraten, *Cutie perspectivă cu vedere într-un interior olandez*, National Gallery, Londra.

au tematizat și integrat tema voyeurului, al cărei reprezentant-cheie va fi – printre alții – Hitchcock. În această „preistorie“ a cinematografului, „cutiile perspective“, așa cum ni le-a transmis arta olandeză a secolului al XVII-lea, joacă un rol aparte (il. 5). Aceste dispozitive dezvoltă datele tabloului olandez de interior, pe care-l

Cuprins

I. Fereastra din spate:	
„un film pur cinematografic“	7
1. Hitchcock, Alberti et comp.	9
2. Despre câteva dispozitive libidinale	16
3. Efectul Sherlock Holmes	39
4. Peliculă și transparență	44
II. Femeia dispărută:	
Alfred Hitchcock și domnișoara Froy(d)	49
1. Un tren în mișcare	50
2. Dulapul magicianului	56
3. „Ați spus «Freud»? sau „Instanța literei“ la Hitchcock	65
III. Blow-Up:	
în căutarea punctului pierdut	71
1. Dincolo de imagine	74
2. <i>Corpus delicti</i> / punct de fugă	90
3. Disparații	105
Note	123
Lista ilustrațiilor	135
Note privind proveniența capitolelor	141