

Lucian Georgescu



JIM PE DRUM

Motivul drumului în cinematograful
lui Jim Jarmusch

Lucian Georgescu

JIM PE DRUM

Motivul drumului în cinematograful lui Jim Jarmusch

Lucian GEORGESCU (n. 1967) a absolvit Literele la Universitatea București, cu o lucrare de filmologie aplicată pe un text medieval („Elemente de limbaj precinematografic în *Cronica anonimă despre Brâncoveanu*”), și Filmologie-Scenaristică la UNATC, unde și-a susținut doctoratul în film cu o cercetare despre *road movie* („Jim pe drum: motivul drumului în cinematograful lui Jim Jarmusch”). Asistent al profesorului Dumitru Carabăț, promotorul cercetării academice în scenaristica românească, el a dus mai departe tradiția instituită de mentorul său la catedra națională de profil, a cărei programă de studii a reformat-o în ultimul deceniu. La recomandarea profesorului George Littera, a fost unul dintre primii critici de film tineri în România postcomunistă (*Noul Cinema*, 1992), publicând de-a lungul a trei decenii în *Noul Cinema*, *Pro Cinema*, *România Literară*, *Literatorul*, *Polirom*, *Télérama-Corlet*, *Intellect*, *Taylor&Francis*, *Edinburgh University Press*. Veteran al mișcării naționale de marketing cultural, el este fondatorul *Cinepub.ro*, platformă curatoriată a cinematografilei românești clasice și contemporane.

Lucian Georgescu

JIM PE DRUM

Motivul drumului
în cinematograful lui Jim Jarmusch

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2025

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Doru Nițescu

Conf. univ. dr. Constantin Pârvulescu

ISBN 978-606-37-2814-3

© 2025 Autorul volumului. Toate drepturile rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin
orice mijloace, fără acordul autorului, este interzisă și
se pedepsește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai

Presă Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. B.P. Hasdeu nr.51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel.: (+40)-744.687.884

E-mail: editura@ubbcluj.ro

<http://www.editura.ubbcluj.ro>

<https://libraria.ubbcluj.ro/>

Cuprins

<i>Arta amânării morții</i> - Cuvânt-înainte la ediția a II-a	9
De ce sunt(em) pe drum?	11
<i>Texticole</i> : drumul ca autoportret fragmentar	13
Două borne teoretice: călătoria „siderală” și „punctul de nonînțoarcere”	14
Moartea westernului	15
Poetica drumului suspendat între solitudine și Thanatos.....	16
Pedagogia „Temei autorului”: între <i>synopsis</i> și <i>continuity</i> ; între asumare și fugă.....	17
În loc de „final”: <i>Așezarea</i> ca ultimă frontieră a drumului..	25
PARTEA I. Pregătiri pentru „drum”	27
I. Introducere la ediția I	29
I.1. Generalități.....	29
I.2. Definirea temei; motivații	30

I.3. Câteva precizări necesare despre metodologie și elemente de stil	36
I.4. Etapele redactării tezei; fazele-părți; structura	38
II. „Drumul” – eternul simbol. De la Exod la „ <i>The American Way</i> ” via „călătoria siderală”	43
II.1. Un drum în cerc închis	43
II.2. Exod și Așezare	44
II.2.1. O planetă a Jidovilor rătăcitori	44
II.2.2. Despre „așezare” ca Drum al minții	49
II.2.3. Singurătate vs. izolare și Disperare vs. nesperare (<i>désespoir</i> vs. <i>inespoir</i>)	52
II.3. Viteză și nebulie contemporană	57
II.3.1. Narațiune, ficțiune și paranoia	57
II.3.2. Cavalerul Tristei Figuri a Alterității. Noul Don Quijote	58
II.3.3. Evadarea tehnică.....	62
II. 3. 4. Mașina ca drog	65
II.4. Moartea călătoriei	66
II.4.1 Călătoria siderală.....	66
II.4.2. Tema alterității în călătorie.....	67
II.5. Drumul și America	68
II.5.1. „Travel writing”	68
II.5.2. Obsesia frontierei.....	69
II.5.3. Drumul ca drog. Drogul ca drum	71
II.5.4. „America siderală”	74
II.5.5. <i>The American Way. Western și road movie</i>	75
III. Moartea <i>westernului</i> și nașterea unui nou gen cinematografic: <i>road movie</i>	79
III.1. <i>Western și road movie: preliminarii</i>	80
III.2. <i>Westernul – borne kilometrice ale unui drum centenar</i>	82

III.3. <i>Road movie</i> – Elemente definitorii ale genului	87
III.4. Cartografia unui gen	97
III.5. Despre <i>postwestern</i> , <i>westernul acid</i> și Jim Jarmusch ca autor de <i>western acid</i>	102
III.6. Tema drumului împinsă la extrem: Călătoria SF și genul hibrid	108
III.7. Drumul postapocaliptic	112
III.8. Post scriptum – reacția anti <i>road movie</i> ?	114
PARTEA a II-a. Jarmusch și Drumul.....	117
IV. O altă Americă, un alt cinema. <i>Movie brats</i> , independenți, experimentali, <i>indies</i>	119
IV.1. „ <i>Movie brats</i> ” vs. <i>indies</i>	122
IV.2. Independenți vs. <i>indies</i>	132
IV.3. Experimental vs. <i>indie</i>	136
IV.4. Jarmusch și cinematograful <i>indie</i>	138
V. Locul și rolul lui Jarmusch în supraviețuirea cinematografului de autor	143
V.1. Ultimul Samurai	143
V.2. Anii de ucenicie	144
V.3. Pietre de hotar în cariera lui Jarmusch	146
O cronologie	146
V.4. Marea întâlnire – Wim Wenders	148
V.5. „Prietenul German despre Prietenul American”	150
V.6. Ultimii <i>indie</i> -eni: Jarmusch și Lynch	152
VI. Fețele multiple ale temei unice. Poetica jarmuschiană.....	155
VI.1. Tema unică: Drumul	155
VI.2. Cineastul, Poetul și Pictorul.....	161
VI.3. O estetică minimalistă	166
VI.4. Tăcerea la Jarmusch	168
VI.5. Timp și Spațiu	169

VI.6. Fuga psihogenică.....	177
VI.7. Cinefilie.....	181
VI.8. Anexă de capitol – corpusul analizei.....	184
PARTEA a III-a. La drum cu Jim	187
VII. Claustrofobia urbană (ca motiv al plecării) – <i>Coffee and cigarettes</i>	189
VIII. Criza plecării – <i>Permanent Vacation</i> (1980).....	199
IX. Căutarea Celuilalt – <i>Stranger Than Paradise</i> (1982-1984)	211
X. Fuga – <i>Down by Law</i> (1986)	219
XI. Pelerinajul – <i>Mystery Train</i> (1989).....	227
XII. Drumuri scurte, destine frânte – <i>Night on Earth</i> (1991).....	237
XIII. Marea Călătorie – <i>Dead Man</i> (1995)	249
XIV. Intermezzo Muzical – <i>Year of the Horse</i> (1997)	265
XV. Post Scriptum: Don Juan și Don Quijote – <i>Ghost Dog – The Way of the Samuray</i> – (1999), <i>Broken Flowers</i> (2005)	269
XV.1. Apusul Răsăritului – <i>Ghost Dog</i>	270
XV.2. Un nou William Blake	272
XV.3. Cultură și culturi	274
XV.4. „Don Juan de la Mancha”	277
Bibliografie generală.....	283
Articole, Eseuri, Recenzii, Portrete	287
Lucrări academice	290
Texte și interviuri de și cu Jim Jarmusch.....	291

Arta amânării morții

Cuvânt-înainte la ediția a II-a

Când am scris prima versiune a acestei cărți (inițial teza mea de doctorat la UNATC¹), credeam că voi croi un drum, prolegomenele unei monografii despre *road movie*, în linie clasică: descrierea unui gen, analiza unui corpus de filme și de autori, încadrări istorice și sociale, analize stilistice și tematice, specificități narative ș.a.m.d. Îmi doream chiar o continuare a cercetării, visând la o antologie a *road-movie*-ului european. Primul meu coordonator, marele profesor George Littera, plecat de lângă noi înainte ca lucrarea să fi fost încheiată, mi-a sugerat concentrarea pe un unic autor, axial, astfel încât lucrarea a devenit o teză despre Jim Jarmusch și o concluzie rezonabilă despre locul lui în ecosistemul independenților americani.

¹ Lucian Georgescu, *Jim pe drum: tema drumului în cinematograful lui Jim Jarmusch* (Teză de doctorat, UNATC - 2006, tipărită de House of Guides, București, 2011).

Astăzi, privind înapoi, după un deceniu și jumătate, înțeleg că cercetarea mea doctorală era mai mult decât atât: tot un drum, dar unul inițiativ, personal. Capătul lui, adică *sfârșitul* – personal, profesional, simbolic –, a fost obsesia subconștientă de atunci, evidentă astăzi. Am scris despre drum pentru a amâna, de fapt, întâlnirea cu capătul drumului. Această înțelegere – pe care o simțeam nedefinit în străfunduri încă de la primul meu lungmetraj ca scenarist (*Fii cu ochii pe fericire*, 1996) – am avut-o, ca o străfulgerare, atunci când m-am întâlnit, providențial, cu lucrarea fundamentală a lui Ernest Becker².

Dacă însă moartea e o temă universală, „viermele care ne roade pe dinăuntru”, pe toți deopotrivă, după cum spun epigonii lui Becker³ în ceea ce e cunoscut drept *Theory of Terror Management*, care ar fi atunci specificitatea temei mele?

Răspunsul vine după o analiză secundă a textelor mele, fie ele jurnalistice, academice, sau scenariile filmelor mele (*Mimi* – 1993 –, *În fiecare zi e noapte* – 1996 – *Fii cu ochii pe fericire*, *Tatăl fantomă* – 2011): *ratarea*. Am înțeles, așadar, tema primului meu lungmetraj, ca și tema mea recurentă, auctorială și existențială, de abia după trei decenii.

Niciodată nu este însă prea târziu. Și nimic nu este întâmplător. „Tema autorului”, cursul meu fundamental de scenaristică pe care îl predau la UNATC (vezi și mai jos), s-a născut din această înțelegere târzie: sensul scriitorului nu se găsește într-o tehnică, ci într-o rană. În cazul meu, rana aceasta,

² Becker, Ernest, *The denial of Death*, Free Press, New York, 1973.

³ Greenberg, Jeff, Solomon Sheldon and Pyszczynski, Tom, *The Worm at the Core: On the Role of Death in Life*, Penguin Science, London, 2015.

tema mea personală, ratarea existențială, teleologică, este o altă față a fricii de moarte, cu ritualurile ei, strategiile de negare și micile invenții narrative prin care o amân – proiectele, drumurile, pedagogia, munca de fiecare zi, activitățile mundane ale vieții de zi cu zi, droguri ieftine menite să mă facă să uit că sfârșitul drumului se apropie.

Acest *cuvânt înainte* la noua ediție este o meditație asupra *amânării*; a felului în care drumurile – reale sau imagine – funcționează ca aparate existențiale de deturare a anxietății thanatice. De aceea, recontextualizez aici lectura mea despre Jarmusch și despre *road movie* în ansamblu ca tehnică a întârzierii. În acest sens, această introducere nu rescrie teza, ci o „încadrează”: la stânga, istoria drumului (de la Exod la autostrăzile americane), iar la dreapta, *Sein-zum-Tode*, sau conștiința-către-moarte, după cum o numește Heidegger⁴.

Îmi propun ca această meditație sumară să se transforme într-una extinsă, într-o ediție ulterioară a acestei cărți. Ideea unei republicări a tezei, din perspectiva unui dialog peste timp între *eu-autorul-de-atunci* și *mine-omul-de-astăzi*, a fost sugerată de Andrei Gorzo într-o discuție amicală. Îi sunt recunoscător pentru acest imbold, care mă va obliga și la includerea filmelor pe care Jarmusch le-a realizat după 2006, anul la care cronologia ediției de față se oprește.

De ce sunt(em) pe drum?

În teza mea de doctorat identificam mare parte din cartografia simbolică a drumului: de la Exod la metamorfoza *westernului* în

⁴ Heidegger, Martin. *Ființă și timp*, Humanitas, 2003, 46-53.

road movie, odată cu moartea spațiilor libere și captivitatea între zidurile Cetății moderne, și până la călătoria siderală (Baudrillard). Cimentam acolo două borne kilometrice fundamentale, doi poli ai drumului: cel al fugii (disperare urbană, claustrofobie, anxietate socială) și cel al *așezării* („isihia”, *apud* părintele Scrima⁵) în care „methodos” – drumul – devine „drum împreună”, calea normativă a unei împăcări cu finitudinea. Dar întrebarea decisivă – de ce sunt(em) pe drum? – am formulat-o abia ulterior, când mi-am recitat propriul parcurs ca pe un autoportret în mișcare, cu toate devierile lui.

În înțelegerea de către mine a lui Ernest Becker, drumurile noastre sunt proiecte de „eroism” – încercări culturale de a contracara groaza morții prin sens și acțiune, chiar dacă sensul este fragil și acțiunea repetitivă. În limbajul lui Heidegger (*op.cit.*), drumul ne adăpostește de „starea de hotărâre anticipatoare” pe care o cere recunoașterea morții proprii. Iar în limbajul lui Camus⁶ e „o fericire” a celor fără speranță – o formă de luciditate care, tocmai pentru că nu promite o destinație, se bucură de doar de pasul însuși.

Concluzia? Nu drumurile sunt problema, ci faptul că nu le recunoaștem funcția de amânare. Când o aflăm și o acceptăm, drumul devine asceză (la Scrima: *așezare*, *isihia*), iar când o refuzăm devine dependență (la Baudrillard: *călătorie implozivă*, „drogul ca drum”⁷).

⁵ Scrima, André. *Despre isihism*, Humanitas, 2003.

⁶ Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

⁷ Baudrillard, Jean. *America*, London: Verso, 1988, p.71.

Texticole: drumul ca autoportret fragmentar

Texticole, o antologie de texte personale, adună trei decenii de cronică, eseuri, portrete și fulgurații jurnalistice – și o menționez aici pentru relevanța ei în definirea conceptului de temă personală, de temă a autorului, pe care o regăsim în mod evident, sau doar subteran, în toate expresiile operei unui creator (am numit fenomenul, în relație cu filmele lui Jim Jarmusch, „fețele multiple ale temei unice”). În introducerea volumului *Texticole*, imaginea care m-a „lovit” retrospectiv e aceea a arcului afectiv: de la exuberanța nouăzecistă la vocabularul sumbru al maturității, în care obsesia ratării și presentimentul morții devin dominante discursive. Acel text mă obligă acum să înțeleg critica nu ca „discurs despre filme”, ci ca dispozitiv (medical...) biografic: un mod de a scana în alții propriile spaime.

Ca atare, „drumul” din textele mele timpurii – libertar, juvenil, „pop”, festivalier – e doar prima mască. Sub ea se află un subiect care învață, încet, arta amânării: amânarea verdictului asupra propriei vocații, amânarea confruntării cu sfârșitul, amânarea asumării. Când Andrei Gorzo⁸ observă, cu acuitate, transformarea tonală a prozei mele – de la hedonism la acreală resentimentară – el citește, de fapt, deriva unei identități critice sub presiunea sfârșitului iminent. Dacă ar fi să rezum lecția *Texticole* într-o propoziție: drumul critic nu e *despre* cinema; e *prin* cinema – un traseu zigzagat, în care scrisul își caută, de fapt, un ton al finitudinii.

⁸ Gorzo, Andrei. *Postfață*, la Georgescu, Lucian, *Texticole. Texte și articole despre cinema 1990-2025*, Cluj-Napoca, UBB, Presa Universitară Clujeană, 2025.

Două borne teoretice: călătoria „siderală” și „punctul de nonîntoarcere”

În studiul meu despre *road movie*-urile Noului Cinema Românesc⁹ am propus o distincție – împrumutată și adaptată după Baudrillard¹⁰ – între *călătoria radicală* (care cunoaște, transformă, își asumă riscul) și *călătoria siderală* (care se consumă în suspensie, „între plecare și sosire”). Filmele noastre „de drum” – de la *Marfa și banii* la *Moartea domnului Lăzărescu*, *Aurora*, *Felicia*, *înainte de toate*, *Occident* ș.a. – par alergice la „aterizare”; mișcarea lor este adesea pur formală, iar „drumul” devine evitare a sensului, nu generare a lui. În interpretarea pe care o asum astăzi, această suspensie e o strategie culturală de negare a morții: atâta vreme cât suntem „pe drum”, amânăm verdictul.

Un popor „navetist” – spuneam eu¹¹ – între Est și Vest, între speranță și deziluzie: România ca frontieră perpetuă, în care mobilitatea e, pentru mulți, singurul mod de a exista, iar mirajul Occidentului e mai curând un circuit repetitiv decât o destinație. Filme precum *Periferic*, *Morgen*, *California Dreamin’*

⁹ Georgescu, Lucian. „The Road Movies of the New Romanian Cinema”, în *Studies in East European Cinema*, 3, nr.1 (2012): 23-40.

¹⁰ Baudrillard, Jean și Guillaume, Marc. *Figuri ale alterității*, București, Paralela 45, 2002.

¹¹ Georgescu, Lucian. „The Point of No Return: From Great Expectations to Great Desperation in the New Romanian Cinema”, în Gott, Michael și Herzog, Todd, *East, West and Centre: Reframing Post 1989 European Cinema*, Edinburgh University Press, 2014, 147-158.

sau *Occident* etalează tocmai această mobilitate fără orizont: drumul ca simptom (nu ca libertate), ca mijloc de supraviețuire, nu ca alegere. Reprivite prin prisma lui Becker, aceste figuri ale migrației sunt mecanisme colective de evitare a fricii de moarte: proiecte de „eroism” la scara unei comunități dezvrăjite.

Moartea westernului

Nu poți înțelege filmul de drum fără genealogia lui americană. Am insistat, în teza inițială, pe ideea că *road movie* e „fiul risipitor” al *westernului*: mașinile înlocuiesc mustangii, autostrăzile înlocuiesc preria; iar căutarea „aurului” devine căutare de *sens* într-o lume urbanizată, verticală, fără frontiere. Când „spațiile largi” dispar, libertatea se recalibrează pe drum; dar, odată cu ea, apare riscul: drumul îți poate mima aventura în timp ce-ți produce imobilitate interioară. De aceea, în momentele lui cele mai puternice, *road movie* nu livrează „eliberarea”, ci ruina mitologiei libertății (mottoul lui *Easy Rider*: „Un bărbat s-a dus să caute America și n-a putut s-o găsească nicăieri”).

În contrapunct, există filonul ascezei lente: drumul ca reinventare a așezării (*The Straight Story*) sau ca ritual al memoriei (*Paris, Texas*). Sub această lumină, westernul „moare” nu prin dispariția temelor lui, ci prin transmutarea lor: duelul devine între sine și sine, rănilor devin interioare iar „frontiera” devine „limita”¹² – locul unde te oprești ca să te recunoști.

¹² Liceanu, Gabriel. *Despre limită*, Humanitas, 1997.

Poetica drumului suspendat între solitudine și Thanatos

Jarmusch e, în această logică, cartograful unei Americi alternative: periferii, moteluri, *diners*, fețe necunoscute, timpuri morți; o poetică a golului și a întâlnirilor care aproape că nu se întâmplă. De aceea, am văzut în *Broken Flowers* (2005), finalul monografiei de față, o revenire miraculoasă „la izvoare” – un film care reînnoadă calmul stilistic (planuri fixe, travellinguri rare, tăceri) și face din drum o întoarcere melancolică, un inventar de vieți posibile, ratate sau închise. Nu întâmplător, am numit *Broken Flowers* „Fragii sălbatici ai lui Jarmusch”, cu Bill Murray drept Victor Sjöström al Coastei de Est.

Acea analogie nu era doar cinefilă; era, mai ales, thanatică: la Bergman, drumul e un rit al trecerii spre moarte (profesorul Borg parcurge un traseu de reconciliere retroactivă); la Jarmusch, drumul e inventarul singurătăților sale, un caiet de sarcini pentru o viață încă posibilă – dar pe muchie de cuțit. Dacă în *Dead Man* moartea e textul însuși (viața-operă a lui William Blake ca o călătorie către moarte, cu rituri de trecere și *vision quest*), în *Ghost Dog* moartea e codificată în etica samurailor; dacă în *Mystery Train* drumul e pelerinajul (Elvis ca religie minoră), în *Night on Earth* e defragmentarea aceleiași nopți globale. În toate, drumul e tehnică narativă a întârzierii: un timp câștigat împotriva sfârșitului.

După 2006 filmografia lui Jarmusch amplifică această metafizică a întârzierii: *The Limits of Control* radicalizează târziul (rețele, repetiții, goluri), *Only Lovers Left Alive* transformă moartea în ne-moarte (vampirii ca estetică a duratei), *Paterson* convertește drumul exterior în ritual domestic (mersul zilnic ca

poem), *Gimme Danger* (documentar) arhivează un eroism rock dispărut, iar *The Dead Don't Die* exorcizează moartea prin parodie apocaliptică. Toate pot fi citite ca variațiuni pe aceeași temă: cum să amânăm moartea fără să o uităm.

Pedagogia „Temei autorului”: între *synopsis* și *continuity*; între asumare și fugă

Au trecut cincisprezece ani de la publicarea tezei mele. E vârsta la care o carte începe, pentru autorul ei, să semene mai mult cu o urmă decât cu un proiect; o urmă conformată de pașii care au dus-o pe drum și, mai ales, de tăcerile dintre pași — acele intervale în care începem să înțelegem *de ce* am scris. În cazul meu, această înțelegere târzie are un nume scurt, greu și neliniștitor: ratarea ca moarte. Nu „moartea” ca ornament filosofic sau văicăreală melodramatică, nici ca strat de vopsea *noir* peste imaginile mele despre drum, ci moartea ca temă constitutivă a felului în care privesc lumea, meseria, pedagogia și, inevitabil, cinemaul pe care l-am iubit și practicat. Din această traversare s-a născut cursul pe care îl predau azi, ca senior al catedrei de scenaristică la UNATC, „Tema autorului”, unde îi invit pe studenți să descopere în spatele fiecărei narațiuni nu un „subiect”, ci o nevoie recurentă de a atinge limita; de a o locui fără a o epuiza; de a o împăca în scris prin ceea ce stenografia mea personală a numit, uneori poate brutal, „exerciții de murire”.

În anii în care acest text a stat pe masa mea de lucru — ca manual improvizat, jurnal de bord și memento — am revenit iar și iar la o propoziție care, pentru cineva crescut filmic pe

drumul lui Jarmusch, sună ca un diapazon: „Moartea este posibilitatea imposibilității *Dasein*” (Heidegger, *op.cit.*). Nu e nevoie să fii heideggerian ca să auzi în această frază nu atât solemnitatea metafizică a „ființei-către-moarte”, cât mecanica ei: moartea ca funcție de structurare a posibilului, ca „tăietură” care dă tensiune fiecărei alegeri, fiecărui pas, fiecărei devieri de pe șosea. Dacă pentru Kierkegaard¹³ *boala de moarte* — cea disperare care nu se consumă murind — este figura spirituală a imposibilității de a mai deveni sinele tău, iar pentru Camus unica problemă filosofică cu adevărat serioasă rămâne sinuciderea, adică modul-limită al întrebării despre sens, atunci pentru cineva care gândește cinemaul prin *road movie* moartea e atât orizont, cât și motor: destinație care justifică deplasarea și combustibil care obligă forma să se reinventeze. Iar acolo unde Levinas¹⁴ răstoarnă heideggerianul „posibil al imposibilității” și insistă că „moartea mea vine dintr-un punct asupra căruia sub nicio formă nu pot exercita putere”, ne aflăm în chiar punctul de nestăpânire pe care filmul de drum îl pune în scenă: deraierea, întâmplarea, exteriorul ca lege a mișcării.

Prin această lentilă — moartea ca prag și condiție a drumului — recitesc acum, la ediția a doua, investigația începută în urmă cu un deceniu și jumătate despre „Jim pe drum”. Atunci, mi-a fost limpede că filmografia lui Jarmusch poate fi descrisă drept o coregrafie a trecerilor (frontiere de limbă, de ritm, de gen, de ținută afectivă). Acum înțeleg mai bine că această coregrafie e despre *Marea trecere*, modul lui de a (în)locui moartea: nu tema declarată (cu excepția asumată din

¹³ Kierkegaard, Søren. *The Sickness Unto Death*, trans. Walter Lowrie, Princeton University Press, 1941, 14-16.

¹⁴ Levinas, Emmanuel. *Totalité et Infini*, Le Livre de Poche, 1990, 261.

Dead Man și comic-apocalipticul *The Dead Don't Die*), ci ratarea deliberată a teleologiei — mersul „fără țel” ca mod de a trăi, în fața unui final care nu se lasă niciodată prezent. Asta explică și de ce „Tema autorului”, cursul născut din practica mea și din aceste filme, pune la bază nu „motive”, ci nevoi: o nevoie de liminal, de întârziere, de repetiție care produce altă memorie. Am încercat ulterior să convertesc această înțelegere într-o metodă pedagogică: a citi *road movie*-ul ca „mise-en-mort” — o punere în scenă a morții care nu finalizează.

Dacă ar fi să scriu pe scurt genealogia filosofică a acestei metode, ea ar pleca dinspre Kierkegaard — unde „a muri” devine metafora radicală a sinelui care nu se poate consuma în propria imposibilitate — și ar trece, inevitabil, prin Heidegger: *Sein zum Tode* ca singura posibilitate insurmontabilă care personalizează timpul și curăță zgomotul proiectelor inautentice (Heidegger, *op.cit.*). Dar într-o pedagogie a scenariului și într-o critică de film care amândouă lucrează cu materialul imaginarului, îmi este mai util, adesea, Camus: „Il n’y a qu’un problème philosophique vraiment sérieux: c’est le suicide”¹⁵. Fraza ancorează discuția nu în solemn, ci în decizie — ce facem astăzi, la volanul poveștii noastre, știind că accidentul rămâne legea drumului? Iar acolo unde Levinas (*op.cit.*) mută accentul spre moartea Celuilalt și spre pasivitatea propriei morți, filmul de drum își găsește în sfârșit un concept etic: devierea de la traseu pentru a-l însoți pe cel de lângă noi, a „pierde” drumul pentru a salva o prezență.

Această hartă existențială nu e un ornament peste cinema, ci chiar condiția lui de posibilitate atunci când vorbim despre *road movie* (și) ca *buddy movie*. Literatura de specialitate a fixat

¹⁵ Camus, Albert. *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

de mult contururile genului: un corp proteic, în care călătoria devine gramatică narativă, iar peisajul — de la autostradă la pustiu — funcționează ca un dispozitiv moral. De la volumul clasic *The Road Movie Book*¹⁶, care dă un cadru de referință istoric și cultural, la monografia lui David Laderman¹⁷, care urmărește evoluția genului pe decenii (de la rebeliunea vizionară a anilor '60 la drumul multicultural al anilor '90), avem o teorie coerentă a drumului ca critică și drumului ca spațiu de sine.

Când reprojecțezi filmografia lui Jarmusch prin această optică, capătă claritate o morfologie a *încetinirii* și a devierii; Carabăț¹⁸ ar fi denumit procedeul (scenaristic vorbind) drept „retardare”. De la *Permanent Vacation* (1980), cu vagabondajul ca ontologie, la *Stranger Than Paradise* (1984), unde drumurile sunt încercări fără triumf, la *Down by Law* (1986) — evadarea ca redistribuire a destinului —, *Mystery Train* (1989), *Night on Earth* (1991), *Dead Man* (1995), *Year of the Horse* (1997), *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999), *Coffee and Cigarettes* (2003), *Broken Flowers* (2005), *The Limits of Control* (2009), *Only Lovers Left Alive* (2013), *Paterson* (2016), *Gimme Danger* (2016) și *The Dead Don't Die* (2019), ritualul recurent e același: a merge fără a poseda destinația. Aici literatura critică recentă (de care nu am dispus la momentul redactării tezei) e utilă: Sara Piazza¹⁹ a arătat convingător cum Jarmusch decentrează cuvântul și lasă

¹⁶ Cohan, Steven and Hark, Ina Rae, eds., London, Routledge, 1997, introd., 1-16.

¹⁷ Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, University of Texas Press, Austin, 2002.

¹⁸ Carabăț, Dumitru. *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, Editura PRO, București, 2005.

¹⁹ Piazza, Sara. *Jim Jarmusch: Music, Words and Noise*, Reaktion Books, London, 2015.

sunetul, tăcerea, zgomotul să refacă raportul dintre timp și imagine, iar Julian Rice²⁰ a citit trilogia „spirituală” (*Dead Man*, *Ghost Dog*, *The Limits of Control*) ca pe un sistem de rezonanțe între moarte, cod și rit. În sens strict, Jarmusch nu făptuiește „drame ale morții” — el practică moartea ca liminaritate: absența (sau suspendarea) *telosului*, refuzul soluției, substituirea „deznodământului” cu o poziție etică în fața timpului (așteptare, răbdare, fidelitate față de ritm). În *Dead Man*, figurația e directă: călătoria către moarte; țărnul ca pragul peste care canoa lui William Blake (Depp) trece într-un cadru care atinge sacrul fără să îl numească. Improvizația chitarei lui Neil Young e sunetul timpului ca respirație a morții și prietenia cu Nobody, o formă de etică a însoțirii; un film-de-drum în care destinația e să renunți la (încercarea) posedării destinului.

Îmi impusesem o hartă cât mai densă a *road movie*-ului. Azi, miza e alta: să arăt cum moartea — ca prag și metodă — se insinuează în foarte multe dintre filmele canonului *road movie*. Îmi propun să fac asta într-o ediție viitoare, care să fie completată și cu filmele realizate de Jarmusch după *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, filmul cu care se oprea teza mea de doctorat. *Ghost Dog* muta aceeași logică din *Dead Man* într-un cod al morții asumate (*Hagakure*), dar ritmul e iarăși încetinire: un drum urban căruia îi lipsește „spectacolul” tocmai pentru a-l restitui eticului. *The Limits of Control* merge cel mai departe: „drumul” devine o serie de variațiuni asupra golului — cadrări care alimentează absența de țintă într-un film în care moartea (asasinatul din final) e un reziduu aproape lipsit de sens narativ, tocmai pentru a ne forța să locuim durata. Nu e

²⁰ Rice, Julian. *Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control*, Scarecrow Press, 2012.

întâmplător că, în această filmografie realizată după 2006, *Only Lovers Left Alive* (amânarea morții în vampirism) și *The Dead Don't Die* (gaga-apocalipsa) arată, prin contrast, cât de discret a fost drumul morții până atunci: moartea lucruse mereu în formă, nu în subiect. Fac totuși aici un *preview* al viitoarei ediții, un exercițiu sumar aplicat pe douăzeci și ceva de titluri într-o schemă cu patru zone, în care își vor găsi locul și filmele lui Jim:

(A) Rebeliunea vizionară și eșecul libertății. *Easy Rider* (1969, Hopper), *Two-Lane Blacktop* (1971, Hellman), *Vanishing Point* (1971, Sarafian): aici drumul promite libertate și oferă moarte — nu doar ca „sfârșit șocant”, ci ca dezintegrare a orizontului: viteză care îți devine destin, peisaj care nu mai susține povara sensului. În lectura lui Laderman (*op.cit.*) aceste filme mută axul de la „aventură” la experiență limită; „plutirea” (*drifting*) devine figura morții lente. Îmi place să le privesc astăzi ca pe studii de respirație: cât rezistă filmul fără *telos*? Cât rezistă privirea fără scenariu? Am încercat să fac asta și într-un exercițiu cinematografic (ratat și el), *Tatăl fantomă* (Georgescu, 2011).

1. Ironii existențiale și violența domestică a drumului. *Badlands* (1973, Malick), *The Last Detail* (1973, Ashby), *Five Easy Pieces* (1970, Rafelson). „Drumul” dezvăluie aici moartea ca efect secundar al unei Americi pentru care mobilitatea a devenit obligație culturală. În logica lui Cohan & Hark, e perioada în care filmul de drum se încarcă de mitologia frontierelor interioare (*op.cit.*)

2. Postmodernități și devieri. *Wild at Heart* (1990, Lynch), *Thelma & Louise* (1991, Scott), *My Own Private Idaho* (1991, Van Sant), *Paris, Texas* (1984, Wenders), *Kings of the Road* (1976, Wenders), *Alice in the Cities* (1974, Wenders). Aici moartea devine alegorie a pierderii și a reconfigurării: *Thelma & Louise*

împrumută moartea ca gest de libertate, Wenders face din drum un exil al memoriei; *Idaho* transformă narcolepsia în metaforă a întârzierii – de fapt, alt mod de a muri. Laderman dedică europenizării genului un capitol întreg (cap.6), acolo unde Deleuze ar vedea migrarea spre imaginea-timp²¹.

(D) Drumul maturității târzii și pedagogia renunțării. *The Straight Story* (1999, Lynch), *Y tu mamá también* (2001, Cuarón), *The Motorcycle Diaries* (2004, Salles), *Into the Wild* (2007, Penn), *Nebraska* (2013, Payne), *Little Miss Sunshine* (2006, Dayton/Faris), *The Road* (2009, Hillcoat), *Mad Max: Fury Road* (2015, Miller). Moartea se multiplică: a celuiilalt (*The Road*), a unei versiuni a sinelui (*Into the Wild*, *Nebraska*), a unei lumi (*Fury Road*). Și aici Laderman, dar și studii recente, văd cum „drumul multicultural” și „drumul postapocaliptic” reînvie, paradoxal, etica grijii (paternitatea, comunitatea ad-hoc, sacrificialul nonmesianic) (*op.cit.*).

Nu ofer aici analize monografice; ceea ce mă interesează e efectul vectorului principal: cum moartea — ca imposibilitate de stăpânit (Levinas) — e imprimată în dispozitivul filmic: în încetiniri, în redundanțe, în muzici care „țin” timpul, în cadrări care amână sensul. În această cheie, Jarmusch nu e un „autor de road movie” în sens restrâns; el e cineastul unei morți amânate, care se apropie lent, dar ineluctabil.

Din cursul „Tema autorului” am învățat ceva care m-a obligat să scriu astfel această introducere: tema nu este „despre ce scrii”, ci *de ce scrii*. E întâlnirea biograficului — vulnerabilități, pierderi, frici — cu profesionalul — decizii,

²¹ Deleuze, Gilles. *Cinema 2: Imaginea-timp*, trad. Ștefana Pop-Curșeu și Ioan Pop-Curșeu, postf. Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Tact, 2013.

tehnică, metodă de lucru. Exemplul Jarmusch e didactic: de la *Permanent Vacation* la *Paterson*, „nimicul” (zilele care se repetă, „întâmplările” mici) e modul de a împlânzi moartea; a-i da ritm, a o face locuibilă. Asta e, de fapt, tema mea aplicată acestei cercetări: cum devine moartea locuibilă în film — și ce fel de etică și/sau metodă a autorului se naște de aici.

În fiecare an, îmi încep primul curs din modulul „Tema autorului” cu ultimele zece minute din *Dead Man*. Nu pentru că ele ar fi (doar) „cele mai frumoase”, ci pentru că sunt cele mai clare în a preda *tema*: moartea nu e rezoluție, ci împlinire. Ce face Jarmusch? Înlătură proprietatea asupra deznodământului: personajul nu „moare” pur și simplu; el e înscris într-o coregrafie (canoea, marea, ritualul) în care alții îi dau drumul. A fi autor — le spun studenților mei — e a învăța „să dai drumul”, să te lași în voia propriului drum. A lăsa filmul să meargă nu spre „sfârșit”, ci spre ceea ce e, cu adevărat, sinele propriu. Aceasta e, de fapt, etica drumului: nu să ajungi, ci să lași existența să se întâmple. Și odată cu ea, implacabil, inevitabil, dar totodată sublim, atunci când ea se petrece, moartea.

În laboratorul pedagogic de la catedra de scenaristică am cristalizat, în timp, un principiu: studentul nu își poate găsi structura narativă înainte de a-și găsi rănilor, tema personală. Din acest motiv, am pledat pentru o școală care „se preocupă de *synopsisuri*, adică de povești, nu de formate; să promoveze autori, nu tehnocrați”, așa cum rezultă și din reflecțiile mele despre „epoca *continuity*-ului” și riscurile ei de incompetență arogantă²². Ce are asta cu drumul și cu moartea? Totul. În

²² Georgescu, Lucian. „Prefață” la Maras, Steven, *Scenariul de film: istorie, teorie și practică*, Polirom, 2024.

practica scenariului, „drumul” e macrometafora structurii (călătoria eroului), dar și capcana cea mai comună: te miști fiindcă nu știi cine ești. Întrebarea „care e tema ta?” e echivalentul întrebării heideggeriene: cum știi că trăiești cu adevărat, cum integrezi moartea în „proiectul tău de lume”? Studentul care își recunoaște „punctul de nonîntoarcere” (personal) e cel care poate scrie drumuri cu sens, și nu drumuri de evitare ale sensului.

Când repeți, an după an, aceeași întrebare — „De ce ai nevoie, ca autor, de drumul ăsta?” — ajungi, inevitabil, la o blândețe a privirii, adusă de înțelegere Moartea nu e sperietoare, nicio impresie de tinerețe tardivă, sau, dimpotrivă, spaima senectuții iminente. E secretul supraviețuirii — adică să lași timpul să se întâmple. *Străinul* lui Camus deschide, sec, prin întrebarea sinuciderii; Heidegger taie definitiv iluziile prin propoziția lui celebră, citată mai sus; Kierkegaard arată că disperarea nu moare; Levinas spune că nu avem putere peste instanța propriei morți. Prin prisma aceasta, filmul de drum devine experimental care încearcă să răspundă la întrebarea: cum să locuim moartea? Iar răspunsul — mereu provizoriu, desigur — este: încet, cu grijă pentru ritm, pentru celălalt, pentru cadrele care știi să tacă.

În loc de „final”: Așezarea ca ultimă frontieră a drumului

Dacă ar fi să comprim totul într-o sintagmă, drumul e arta amânării. Iar arta amânării e, în fond, arta morții: a-i acorda timp ca să încapă viața. De aceea, această ediție nu e o

„rescriere” a tezei despre Jarmusch, ci înmormântarea primei mele naivități teoretice – și botezul unui alt mod de a privi cinemaul: nu ca vehicul de plăceri vizuale, ci ca ritual de îmblânzire a sfârșitului. O moarte pentru a pregăti o naștere.

Privind înapoi, înțeleg că nu „drumul” m-a fascinat, ci capătul lui. De aici, legăturile pe care le trasez între *Dead Man* și *The Seventh Seal*, între *Broken Flowers* și *Wild Strawberries*, între *Paris, Texas* și *Badlands*: drumuri ca întârzieri ale morții. Moartea nu e „tema sumbră” a vieții; e rațiunea ei de a fi, justificarea ei, validarea ei. Iar drumul – fie el american, românesc, jarmuschian sau bergmanian – e doar modul nostru elegant de a spune: *încă nu*.

Lucian Georgescu

august 2025



ISBN 978-606-37-2814-3