

MARIAN SORIN RĂDULESCU

PSEUDOKINEMATIKOS 2

*Bucuriile filmului*

© Editura Theosis  
www.theosis.ro  
office@theosis.ro  
Tel: 0359/405594, 0746/792321

**Lectura:** *Raluca Rădulescu*  
**Redactor:** *Virgil Baidoc*  
**Tehnoredactor:** *Delia Kerekes*  
**Coperta:** *Dan Voinea*

**Ilustrația de pe copertă:** Iosif Demian, Radu Seftlea  
(detaliu din afișul filmului *O lacrimă de fată* – regia: Iosif Demian,  
imaginea: Iosif Demian și Constantin Chelba)

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**RĂDULESCU, MARIAN SORIN**

**Pseudokinematikos: fals tratat de cinema românesc /**  
Marian Sorin Rădulescu ; pref.: Lucian Mircu. - Oradea :  
Theosis, 2010 - vol.

ISBN 978-973-88535-9-1

**Vol. 2. : Bucuriile filmului.** - 2012. - ISBN 978-606-92765-2-5

I. Mircu, Lucian (pref.)

791.43

MARIAN SORIN RĂDULESCU

PSEUDOKINEMATIKOS 2

*Bucuriile filmului*

*Prefață de*  
LUCIAN MIRCUCU

*Theosis*

2012

*„Ochiul tău este lumina trupului tău.  
Dacă ochiul tău este curat, tot trupul tău este plin de lumină;  
dar când ochiul tău este rău, și trupul tău e plin de întuneric.  
Ia seama deci ca lumina care este în tine să nu fie întuneric.”*

*(Luca 11, 34-35)*



## *Canonul lui Marian*



**N**oi, cinefilii, avem obiceiul năstrușnic de a face topuri și liste. Liste cu filme care ne-au marcat și influențat. Sau pur și simplu ne-au atins la un moment dat. Preferințele fiecăruia sunt, desigur, subiective. De multe ori nici nu mai știm de ce ne-a plăcut o peliculă. Poate povestea de pe ecran semăna cu a noastră. Poate am fost vrăjiți de coloana sonoră. Sau de un actor... Un lucru e cert: lista noastră oferă indicii clare despre personalitatea noastră. *Spune-mi ce filme vezi ca să-ți spun cine ești.* „Lista” ne definește...aspirațiile, preocupările și plăcerile (vinovate sau nu). *Suntem ceea ce vedem* (dar mai ales, cum ne raportăm la ceea ce vedem). În *Pseudokinematikos 2. Bucuriile filmului*, Marian Rădulescu propune o listă proprie („Dosarul vizionărilor”). Dar el reușește un echilibru între favoritele personale și lucrările esențiale (deși mai corect e să spunem că „favoritele” lui sunt totodată „lucrări esențiale...”).

Dacă în primul volum autorul a cartografiat popasurile obligatorii în cinematografia românească, aici mărește scara și schițează o *planisferă*, o hartă a întregii lumi cinematografice. Lista lui Marian e de fapt un canon. Un îndreptar cu filmele de căpătâi, filme cruciale. Acest canon nu

e rigid (ca un decalog) și nu are pretenția de a fi integral, dar e un bun început. „*Let's start at the very beginning / A very good place to start / When you read you begin with ABC / When you sing you begin with Do-Re-Mi*”<sup>1</sup> (Sa începem chiar cu începutul / Un foarte bun punct de plecare / Când citești, începi cu ABC / Când cânti, începi cu Do Re Mi)\*.

Repertoriul propus de Marian este ABC-ul care trebuie învățat pentru a desluși limbajul cinematografic și pentru a-i însuși gramatica (aici s-ar potrivi alt înțeles al cuvântului „canon”, acela de literă de tipar cu care se tipăreau cărțile canonice). Din aceasta perspectivă, cele aproape 100 de titluri selectate și cercetate aici pot fi privite ca o educație, ca o fundație. Sunt filme-indicator, filme-far, borne de folos în aceasta fascinantă călătorie numită Cinema. Dacă le vezi, n-ai cum să te pierzi. N-ai cum să te rătăcești în labirintul vizual care ne înconjoară. Sunt ca un fir din ghemul Ariadnei care se deșiră în prezenta carte, începând cu anul 1916 și până în 2011.

În acești 95 de ani, cinema-ul a trecut prin schimbări majore, dar esența lui e aceeași. Cinematograful de artă rămâne un mod de înțelegere a vieții, o *Cale* de a ajunge la ceea ce e profund uman. Această esență perpetuă, nemuritoare, se află în centrul atenției lui Marian Rădulescu. Autorul nu e doar un cinefil îndrăgostit de istoria filmului, este un iubitor de frumos și adevăr. Iar când întâlnește frumosul și adevărul în sala de cinema, trăiește *bucuriile* la care face referire în subtitlul cărții. Dar aceste bucurii trebuie împărtășite. Într-o zi de decembrie 2011,

<sup>1</sup> *Sunetul muzicii* (regia: Robert Wise, 1965)

am ajuns la ultimul cinematograf de stat care a supraviețuit în Timișoara (din treisprezece câte au fost odată) pentru a vedea *Crulic* (regia: Anca Damian, 2011). Lângă casa de bilete mai era un singur domn. Mă aștepta pe mine. Mă rog, aștepta încă un spectator. I se destăinuise plasa-toarei că nu voia să vadă filmul de unul singur. Am înțeles atunci de ce mergem de fapt la cinema: vrem să simțim emoția împărtășită care face să vibreze aerul din sală. Marian trăiește pentru această emoție. De aceea mă sună de fiecare dată când descoperă ceva important de văzut. Ultima oară a fost un film polonez din 2010, *Erratum* (regia: Marek Lechki). Entuziasmul lui e molipsitor, chiar și prin telefon: „*Să vezi câtă finețe, câtă delicatețe. Atâtea lucruri exprimă filmul ăsta prin fiecare milimetru de peliculă! ... Să vezi ce înseamnă muzica în film, compoziția plastică... Fiecare cadru e impecabil alcătuit, ca un tablou. Îți vine să strigi ' - Stoop! Dă pe pauză, să vadă cadrul ăsta mai bine!'. Am vrut să le spun să oprească proiecția că mă sufocam de atâta frumusețe.*” *Pseudokinematikos 2* este o colecție de astfel de experiențe desăvârșite. Ele nu au nimic de a face cu predilecția industriei de cinema actuale pentru stimulare, pentru excitarea globului ocular. Au de a face cu explorarea, cu trezirea *ochiului lăuntric*. Autorul nu face concesii filmelor-de-unică-folosință. El e interesat de filmele care merită (trebuie) revizionate. Indiferent de anul când sunt făcute, relevanța lor nu poate expira. Adevăratele filme mustesc de sensuri. Ele trebuie văzute nu ca mijloace de recreere, ci ca mijloace de *re-creare*. Așadar, volumul de față vorbește despre filmele care ne luminează dar, mai ales, despre cele care ne iluminează. Calea spre iluminare presu-

pune însă un efort și din partea noastră. Nu ajunge doar să fii „în Zonă”. Totul depinde de noi. De atenția, de reflecția și de reacția noastră. Iluminarea nu e un rezultat al unor factori externi. Ea vine dinăuntru. În acest sens, *Do-Re-Mi-ul* propus de Marian este o inițiere. Un prim pas pentru unii, o aducere aminte pentru alții.

Cu această carte, Marian Rădulescu își întărește rolul de călăuză cinematografică, cu ajutor de la întâia sa călăuză, Andrei Tarkovski (căruia îi dedică câteva eseuri luminoase în *Addenda*). Autorul adresează o nouă scrisoare de dragoste către Cinema dar și o propunere-invitație pentru șlefuirea interioară prin filme de conștiință și ficțiune. Odată ce ți-ai însușit acest canon, *ochiul* nu va mai putea fi încețoșat, păcălit, distras. Ochiul tău va fi *curat*. Și va recunoaște adevărata *lumină*.

✎ *Lucian Mircu*



## *Cui prōdest?*



De ce văd oamenii filme? Să fie doar nevoia de amuzament, de un anume drog (seduși fiind cu „armele” specifice filmului, doresc să intre într-un anume timp – „timpul cândva pierdut sau petrecut, ori pur și simplu încă netrăit”<sup>2</sup>)? Sau poate că – păzindu-și intactă conștiința de asalturile nemiloase ale istoriei<sup>3</sup> – vor să primească, vorba lui Constantin Noica, restul<sup>4</sup>...

Când a avut loc lansarea primului volum *Pseudokinematikos*, o amică jurnalistă m-a întrebat cui se adresează, de fapt, acest „fals tratat de cinema românesc”. În primul

<sup>2</sup> „Omul merge la cinema pentru o experiență de viață. Cinematograful, ca nici o altă artă, lărgeste și concentrează experiența unei persoane și o face mai lungă. Aceasta este puterea cinematografului autentic. Cultul vedetelor, show business-ul, divertismentul ieftin nu au nimic de a face cu el.” (Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time*)

<sup>3</sup> „Asta-i arta, asta-i dexteritatea, asta-i esența: păzirea necontaminată de ispitele istoriei, de tristețile nimicitoare ale exilului” (Nicolae Steinhardt).

<sup>4</sup> Așa se întâmplă în „lumea culturii” cea „întoarsă pe dos”. Acolo „nimeni nu mai tănuiește nimic, nici marele preot cu știința lui, nici pictorul, cu amestecul lui de culori”, pentru că „toți sunt gata să-ți dea restul și te așteaptă, cu restul acela miraculos, în biblioteci, muzee și la chioșcurile de reviste, la radio și în piețele publice” (Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 106). Și, am putea adăuga, în cinemateci.

rând, i-am răspuns, cititorilor liberi (celor ce-și pun problema libertății)<sup>5</sup>, dornici să vadă filme mai deștepte ca ei. Dar și celor care știu (sau sunt pregătiți să afle) că filmul românesc a existat (prin câteva remarcabile opere – izolate, e drept – în producția acelor ani și chiar în filmografia regizorilor respectivi) chiar și înainte de 1989; celor dispuși să descopere, sub „coaja” producțiilor arhicunoscute și difuzate la cinema (sau, mai recent, la TV), „aurul” filmului românesc; celor ce știu că patriotismul unei opere nu are nimic în comun cu anvergura triumfalistă a filmelor zis-istorice, cu voievozi și haiduci, ale „epopeii naționale”; celor dornici să deslușească autentică dimensiune comică mai cu seamă în unele filme „serioase”, nu în comedii populare; celor, în fine, interesați să cerceteze pe acei câțiva cinești ale căror opere – neconvenționale, inovatoare formal – merită toată atenția.

Al doilea volum *Pseudokinematikos*, tot un „fals tratat de cinema”, rememorează – fără pretenții de exactitate și investigație academică – alte bucurii de cinefil. Sunt doar câteva escale în timpul și spațiul cinematografic din întreaga lume, trepte spre un posibil *cinema paradiso*. Cartea de față este și un fel de incursiune *anti-critică* în lumea „hieroglifelor adevărului absolut” de pe celuloid și a vectorilor lor<sup>6</sup>. M-am ocupat exclusiv de filme pe care le consider vrednice de pomenire. La urma urmei, convingerea lui Horia Bernea despre menirea culturii poate fi valabilă

<sup>5</sup> Jean Paul Sartre: „Scriitorul are nevoie de libertatea cititorilor, nu se poate scrie pentru sclavi.”

<sup>6</sup> O parte din textele prezentului volum sunt prelucrări ale unor articole și recenzii publicate pe portalurile *Liternet*, *CineTipar* și *Hyperliteratura*.

și în domeniul cinematografului (înțeles ca fapt de cultură): „Dacă omul actual va înțelege cât de sărac este în comparație cu strămoșii săi, va fi un câștig enorm pentru el. Trebuie ajutat. Omul tradițional, în mersul său spre Dumnezeu, avea o cale directă: calea rugăciunii; credea! Noi, care ne-am tot îndoit, care suntem atât de bruiiați, suntem pe o cale care trebuie ajutată prin cultură. Dar să ne întărim prin cultură, nu să ne zăpăcim prin cultură”<sup>7</sup>.

Filmele despre care dă mărturie prezentul volum sunt păstrate mai ales în cinemateci și definesc nu atât „jocurile de culise” ale producătorilor, cât viziunea (stilul, personalitatea) regizorilor care le-au creat. Sunt „filme de autor” ce îmbogățesc omul cu o „experiență de viață”<sup>8</sup>, lărgindu-i și concentrându-i experiența. Sunt filme care au ca numitor comun atât de anevoios definibilă noțiune de frumos<sup>8</sup>, care încearcă să facă sufletul omenesc receptiv la bine și să-l pregătească pentru „lucrurile de pe urmă”. Despre ele au scris pe larg de-a lungul anilor croniciari, teoreticieni, esteticieni, însă rămân mereu un teritoriu de „nișă” pentru publicul larg<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Filmul se inserează pregnant în procesul artistic de „cucerire treptată a tărâmurilor haosului” (Arnold Hauser). „Zăpăcirea” prin cultura modernă este facilitată de tehnica montajului de film, de combinațiile timpului și spațiului gândite cinematografic în vederea obținerii unei gândiri lărgite, „enciclopedice”, a cunoașterii umane.

<sup>8</sup> „Frumosul – spectacol natural sau operă de artă – stă în rezervă (discret, smerit, soi de film mut) și nu întreprinde niciun demers în afara unei simple existențe, prin ea însăși biruitoare” (Nicolae Steinhart, *Monologul polifonic*, p. 164).

<sup>9</sup> Astfel de filme ajung mai greu la spectatorii ce caută divertismentul în artă și sunt atrași de „suprafața lucrurilor”. Pentru ei vulga-

I



*Semnele  
unei civilizații pierdute*



A fost odată ca niciodată o mare iubire pentru cinema. A fost și mai este, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti. Au fost vremuri în care cinematograful („marele ecran”) era și o oază de bucurie. Când în cinematografele din România se proiectau filme din diferite țări ale lumii (nu doar americane), când repertoriul era alcătuit diacronic, cu multe reluări de filme vechi, astfel că sala de cinema devenise un fel de sală de cinematecă, adică un „cinematograf cu memorie”. Pe atunci, multe dintre filmele difuzate activau setea de absolut și dorința de dialog a spectatorilor. Frigul (iarna) sau căldura excesivă (vara), ori lipsa lor de eleganță și de igienă din „magazinele de vise” nu te împiedicau să le frecventezi. Filmul devenise aproape o religie (sădea cu timpul – în sufletele celor care știau să dea la o parte propaganda ideologică sau balastul bulevardier – un ideal), iar cinematograful era (pentru cei care nu-l substituiau unei cârciumi, unui amfiteatru de circ sau unui stadion) ca o biserică.

În primii ani de după căderea barierelor ideologice (în 1989), repertoriul cinematografelor din România avea să se profileze treptat exclusiv pe filme recente și foarte recente, croite în marea lor majoritate după „rețete de

ritatea și mediocritatea sunt luate drept frumusețe. „Care anume – se întreba retoric Andrei Tarkovski – sunt cauzele surdității estetice și, uneori, morale a atâtor oameni? A cui este greșeala? Și, de altfel, ar putea fi ajutați acești oameni să perceapă frumusețea, sublimul, inspirațiile nobile ale spiritului, faptul că numai arta autentică poate să trezească la o stare de veghe?”



succes”. Scipitor ambalate, în era *fast food* și *fast cinema*, filmele americane de divertisment sunt acum – cu puține excepții – singurele difuzate în cinematografe. Câteva zeci de cinematografe (din toată țara) au supraviețuit „vremurilor vechi” și promovează (uneori în condiții precare) același repertoriu – previzibil, uniform și monoton – ca în *mall*-uri. Filme *junk*, produse de personaje asemenea „jucătorilor” din filmul profetic al lui Robert Altman, *Jocuri de culise*<sup>10</sup>. Arta – avea dreptate André Gide – se naște din constrângere, trăiește din luptă și moare de libertate.

„Nu trebuie scrise decât acele cărți a căror absență provoacă suferință” spunea undeva Marina Țvetaeva. Putem adăuga: „Nu trebuie văzute decât acele filme a căror absență provoacă suferință.” Dictonul sună bine, dar până să ajungi să-l trăiești (și cine ajunge cu adevărat?), cât *voyeurism*, câtă risipă de timp, câtă impregnare cu imagini și sunete de sirene... Iar apoi, câtă trudă ca să-ți „deztatuezi” retina (sau poate memoria involuntară), să păstrezi ce-i bun după ce le-ai încercat pe toate. Într-un interviu<sup>11</sup> acordat în România, regizorul ruso-ame-

<sup>10</sup> Repertoriul actual reflectă îndeaproape cuvintele lui Ernest Bernea: „Lumea de azi l-a alungat pe Dumnezeu, a alungat religia și metafizica, a alungat poezia. Omul, bogat material și sărac spiritual, aleargă obosit de aparențe înșelătoare. Toate lucrurile sânt șterse, toate faptele sânt mărunte. E mult, e mult, dar nimic semnificativ. Oamenii nu mai știu să se roage, nu mai știu să iubească, nu mai știu să trăiască și nici măcar nu știu să moară; nu sete de absolut, nu atracție secretă, nu dramatică întrebare.”

<sup>11</sup> Interviul a fost publicat în *Adevărul literar și artistic*, cu ocazia participării regizorului la B-IFF 2011.

rican Andrei Koncealovski declara, în amurgul carierei sale artistice, că nu cunoaște nici „tânărul cinema românesc”, niciun „tânăr cinema”, că nu cunoaște cinema. Încearcă – spunea el – să uite totul, să se „deztatueze”. Cinematograful nu-l mai interesează: „Câteodată mai văd filme, dar prefer să revăd filmele care m-au făcut o persoană decentă, vreau să spun cele vechi.”<sup>12</sup> Acele filme (și încă altele, desigur) sunt, acum – în era șmecheriilor publicitare de tip 3D și a incipientului „flash cinema” (în care oricine poate să facă filme și oricine poate să le vadă)<sup>13</sup> – semne ale unei „civilizații pierdute”. Cinematograful american – mai spunea regizorul *Siberiadei*, răsfățat cândva și de Mama Rusia și de Unchiul Jack – a decăzut foarte mult, în originalitate și în calitate, în ultimele decenii: „Nu este vorba despre altceva decât despre o mașină de făcut bani.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Regizorul citează ca favorite filme de Fellini, Bergman, Buñuel, Kurosawa, iar pe Andrei Tarkovski (împreună cu care a scris scenariile pentru *Compresorul și vioara*, *Copilăria lui Ivan* și *Andrei Rubliov*) îl consideră un geniu.

<sup>13</sup> „Viitorul filmului ca artă pare a fi subordonat tehnologiei viitorului.” (Ștefan Augustin Doinaș, *Secolul 21*, 10-12/2001)

<sup>14</sup> La începutul anilor 80, unul din cei mai reputați critici americani ai momentului, constata că filmul american se afla „în cea mai critică poziție”. Deși multe filme „realizează câștiguri imense, mai mari ca niciodată în trecut”, altele „eșuează complet, în așa fel încât pentru a-și asigura succesul următor, producătorii sunt nevoiți să se lanseze într-o competiție fără final, investind sume tot mai exorbitante, sau sunt obligați să facă concesiile din ce în ce mai mari gustului comun”. (Adina Darian, *Mirajul Statuetei de Aur*, p. 292).

II



*Ceva bun  
de la filmul românesc*



Între 1948-1989, pe lângă producțiile populare (cu voievozi, haiduci, oșteni, bișnițari, milițieni, „revoluționari” și „reacționari”, comisari și alții asemenea), au existat – în filmul românesc – și câteva oaze de cinema *pur sânge*<sup>15</sup>. Sunt filme de autor, ce atestă semnele unor viziuni regizorale mature, opere ce divulgă etapele conturării unei salutare gândiri filmice, ale unui limbaj cinematografic<sup>16</sup>. Unele s-au bucurat de mediatizare (mai ales în presa scrisă), de recunoașterea criticii<sup>17</sup>: câteva ecrani-

<sup>15</sup> Înainte de naționalizarea industriei cinematografice din România s-au realizat prea puține filme notabile. Unul dintre ele este, cu siguranță, *O noapte furtunoasă* (regia: Jean Georgescu). Cenzura comunistă îl interzice între 1945-1952, iar apoi este reluat cu genericul trunchiat, trecându-se sub tăcere producerea sa cu aproape 10 ani mai devreme.

<sup>16</sup> La începutul anilor 80 regizorul Alexandru Tatos se întreba retoric dacă filmele românești cu adevărat reprezentative sunt „masa infirmă de pelicule decolorate, tributare simplismului ultrasupărător, turnate, cu o perseverență demnă de o cauză mai bună, după aceleași tipare demult perimate” sau „cele câteva titluri de excepție care răsar pe ici pe acolo și pentru că sunt atât de rare ni se par mult mai importante decât sunt în realitate” (*Almanahul Cinema 1980*).

<sup>17</sup> Dintre acestea, unele au avut probleme la difuzare, au circulat într-un număr mic de copii în țară și au fost retrase de pe ecrane la

zări (scurt-metraje) după I.L. Caragiale, de Jean Georghescu; *La „Moara cu noroc”*; *Scurtă istorie*<sup>18</sup>; *Viața nu iartă*; *Când primăvara e fierbinte*<sup>19</sup>, *Pădurea spânzuraților*<sup>20</sup>; *Dumi-*

scurtă vreme după premieră. De asemenea, realizatorii lor (Mircea Săucan, Mircea Veroiu, Dan Pița) au fost trași la răspundere pentru felurite vini imaginare. Altele (*Scurtă istorie*, *Pădurea spânzuraților*, *Răscoala*, *Nunta de piatră*, *Nodul gordian* etc.) au avut parte de remarcabile succese internaționale.

<sup>18</sup> „În contextul post-disneyan, apariția lui Gopo are, ne grăbim s-o spunem, toate atributele unei reanimări a ... animației. Marcat de succesul și de clasicitatea lui Disney (aluzia antropomorfică, realism, morală), Gopo ia o decizie fundamentală pentru perenitatea și substanța majoră a artei sale, atunci când își alege ca personaj omul. Omul despovărat de accesoriile vestimentației.” (Ioan Lazăr, *Arta narațiunii în filmul românesc*, p. 43)

<sup>19</sup> Debutul lui Mircea Săucan în lung-metraj este „un poem de dragoste și ură pe fundalul primăverii zburcimate a anului 1945. Încă de la acest film se conturează universul cinematografic al regizorului: viața și moartea, dragostea și ura, natura prietenă sau dușmană, lupta omului pentru a trăi demn, pentru a gândi și acționa cu sufletul și cu inima, refuzul conservatorismului, al oportunismului și al inerției” (Mihai Tolu, *România literară* nr. 34, 22 august 1991).

<sup>20</sup> George Littera semnala „construcția interioară de o rigoare și o puritate rar întâlnite în filmele noastre, derivând din precisa geometrie în care sunt expuse motivele, temele, din ridicarea unor întregi arhitecturi de raporturi semnificative, înalt simbolizatoare”. Iar Ecaterina Oproiu remarca „gravitatea regizorului” și „refuzul său dezinvolt de a pluti printre clăbuci de vervă, de a avea farmec levantin”. Rezultatul: o „senzație de greu”, o „gravitate uneori nordică” și „impresia că ne mișcăm pe o planetă în care legea gravitației impune alte norme, o planetă în care totul cântărește infinit mai greu”. *Pădurea spânzuraților*, consemna Oproiu în acord cu alți critici de film, ne dă „sentimentul înviorător că ne aflăm în fața unei

*nică la ora 6*; *Meandre*<sup>21</sup>; *Răscoala*; *Reconstituirea*; *Nunta de piatră*; *Felix și Otilia*; *Duhul aurului*; *Prin cenușa imperiului*; *Ilustrate cu flori de câmp*; *Mere roșii*; *Tănase Scatiu*; *Ma-ma*; *Filip cel bun*<sup>22</sup>; *Cursa*; *Dincolo de pod*; *Iarba verde de acasă*; *Doctorul Poenaru*; *Casa dintre câmpuri*; *Un om în loden*; *Lumina palidă a durerii*; *Proba de microfon*; *Vânătoarea de vulpi*; *Croaziera*; *O lacrimă de față*; *Concurs*<sup>23</sup>; *Secvențe*; *Ochi de urs*; *La capătul liniei*;

pelicule de circulație europeană”. Printre personalitățile care au făcut parte din echipa acestui film (ce se înscrie pe linia unor opere de referință ca: *Iluzia cea mare*, *Nimic nou pe frontul de vest*, *Cărările gloriei* sau *Viața nu iartă*) se numără și directorul de imagine Ovidiu Gologan. Migala muncii sale – „și poezie și pictură” – se regăsește în atenția la cele mai mici detalii ale compoziției imaginii (uneori, la aranjarea luminii pentru un prim-plan de câteva secunde, îi erau necesare în jur de patru ore).

<sup>21</sup> „În acest film, autorul, care-i unul singur și acela-i regizorul Mircea Săucan, a adus reprezentarea realității, prin descriere și prin ritmul ei, prin tonalitatea ei (obținută prin stilul mișcării – mers somnambulic, mecanic, uniform, egal – printr-o mimică și gesturi stereotipe, prin tonul vorbirii refulate în interiorul ființelor, vătuite, măcinate între dinți și buzele aproape închise, prin încetineala și monotonia ei, prin iluminarea cadrului, prin scenografie și costum).” (Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, p. 146.)

<sup>22</sup> Mircea Diaconu, interpretul lui Filip: „O bucurie rară și, în același timp, filmul care m-a făcut să plâng pentru ultima oară în viața mea. Când l-am terminat știam clar că a ieșit ceva deosebit, ceva de nivel filmelor cehești din anii '60. Ne-am dus la Buftea pentru montaj și acolo, în cabină, l-am găsit pe directorul casei de filme, Eugen Mandric, care tăia filmul în draci așa că am plecat din Buftea plângând, pe jos, spre casă. După aceea, un an întreg am tot filmat ca să acoperim golurile rămase în film.” (*ProCinema*, X, 1995)

<sup>23</sup> Filmul lui Pița (un road movie) iese pe ecrane la un an distanță de *Croaziera* – apologul lui Mircea Daneliuc (un river movie). Au fost, fiecare, un film-bornă în peisajul cinematografiei românești cu te-

*Fructe de pădure; Dreptate în lanțuri*<sup>24</sup>; *Imposibila iubire; Pas în*

matică „de actualitate”, de la începutul anilor ‘80. Atât *Concurs* cât și *Croaziera* erau recunoscute în epocă drept opere „demascatoare”, „îndrăznețe” și „atipice”. *Concurs* este însă filmul-poem al Puștiului-„salvator”, nu al echipei „dezorientate” și nici al violatorilor din pădure ori al „stabilor” semidocti. (La fel cum *Călăuza* lui Tarkovski se concentrează pe îndrumarea scepticilor sau curioșilor – cu nădejde, credință și iubire – până în pragul „camerei dorințelor”. Nu gândurile necurate ale Profesorului și Scriitorului sunt „punctul nodal” în pseudo-odiseea S.F. a lui Tarkovski, ci stăruința Călăuzei milostive care spune: „Mai presus de toate, să... credeți!”.) *Croaziera* lui Daneliuc rămâne exclusiv confiscată de proza repetatelor „nemicnii, incidente și neghiobii”, de „urâtul vieții” din care lipsește atât Puștiul-„călăuză”, cât și ideea de călăuzire-îndrumare către însăși „înțelepciunea vieții”.

<sup>24</sup> Poate că forța celor trei filme de Dan Pița de la începutul anilor ‘80 stă tocmai în călirea („lămurirea”) personajelor principale: Puștiul din *Concurs*, tâmplarul, unchiul și mătușa lui, fotografatul Ștefan, Cristina și Profesorul din *Faleză de nisip*, haiducul Pantelimon din *Dreptate în lanțuri*. Cu toții stau tare ca o nicovală în care se lovește. Despre fiecare se poate spune că este „un mare atlet, care învinge, deși-i lovit”, că este parte din „sarea în bucate” ce dă sens poveștii. Fiecare și-a găsit un „volant” care îl apără de „pantera-realitate”, fiecare vrea să se știe despre el că „este acolo unde este”. Lor li se opun grupul de găinari și turnători, predispuși la „vrajbe, invidii, încăierări, denunțuri, lăcomii, mizerabile poftă, rivalități, referate” (cum observa Nicolae Steinhardt într-o extrem de pozitivă cronică a filmului, apărută în volumul său *Critică la persoana întâi*) și „orientat” de Puști (în *Concurs*), chirurgul Theodor Hristea, cel învins de propria sa „autonomie” și care trăia numai și numai „de capul său”, nepăsător față de „volantul aberație” (în *Faleză de nisip*) sau procurorul alergic la lumina soarelui (în *Dreptate în lanțuri*). Puritatea (în sensul nobil de libertate, nu de virtute ce se opune păcatului) este pariul câștigat aici, de regizor. Și forța *evergreen* a acestor filme.

*doi; Glissando*<sup>25</sup>; *Adela; Să mori rănit din dragoste de viață; Semnul șarpelui; Sfârșitul nopții; Moromeții; Iacob ș.a.* – elemente dintr-un posibil „canon”. Altele (*Țărnuțul nu are sfârșit*<sup>26</sup>;

<sup>25</sup> „S-ar putea ca filmul lui Mircea Daneliuc să fie – și este firesc – receptat în chip diferit. S-ar putea ca la unii spectatori să prevaleze efortul (și implicit oboseala) de a-l urmări (de la un anumit moment încolo, cel puțin). Pe alții îi vor satisface amploarea și inventivitatea, imaginația cineastului, nu atât pentru coborârea în epocă (acum revolută), cât mai ales în fenomenologia ei. S-ar putea, în sfârșit, ca unii să acuze o lipsă de direcție narativă, o glisare a însuși autorului filmului înspre o încărcare barocă (dar când spun aceasta, mă și întreb dacă nu cumva această glisare barocă funcționează aici ca un revelator al labirintului psihologic). Poate că filmului *Glissando* i se pot aduce – dacă nu întregime, cel puțin în parte – reproșuri de acest fel. Un lucru este însă sigur, pentru mine: și anume că el are importanța unui pas către actul de maturizare a cinematografului noastre – ca gândire artistică, ca expresie, ca anvergură narativă și ca act de cultură, nu în ultimă, ci în primă instanță.” (Mircea Alexandrescu, *Cinema*, 10, 1984)

<sup>26</sup> „*Țărnuțul nu are sfârșit* a intrat în producție ca un film experimental, în stilul ciné-vérité-ului. Este singurul caz – până acum la noi – de un film pornit la drum cu un scenariu de trei pagini. Tema lui: viața la țară în Dobrogea aceluși an. De fapt, Mircea voia să facă un cu totul alt film: o poveste de dragoste dintre un soldat în termen ce-și face armata la grăniceri, în Dobrogea, la țărnuțul mării și o tânără rușoaică venită să caute mormântul tatălui ei, căzut în luptă în timpul războiului. După primele materiale filmate cu țărani, au urmat brusc cele ale adevăratului film, care i-au lăsat pe conducătorii Studioului – ca să întrebuițez un cuvânt la modă – perplecși. A urmat oprirea filmărilor, apoi parlamentări, amenințări, indicații ferme – și filmările s-au reluat. Tensiunea în care lucra echipa este greu de descris; după ce alte materiale au fost vizionate, s-a dispus din nou oprirea filmărilor, care s-au terminat pe ascuns. Povestea de dragoste peste care plana nu numai umbra războiului, ci și aceea a revoltei mocnite față de viața cenușie, lipsită de libertate pe

*Alerta*<sup>27</sup>; *100 lei*; *Dincolo de nisipuri*; *De ce trag clopotele, Mitică?*<sup>28</sup>, *Falezze de nisip* ș.a.) nici măcar nu au avut parte de premieră, la vremea lor, sau de cronicile convenite<sup>29</sup>.

care o trăiam cu toții, împletirea momentelor de dramă cu cele de joacă copilărească, unele scene de un erotism rafinat – au făcut ca filmul să fie interzis pentru difuzare.” (Mihai Tolu, *România literară* nr. 34, 22 august 1991)

<sup>27</sup> „*Alerta* este un film cu totul deosebit, imposibil de clasificat. Început ca un film-comandă, ca un film de protecția muncii pentru Ministerul Industriei Chimice, el s-a transformat într-un poem liric, într-o pledoarie pentru frumusețea dragostei și a grijii pentru aproapele nostru, acțiunea desfășurându-se în peisajul dezolant al unei uzine chimice care urâțește și poluează totul în jur. Tinerii eroi, cu viața riguros programată de alții, care știu numai ei ce este bine și rău, sunt conduși pe bandă rulantă, ca și sacii cu îngrășaminte chimice, și doar dorința lor de puritate și libertate îi va face să plutească fericiți deasupra zidurilor Voronețului sau să zburde descătușați pe treptele unei scări infinite, care îi va duce poate spre o lume mai bună.” (Mihai Tolu, *România literară* nr. 34, 22 august 1991)

<sup>28</sup> Victor Rebengiuc (Pampon): „Publicul a ajuns o persoană destul de matură, care, singură, poate aprecia calitatea artistică a filmelor. Intermediarii, cei ce-și imaginează că-l pot substitui sau „ocroti” ca pe un copil neștiutor, nearătându-i imagini socotite de ei, nedemne, impudice, dure sau mai știu eu cum, greșesc! Socotesc că publicul de azi poate alege singur și că va putea pricepe *De ce trag clopotele, Mitică?*.” (Cinema, 12, 1981).

<sup>29</sup> Dintre acestea, *100 lei*, *Dincolo de nisipuri* și *Falezze de nisip* au rulat pentru scurtă vreme, în cinematografe, dar fie în variante trunchiate, fie cu secvențe refilmate după indicații „de sus”. Întrebat ce anume propune pentru îmbunătățirea calității în filmul românesc, actorul Florin Zamfirescu sugera ca „genericul filmului românesc, veșnic incomplet, să se compună pe viitor și din numele aceluia care au greaua sarcină de a verifica o operă de artă”.

Iar atunci când – în 1989 – restricțiile de difuzare au fost ridicate, prea puțini spectatori mai erau dornici să le vadă<sup>30</sup>. Începuse o *altă* formă de înnebunire (spălare de creieri) *en masse*, prin importul amețitor de filme de aventuri, telenovele etc.

După 1990<sup>31</sup>, coordonatele minimalist-(neo)realiste și tonurile reci din filmele deceniilor șase-opt sunt preluate

<sup>30</sup> Filmul românesc, prin operele de excepție numite mai sus (și alte câteva omise din enumerare), devenise act de cultură și, poate, o „revanșă”. A „anahoreților, înfrânților, modeștilor, complexaților, ne-trebnicilor” (Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 39).

<sup>31</sup> În volumul său, *Confesiuni cinematografice*, Dan Pița discută chestiunea scenariului în noua paradigmă socio-politică și culturală. Acum, susține Pița, scenaristul sau autorul ecranizat (dacă mai e în viață, desigur) îi spune regizorului, autoritar: „Ascultă omule, eu am scris scenariul, treaba ta e să-l filmezi!”. Pița recunoaște că, mai ales la ultimele filme, a trebuit să se conformeze voinței arbitrare a scenaristului și producătorului. Și atunci este îndreptățit să se întrebe: Dată fiind evoluția cinematografului din punct de vedere tehnic, care va fi în viitor rolul scenaristului, al regizorului? Regizorul – „principalul creator care assemblează totul: dramaturgia, jocul actorilor, dialogurile, imaginea, sunetele și muzica” – începe să lase loc, inevitabil, producătorului. Ca urmare, cinematograful de azi, „din ce în ce mai golit de semnificații”, este unul „de producător”. Nu mai contează *cum* povestești, ca în cazul filmelor „de autor”, ci mai ales *ce* povestești. Dar – adaugă nostalgic Dan Pița – „totdeauna între formă și fond trebuie să existe o relație complexă, care derivă una din alta și se sprijină una pe alta” ... „regizorul e judecat azi după numărul de intrări, de faze *sexy*, de bătaii și urmăririi”. Aceste ingrediente, foarte gustate de „publicul larg” atunci când sunt bine puse în pagină, rămân însă „nedigerate” când filmul se înecă în secvențe gratuite, descriptive și didactic-teziste. Pița evocă apoi cinematograful comercial prin recurența opoziție Europa *versus* America, adică: „o istorisire simplă, caldă, plină de sensibilități,

și valorificate cu mai mult sau mai puțin succes de Lucian Pintilie (*Balanța*<sup>32</sup>; *Prea târziu*; *O vară de neuitat*; *Terminus Paradis*; *Niky Ardelean, colonel în rezervă*; *După amiaza unui torționar*), Stere Gulea (*Vulpe-vânător*; *Stare de fapt*), Nicolae Mărgineanu (*Privește înainte cu mânie*; *Faimosul Pappazzo*; *Schimb valutar*), Mircea Daneliuc<sup>33</sup> (*Patul conjugal*;

necesară mai degrabă sufletului și intelectului” față de spectaculozitatea efectelor speciale ce devin „o dimensiune artistică ce ține mai mult de arta spectacolului, de ideea de a șoca cu tot dinadinsul (șocul vizual și auditiv devenind un scop în sine, un element hotărâtor, primordial)”, adresându-se „acelor simțuri necontrolate, acelor nevoi de ordin hormonal (violență, sex, ură, răzbunare)”.

<sup>32</sup> Importanța *Balanței* este „comparabilă cu aceea a *Omului de marmură* al lui Wajda” pentru că „ne redescoperim, într-o viziune caricatural-grotescă, propriile instituții: Justiția, Poliția, Biserica, Partidul, Școala, Securitatea, Sănătatea, Armata, Transporturile etc. De remarcat, ni se atrage atenția, motto-ul din Antim Ivireanu, ales de regizor și inclus în scenariul filmului: „...nu avem nici credință, nici nădejde, nici dragoste, și suntem mai răi, să mă iertați, decât păgânii... Și puteți cunoaște aceasta, că este așa cum vă zic, că ce neam înjură ca noi de lege, de cruce, de cuminecătură, de colivă, de prescuri, de spovedanie, de botez, de cununie și de toate tainele Sfintei Biserici. Cine dintre păgâni face aceasta?” (Eugenia Vodă, *Cinema și nimic altceva*).

<sup>33</sup> Referindu-se la cele mai spectaculoase căderi în cinematograful românesc de după 1990, criticul de film Tudor Caranfil comentează: „Mă uit la colegii mei de generație, regizorii. Mă uit la Pița, mă uit la Daneliuc... De 20 de ani ei fac un film prost unul după altul. Singurul care face excepție e Pintilie. Mă uit cu compătimire, pentru că îmi dau seama că ei vor să supraviețuiască profesional, dar pun în primejdie ceea ce era bun, strălucit, în opera lor de dinainte.” (*Adevărul*, 5 august 2011) Observația lui Caranfil, oricât de incomodă, merită luată în seamă. Ea se cuvine a fi pusă în legătură cu mărturia lui Dan Pița (din volumul său, *Confesiuni cinematogra-*

*Această lehamite*; *Senatorul melcilor* ș.a.). În 1991 Nae Caranfil debutează cu un film-unicat (*E pericoloso sporgeresi*), a cărui prospețime și vervă (desprinse parcă din cinematograful ceh al anilor 60) va fi egalată, câțiva ani mai târziu, de Cristian Mungiu (în *Occident* și *Amintiri din Epoca de Aur*). Spre sfârșitul deceniului, Alexandru Maftai regizează pentru TVR: *Fii cu ochii pe fericire*. Acest film anticipează întrucâtva direcția pe care va merge cinematograful românesc după anul 2000<sup>34</sup>. Atunci încep să se afirme o serie de tineri regizori ale căror filme adună premii după premii la festivaluri din întreaga lume. Unii sunt prezenți în retrospective și gale dedicate filmului românesc, alții intră în clasamente internaționale: Cristi Puiu (*Marfa și banii*; *Moartea domnului Lăzărescu*; *Aurora*), Cristian Mungiu (*4 luni, 3 săptămâni și două zile*), Corneliu Porumboiu (*A fost sau n-a fost?*; *Polițist, adjectiv*), Cris-

*grafice*) ce atestă nevoia regizorului de a se conforma voinței arbitrare a scenaristului și producătorului. Regizorul – „principalul creator care assemblează totul: dramaturgia, jocul actorilor, dialogurile, imaginea, sunetele și muzica” – începe să lase loc, inevitabil, producătorului. Prin urmare, cinematograful de azi, „din ce în ce mai golit de semnificații” (nu mai contează *cum* povestești, ca în cazul filmelor „de autor”, ci mai ales *ce* povestești), este unul „de producător”.

<sup>34</sup> Acest „nou val” se remarcă, între altele, printr-o dublă debarasare (una caldă, una rece): de – în fine! – estetica sordid-naturalistă din filmele ultimului deceniu al secolului XX, dar și de poetica rafinată a unui Iliu, Ciulei, Pintilie, Săucan, Pița, Verouiu, Tatos, Daneliuc, Demian, Tănase. Se naște astfel un nou tip de „firesc”: acela de pe stradă, în care dialogurile, muzica, decorurile, lumina artificială și costumele încetează să mai fie „personaje” în dramaturgia filmului.

tian Nemescu (*California Dreamin'*), Călin Netzer (*Medalia de onoare*), Adrian Sitaru (*Din dragoste, cu cele mai bune intenții*), Anca Damian (*Crulic*) ș.a.

Filme semnate de-a lungul anilor de Jean Georgescu, Liviu Ciulei, Victor Iliu, Iulian Mișu, Manole Marcus, Mircea Săucan, Lucian Pintilie, Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Dinu Tănase, Nicolae Mărgineanu, Nae Caranfil, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Călin Netzer și încă alții mărturisesc fără putință de îndoială, că cinematograful românesc *există*.<sup>35</sup> Trebuie doar să-i deslușim nestematele în hățișul de producții amatoristice (chiar dacă, uneori, cu patalama) și ilustrative, de *pseudo*-comedii ori *pseudo*-drame.

<sup>35</sup> La noi, observa cineastul Victor Iliu într-o notă de jurnal (de la începutul anilor '40), „cinematograful nu poate avea, niciodată poate, caracterul de producție, de export, de marfă, adică. La noi trebuie să fie artă, numai artă. Pentru că, nu trebuie uitat niciodată, cinematograful e cel mai complet mijloc de exprimare artistică. Trebuie făcută o cronică a timpului, a întâmplărilor, a oamenilor. Documentarul vieții și realităților românești. Nu popularizatorul platitudinilor vodevilești și melodramatice, exhibiționism trivial de prost gust, de imbecilitate etc.” În 1959, același Iliu, care devenise între timp regizorul unuia din primele filme românești de artă (*La „Moara cu noroc”*), consemna: „Trebuie neapărat să creăm o cinematografie a noastră. Să facem astfel de filme încât ele să poată fi deosebite de ale altora, să nu mai imităm la nesfârșit pe alții.” (Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*).

## III



### În căutarea icoanei pierdute<sup>36</sup>



Pe la mijlocul anilor '90 ieșeam dintr-o sală de cinema unde tocmai văzusem *Născuți asasini*. Eram bulversat, intrigat și – în mod bizar – încântat. Controversatul și electrizantul film al lui Oliver Stone mă acaparase în lumea lui prin feeria de culori, sunete și ritmuri bine alese, prin montajul dibaci, prin replicile ironic-tăioase, prin savoairea crudă a retoricii sale „metatextualiste”.

*Născuți asasini* este, probabil, spectacolul cinematografic la superlativ la care mi-a fost dat să particip, în ultimul deceniu al secolului XX. (În primul deceniu al secolului XXI această tulburătoare și, pe alocuri, încântătoare experiență cinematografică a fost întrecută doar de un singur film, nedifuzat în cinematografele din România: *Recviem pentru un vis*.) Oricât de sofisticat și dement-provocator se doreau stilul și, respectiv, „miezul”, finalul era – surprinzător – *happy*: ucigașii în serie Mickey & Mallory Knox, alintați de *mass media* întregii lumi și transformați de jurnaliști în supervedete, sfârșesc prin a-i lichida atât pe oamenii legii, cât și pe reporterul-vedetă (corupți, evi-

<sup>36</sup> Vezi Addenda 2: „De la „Sfânta Treime” a lui Andrei Rubliov la *Călăuza* lui Andrei Tarkovski”.

dent) de care s-au folosit în prealabil. La urmă scapă nepe-depsiți și – peste ani – îi vedem bine-mersi într-o rulotă, unde-și plimbă plozii prin preerie.

Am întâlnit atunci, la ieșirea din cinematograf, un dascăl universitar ce predă limbi și civilizații clasice la noi în urbe (între timp a îmbrăcat straiile monahale). Fusese și el la film. L-am întrebat ce părere are despre năzdrăvănia pe care tocmai o văzuserăm proiectată pe același ecran. După o scurtă ezitare, mi-a răspuns oarecum esopic: „Filmul s-ar cuveni să fie ca o icoană, nu-i așa?...” Am tăcut, n-am zis nimic, dar în sinea mea încercam să pricep ceva din răspunsu-i enigmatic. Ce legătură putea fi între film (orice film) și icoană? Termenul de iconic – aveam să înțeleg peste ani – poate fi însă folosit și în legătură cu artele nevizuale. Se vorbește despre aspectul iconic al muzicii psaltice sau despre „iconicitatea” romanului dostoievskian. În *Idiotul*, Dostoievski – arată Sorin Dumitrescu (în *Noi și icoana*) – „inaugurează în tehnica romanului *iconicitatea*”, iar Zosima „simbolizează aurul din icoane”. Personajele și caracterele dostoievskiene „sunt proiectate pe aureola acestui *caracter-ecran* care le exaltă prin contrast semnificațiile”. De ce nu ar fi atunci posibilă și o întâlnire a filmului cu icoana?

Încercarea de a desluși asemănări între film și icoană presupune, recunosc, un demers temerar. Cu atât mai mult cu cât percepția comună, atât în cazul filmului, cât și în cazul icoanei, operează cu clișee. În ceea ce privește filmul, globalizarea accentuată (mai ales în era post-comunistă) tinde să transforme în „icoane” doar filmele cu succes la *box office*. Celelalte (filmele „de autor”) nu par să conteze. Dar nici icoana (ca „vehicul pentru sfințenie”)

nu are parte de o soartă mai bună, câtă vreme sunt preferate „semnele denotative ale Hristosului din tabloul religios: gesticulație evlavioasă, frumusețe și fericire corporală paradiziace, morfologie juvenilă și ecleraj misterios-dulceag” (Sorin Dumitrescu). Imaginea de film însă (atunci când nu cultivă numaidecât „firedul de pe stradă”, ci prelucrează, „re-crează”, „transfigurează” realitatea) se pretează la o lectură „simbolică” și la o „hermeneutică” asemenea icoanei. Astfel, cinematografia *ca* filozofie este o „detectare”, o „modalitate a cugetului și destoiniciei omului de a vedea cât mai deslușit lumea și de a și-o *reprezenta* mai coerent, mai cutremurător” (Nicolae Steinhardt)<sup>37</sup>.

Limbajului iconografic, diferit de modalitățile de expresie ale picturii religioase (tributare modelor, curentelor, stilurilor apărute în lumea occidentală după Reformă) predispune la contemplație – vezi școala lui Andrei Rubliov, Teofan Grecul ș.a. – și „smulge privitorul din lumea sensibilă” pentru a-l călăuzi spre „lumea iluminării divine” (Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*). Menirea icoanei – atunci când refuză ilustrarea de tip „realist”, „naturalist” – este aceea de „a angaja vizual persoane, de a „pescui” oameni concreți, anumite biografii” (Sorin Dumitrescu) în numele unei călătorii spre transcendent. Doar arta icoanei – arată Elena Dulgheru în *Scara Raiului în cinema* – „oferă chipuri, iar nu măști, care, pentru prima dată în

<sup>37</sup> Filmul, astfel, ar trebui să-l ajute pe privitor nu să vadă, ci să „străvadă”, adică să „călătorească în infinitatea văzutului” (Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 76).



istoria artelor plastice, ne privesc de dincolo, cu dragoste lină, în ochi: sufletele sunt vii". Chipurile din icoană, „statice și reprezentate frontal”, „ne privesc, chemătoare la trezvie rugătoare, din Paradisul Învierii”.

În mod asemănător, asemenea unei liturghii, cinematograful transcendentă „transformă experiența într-un ritual ce se poate repeta la nesfârșit” (Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*). Devenind tot mai *voyeur*-istă, imaginea din zilele noastre s-a „eliberat” de orice fel de cenzură, de orice limită tehnologică și de orice original. A devenit un „pseudo- sau contra-original” și, ne lasă acum să avem parte de ceea ce ne-am dorit. Imaginea televizuală, „structural idolatră”, ascultă de *voyeur* și „nu produce decât imagini prostituate”. Nu mai comunică decât mereu alte imagini – „idoli de *voyeuri*, fără original” – și „contrazice orice comuniune” (Jean-Luc Marion). Sacrul, adaugă Marion, nu se mai disimulează pentru că „afară dacă nu dispăre, apare în „marile mese” [*grand messes*] care constau de-acum înainte mult mai adeseori în congrese politice sau întâlniri sportive decât în celebrări euharistice”.

Șocant, halucinant și „demitizant”, *Născuți asasini* – unul din acele filme în care aventura (macabră) înlocuiește „conștiința” și dimensiunea tragică – se dezvăluie și el mai cu seamă printr-o cheie de interpretare (printr-o „detectare”) de tip „iconic”. Sau, mai bine spus, „anti-iconic”, pentru că alternativa pe care o propune la dezastrul contemporan al imaginii distruge, iar nu luminează (ca în icoană) „fața divină a oamenilor”.

IV



### *Filmul de artă – o hieroglifă a adevărului absolut*



Se vorbește peste tot despre genuri cinematografice. Nu vizionăm un film, ci dorim să vedem comedii sau filme polițiste, de groază sau de aventuri, de tip *thriller* sau *romance* etc. Foarte rar se mai întâmplă să exclamăm că am văzut *un film* – un film pur și simplu, eventual cu majusculă – pe care să nu-l putem înregistra în clișeele vreunui gen anume.

Pe la mijlocul anilor 80, Andrei Tarkovski (cel mai important regizor al sfârșitului de veac XX, în opinia unui titan al filmului, suedezul Ingmar Bergman) își exprima deschis rezervele față de transferul genurilor din teatru înspre cinema. Astfel, nota el în *Sculpting in Time*, comedia de situații, *western*-ul, drama psihologică, melodrama, muzicalul, *thriller*-ul, filmele polițiste ori de groază aparțin nu atât artei, cât *mass mediei*, adresându-se – atunci când se încadrează perfect în aceste clasificări – „publicului larg” amator de „filme-conservă”.

Poate filmul să devină un fel de spațiu „taboric”<sup>38</sup>, „iconic”, o „zonă” în stare să provoace în sufletul spectatorului – asemenea dragostei – un „teribil cutremur al sufletu-

<sup>38</sup> Vezi Addenda 3, „Călăuza și spațiul taboric”.

lui” (Heinrich Heine) ce întredeschide ușa lumilor de sus pentru a ne îmborsă și odihni cu „răcoarea raiului”?<sup>39</sup> Ne poate face el – asemenea iubirii – să uităm de puterea păcatului (ratării, destrămării) în care trăim, poruncind (asemenea vocii misterioase din *Călăuza*) un autoritar „Stai!” și chemându-ne a ne împodobi cu „frumusețea de sus”? Ne poate el împinge înainte, ca și cum ne-ar îndemna să aflăm în întreaga viață ceea ce – de-abia conturat, pentru o singură clipă – doar am întrezărit?<sup>40</sup>

Care este scopul filmelor de artă față de *target*-ul „filmelor-conservă”? Are arta un scop anume? Și dacă da, este el redefinit perpetuu de epoci, de mode sau are puterea să tranșeze vremurile? La modul ideal, arată Andrei Tarkovski, țelul artei – neschimbător, peren – este acela de a „explica artistului și celor din jur care este sensul vieții unui om; iar dacă nu reușește să-l explice, măcar să adreseze această întrebare”<sup>41</sup>. Artă modernă însă – avertizează autorul *Călăuzei* – a luat-o pe un alt drum. Nu mai contează aspirația către un ideal, căutarea unui sens vie-

<sup>39</sup> Elena Dulgheru crede că da. Volumul ei, *Scara Raiului în cinema*, este o mărturie în acest sens. Vezi capitolul „Imaginea paradisiului în cinema” și studiile aplicate „paradisurilor de autor” din filmele lui Serghei Paradjanov, Emir Kusturica și Andrei Tarkovski.

<sup>40</sup> Atunci când izbutește toate acestea, filmul devine o punte spre Ospăț, spre Bucurie, spre Zona de care este vorba în *Călăuza*, ori spre „oceanul gânditor” din *Solaris*.

<sup>41</sup> Dacă arta poate stimula emoții și idei, cinematograful care se adresează maselor (cinematograful comercial) spulberă irevocabil – atrage atenția Andrei Tarkovski, în *Sculpting in Time* – orice urmă de gândire și simțire: „Oamenii nu mai caută Frumosul și Spiritualul, ci ajung să consume filmele ca pe Coca-Cola.”

ții, ci „afirmarea valorii individului ca entitate autonomă”. Artistul nu mai e „un slujitor al unei idei mărețe, al unui ideal comun, gata oricând să-și răscumpere înmiit darul cu care a fost înzestrat”. Artă nu mai este o *omilie*, o expresie a ceea ce are omul mai bun în ființa sa: nădejde, credință, dragoste, frumusețe, rugăciune. De aceea omul modern, extrem de suspicios față de ideea de jertfă (chiar dacă exprimarea de sine presupune obligatoriu o formă de sacrificiu) și bombardat din toate părțile de clișeele diferitelor genuri, manifestă o sensibilitate (și o dependență) excesivă față de surrogatele artistice.

Există, afirma Andrei Tarkovski, un singur fel de gândire filmică: cea poetică. Doar cinematograful poetic, arăta el, poate rezolva „situațiile ireconciliabile și paradoxale (frumosul și urâtul, binele și răul, moartea și viața etc.)”; doar așa cinematograful poate fi un mijloc adecvat de expresie pentru gândurile și sentimentele regizorului-autor. Care este genul în care îl putem încadra pe un regizor ca Robert Bresson? „Niciunul”, răspunde Tarkovski, fiindcă „Bresson este Bresson – el însuși un gen”. Enumerarea continuă: Antonioni, Fellini, Dreyer, Bergman, Kurosawa, Dovjenko<sup>42</sup>, Vigo, Mizoguchi, Buñuel, Cha-

<sup>42</sup> „Lirica lui Dovjenko aduce revelația surselor și a permanențelor. Pomii grei de roade, femeia care a născut, jubilația elementelor se convertesc, în Pământ, într-o laudă pasionată a zămislirii, a fecundității. Totul stă sub zodia unei maternități universale. Natura descoperă o abundență edenică, grămezile de mere sunt uriașe, spicele, pepenii, asemenea, floarea soarelui – adevărată emblemă a Ucrainei lui Dovjenko – privește cu o corolă imensă. Puterea de germinație e exaltată ca virtute fundamentală. Freământul perpetuu al universului se descifrează în mișcarea lanurilor bogate, contem-

plin. Cu toții regizori de marcă în cinematograful mondial, fiecare în felul său un fenomen unic, irepetabil; orice descoperire artistică reprezintă, în viziunea tarkovskiană, „o imagine nouă și unică a lumii, ca o hieroglifă a adevărului absolut”, o „metonimie” (parte pentru întreg: pentru a vorbi despre infinit, artistul zugrăvește lumea realităților finite). Iată, de exemplu, două din filmele cu cel mai mare succes la public ale regizorului rus: deși catalogate drept repere ale genului S.F., nici *Solaris* și nici *Călăuza* – în fond, filme de *con*-știință și ficțiune – nu-și au locul pe raftul producțiilor de gen<sup>43</sup>, ci aparțin mai degrabă universului poetic plăsmuit de regizori precum cei numiți mai sus. Poate și pentru că Tarkovski a înțeles, la fel ca Dostoievski, că realul nu poate exista fără fantastic și invers<sup>44</sup>.

plate din înalt, apa inundă livezile, ploaia albă și grasă cade ca o bucurie a fertilității. Sunt mulți copii, femeile au pântecul îngreunat de rod. Dovjenko proclamă dragostea ca principiu universal, ca măsură a existenței.” (George Littera, „Poemele lui Dovjenko”, *Secolul XX*, 10/1965)

<sup>43</sup> Genul avea să fie reprezentat, de-a lungul vremii, de filme de referință (*Odiseea spațială 2001*, *Întâlnire de gradul trei*, *Vânătorul de recompense* ș.a.) sau extrem de populare (*Superman*, *Războiul stelelor*, *E.T.*, *Avatar* ș.a.).

<sup>44</sup> „O mare importanță au pentru mine – scria Andrei Tarkovski în *Sculpting in Time* – acele tradiții din cultura rusă ce pleacă de la opera lui Dostoievski. Dezvoltarea lor în Rusia modernă este fragmentară, insuficientă; de fapt, ele sunt mai degrabă considerate desuete sau ignorate cu desăvârșire. Și aceasta datorită incompatibilității lor totale cu materialismul. În plus, criza spirituală prin care trec toate personajele dostoievskiene (însăși inspirația operei sale și a celor care i-au urmat) este și ea văzută cu mari rezerve.

Adevărata imagine de film se bazează deci pe „distrugea genului”, deoarece numai așa idealurile pe care artistul încearcă să le exprime nu sunt sacrificate de respectarea parametrilor unui gen sau altul. Că realitatea este cu totul alta, o demonstrează Robert Altman cu uriașa sa forță satirică, în *Jocuri de culise*<sup>45</sup>. Cine mai este atunci autorul unor astfel de filme „de gen”? Nimeni altcineva decât milioanele de spectatori care apelează la opiumul „cinematografului de consum” ca să evadeze, iluzoriu, dintr-o existență cenușie și tristă, pentru a se reîntoarce la ea când filmul s-a terminat.

De ce această teamă față de starea de „criză spirituală” în Rusia contemporană?”

<sup>45</sup> „În această „terapie de grup” care, poate, va exorciza tot răul de care suferă Babilonul celei de-a șaptea arte, Altman, cu ferocitate, dar fără ostentație, plimbă pe sub nasul protipendadei Hollywoodului o oglindă măritoare, în care staruri și producători sunt reduși la stadiul de măști malefice și grotești” (Alain Bouzy).

v



## *Fîșe din dosarul vizionărilor*



*Intoleranță* (D. W. GRIFFITH, 1916)

### **O dramă solară a tuturor erelor umanității**

Pentru că *Nașterea unei națiuni*<sup>46</sup> a fost un *mega-hit*, regizorul, scenaristul și producătorul David W. Griffith și-a permis, un an mai târziu, să se înhame la un alt proiect de mari proporții – o „dramă solară a tuturor erelor umanității”. Aceasta avea să capete pe ecran o formă șocantă,

<sup>46</sup> Anvergura fără precedent (pe continentul american, căci *Cabiria* lui Giovanni Pastrone avusese premiera cu un an înainte, în Italia) a superproducției regizate de Griffith se înregistrează la numai 20 de ani de la prima demonstrație publică a lui Edison. Filmul său, „monumentul de celuloid ridicat în cinstea Ku Klux Klan-ului” (Sergei Eisenstein), înfățișează istoria a două familii de proprietari, pentru care Războiul de Secesiune reprezintă o „ispășire fără vină”. Forțele principale aflate în conflict sunt, pe de o parte, armata de negri ce răspândește abuzul, violul, crima, iar pe de altă parte, Ku Klux Klan-ul. Este primul „lung-metraj de propagandă din istorie, dacă nu punem la socoteală *Independența României*”, aflat însă „nu la câteva mii de kilometri, dar la ani-lumină distanță de ceea ce inova D.W. Griffith în America în aceeași perioadă” (Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 17-18, 53).

neobișnuită<sup>47</sup> și – pentru acele vremuri, când publicul larg privea cinematograful ca pe un fel de bâlci, de distracție ieftină – revoluționară.

*Intoleranță* cuprinde patru istorii diferite ce se desfășoară concomitent. Împletirea de episoade întrerupe mereu cronologia fiecărei povestiri, pentru a face loc celorlalte<sup>48</sup>. Mesajul pacifist al *Intoleranței* (protestul lui Griffith se extindea la diverse forme de injustiție socială: represiunea sângeroasă a grevelor, persecuțiile contra nonconformiștilor, erorile judiciare, intoleranța religioasă) avea să fie greu de acceptat de o țară ce se pregătea să intre în război. Ca urmare, autoritățile americane l-au retras din circulație ca „inoportun”, după 22 de săptămâni de proiecție. În plus, discursului cinematografic sofisticat<sup>49</sup> (inovatoarea concepție asupra nara-

<sup>47</sup> Principalele poticneli de receptare, în rândul publicului majoritar, neinițiat în limbajul încă embrionar al cinematografului, erau: montajul alternat, travelling-ul, prim-planul, supraimpresiunea.

<sup>48</sup> Primul episod prezintă aspecte din luptele greviste ale anului 1911, urmărind destinul unui tânăr muncitor învinuit pe nedrept de crimă. Condamnat la moarte, el este salvat în ultima clipă, înainte de execuție. În al doilea episod, un cuplu de tineri hughenoți sunt uciși la Paris în timpul masacrului din „Noaptea Sfântului Bartolomeu” pus la cale de Caterina de Medicis. Episodul al treilea transpune motivul metafizic al calvarului lui Iisus, ilustrând ideea nedreptății și a cruzimii. Ultimul episod reconstituie invadarea Babilonului atacat și cucerit de către perși. Acestor acțiuni interțesute (și legate prin temă: intoleranța în luptă cu dragostea și caritatea) li se adaugă un leit-motiv plastic al timpului, veșnic altul și veșnic același: o femeie (Lilian Gish) balansând un leagăn.

<sup>49</sup> „Un talmeș-balmeș inexplicabil, în care Caterina de Medicis îi vizitează pe săracii New York-ului, în timp ce Iisus binecuvântează

țiunii, de suprapunere greoaie de fire narative pe care spectatorul nu era capabil încă să le deslușească, să le asimileze) a determinat răsunătorul eșec comercial al filmului<sup>50</sup>.

Impactul *Intoleranței* a fost considerabil nu numai asupra cinematografului (i-a influențat pe Eisenstein și Murnau)<sup>51</sup>, ci și asupra literaturii. Acestui film (savurat, încă de la premieră, exclusiv de un public deschis pentru experimente și o narațiune cinematografică sofisticate) îi datorează romanul anglo-saxon construcțiile acronologice și salturile în timp/spațiu<sup>52</sup>.

Cu filmele lui Griffith se naște o artă. „El a fost primul – afirma Eric von Stroheim despre regizorul *Nașterii unei națiuni* și al *Intoleranței* – care a știut să aducă frumusețea și poezia în ceea ce era pe atunci un spectacol dezlânat și banal; a intuit, primul, potențialul enorm al cinematografului și a fost cel dintâi care a făcut din el un instrument de recreare, cel mai eficient și mai popular din câte au existat vreodată; a înțeles, primul,

pe curtenii lui Baal, iar armatele lui Darius iau cu asalt expresul de Chicago.” (Louis Delluc)

<sup>50</sup> *Intoleranță* avea să devină cel mai mare fiasco financiar din istoria cinematografului, cu un deficit de peste un milion de dolari, iar Griffith va continua să plătească datoriile provocate de acest mega-proiect al său până la moartea sa din 1946.

<sup>51</sup> În 1987 frații Taviani aduc un omagiu artei filmului și lui Griffith: *Bună dimineața, Babilon* are ca personaje principale doi tineri arhitecți italieni ce lucrează pe platourile de filmare de la *Intoleranță*.

<sup>52</sup> În acest tip de literatură vor excela ulterior Don Passos, James Joyce, William Faulkner, Aldoux Huxley, Virginia Woolf și alții, autorii unor construcții romanești de o nouă formă fără precedent.

imensa eficacitate a filmului ca instrument de propagandă.” Opera sa (aici, scria René Clair, „au apărut cele mai frumoase ritmuri care au însuflețit vreodată o suită de imagini”) – nu de puține ori dominată de un sentimentalism facil, de numeroase concesii făcute publicului despre care el însuși spunea că are mentalitatea unui copil de doi ani – îți dă impresia că „asiști la geneza unei muzici sau la prima utilizare conștientă a pârghei sau a roții”, că „ești martor la apariția, organizarea și începuturile limbajului și nașterii unei arte” (James Agee).

### *Nanuk, eschimoșul* (ROBERT FLAHERTY, 1922)

#### **Primul film documentar modern**

Robert Flaherty este ctitorul unui gen (documentarul modern), iar opera sa rămâne „un reper fundamental al istoriei cinematografului” (Cristina Corciovescu). *Nanuk* prezintă câteva scene din viața vânătorului Nanuk („ursul alb”) și a familiei sale. Cu toții duc o existență tradițională, neatinsă de industrializare, în tundra înghețată. Aparatul de filmare îi surprinde pescuind, vânând vulpi și morse, construind un iglu; totul este filmat și montat cu discreție, lungi planuri-secvență restituie „timpul real” al faptelor.

Filiala canadiană a unei companii franceze de blănuri i-a oferit regizorului-operator \$50,000 pentru expediția de 16 luni până la jumătatea drumului spre Polul Nord. „Când le-am spus că doream să fac cu ei un film, fotogra-

fii care aveau să se miște, au izbucnit în râs. Eschimoșii mei – își amintește Flaherty – habar n-aveau ce-i o fotografie. I-am fotografiat atunci pe câțiva și le-am arătat, apoi, imaginile. Le-au privit pe dos...A trebuit să-i duc la oglinda din coliba mea, să-i las să se privească pe rând și să le țin fotografiile lipite de obraz. Abia atunci au zâmbit fericiți. Înțeleseseră...”

„Avem de a face cu o dramă care produce o impresie mult mai puternică decât toate celelalte născocite, pentru că este *adevărată*. Nanuk – scrie Robert E. Sherwood – nu e un aventurier jucând un rol pe care-l dai uitării de îndată ce interpretul și-a șters machiajul. Este el însuși, eschimosul care luptă pentru a supraviețui. Nordul nu e produsul mecanic al unor mașini care stârnesc vârtejuri de vânt și împrăștie zăpezi de *confetti*. Este Nordul adevărat, crud și cu o uriașă forță.” În filmul lui Flaherty, furtuna de zăpadă, foamea, istovirea omului singuratic care luptă împotriva naturii cu armele sale cele mai primitive erau absolut autentice. Pentru prima oară nu se juca, ci se trăia în fața aparatului. „Secretul longevității lui *Nanuk* stă tocmai în faptul că până și în omul primitiv marele clasic a știut să întrevadă și să ne dezvăluie umanitatea.” (Tudor Caranfil)<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Nanuk-omul a murit de foame în 1922, la doar câteva luni după terminarea filmărilor, ca victimă a forțelor naturii pe care în film le curcerise. După ce a fost refuzat inițial de cinci distribuitori, *Nanuk* a avut premiera în New York în același an, în completarea spectacolului cu *Băiatul bunicii*, al lui Harold Lloyd. Publicul, care venea să-l vadă pe comicul Harold Lloyd (comedia e mereu cerută de public) – *Nanuk* nefiind decât „completarea” – vorbea la ieșire numai despre *Nanuk*.

### *Rapacitate* (ERIC VON STROHEIM, 1924)

#### Mizerie, senzualitate și puritate

Critică necruțătoare a unor aspecte negative ale „capitalismului sălbatic” american, filmul lui Eric von Stroheim a căzut victimă propriului mesaj tematic atunci când producătorii, operând montajul final fără consimțământul regizorului, au încercat să îl transforme într-un *hit*<sup>54</sup>. „Am vrut să arăt viața adevărată, cu mizeria, cu urâtenia, cu violența și cu senzualitatea ei și – contrast singular – cu puritatea ei și n-am făcut decât un film. Fragmentele rămase din el au fost adunate sub titlul *Rapacitate*” – comenta amar, în amurgul vieții, regizorul<sup>55</sup>.

Fiica unor emigranți, Trina, se căsătorește cu un dentist neatestat, McTeague, iar în secvența nunții, camera surprinde ironic un convoi de înmormântare ce trece pe sub ferestrele nuntașilor. Treptat, ea devine tot mai zgârcită. Pierzându-și dreptul de a mai profesa, exasperat de metamorfoza hidoasă a Trinei, McTeague cade în patima

<sup>54</sup> Versiunea originală a *Rapacității* dura nouă ore. După repetate scurtări (impuse de producător) s-a ajuns la varianta actuală de aproape două ore, montată fără consimțământul lui Stroheim. Cele șapte ore care au căzut la cenzură (variantele păstrate fiind de 140 minute) au fost numite „Sfântul Graal” al cinematografului. Din bobinele respective s-a extras – se pare – nitrat de argint în valoare de 43 de cenți gramul. Dar chiar și așa, numeroasele nivele de recepție au făcut ca *Rapacitate* să fie adesea votat drept „unul din cele mai bune filme ale tuturor timpurilor”.

<sup>55</sup> Filmul lui Stroheim se remarcă printr-o regie de un realism crud, o ironie nu mai puțin crudă, contrapunctată de tonuri și de semitonuri simboliste, de o autenticitate nemiloasă.

beției și, devenind tot mai violent, își ucide în cele din urmă soția. Este urmărit sub soarele deșertului și își omoară dușmanul, însă după ce acesta izbutise să-i pună cătușele, astfel încât trebuie să-i poarte cadavrul până ce va muri el însuși de epuizare.

Narațiunea cinematografică a *Rapacității* depășește psihologia rudimentară, polemizând cu sentimentalismul dulceag al majorității producțiilor cinematografice. Oamenii se resping, se chinuie, se provoacă, se invidiază, se denunță, fug, se izolează și se omoară când se reîntâlnesc. Toți cineștii până la Stroheim se prosternau unui public convențional – un public „inventat anume pentru a prostitua arta și a o scoate din sacra ei austeritate (evident, mai săracă în posibilități de multiplicare și de profit); public care, mimetic cum era, ar fi acceptat la început orice drum, dar care, poftit pe cel mai facil, se și găsea în proces de înstrăinare și degradare”. Stroheim – scrie în continuare Romulus Rusan – a fost „primul, de la întemeierea Hollywoodului, care a refuzat să slujească acelui public, care s-a încăpățânat să nu se gândească la el, care s-a înverșunat să creadă numai în sine, numai în publicul din sine, numai în acest virtual public care apare, inevitabil, o dată cu fiecare artist de geniu, cu fiecare nouă posibilitate de alegere”<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Supranumit „cineastul blestemat” al Hollywood-ului datorită atât disprețului său intransigent față de aspectele bugetare ale unui film, cât și datorită unui realism feroce care deranja convenționalismul și moralismul ipocrit al cinematografului american, Stroheim „inaugurează nonconformismul și curmă epoca de compromis dintre artistul cineast și producător, epocă presărată de atunci cu numeroase victime” (Romulus Rusan).

În *Rapacitate*, fiecare personaj se cufundă tot mai mult în singurătatea și în disperarea sa, în obsesia și în ura sa. Timpul devine perceptibil prin distrugerea pe care o provoacă. Datorită temperamentului său puternic, Stroheim atinge un „realism subiectiv hipertrofiat, împins uneori până la cruda caricatură a comportamentelor” (Jean Mitry). Acuzat de unii pentru naturalismul brutal al imaginilor sale, cineastul este elogiat de alții pentru „realismul integral” (André Bazin), pentru un realism și o obiectivitate „atât de pronunțate încât ai impresia că asیști la un documentar”. Folosirea prim-planurilor, a detaliilor, a unghiulației și a iluminării dramatice, iradiind și transfigurând machiajul – „toate derivă din Griffith (Stroheim i-a fost asistent la *Intoleranța*) dar – arată Lewis Jacobs – și mai influențate de Griffith sunt simbolurile, stilul interpretării și al caracterizării personajelor”.

Film al „timpului ce devorează vieți” (Tudor Caranfil), *Rapacitate* este bântuit de laitmotivul predestinării. Detalii de atmosferă ne fac să presimțim mereu – chiar în cele mai fericite momente ale eroilor – soarta tragică, implacabilă, care-i pândește.

### *Ultimul dintre oameni* (FRIEDRICH MURNAU, 1925)

#### **Camera de filmat, personaj al dramei**

Tema căutării înfricoșătoare a sinelui, prefigurând *expressionismul german* în film (exprimarea viziunii și a stărilor emoționale ale regizorului, ca răspunsuri subiective la o

realitate obiectivă), avea să fie enunțată într-o serie de filme ca: *Golem*, *Cabinetul doctorului Caligari*, *Studentul din Praga* – iar acesta din urmă avea să marcheze o ruptură față de tradiția convențiilor teatrale. Alte filme importante din aceeași perioadă (*Raskolnikov*, *Siegfried*, *Nibelungii*, *Metropolis*<sup>57</sup>) substituie scenografiei peisajul natural. Decorurile de coșmar ale filmelor expresioniste reușesc să creeze „obiectiv” (prin scenografie și iluminare) atmosfera de *chiaroscuro*, redând astfel exemplar realități subiective: stări mentale și emoționale tulburi, povești de groază cu forțe oculte, crime, magicieni, alchimiști, vampiri și monștri.

*Ultimul dintre oameni*, realizat de Friedrich Murnau într-o perioadă când studiourile germane sunt cele mai mari și mai bine dotate din lume, marchează „o importantă modificare a opțiunilor tematice în sânul mișcării expresioniste: de la atemporalitatea legendei și mitului, la realitatea cotidiană” (Dana Duma). Îmbătrânind, portarul unui hotel (Emil Jannings) se vede transferat ca îngrijitor de toaletă<sup>58</sup>. Mobilul real, care provoacă suferința și renegarea de către vecinii din cartier și de familie, este însă pierderea uniforme<sup>59</sup> o dată cu *job*-ul.

<sup>57</sup> Întâiul mare film de S.F., *Metropolis* aduce pentru prima oară în acest gen cinematografic (ce cunoscuse numai călătoriile spațiale) tematica anticipației sociale și ideea dezumanizării ca urmare a mașinismului excesiv.

<sup>58</sup> Americanii nu au înțeles „drama” personajului – la ei portarul unui hotel era mai prost plătit decât îngrijitorul toaletei.

<sup>59</sup> Uniforma este o splendidă și impozantă manta, cu fire aurite și epoleți, simbol al autorității supreme și al însemnelor exacerbate ale onorabilității – aluzie la aspirațiile militare ale Germaniei din anii 20.