

Kontinental '25



Radu Jude

M

CUPRINS

Împotriva scenariului RADU JUDE.	1
Kontinental '25.	7
O trezire morală ratată: <i>Kontinental '25</i> ANDREI GORZO.	142

ÎMPOTRIVA SCENARIULUI

RADU JUDE

1.

Când am primit invitația de a publica acest scenariu în formă de carte, primul meu impuls a fost să refuz cu fermitate și doar insistențele prietenoase ale editorilor și aprecierea mea pentru ceea ce fac m-au făcut să cedez. Nu doar că nu mă consider un bun scenarist, dar față de însăși noțiunea de scenariu de film (și mai ales de ce a devenit el în „industrie“) am o ostilitate profundă. Robert Florey povestește undeva (și Godard îl citează deseori) că apariția scenariului nu este legată de dorința cineștilor de a-și organiza ideile pentru filme, ci de contabilitate și de producție, deci de control. La începutul cinematografului filmele se făceau fără scenariu, apoi doar se notau cele necesare pentru bugetarea filmării (atâtea mese, atâtea kilograme de frișcă, atâtea banane etc.), abia ulterior au apărut descrierile acțiunilor –, deci ceea ce înțelegem astăzi prin scenariu. Este clar, așadar, că apariția scenariului ține de controlul procesului de realizare a filmului, iar evoluția din ultimele decenii nu face decât să confirme asta. În televiziune, la producțiile realizate de giganții de streaming, la Hollywood etc., se organizează fel de fel de focus-grupuri pentru a vedea „ce vrea publicul“ și, în curând, probabil că se vor putea alege finalurile filmelor, culoarea pielii protagoniștilor (asta e deja posibil la multe

jocuri video) și, probabil, tot mai multe alte variabile. Iar în cinemaul zis „de autor“, mai tot ce înseamnă finanțare se obține pe baza acestor hârtii, de multe ori nemaicontând cine și cum face filmul. În plus, workshopurile de scenaristică, de multe ori organizate pe bani mulți, s-au înmulțit ca ciupercile. (Tocmai voi fi tutor la unul din ele, recunosc. Sper că organizatorii nu vor citi ce scriu aici). Vorba criticului de film Roger Koza: „Rainer Werner Fassbinder n-a scris scenarii apelând la rezidențe“ sau consultanți. Dar pentru cine mai e Fassbinder un model?

Teatrul, o artă aparent mai legată de text decât e cinemaul, funcționează din punctul ăsta de vedere ceva mai bine: contează piesa, evident, dar contează mai mult dacă *Bérénice* va fi pusă în scenă de Castellucci sau de..., alegeți dumneavoastră.

Sunt format, cu bune și cu rele, în spiritul a ceea ce critica Nouvelle Vague a numit „cinema de autor“ unde, contrar celor ce se vehiculează recent, nu contează dacă regizorul e și autorul scenariului, sau mai bine zis scenariul nu intră deloc în ecuație: Hitchcock e „cel mai mare creator de forme al secolului douăzeci“ nu datorită scenariilor lui (scrise de un scenarist sau altul), Howard Hawks rămâne un autor indiferent ce gen abordează, iar Mikio Naruse e un mare autor de film în ciuda multor scenarii proaste pe care a trebuit să le execute. De fapt, însuși verbul „a executa“ mi se pare că trădează un anumit tip de viziune a cinemaului care pare să se impună tot mai mult și care mă dezgustă. Vine, cred, din publicitate (unde există un concept al agenției de publicitate,

iar regizorul este cel care „execută“ acest concept), dar l-am întâlnit tot mai des și în cinema (chiar și în critica de film), unde se vorbește de un scenariu „executat“ magistral (sau, din contră, foarte prost, mediocru etc) de cutare regizor. Executat, adică omorât, lăsat fără viață. Pentru că un scenariu, oricât de bun ar fi, neînsoțit de o viziune regizorală autentică, nu poate deveni un film bun oricât de senzațional ar fi el „executat“. Nu spun că nu e nevoie ca ideile pentru organizarea unui film să nu fie stabilizate într-un document, nu spun că nu există mari scenariști, spun doar că – pentru mine, cel puțin –, cinemaul mare nu poate însemna niciodată doar filmarea, executarea unui scenariu bun. În calitate de spectator, nu mă interesează să văd un film „bun“ ci, parafrazându-l pe Tristan Tzara, mă interesează intensitatea unei viziuni. Din punctul ăsta de vedere, Ed Wood, Oscar Micheaux sau Nick Zedd sunt mari autori de film, deși scenariile lor pot fi ușor ironizate, în timp ce X sau Y, premiați pentru scenariu la Oscar, Gopo sau Berlin sunt lipsiți de orice interes, pentru că nu fac decât să aplice, uneori cu mare talent, desigur, lecțiile manualelor de scenaristică. Țin minte chiar că acum vreun an, într-o campanie online pentru cei interesați să devină studenți la Scenaristică-Filmologie la UNATC, apăreau următoarele: *„To make a great film you need three things: the script, the script and the script“*.^{*} *Ascultă de Hitchcock, apucă-te de unul din cele trei.*

* „Ca să faci un film excepțional ai nevoie de trei lucruri: scenariu, scenariu, scenariu“.

Ei bine, eu nu vreau să fac „a great film“. (Iar dacă această frază poate dovedi că sunt vulpea care n-ajunge la struguri, așa să fie!) În primul rând, vreau să fac un film. Cum o fi el, „great“ sau mediocru sau imbecil. Pentru că ce îmi doresc în mod adânc e ca acel film să încerce să descrie ceva anume (un om, o situație, o poveste, un loc, un moment etc.) cu ajutorul instrumentelor cinemaului – de ficțiune, de montaj, eseistic, documentar, nu contează. Asta e tot.

2.

Am făcut filme în toate felurile: fără scenariu, cu scenarii abia schițate și eventual modificate la filmare, cu scenarii scrise de mine, cu scenarii scrise în colaborare, cu scenarii scrise de alții, adaptări după literatură sau teatru etc.

Kontinental '25 are la bază dorința de a construi un film pornind de la un fapt divers. A durat ceva vreme până când, ajutat de experiențe personale, cinematografice, de lecturi și de discuții, să îmi pot aduna încet-încet ideile sub forma unui scenariu. E un scenariu scris fără gândul publicării (de aici stilul butucănos, iar în text nu am intervenit ulterior, doar am periat un pic ce era inutil sau confuz) și care a avut fel de fel de straturi adăugate pe parcursul lucrului la film. În primul rând, Eszter Tompa, care a jucat rolul principal, m-a ajutat să rescriu replicile personajului ei, astfel încât să apară particularitățile de vorbire specifice unui etnic maghiar din Transilvania. Chiar mai mult, parte din stereotipurile etnice

aruncate în film de un personaj sau altul vin din propriile ei observații. Apoi, repetițiile de text cu ceilalți actori au tot modificat dialogurile până când ele au fost stabilizate în forma de aici, și doar filmarea („execuția“, cum ar veni) a mai adus unele schimbări. E un film bazat pe cuvinte sau, mai precis, ar trebui spus că e bazat pe mizanscena cuvintelor. Lucian Pintilie scrie undeva (chiar într-un scenariu, cel al scurtmetrajului *Capul de zimbru*, publicat pe litternet.ro) că „mizanscena există pentru a face vizibilă partea invizibilă a cuvintelor“. În momentul în care am citit asta, mi-am dat seama că voi face un film în care voi încerca să obțin exact opusul: un film unde singura mizanscenă este cea a cuvintelor, unde nu există nicio parte invizibilă a lor. Sau, dacă ea există, nu e exprimată de actori, de tonurile și de gesturile lor, de mizanscena lor, ci doar de imaginile clădirilor din Cluj sau Florești – și care pentru mine sunt, în film, pietrele despre care Biblia ne spune că vor striga atunci când oamenii tac. Asta a fost ideea principală a filmului, iar cea care a sculptat mizanscena în forma ei finală a fost exprimată de Jacques Rivette într-o cronică la *Angel Face* (1952) de Otto Preminger. Permiteți-mi să o ofer în încheierea micii mele introduceri:

Esquissons donc l'éloge de la pauvreté, n'aurait-elle pour bienfait qu'obliger pour la masquer à l'ingéniosité et stimuler ainsi l'invention ; ne devrait-on pas y obliger une fois tout cinéaste confirmé ? Il est connu que la richesse engourdit ;

que resterait-il à l'épreuve de plus d'un talent bien sûr de soi ? – Doté de moyens qui évoquent, par comparaison avec les machineries de la Fox, ceux du cinéma d'amateur, Preminger réduit son art à l'essentiel, au squelette naguère savamment dissimulé sous les charmes de l'image, architecture secrète du scénario comme de la mise en scène : les éléments du cinéma jouent ici presque à nu ; à l'opposé du traitement emphatique cher aux productions Selznick ou Metro, *Angel Face* et *The Moon Is Blue* sont à Preminger ce que sont à Dreyer *Två människor*, à Lang *The Big Heat*, ou *Woman on the Beach* à Renoir : la preuve la plus décisive du talent, ou du génie, d'un metteur en scène.*

Evident, păstrăm proporțiile.

* „Deci să compunem elogiul sărăciei, chiar dacă singurul ei avantaj ar fi acela de a forța ingeniozitatea să o mascheze și astfel să stimuleze invenția; n-ar trebui ca toți regizorii consacrați să fie obligați să facă acest lucru măcar o dată? Este bine cunoscut faptul că bogăția amorțește sensibilitatea; ce alt test mai rămâne pentru talentul care nu se îndoiește de sine? Dotat cu resurse care, prin comparație cu mașinăria Twentieth Century Fox, par ale unui cineast amator, Preminger și-a redus arta la esențial, la scheletul care fusese anterior ascuns cu abilitate sub farmecul imaginii, arhitectura secretă a scenariului, precum și a regiei. În contrast cu tratamentul emfatic al producțiilor Selznick sau Metro, *Angel Face* și *The Moon is Blue* sunt pentru Preminger ceea ce *Två människor* este pentru Dreyer, *The Big Heat* pentru Lang și *Woman on the Beach* pentru Renoir: dovada cea mai decisivă a talentului sau geniului unui regizor“. Jacques Rivette, *Textes critiques*, Post-éditions, 2018, p. 90. Traducere de Vlad Cristache.

KONTINENTAL '25

de

Radu Jude

1 EXT. PĂDURE. DIMINEAȚĂ.

Câteva minute cu imagini, din Pădurea Hoia Baciului de lângă Cluj, filmate într-o dimineață de toamnă. Cadrele sunt din ce în ce mai largi, de la planuri-detaliu la planuri generale.

În pădure apare ION, un bărbat de 60 de ani, îmbrăcat în zdrențe.

Se plimbă prin pădure adunând vreascuri, ciuperci și peturi (pe care le pune în alt sac). La un moment dat, găsește o țigară pe jos, se oprește și o fumează cu poftă.

Ion coboară din pădure în oraș, în Cluj. Se deplasează pe jos, culegând din când în când alte peturi pe care le pune în sac (cu scopul de a le revinde).

2 EXT. STRĂZI CLUJ. ZI.

Ion traversează câteva străzi din centrul Clujului.

3 EXT. STRADĂ CU CASE VECHI. ZI.

Ion intră pe o stradă cu case vechi. Intră în curtea unei case dărăpănate: pereții sunt crăpați, ferestrele acoperite cu placaj etc.

4 INT. CASĂ ÎN PARAGINĂ – SUBSOL. ZI.

Ion intră în subsol unde are amenajate câteva lucruri necesare traiului, probabil adunate de pe stradă: un sac de dormit, niște fotolii desperecheate, fel de fel de vase, găleți, haine ponosite, borcane etc.

Ia alți doi saci cu peturi și iese.

5 EXT. STRĂZI. ZI.

Merge pe alte două-trei străzi din centrul Clujului, traversează o intersecție și intră la un centru de reciclare.

6 EXT. MAGAZIN ALIMENTAR. ZI.

Ion iese dintr-un magazin alimentar cu un pachetel de parizer, o sticlă de vodcă și o pâine.

7 EXT. POD. ZI.

Se sprijină de balustrada unui pod peste Someș și mănâncă din pachet parizerul cu pâine. Din când în când, bea o gură de bere.

8 EXT. CAFENEA SAU TERASĂ. ZI.

(Filmare ciné-vérité). Merge printre mesele unei cafenele din centru și abordează clienții.

ION

Aveți ceva de lucru și pentru mine? Vreau să muncesc,
dar nimeni nu mă angajează.
Dacă aveți ceva de reparat,
vin. Dacă nu, puteți să-mi
dați un ban? Măcar cinci lei.
Împrumut.

Nu e băgat în seamă. Repetă cerința până când cineva îi dă niște bani. Îi ia și pleacă.

Se învâрте o vreme prin Parcul Central.

Apoi urcă treptele pe Dealul Cetățuia. Pe la jumătatea urcușului vede un grup de tineri care fumează.

ION

(ezită)

Aveți și voi o țigară?

Un tânăr îi dă o țigară și Ion o aprinde.

Urcă mai departe până la hotelul din vârf. Îl ocolește și așteaptă în spate. La un moment dat, o FEMEIE de la bucătărie iese și îi dă o caserolă cu mâncare.

ION

Sărumâna! Aveți ceva de lucru pentru mine? Pot să vin iar să vă ajut...