

Cuprins

<i>Argument</i>	5
I. Primitivismul narativ și prefigurarea limbajului cinematografic (1912-1942)	7
Despre soldați și justițieri: de la <i>Independența României</i> la <i>Haiducii</i>	11
Din melodramă în melodramă.....	16
Așa e... filmul	25
<i>O noapte furtunoasă</i>	30
II. Spre o coerență filmică și narativă (1949-1970)	37
Răsună cinematografele	38
<i>La „Moara cu noroc”</i>	45
<i>Erupția</i>	49
<i>Viața nu țartă</i>	52
<i>Valurile Dunării</i>	55
<i>Anotimpuri</i>	59
<i>Ultima noapte a copilăriei</i>	60
<i>Pădurea spânzuraților</i>	61
<i>Duminică la ora 6</i>	66
<i>Meandre</i>	70
<i>Reconstituirea</i>	72
Epopoea națională.....	75
III. Structuri filmice și diversificare narativă (1970-1980).....	77
Reconstituiri filmice: impactul cu literatura	77
Tentația cotidianului.....	82
În căutarea narativității.....	88
Nunți, evoluții și înmormântări.....	94
IV. Supremația cantității (1979-1989)	103
Ecranizările, faleză de celuloid?	104
La capătul... realității.....	108
<i>Glissandi</i> în... narativitate	110

V. Regăsiri și reorientări narative (1990-2000)	113
VI. Autori și opere	119
Mircea Daneliuc, proba de cinema	119
<i>Cursa</i>	119
<i>Ediție specială</i>	122
<i>Proba de microfon</i>	123
<i>Croaziera</i>	128
<i>Glissando</i>	133
<i>Jacob</i>	135
<i>Senatorul melcilor</i>	137
Lucian Pintilie, <i>Balanța</i> filmului românesc.....	139
<i>De ce trag clopotele, Mitică?</i>	139
<i>Balanța</i>	144
<i>O vară de neuitat</i>	148
<i>Prea târziu</i>	150
<i>Terminus paradisi</i>	153
Alexandru Tatos, de la plan-detaliu la <i>Secvențe</i>	159
<i>Mere roșii</i>	159
<i>Secvențe</i>	161
Iulian Mihu, despre erori și morminte	164
<i>Felix și Otilia</i>	164
<i>Lumina palidă a durerii</i>	166
Dan Pița, între piatră și dantelă.....	170
<i>Filip cel bun</i>	170
<i>Tănase Scatiu</i>	171
<i>Concurs</i>	174
<i>Dreptate în lanțuri</i>	177
<i>Faleză de nisip</i>	178
<i>Pas în doi</i>	179
<i>Rochia albă de dantelă</i>	181
<i>Noiembrie, ultimul bal</i>	182
<i>Hotel de lux</i>	183
Malvina Urșianu, trecătoarele povești	184
Nae Caranfil sau realitatea „cinematropică”	187
VII. O nouă narațiune, același cinema? (2005-2012)	191
Cristi Puiu, <i>Aurora</i> anului 2005.....	192
<i>Marfa și banii</i>	192
<i>Aurora</i>	195
Corneliu Porumboiu: a fost, este, va fi.....	199
Cristian Nemescu, Cinema Dreamin’: <i>Nesfârșit</i>	204

Adrian Sitaru, <i>Din dragoste (de cinema) cu cele mai bune intenții</i> (pentru narațiune)	205
Toată lumea din familia Cinema: Jude, Șerban, Muntean, Giurgiu, Dorobanțu, Păunescu, Apetrei.....	210
Cristian Mungiu, spre <i>Occident</i> dinspre <i>După dealuri</i>	215
<i>Bibliografie</i>	227
<i>Index de filme</i>	231

Carte apărută cu sprijinul Uniunii Cineaștilor din România.

© 2013 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Fotogramă din filmul *După dealuri* – Director de imagine Oleg Mutu

www.polirom.ro

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4 ; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

ILIEȘIU, MARILENA

Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012) / Marilena Ilieșiu. –
Iași: Polirom, 2013

Bibliogr.

Index

ISBN print: 978-973-46-3338-8

ISBN ePub: 978-973-46-3454-5

ISBN PDF: 978-973-46-3455-2

791.43(498)"1912/2012"

Printed in ROMANIA

Marilena ILIEȘIU

POVEȘTEA POVEȘTII
ÎN FILMUL ROMÂNESC
(1912-2012)

POLIROM
2013

VI. Autori și opere

Mircea Daneliuc, proba de cinema

Cursa

(1975, scenariul: Timotei Ursu,
după nuvela *Doi vikingi și o fată* de Petru Vintilă)

După retorica vizual-sonoră cu rezonanțe mitice și inserții narrative atemporale semnată de Pița și Veroiu, Daneliuc aduce, în 1975, parabola în aria realismului. Povestea din *Cursa* se desfășoară în datele unei realități fruste, percepute aproape tactil. Prin folosirea unor semne care evidențiază materialitatea și textura intimă a acestei lumii, Daneliuc legă firul narativ de suprafața aspră a realității; aceleași semne, expuse ca niște sincope narrative (detalii ale camionului, ale piesei gigantice, ale barierei), deplasează sensurile narrative în aria parabolei.

Dacă Pintilie înmagazinează în registrele realității o doză variabilă de monstruos, de absurd, la Daneliuc narațiunea se desfășoară într-o realitate aparent „neprelucrată”. Motivul drumului pe care este construită povestea din *Cursa* implică străbaterăa unui spațiu presărat cu indici și simboluri multisenficante (nunta, calul, vâlul miresei, căpițele, oglinda retrovizoare spartă, crucea, ghemul, bănuții aurii de țiplă etc.).

Narațiunea impune dozarea semnelor vizual-sonore în funcție de desfășurarea poveștii și prezența unui joc de ecouri semnificante: secvența portretizării lui Marian Cadaru este legată de scena accidentului de pe șosea, măturat de privirea eroilor, secvența hotelului este precedată de sintagma-metaforă a căutării unui obiect pierdut pe pavimentul alb-negru al terasei. De fapt, pe cuplul de forțe simbolice pierdere-căutare sunt construite

toate secvențele, de la plecarea trailerului în misiune și până la oprirea la semaforul din final. Mireasa din secvența nunții își caută voalul pierdut printre căpițe, deși pierdutul însemn al virginității apăruse anterior în fundalul unui cadru cu mirele cântând la clarinet (semn falic). Triada Maria-Savu-Panait se formează după pierderea genții, succesiunea narativă bazată pe un lanț de pierderi-căutări, culminând cu falsa găsimă a Don Juanului din colonia minieră.

Maria poartă de-a lungul drumului semnul apartenenței sale casnice: plapuma roz care va deveni un personaj în sine în secvența „conversației” mute cu Savu din miriștea de pe marginea drumului: sulul roz este poziționat în vârful ascuțit al unui triunghi a cărui bază este formată din Maria și Savu, sprijiniți de cadrul unei porți de lemn. Daneliuc încheie astfel cu un grafem (pe post de semn de punctuație) escapada Mariei și a lui Savu în biografia celui din urmă (vizita în casa părintească). Dacă Maria își expune public profilul casnic, cărând spre noul domiciliu însemnul fericirii de alcov, Savu și-l creionează prin reîntoarcerea în casa părintească de care se eliberează prin plecarea precipitată din zori, însoțit de falsa mireasă. Eliberarea de trecut vine pentru Savu după clarificarea relației cu partenerul său, Panait, după trecerea probei de încredere reciprocă (depășirea pasului de munte și depanarea de pe buza prăpastiei) și după parcurgerea traseului inițiativ prin propria biografie. Între Panait și Savu, două variante ale masculinității, se plasează masculul violent de la hotel, economistul familist care centralizează datele coloniei, bătrânul hârșăit într-ale vieții (locuința lui Savu) și reporterul care consemnează în imagini realitatea. Rolul lui Daneliuc din *Cursa* începe seria semnăturilor cu care își marchează filmele: reporterul detașat din *Cursa*, operatorul angajat sentimental în anchetele TV din *Proba de microfon*, comisarul-maestru de ceremonii funerare din *Ediție specială*, amoretul-competitor-observator din *Croaziera*. Implicat în și detașat de propria operă, Daneliuc, prin rolurile abordate, își stabilește limitele unei *ars poetica* care vizează raportul dintre cinema și realitate: viața care curge pe lângă limitele ecranului impus de cadrajele cameramanului din *Cursa*, lumea care scapă din capcana ficțiunilor comisarului (*Ediție*

specială), realitatea care absoarbe în vârtejuri sentimentale până și pe detașatul și cinicul operator TV (*Proba de microfon*), noianul de ficțiuni care înghite povestea amoroasă în care este implicat Vladi (*Croaziera*).

În *Cursa*, femeia are și ea mai multe fețe: soția fugară pedepsită de justiția divină (consoarta adulterină a lui Savu), nevasta gravidă a lui Cadaru, bătrânele din casa părintească a lui Savu. Femeile viețuiesc într-o incintă casnică, dependente de protecția masculină: Maria ajunge în noul cămin cu ajutorul celor doi eroi, nevasta trădătoare este pedepsită pentru fuga din căminul unui fruntaș în muncă, bătrânele, într-un soi de gălăgioasă declarație de independență, sacrifică pentru ospățul închinat fiului rătăcitor chiar cocoșul familiei (act de castrare simbolică a masculilor îmbătrâniți), iar nevasta lui Cadaru rămâne doar o anexă (cu uter) a domiciliului conjugal.

Spațial, *Cursa* profilează un drum, o cale înțesată de probe fizice (chiar premisa cursei este transportul unei piese supra-dimensionate) și emoționale (tensiunile provocate de apariția Mariei). Regizorul încarcă spațiul cu o tensiune simbolică perfect mulată pe realismul fiecărei etape rutiere. La Daneliuc, spațiul este locul geometric al detaliilor care impun o materialitate agresivă, accentuată, primară. Obiectul ce are un soi de existență independentă, o fizicitate proprie neconectată la dinamica vecinătăților pare suspendat într-un vid care-i accentuează porozitatea, textura, granulația.

Rezonanța simbolică a călătoriei celor trei vine tocmai din zona detaliilor spațiale, care par să înmagazineze (și să transfigureze) tensiunea emoțională din plan uman. Imaginea obiectelor la Daneliuc marchează mutația cotidianului din zona iconicului în simbolic, prin vizualizarea „sub lupă” a fiecărui detaliu.

În narațiunea construită pe ideea căutării, preluată (și transformată) din secvență în secvență, Daneliuc propune o formulă mixtă de coexistență – obiecte și oameni, în două planuri paralele care se întrepătrund în momente de realism magic.

Daneliuc poziționează deplasarea în regimul diurn, în timp ce noaptea este rezervată popasului și adăpostirii. Gradat, în timpul nopții, se trece de la spațiul impersonal, dușmănos al

Povestea poveștii în filmul românesc

gării și hotelului (furtul genții și atacul derbedeilor) la incinta casnică, familială (casa lui Savu și cea a lui Cadaru). Dacă în timpul zilei eroii înaintează spre destinația finală, în timpul nopții, ei pătrund în teritoriul lunatic al unui Morfeu familist, sentimental și calculat.

Ediție specială

(1977, scenariul: Beno Meirovici, Mircea Daneliuc)

Filmul este plasat în Bucureștiul anului 1939, frontul urban al înclășărilor dintre Siguranță, comuniști, regaliști și legionari. Olaru, paparazzo la ziarul *Știrea*, este agentul mobil în jurul căruia se aglutinează linia narativă, având datele unui antierou călit în scandaluri de presă și în antrenamente de box fără adversar.

Traseul său aventuros demarează în urma unui gest cavaleresc și se încheie tot alături de o femeie, Ada. *Femina*, înzestrată doar cu armele feminității, declanșează mișcările trupelor masculine (agenți, polițiști, legionari) în orașul cuprins de febra pregătirilor festiviste (ziua regelui). În *Ediție specială*, eroinele sunt plasate într-o zonă decorativ-picturală (manechinele care defilează pe *catwalk*-ul nazist, mireasa care fuge de alaiul de nuntă, femeile care spală covoare pe malul Dâmboviței). Cele trei femei care modifică aderența știristului la realitatea social-politică sunt păstrate cam în aceleași contururi decorative: mult căutata comunistă este doar o prezență fugară, victima de la hotel asigură legătura dintre un cer absent și un pământ sfârtecat de conflicte, Ada este personajul care menține simetria narativă între final și început. Viața socială și implicările politice sunt treburile masculilor angajați sau detașați politic (Olaru și adjunctul său, Săvescu, Garcea, Dinescu, militarul neamț, legionarii, comuniștii), perturbați de fulgurantele apariții ale unor femei-năluci.

Spațial, orașul lui Daneliuc se întinde pe orizontală, fiind apăsat de un cer care se întrezărește printre contururile clădirilor, ale munților de gunoaie de la periferie, al sticlei sparte, al luminatorului prin care se prăbușește fata anchetată de legionari.

Abia finalul clarifică rolul cerului în Bucureștiul *Ediției speciale*: din substanța sa gri se întrupează moartea și uneltele sale. Luminatorul cu sticla sa mată este un filtru care obturează imaginea cerului, iar deschiderea spre un cer tulbure și murdar se face în secvența morții lui Olaru, plasată în plin cadru natural, acesta ridicând mâinile spre cer, într-o implorație-interogație destinată unei divinități care refuză să se arate.

În oraș, Matei Olaru se mișcă pe străzile înguste ale orașului, în ritmul unei „curse” contracronometru, în timpul căreia își schimbă statutul din vânat în vânător și iarăși în vânat. Orașul este amenințător, pericolele pândesc din subterane, pivnițe, demisoluri, dar și la etajele superioare ale clădirilor personajele sunt în aceeași nesiguranță (atacul de la redacția *Știrea*, crima de la hotel). Secvența finală dislocă personajele de urban și le plasează într-o natură ostilă în care regăsim lacul din secvența inițială, o suprafață în care se reflectă același cer gol, străbătut de păsări (secvența de început este centrată pe gunoaie, cea de final, pe moarte văzută ca o știre din presa de scandal, plasată în aceeași zonă a deșeurilor urbane).

Întregul film este scăldat într-o lumină sulfuroasă, care așterne peste obiecte un înveliș cețos, pe care doar blițurile aparatului de fotografiat le-ar putea rupe. Dacă în *Cursa* traseul era asumat de trei personaje, *Ediție specială* este filmul unui erou unic care pornește din mahalaua gunoaielor, ajunge în zona centrală și sfârșește la aceeași limită a orașului, respectând un circuit al materiei în care totul se transformă în știre, scandal, gunoi (relația cu prima secvență a filmului).

Proba de microfon

(1980, scenariul: Mircea Daneliuc)

Proba de microfon se plasează la intersecția realității și a imaginii sale televizate, manipula(n)tă, trunchiată, machiată, festivistă, parțială, înșelătoare, periculoasă, captivantă. Precum *Cursa*, filmul pornește din aria unui reportaj TV: Luiza, operatorul Nelu și echipa lor dirijează spre ecranul televizorului mici ficțiuni moralizatoare, extrase din șuvoiul de imagini și povești

din Gara de Nord. Interviurile polițienești ale Luizei (desfășurate chiar în secția de miliție a gării) distorsionează imaginea realității referențiale, îi dau sensul educativ și exemplar. Dar primele victime prinse în această capcană ficțională sunt chiar profesioniștii Luiza și Nelu.

Ea, prin reportajele sale, ordonează realitatea în categorii morale (intervievați buni și răi), penale (infractori și moraliști), ficționale (cazul Ani și Sile), iar în plan cotidian este eroina unei povești amoroase cu Nelu, colegul său de echipă.

La rândul său, Nelu este prins în ficțiunea fetei rele, Ani, făurită de un reporter încăpățânat, tentat să decupeze realitatea după propriile tipare morale și narrative. Un impuls aproape romantic (puterea exemplului) o determină pe Luiza să înceapă ancheta despre Ani, personajul care scapă mereu din cursa clasificărilor moralizatoare.

Dacă, pentru Luiza, Ani este premisa unei ficțiuni TV, Nelu, ignorând gravitația ficțională, încearcă să o aducă la nivelul cotidianului, printre propriile probleme locative, financiare și familiale.

Încrederea absolută a lui Nelu în imagine (expusă ca o profesiune de credință în secvența filmată pe malul mării, avându-i ca eroi pe Luiza și pe dalmațianul jucăuș) îl conduce spre imaginea femeii care fuge permanent din existență spre ficțiune. Secvența de pe malul mării, o *ars poetica*, impune formula de translare a realității în imagine, fuziunea celor două registre și proteismul zonei imagistice. Se marchează astfel trecerea personajului Ani din planul imaginilor (este simbolic furtul bobinei cu interviul din gară) în realitatea existenței lui Nelu.

Miza acestui film este una pur estetică, evidențiind raportul atât de special dintre realitate și transfigurarea ei vizual-sonoră (via TV), intruziunile ficțiunii în cotidian și captarea vieții în formulele prefabricate ale interviului sau ale reportajului. Nelu este un alienat *bomo visualis* care produce (este operator TV), manevrează (secvența de la mare), dar și consumă imagini.

Ani este femeia reală, dar și personajul fictiv creat de echipa TV, în destinul căreia (real sau inventat) se inserează Nelu, îndrăgostitul năucit de spontaneitatea și capriciile curtezanei de provincie. Obișnuit cu personajele previzibile ale Luizei, cu