

Conversația aceasta pe patru voci – conform formulei lui Wiseman – se poartă prin mai multe mijloace și uneori ea se face auzită prin comentariul autorului. Vocea lui, ce se aude din *off*, este de obicei scrisă după filmare, dar deseori încearcă să re trăiască felul în care autorul s-a raportat la diverse întâmplări atunci – în prezentul ce a fost al filmării; vocea reia puncte de vedere din memorie și le combină cu un punct de vedere construit în alt timp, în perioada montajului. În această strategie coexistă diverse straturi temporale. Jonas Mekas descria astfel maniera în care își *scrie* filmele-jurnal: „În jurnalul meu credeam că fac ceva diferit [de jurnalele literare, n.m.]: surprind viața, fragmente din ea, pe măsură ce se petrec. Dar în curând mi-am dat seama [...] că a scrie un jurnal nu înseamnă numai să reflectezi, să privești în urmă. Ziua aceea, așa cum îți revine în memorie în momentul în care scrii, este măsurată, selecționată, acceptată, respinsă și reevaluată prin prisma a ceea ce ești și cum ești în momentul în care scrii. Ca și cum totul se întâmplă din nou, ceea ce scrii îl exprimă mai degrabă pe cel din momentul care scrie decât evenimentele și emoțiile zilei care a trecut și s-a dus de mult. Prin urmare, nu mai văd prea mari diferențe între un jurnal scris și unul filmat în ceea ce privește procesul lor de elaborare”¹.

Uitarea este, în egală măsură, un proces important în perioada de montaj. Monteurii cu care am lucrat insistau că trebuie să uit intențiile, senzațiile și gândurile legate de cadrul pe care l-am filmat, privindu-l cu ochi proaspeți, ca pe un material care nu îmi aparține și care nu este încărcat (poluat?) de bagajul subiectiv ce există numai în mintea mea, a celui prezent la filmare în spatele camerei. Că trebuie să văd, să simt și să înțeleg ceea ce se petrece în cadrul respectiv – un fragment de viață înregistrat în anumite condiții, delimitat de fereastra cadrului și de durata lui, de accidentele surprinse de cameră, de mișcarea ei și de lumina care s-a întâmplat să cadă într-un anumit fel în momentul filmării. Să încerc să nu mai fiu influențat de ceea ce am văzut *cu ochii minții* la filmare, de tot ceea

1. Jonas Mekas, „Film Notes”, în *Jonas Mekas*, Judith E. Briggs (ed.), *Film in the Cities/Walker Art Center*, Minneapolis, 1980, p. 191.

ce a rămas în afara cadrului, dar și de ceea ce – după luni de zile de pregătire – am proiectat asupra realității și continui să proiectez *din interiorul meu* asupra cadrului respectiv. Să las cadrul să *îmi vorbească* și abia după aceea să îmi amintesc ce am gândit și am vrut inițial; și să încerc să decupez cadrul respectiv și să-l așez în continuitatea filmului în așa fel încât să răspundă acestor intenții. Numai în acest fel ceea ce nu este vizibil, ceea ce a rămas în afara cadrului și există doar în mintea mea, poate fi exprimat. Din nou, această conversație pe patru voci implică mai multe straturi de timp și le face să comunice între ele.

În montaj, realizatorul lucrează cu durate fixe: duratele de viață înregistrate de cadrele pe care le-a filmat, fiecare cu ritmul său de care trebuie să țină cont și pe care trebuie să-l înțeleagă. Privindu-le din nou, în repetate rânduri, la montaj, cineastul *ascultă ritmul* planurilor și hotărăște de unde și până unde să le lase *să dureze*. Trebuie să încerce să facă un pas înapoi și să privească imaginile ca și cum ar fi un spectator neimplicat în poveste. Spectatorul are nevoie de o altă durată pentru a percepe ceea ce vrea să-i arate realizatorul, iar montajul este și o operațiune de negociere între ritmul pe care își dorește să-l impună regizorul și timpul necesar spectatorului. „Să sculptezi timpul este misiunea cea mai importantă a cinemaului și, implicit, a celui documentar. Și chiar dacă anumite filme nu par să fie guvernate de noțiunea derulării temporale, ele conțin această substanță, sculptată în materia lor. Trama lor narativă nu este neapărat articulată în jurul noțiunii de scurgere temporală a unei povești la timpul prezent, ci mai degrabă în jurul relației dintre trecut și prezent și al felului în care unul păstrează urmele celuilalt.”¹

1. Pascale Krief, „Introduction”, în *Le Temps dans le cinéma documentaire*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 19.



Timp și observație

Probabil că una dintre trăsăturile esențiale ale genului documentar este aceea că *presupune timp*. Fie că este vorba despre timpul petrecut de autor în preajma subiectului sau subiecților săi, despre timpul dedicat cercetării sau despre timpul rezervat montajului și rescrierii prin montaj a povestirii, documentarul se distinge prin această nevoie de timp, atât față de reportaj, cât și față de ficțiune. Vorbesc de un timp *trăit împreună cu* subiectul și personajele lui. Dar și de timpul pe care și-l ia autorul ca să dea o formă gândurilor lor. Forma necesită timp. „Reportajul corespunde unuia dintre raporturile posibile dintre subiectul filmat și timp: raportul cu clipa în care se înregistrează o realitate, un anumit moment sau un fragment de durată pe cale să se deruleze aici și acum. Prin opoziție, cinematograful documentar fixează mai ales reflecția asupra unui moment transpus în imagine, felul în care cineastul a elaborat și imaginat captarea, fabricarea și restituirea timpului în filmul său, după ce a lucrat asupra lor.”¹ Timpul este o condiție a autenticității, a profunzimii de înțelegere și a capacității de reprezentare a subiectului. De exemplu, Robert Flaherty a petrecut mai bine de un an în Insulele Solomon înainte de a filma vreun metru de peliculă pentru filmul său *Moana* (1926). Wiseman compensează lipsa timpului petrecut în pregătire printr-o perioadă lungă de filmare și una și mai lungă de conviețuire – la montaj – cu materialul filmat.

Aș vrea să-l citez aici pe Stan Neumann, cineast francez născut la Praga după al Doilea Război Mondial, unul dintre documentariștii care m-au influențat și inspirat. Metoda lui este diferită de cea a lui Wiseman: „Una din ciudățeniile mele este că nu filmez niciodată o întâmplare pe care o văd pentru prima dată. Acesta *nu este timpul meu* [s.m.], nu este modul meu de funcționare. În momentul filmării nu las lucrurile să se desfășoare ca atare în fața camerei, așa cum fac mulți alți documentariști. Eu funcționez mai degrabă pe bază de observație. În

1. Pascale Krief, *op. cit.*, p. 16.

timpul pregătirii, nu am o cameră la mine – și aceasta este o alegere deliberată. Observ tot felul de lucruri, de exemplu, pe parcursul săptămânii care precedă sosirea echipei de filmare. Și, de îndată ce aceasta a ajuns, spun oamenilor pe care vreau să-i filmez: «V-am văzut săptămâna trecută făcând un anumit lucru. E stupid, dar nu aveam camera cu mine. Acum am una la îndemână, vă rog să reîncepem în aceiași parametri». Și îi las complet liberi”¹.

Neumann a realizat în 1998 un film în care revizitează casa unde s-a născut și a crescut, intitulat *Une maison à Prague*. În prezentul filmării, casa din Praga este locuită de o verișoară a regizorului și de fiul ei, care au reușit să recupereze proprietatea, dar nu au mijloacele financiare să o renoveze, nici măcar să o întrețină. Ar vrea chiar să o vândă, dar nici acest lucru nu pare simplu. Casa este – la începutul filmului – delabrată, înțepenită în trecut; regizorul urmărește frământările locatarilor și întrețese firul lor cu povestea familiei Neumann, luând ca punct de pornire anul propriei sale nașteri, 1949. Filmează spațiul casei, se apropie de câte un detaliu de construcție sau de câte un obiect și – pornind de la acestea – face trecerea spre imagini de arhivă, ne proiectează prin montaj în trecut. „Casa a traversat secolul, cu toate problemele sale: spărturi de țevi și fisuri, amenajări ale spațiilor, amenințări cu demolarea. Și secolul a traversat casa. Ca un fir, care i-a purtat pe cei ce locuiau în ea – de la mișcarea anarhistă în comunism, apoi în stalinism, apoi spre socialismul cu față umană, apoi în socialismul real, în sfârșit în realul pur și simplu”, spune Neumann în textul ce acompaniază DVD-ul filmului. (Vezi ilustrația 12.)

Trecerea timpului este înscrisă în obiecte, dar mai ales în spațiul locuinței. Casa din Praga devine un loc care concentrează mai multe straturi de timp, un nod spațial din care se desfac istoriile filmului. „Orice cadru care delimitează un spațiu – cum ar fi, de exemplu, o casă – îți permite să vezi cum trece timpul. La fel ca mișcarea unui nor privită în chenarul unei ferestre. În modalitatea mea de funcționare cinematografică, am nevoie să constituie un spațiu propriu fiecărui film,

1. *Ibidem*, p. 149.

într-o manieră aproape fizică, materială: un loc unde pot plasa camera și încep să iau propriile decizii de regie. Și tocmai această operațiune spațială permite apariția temporalității filmului.”¹

Am menționat că în *Apocalipsa după șoferi* am hotărât să plasez camera tot timpul în interiorul mașinilor în mișcare prin oraș, cu excepția primului și ultimului cadru, care oferă o respirație și constituie copertile documentarului. În ciuda eșecului de care vorbeam, cred că această decizie a fost bună. Camera rămâne captivă pentru 50 de minute în spațiul închis al automobilului și probabil că senzația de clausturare dă măsura lipsei de ieșire dintr-un cerc vicios al unei situații sociale din care, aparent, nu se poate evada. Filmând constant în mașinile cu care personajele filmului traversau orașul, am simțit deseori că trecerea timpului devine mai apăsătoare. În spațiul restrâns al automobilului, șoferul și cu mine eram immobili, în timp ce peisajele urbane treceau pe lângă noi, se perindau neconținți dincolo de parbriz. Și filmele lui Frederick Wiseman se petrec – toate – în spații închise, în perimetrul unor instituții locuite de oameni a căror existență în timp (trecere) devine palpabilă tocmai pentru că este circumscrisă de ziduri, așa cum este îngrădită de reguli de funcționare fixe.

„Acesta nu este timpul meu”, declară Neumann despre timpul observației. Între timpul observației și cel al filmării se inserează reflecția, digestia observației, iar filmarea presupune o întoarcere în aceleași locuri, cu aceiași oameni, dar altfel. Nu spun că metoda lui Stan Neumann este singura posibilă sau valabilă. Dar cred că ea lămurește faptul că – pentru documentarist – privirea către prezent este constant dublată de o privire înapoi sau, mai degrabă, o privire înăuntru. În esență, documentarul implică un proces de rememorare: am avut o experiență – uneori, la fața locului, în timpul pregătirii, alteori într-un trecut mai îndepărtat – pe care încerc să o recreez în fața camerei. Acest proces este și mai evident în faza de montaj a filmului: acolo imaginile sunt deja referințe ale unui trecut, ale unui *tempo passato*. Deja în momentul în care cameramanul

1. *Ibidem*, p. 145.



întrerupe înregistrarea, ceea ce s-a înregistrat ține de trecut. Pe de altă parte, filmarea suspendă timpul: avem de multe ori senzația că atunci când filmăm prezentul devine continuu, ca un moment situat în afara timpului. Dar această ruptură a derulării temporale este provizorie, iar fluxul este reluat de îndată ce filmarea se oprește.

Cristale și pixeli

În acest sens înțeleg și citatul din Amos Oz pe care l-am plasat ca motto al lucrării mele: „Pentru a scrie, ești nevoit să privești înapoi. Iar asta vă transformă atât pe tine, cât și pe ei în stâlpi de sare”. În romanul lui Oz, personajul principal este un scriitor care se joacă transformându-i, în imaginație, pe cei întâlniți pe parcursul unei zile în personajele unui roman virtual. De-a lungul acestei singure zile a ficțiunii lui Oz, personajele întâlnite reapar în diverse ipostaze, coagulează vechi anecdote din memoria scriitorului și împrumută trăsături ale altor oameni întâlniți. Povestirea virtuală capătă tot mai multă *carne*, până în punctul în care devine mai prezentă decât realitatea. Mi se pare o metaforă perfectă a felului în care se alcătuieste un documentar. Citind aceste câteva fraze, mi se pare că Oz descrie dificultățile morale ale documentaristului: „Este năpădit de rușine și jenă, fiindcă îi privește pe toți de la distanță, scrutător, ca și cum ar trăi cu toții numai pentru a fi folosiți ca personaje în poveștile lui. Și rușinea aceasta este însoțită de o tristețe apăsătoare, izvorâtă din izolarea lui permanentă, deoarece îi este imposibil să atingă și să se lase atins, fiindcă are tot timpul capul vârât înăuntrul vechii cutii negre a aparatului de fotografiat”¹.

Privind înapoi, documentaristul încearcă să definească felul în care a perceput el realitatea, ce impresii i-a lăsat aceasta, ce atitudine și-a format față de oamenii, locurile, întâmplările de care

1. Amos Oz, *Rime despre viață și moarte*, trad. Ioana Petridean, Humanitas, București, 2011, p. 138.