

FILME
CARE (MI-)AU MARCAT
ANII '80

SABINA POP

**FILME
CARE (MI-)AU MARCAT
ANII '80**



**EDITURA UNIVERSITARĂ
București, 2019**

Colecția ARTE ȘI MULTIMEDIA

Redactor: Gheorghe Iovan

Tehnoredactor: Ameluța Vișan

Coperta: Laurențiu Năstase

Editură recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice (C.N.C.S.) și inclusă de Consiliul Național de Atestare a Titlurilor, Diplomelor și Certificatelor Universitare (C.N.A.T.D.C.U.) în categoria editurilor de prestigiu recunoscut.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
POP, SABINA

Filme care (mi-)au marcat anii '80 / Sabina Pop. - București : Editura Universitară, 2019

Conține bibliografie

ISBN 978-606-28-1040-5

791

DOI: (Digital Object Identifier): 10.5682/9786062810405

© Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate, nicio parte din această lucrare nu poate fi copiată fără acordul autorului

Copyright © 2019

Editura Universitară

Editor: Vasile Muscalu

B-dul. N. Bălcescu nr. 27-33, Sector 1, București

Tel.: 021.315.32.47

www.editurauniversitara.ro

e-mail: redactia@editurauniversitara.ro

Distribuție: tel.: 021.315.32.47 / 07217 CARTE / 0745.200.357

comenzi@editurauniversitara.ro

O.P. 15, C.P. 35, București

www.editurauniversitara.ro

CUVÂNT ÎNAINTE

Rândurile de față sunt gânduri despre film publicate în rubrica „Învățăturile unui tânăr cineast către el însuși” găzduite de S.L.A.S.T. - revistă renumită, în epocă, pentru deschidere culturală și libertate de expresie. Era „Supliment literar artistic” chiar dacă al Scânteii Tineretului, și , fiind „supliment”, cu circulație restrânsă, tiraj mic și ...cu „artă” (câh) ...era mult mai puțin verificată/cenzurată, o gură de respiro lăsată-poate voit-tinerilor....

Am constatat, după ani, că multe dintre filmele despre care am scris atunci, la cald, după premieră, sunt astăzi puncte de referință ale cinematografului nostru. Iar pe mine m-au format.

Alegeam să scriu despre „ce îmi plăcea” din ceea ce ieșea pe piață - titluri reprezentative, cel puțin pentru epoca. Nimeream și peste ce „nu-mi plăcea” și învățam; cum să nu fac... Faptul că mă obligam, săptămânal, să gândesc asupra unui film, să încerc să intru în universul intim al creației, să deslușesc cum a făcut asta, de ce a făcut ailaltă, m-a făcut să conștientizez ceea ce vedeam. Și, da, m-a format; mai mult decât orice curs teoretic.

De aceea m-am gândit să adun aceste gânduri adăugând explicații necesare înțelegerii contextului, epocii, revăzând și comentând anumite gânduri și să le ofer, mai ales tinerilor și mai ales studenților la film ca... exact ceea ce sunt; adică „Învățăturile unui tânăr cineast către el însuși”.

FIRESFUL CA SENZAȚIE*)

Rândurile de față nu sunt și nu au pretenția de a fi critică de film sau păreri de specialist. Ele sunt doar o formă de a împărtăși tânărului cititor, eventual spectator, câteva încercări personale de a-mi comenta filmul-filmele românești – de a descoperi și descifra în ele gândul ascuns al autorului. Adică răspunsul la acel „și ce a vrut, de fapt să spună?”, întrebare deloc peiorativă, primul semn, de altfel, al spectatorului care nu este doar simplu privitor.

Îmi înving deci ezitățile spunând că „un gând nerostit e ca și cum n-ar fi, dar gândul tipărit ar putea fi - poate - folositor la ceva” și zic:

Voi încerca să urmăresc firescul vieții în film. Mai exact **senzația de firesc**, sentimentul de naturalețe pe care îl avem când autorul reușește acea armonie cu ordinea firii, acea concordanță cu omenescul, greu de definit, dar căreia îi spunem simplu: „ca în viață”.

Voi face această încercare din unghiul spectatorului, al insului obișnuit a cărui satisfacție artistică – să ne amintim – este maximă atunci când se

regăsește pe ecran, el cu ale lui, în fragmente de viață adevărată, de autentic și real. Acesta este și motivul pentru care aleg din noianul de „semne” ce ar putea caracteriza „binele” în filmul românesc doar pe cel al sentimentului de firesc și naturalețe (ce pare a fi foarte important din punctul de vedere al spectatorului). Vor fi deci gândurile celui care, ca oricare altul, are tentația de a compara viața din film cu viața-viață, așa cum este ea. Nu voi privi filmul în întregul lui ci în fragmente izolate, în secvențe luate în sine. În acele secvențe ce-mi vor părea momentele fericite în care reprezentarea artistică se aseamănă, uneori pare chiar – desigur doar pare – a se identifica cu modelul inspirator din realitate. Privit astfel, la nivelul unităților sale de discurs, filmul va putea fi mai ușor, mai direct, mai cu de-amănuntul confruntat cu exigenta însăși. Căci există secvențe-cheie, încărcate de sens, ce nu rareori au capacitatea să realizeze performanța de a sintetiza semnificațiile unei întregi opere. Există momente de film când imaginea depășește elocvent stadiul de vehicul al sensurilor și semnificațiilor, devenind, ea însăși, creatoare de sens. Sau, există momente când liniile de forță ale unor personaje, în care ne regăsim, ne produc adevărate revelații despre noi înșine și datele noastre caracterologice, morale, prin meritul unor interpreți, creatori, de fapt, în cel mai adânc sens al cuvântului. În

fine, există momente din filme ce au capacitatea – deloc neglijabilă – de a ni se întipări în conștiință ca adevărate modele, chiar moduri de a trăi, constituindu-se uneori în însăși speranța noastră de mai bine. Pe toate acestea (probabil și pe multe altele) le voi urmări în mod deosebit, sperând că tocmai în ele voi descoperi mai ușor acei noduli de autenticitate ce au multivalența necesară spre a converti în artă complexitatea vieții ca proces. Căci, despre expresia artistică va fi vorba. Dar nu acum ci în rândurile care urmează.

Firescul ca senzație S.L.A.S.T./II 51/

12 Septembrie 1982

NATURALEȚEA CA POEZIE*)

Un bărbat încearcă să convingă o femeie să se întoarcă, să continue „cursa” împreună. Acel cuvânt ce ar putea să însemne rugămintea de întoarcere nu-l vom auzi însă, deși, evident, acesta este sensul întregii secvențe. Bărbatul invocă o sumedenie de motive (camionul de care cei doi se îndepărtează prea mult, circulația care s-a deschis, celălalt șofer care a rămas singur și alte multe etc-uri) dar despre faptul că el dorește, ca fata să se întoarcă, nicio vorbă. Spune despre orice altceva, numai asta nu... sau nu spune nimic. Așteaptă doar. Poate așteptarea aceasta este adevărata lui rugăminte. Așteaptă și îi e frig. Bate pasul pe loc, se strânge în el cu mâinile adânc vârâte în buzunare, pare preocupat de frigul acesta al zilei, într-adevăr ploioase, e singur, sau nu, greșesc, pare singur, pentru că locul este izolat. El doar își întoarce mereu privirea spre un „acolo” de unde ar trebui să apară trenul așteptat, un tren ce întârzie să apară, lăsându-i parcă fetei răgazul să se decidă, ajutându-l parcă pe bărbat să-și ascundă adevărata așteptare și frigul adevărat, cel interior.

Ei, da! Ochii ni se umezesc a înduioşare, inimile bat mai repede, suntem gata să cădem în cursă (în cursa lui Daneliuc, desigur). Dar nu, exact pe punctul când tensiunea riscă să se schimbe în melodramă, bărbatul pleacă. Şi atunci, îmbrăţişării patetice la care, poate ne-am fi aşteptat, avem... evident... tot o regăsire, dar în viaţa-viaţă, fără nimic fastuos: un ţipăt speriat, o plapumă prinsă între uşile autobuzului pornit deja, câteva înjurături ale conducătorului maşinii, apoi vociferările călătorilor. Dar, mai ales, râsul lui Mircea Albulescu; adânc, ca o eliberare, erupere a dinlăuntrului. Replică la incidentul cu plapuma? La alunecările fetei prin noroiul drumului? Sau - doar vag sugerat - bucuria frenetică a bărbatului că fata a coborât totuşi?

Nu e timp de „chestii d-astea” sentimentale!- vorba unui personaj din film. Viaţa irumpe vehement, atotputernică, spărgând, cu brutalitate aproape, momentul de tensiune pe care tot ea îl crease. „Cursa”, cursa vieţii continuă.

Da, nu e timp, pare a spune şi faptul că acest răgaz al sentimentelor, al definirii lor, este motivat cu de-amănuntul, mai întâi în planul concret al realităţii imediate şi abia apoi în cel al stărilor, al trăirilor sufleteşti. Autobuzul fetei aşteaptă la barieră. Doar pentru că aşteaptă trenul, cei doi, prinşi în această cursă

a vieții, cursă pe gâfâite, cu sufletul la gură și deopotrivă pe muchie de cuțit, au timpul să se privească, poate prima oară, cu adevărat. Doar astfel privirile fetei au răgazul să se încarce cu întreg acel complex de trăiri de la duioșie la înțelegere și îngăduință. Doar astfel avem și noi, spectatorii, acel bob-zăbavă necesar să înțelegem că transparența geamului, ce pare să-i apropie, amintește totodată de atâtea lucruri ce-i despart, fără ca vreunul să aibă vreo vină: este vârsta pe care cu câteva clipe înainte o afirmă direct, aproape brutal, un personaj de-o replică „tu ești bătrân, domnule dragă”, adică lasă fata în pace, n-o mai sâcâi. Este himera unei întâmplări trecute ce și-a lăsat pecetea de neșters în sufletul bărbatului.

Despre ce este, de fapt, vorba până la urmă? Despre coborârea fetei din autobuz. Iată însă că exact acest moment nu-l vedem în film. Asistăm la tot ce-l precede, îi vedem urmarea, efectul, doar faptul însuși lipsește.

Evident, nici nu ne-ar fi interesat altceva. Important este, desigur, cum de coboară, ce o determină, cum se petrec, se întâmplă, se derulează lucrurile, și nu momentul în sine. Stările, deci, și nu acțiunea propriu-zisă.

Putea fi melodramă, fapt derizoriu, sentimentalism ieftin. Devine, prin senzația de firesc al vieții pe care îl

degajă, un moment de discreție și puritate a trăirilor sufletești, cu stări vorbitoare prin ele însele, în care cuvintele sunt de prisos, iar explicațiile inutile.

**) „Cursa”- regia Mircea Daneliuc
S.L.A.S.T II/52- 19 Septembrie 1982*

FII EROU CĂ ASTA-I TREABA PE CARE O AVEM NOI DE FĂCUT AICEA*)

- Ordonăți!

- „hai... – un „hai” ezitat, obosit, abia șoptit-șoptit cu greutate și blândețe – mai degrabă un fel de „te rog ” și totuși... ordin. „Hai” – adică „hai la moarte”, că ăsta-i războiul, fir-ar el să fie, care pe care, nu sari tu în vârtoare mai dihai ca celălalt, o face el, dușmanul, și – vorba filmului – „dracu’ ne-a luat, aici rămânem”. Așa că ordinul „hai” este clar, cât se poate de clar: „fă pe eroul” că n-ai, n-am, n-avem decât această șansă.

- Fii erou, deci, și tu Zamfire, și tu mitraliorule, și tu caporale, și tu sergentule, și tu, și tu...

...Fii erou că asta-i treaba pe care o avem noi de făcut aicea. Și treaba asta cu eroismul pare a fi un fel de condică de ora șapte, o datorie asumată firesc, fără emfază. Desigur, „nimic mai scump pe lumea pământescă decât un nume de erou și o moarte vitejească” – vorba poetului – dar nu asta pare să-i preocupe pe cei cu „datoria de a fi eroi” ci simplul fapt că trebuie „să terminăm și noi ce avem de făcut, aicea,

adică, bun înțeles, să aruncăm șinele astea în aer”; deci facem și noi ce e de făcut la război, împușcăm, rănim, murim „ca orice soldat în luptă”.

Eroismul este pilduitor prin însăși natura sa. El apare astfel și în film pentru că se manifestă singur și simplu, prin fapte, fără comentariile autorului, fără intenția cuiva de a-l pune în valoare, fără a-l arăta cu degetul. El este o lecție pentru că nimeni nu-și propune să dea lecții.

Ba dimpotrivă:

Căci cine sunt „cei nouă și cu sergentul zece”? – sau nu, greșesc, cine par a fi căci ce sunt am văzut.

Niște băietani amirosind în văzduh apropiata lăsare la vatră, liberarea și libertatea. Niște flăcăi prea tineri, mult prea tineri pentru „un război atât de mare”, puși mereu pe șotii, șicane, glume și ironii ce se leagă – în joacă – de mai fiecare pe care-l întâlnesc. O grupă de picați din cer, într-o fantomă de gară, într-un camion ireal de hodorogit, într-un loc pe unde frontul trecuse demult și pentru o treabă ca un foc de artificii (citește trinitrotoluen) ce se poate rezolva - la o adică – și prin simpla desfacere a unor șuruburi.

- Vezi că ți-ai uitat biberonu’ acasă. – strigă cineva (din sală spre cel de pe ecran) și mie îmi pare bine căci asta înseamnă că „nada” a prins și Mircea Veroiu a reușit.

A reușit acel arhicunoscut „nu toți oamenii pot fi eroi, dar e cert, toți eroii sunt oameni”. Și cam de aici derivă senzația de firesc și autenticitate, de adevăr și verosimil pe care o avem vis-à-vis de personaje și faptele lor. Ei nu sunt „supermani” nu „feți-frumoși” nu „zece magnifici” sau tot atâția „fantastici”, ci oameni. „Eroii” sunt din același aluat ca noi, cu cei obișnuiți (și cu cel ce striga fraza cu biberonul) și de aceea, doar de aceea faptele lor ne par credibile, verosimile și firești. Doar de aceea ne identificăm cu ei, ne regăsim, în vorbele și felul lor de a fi, ne pot deveni modele. Doar atribuite unor astfel de personaje „faptele de vitejie” ies din comun și ies în evidență. „Eroii” ne sunt simpatici și apropiați, îi regretăm, deci, în finalul filmului și - deloc de neglijat - urâm astfel, absurditatea războiului. Doar pentru că nu ni s-au dat motive să-i aplaudăm la început îi vom aplauda la final. Pe ei, și nu doar în al doilea rând pe autori.

**) Așteptând un tren-regia Mircea Veroiu
S.L.A.S.T./II 53/ 26 Septembrie 1982*

CARE REALITATE E MAI REALĂ DECÂT REALITATEA? (I)*)

Mârza, băieșul nou venit, își încearcă și el norocul. În limbajul acestui loc straniu noroc înseamnă a găsi aur, a scoate aur, a-l vinde la cârciumă fără a fi prins de jandarmi. Câți sunt însă aceia care se încumetă? De aceea cârciumăreasa își va folosi fata drept momeală.

Mârza o privește deci pe fata cu păr negru, lung și mățâsos, cum, la fereastra de peste drum, își piaptână părul cu gesturi leneșe, ca o chemare.

Desigur fata se știe privită, dar rolul ei e doar să fie văzută nu să și vadă la rândul ei. Nu întâmplător aparatul privește scena exclusiv din unghiul lui Mârza.

Timpul fizic se dilată, privirile lui Mârza insistă asupra fetei, dar nu, momentul de tensiune este cenzurat brusc. Ceva ce nu realizăm la început ce este se interpune între Mârza și fata din fereastră. Cârciumăreasa intră în cadru sugerând – prin gest – o interdicție iar prin vorbă, dimpotrivă, o promisiune: „dacă ai aur poți să mai treci pe aici” – adică ăsta-i prețul fetei, aurul, un preț pe care Mârza – îl plătește cu viața.

Până atunci însă, până a fi ucis de sluga cârciumăresei, Mârza o privește de la geamul cârciumei – geamul – capcană – pe față, așezat anume pentru a se deschide spre un singur lucru: fereastra de vizavi, doar acea fereastră.

Între Mârza și fată se află un spațiu luminos, inundat de soare, sugestie a libertății, a posibilității de evadare. Cei doi sunt însă „închiși” – fiecare în spatele unei ferestre (voit întunecate, contrastând cu lumina de afară). Sunt prizonieri ai unui mecanism perfect pus la punct, fără fisură, ai scenariului strict dictat de cârciumăreasă, în care ei sunt doar figuranți, unelte, opțiunile nu le aparțin, iar acțiunile le sunt condiționate.

Autorul se „joacă”, modifică, dilată această zonă luminoasă dintre cei doi după cum narațiunea, sensul ei, o dictează. Spațiul pare uneori îngust, fereastra pare aproape, doar cât ai întinde mâna, pentru ca alteori fata să pară că se află la infinită depărtare după cum Mârza este mai aproape sau nu de ceea ce are de îndeplinit: a aduce aurul; după cum, de asemenea, fata se atașează treptat de băieșul nou-venit. Căci există un moment în care avem impresia că ea s-a îndrăgostit de Mârza și secretul va fi deci divulgat, că fata se va opune ca băieșul să fie ucis. Dar „duhul aurului” este mai puternic, personajele reintră în matca lor, redevin opace, manevrabile, captive, ceea ce trebuie să se întâmple, se

întâmplă; cercul se închide și destinul se împlinește. Mârza va fi omorât, în locul lui la geamul cârciumei un alt băieș o va privi pe fată, iar aceasta își va relua - cu gest obosit - pieptănatul ademenitor.

Desigur, nu expresia „e ca în viață” este prima care îți vine în minte și totuși, mai mult decât în alte filme, o atotputernică senzație de adevăr și autenticitate, de realitate, îmbracă filmul.

*De fapt ce este mai important? Ca ea, lumea din film să se **identifice** cu modelul inspirator din realitate? Sau să dea *impresia* de veridicitate, *senzația* de autenticitate, să pară reală, adevărată?*

În „**Duhul aurului**” este evident că *sentimentul de transmis*, ideea de comunicat, mesajul de inoculat (acela că puterea vrăjitoarească a aurului poate anihila conștiințe, manevra voințe, înrobi suflete) motivează și justifică o corespondență „deformare”, esențializare a spațiului fizic și a celui spiritual.

Cerută fiind cu necesitate, această lume stranie nu apare a fi artificială sau artificializate, personajele pot fi arhetipuri fără a părea schematice, stilizarea, și transfigurarea nu par și nu sunt contrafacere. Realitatea „emoțională” ne apare a fi „mai reală decât realitatea”.

**) „Duhul aurului”(Mârza - regia Mircea Veroiu)
S.L.A.S.T./II 54/ 3 Noiembrie 1982*

CARE REALITATE E MAI REALĂ DECÂT REALITATEA? (II)*)

O femeie moare îmbrățișând un morman de bolovani, „comoara”, presupusa comoară, râvnită până la demență întreg filmul. Imaginea-simbol „traduce” explicit, direct, mesajul filmului, zădărnicia aurului.

În debutul filmului o ușă monumentală se deschide spre... moarte, spre dricul ce poartă sicriul fostei neveste a lui Clemente. Bătrânul e bogat – se zvonește, „are aur, o ladă plină” și pentru ea, pentru lada cu aur, fata se căsătorește cu Clemente. Viața celor doi curge tensionat, între pândă și suspiciune reciprocă. Clemente ascunzându-și „comoara”, fata căutând cheia cu care să deschidă lada și așteptând cu înfrigurare moartea bătrânului pe care medicii i-o prezic, apropiată.

Iată, însă, Clemente nu moare, se preface doar, comoara nu există, în ladă sunt doar bolovani, dar femeia, ea moare într-adevăr, mistuită parcă de „duhul aurului”, răstignită peste pietrele fără valoare. Fotografia de nuntă a celor doi, sinteză – în expresie vizuală – a prefăcătoriei ajunsă la culmi paroxistice, pare că privește scena.