

Lucruri care nu pot fi spuse altfel

Andrei Gorzo s-a născut în 1978. A studiat la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“ din București și la New York University. În prezent cercetează și predă, la UNATC, istoria cinematografului și a ideilor despre cinema, semnează cronici de film în revistele *Dilema veche* și *24-FUN* și e implicat (în calitate de director artistic) în organizarea Festivalului Internațional de Scurt și Mediummetraj NexT. A publicat, în 2009, o culegere de articole intitulată *Bunul, răul și urâtul în cinema* la Editura Polirom.

Redactor: Anca Lăcătuș
Coperta: Ioana Nedelcu
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Iuliana Glăvan
DTP: Florina Vasiliu, Carmen Petrescu

Tipărit la Monitorul Oficial R.A.

© HUMANITAS, 2012

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GORZO, ANDREI

Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul,

de la André Bazin la Cristi Puiu / Andrei Gorzo. – București: Humanitas, 2012

Bibliogr.

ISBN 978-973-50-3491-7

791.43

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021 408 83 50, fax 021 408 83 51

www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro

Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro

Comenzi telefonice: 021 311 23 30 / 0372 189 509

Lui Sorin Botoșeneanu și grupului de la Film Menu

„E important [ca în spatele obiectului film] să existe un mod de a gândi cinemaul.“

Cristi Puiu

„[Cadrul lung și «adâncimea câmpului»] confirmă unitatea dintre actor și decor, interdependența a tot ce e real, de la uman la mineral.“

André Bazin

Cuprins

<i>Mulțumiri</i>	9
<i>Argument</i>	11

PARTEA ÎNTÂI: Din istoria unui mod de a gândi cinematograful

Predecesorii	15
Mai multe tipuri de expresionism	21
Despre decupajul analitic	24
Cauzalitate contra succesiune	35
Atunci când a monta este <i>necinematografic</i>	40
Revoluțiile lui Jean Renoir	45
Neorealismul italian	66
„Un prezent mai pur“	81
Teleologia baziniană	91
Împotriva iluzionismului (1)	96
Bazin și modernismul	103
Împotriva iluzionismului (2)	105
Împotriva iluzionismului (3)	113
Dintr-o istorie mai exactă a mizanscenei în adâncime	125
Ce rămâne în picioare	149
Dincolo de Bazin	166
Alte drumuri	188

PARTEA A DOUA: „NCR *was made in* PuiuLand“

Bazinianismul lui Cristi Puiu	193
Cinematograful internațional al anilor 2000 și <i>the new realism</i>	223

În chestiunea înaintașilor locali	229
Revoluțiile lui Puiu	243
Calea de mijloc a lui 4, 3, 2	257
Valuri, norme, rețete, instituții	265
Căutările personale ale lui Corneliu Porumboiu	273
Cum se repetă istoria	281
NCR și ideologie	285
Oare chiar știm cum să privim un film de Cristi Puiu?	297
Despre <i>Autobiografia lui N.C.</i> ca opus dialectic al NCR-ului	303
Pledoarie pentru teorii mai bune	309
<i>Bibliografie selectivă</i>	321

Mulțumiri

Din momentul în care am absolvit Facultatea de Film a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“, doamna prof. univ. dr. Manuela Cernat a insistat să mă întorc sub acoperișul școlii – cel mai bun adăpost local (după cum mi-a explicat iar și iar, cu o răbdare care în cele din urmă a învins îndărătnicia mea juvenilă) în care puteam continua să fac ceea ce mi-am dorit dintotdeauna: să mă gândesc non-stop la cinema. Îi datorez multă recunoștință. Apoi, recunoștința mea se îndreaptă spre conf. univ. dr. Sorin Botoșeneanu, care, odată ce m-am întors, m-a convins (făcând față cu empatie multor spasme de rebeliune) să nu mai plec. O bună parte din inspirația pentru lucrarea de față (fără nici o fărâmbă din răspunderea pentru lipsurile ei) vine de la unul dintre cei mai buni profesori pe care i-a avut vreodată facultatea – Andrei Rus – și de la un număr de foști sau actuali studenți ai Departamentului de scenaristică și studii de teorie a filmului: Irina Trocan, Gabriela Filippi, Andra Petrescu, Ștefan Mircea, Andreea Mihalcea, Anca Buja, Lavinia Cioacă și alții. Ieșind dintre zidurile școlii, datorez mult conversațiilor cu unii dintre cineștii discutați în lucrare – în special Răzvan Rădulescu, Andrei Ujică și Corneliu Porumboiu. La fel de mult m-au stimulat conversațiile purtate, într-o fază sau alta a lucrului, cu Nae Caranfil, Christian Ferencz-Flatz și în primul rând cu regretatul Alex. Leo Șerban.

Lui Yvonne Irimescu și Iuliei Gorzo, care mi-au păzit sănătatea mintală, n-aș putea niciodată să le mulțumesc îndeajuns.

Argument

După cum în general se recunoaște, succesul internațional fără precedent al cinematografului românesc, în anii 2000, începe (și se suprapune în bună parte) cu succesul unei anumite formule stilistice, formulă experimentată, pentru prima oară la noi, în filmul *Marfa și banii* (Cristi Puiu, 2001) și perfectată în *Moartea domnului Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005). Ceea ce nu s-a recunoscut în egală măsură este că, pentru Cristi Puiu, această formulă, acest set de parti-pris-uri tehnice, derivă dintr-o concepție mai amplă despre ceea ce este *medium*-ul cinematografic în esența lui – cu alte cuvinte, dintr-o ontologie, o epistemologie și o estetică ale cinematografului. *Locus classicus* al acestui mod de a gândi cinematograful (sau de a gândi despre – sau la – cinematograful) este volumul *Qu'est-ce que le cinéma?*, aparținând marelui critic și teoretician francez André Bazin, volum tradus la noi în 1968¹, fără a avea însă un impact semnificativ asupra reflecției și creației locale în domeniul filmului – până la Puiu.

Această lucrare își propune să așeze cât mai corect noul cinematograf românesc în contextul unei istorii a gândirii despre cinema. Asta înseamnă că, pentru început, e obligată să recapituleze această istorie – mult mai puțin cunoscută la noi decât istoria ideilor despre oricare dintre celelalte arte –, focalizând, desigur, pe ideea baziniană: ce-a însemnat la vremea ei, amendamentele și atacurile pe care le-a suferit de-atunci, în ce feluri

1. André Bazin, *Ce este cinematograful?*, traducere din limba franceză și prefață de Ervin Voiculescu, Editura Meridiane, București, 1968.

a fost discreditată și în ce feluri rămâne relevantă. Dincolo de Bazin, se poate spune că prima parte a acestei lucrări își propune să identifice și să aducă la zi instrumentarul analitic cel mai adecvat noului cinema românesc, instrumentar care în partea a doua este pus la lucru asupra filmelor propriu-zise.

Așadar, prima parte a lucrării nu are pretenții de originalitate, dincolo de originalitatea sesizării de la care pornește – e vorba despre sesizarea conexiunii vitale dintre estetica baziniană și estetica noului cinematograful românesc (NCR). Nici măcar nu sunt primul critic din lume care a făcut această legătură (de pildă, criticul american J. Hoberman a făcut-o încă de la *Moartea domnului Lăzărescu*, iar Puiu, de-a lungul anilor, a dat multe declarații care practic invitau la facerea ei), dar s-ar putea să fiu primul care a explorat-o în amănunt. Ceea ce a însemnat că explorarea acestei legături s-a transformat într-o explorare a relevanței pe care continuă s-o aibă gândirea lui Bazin pentru înțelegerea unei întregi tradiții estetice (aceea a cinematografului-mai-mult-sau-mai-puțin-dedramatizat-în-cadre-lungi-și-timp-real) care începe de la neorealismul italian (indiferent dacă-i acceptăm sau nu pe candidații lui Bazin la titlul de precursori) și se perpetuează de-a lungul deceniilor următoare. În cartea ei, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Ivone Margulies spune că, atunci când a început să scrie despre *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), a realizat că analizele făcute de Bazin neorealismului italian „i se aplicau cuvânt cu cuvânt și filmului lui Akerman“. Exact același lucru l-am constatat și eu în legătură cu unele dintre filmele NCR-ului. Aplicabilitatea cuvânt cu cuvânt a analizelor lui Bazin nu înseamnă că ideile acestuia n-au trecut de-atunci prin multe confruntări cu alte moduri de a vedea cinematograful, confruntări (rezumate de mine în aceeași primă parte a lucrării) care au condus la multe revizurii necesare (cele mai la zi fiind cele oferite de David Bordwell în două volume deschizătoare de ochi și de minți: *On the History of Film Style* și *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* – cel de-al doilea fiind și cel mai precis

tratat, din câte cunosc, despre arta filmului-regizat-în-cadre-lungi-și-largi, adică despre stilul promovat de Bazin).

Toate aceste preparative sunt absolut necesare analizei pe care o întreprind în partea a doua: o analiză care încearcă să treacă dincolo de conceptele prea generale (minimalism, realism, mizerabilism) în care se blochează adesea discuțiile despre NCR și dincolo de impresiile superficiale (sau mai rău) care, prin colportare energică, s-au instituit în mituri (mitul că cinemaul lui Puiu ar deriva din cinemaul lui Lars von Trier, sau din al lui Lucian Pintilie, sau din al lui Mircea Daneliuc; mitul că ar fi mai curând un cinema literar decât unul pur cinematografic și altele), mituri pe care încerc să le demontez în aceeași parte a doua. Nelipsită de accente polemice (poate chiar stridente pe alocuri), această parte se prezintă, poate arogant, ca o tentativă de a ridica nivelul de relevanță, de acuratețe, de precizie a discuțiilor din jurul noului cinematograf românesc, care au rămas destul de rudimentare – despre aceste filme continuă să se spună vrute și nevrute –, în timp ce unele dintre filmele respective sunt produsele unor moduri extrem de evoluate de a gândi cinematograful.

PARTEA ÎNTÂI

Din istoria unui anumit mod de a gândi cinematograful

Predecesorii

Primii teoreticieni importanți ai cinematografului au fost antirealiști. În primul rând, erau mai mult sau mai puțin obligați să fie. Ei încercau să demonstreze că un proces tehnologic creat pentru a reproduce realitatea poate fi o artă; și cum s-o demonstreze altfel decât echivalând arta cu *tot ceea ce se opune* reproducerii obiective? Pentru Rudolf Arnheim (care scria în 1932), arta cinematografică se bazează pe tot ceea ce-i lipsește cinemaului pentru ca realismul său să fie integral – pe limitele tehnice ale acestui realism: lipsa de relief a imaginii, existența unui cadru (în care cineastul poate aranja oameni și obiecte ca un pictor), lipsa de stimuli pentru alte simțuri decât văzul, lipsa continuității de spațiu și timp (afectată prin montaj). Acestor limite li se datorează faptul că, în loc să se cufunde cu totul în lumea reprezentată, spectatorul rămâne cât de cât conștient de *mijloacele* folosite pentru reprezentarea ei – o condiție indispensabilă aprecierii reale a unei opere de artă. Pentru Arnheim, ca și pentru majoritatea intelectualilor contemporani cu el care credeau în cinema, singura artă cinematografică posibilă era întemeiată pe aceste limite. De aceea au întâmpinat filmul sonor și filmul color ca pe niște calamități – achiziții grosolan-realiste care nu puteau decât să distrugă arta filmului.

În al doilea rând, primele teorii substanțiale despre arta cinematografică – a lui Arnheim (1904–2007), a lui Serghei Eisenstein

(1898–1948), a lui Béla Balázs (1884–1949) – sunt elaborate concomitent cu extrem de influentele doctrine ale școlii sovietice de critică literară rămase în istorie chiar sub numele de Școala Formalistă (1918–1930), doctrine care au jucat un rol foarte important în erodarea credinței naive a publicului cum că relația dintre artă și realitate poate fi una pur și simplu mimetică. Într-un faimos eseu din 1917, *Arta ca procedeu*, unul dintre cei mai proeminenți critici formalști, Victor Șklovski, arată că arta lui Tolstoi, mult lăudată pentru „realismul“ ei, este de fapt o artă a *defamiliarizării*. În mod sistematic, Tolstoi ia o realitate familiară cititorilor săi și o face să pară ciudată, nenaturală. De exemplu, pedepsirea prin bătaie cu biciul, act căruia Tolstoi evită să-i spună pe nume – „biciuire“. În loc de asta, el scrie: „a dezbrăca oameni care au încălcat legea, a-i trânti la pământ și a-i plesni peste fund cu nuiaua“. După care se întrebă: „De ce tocmai acest fel nătâng și sălbatic de a provoca durere – de ce felul ăsta, și nu altul? De ce să nu le înfigi ace în umeri sau în alte părți ale trupului, de ce să nu le strângi mâinile sau picioarele în menghine, sau orice altceva?“ După cum observă Șklovski, „actul familiar al biciuirii e defamiliarizat mai întâi prin descriere și apoi prin propunerea de a-i schimba forma fără a-i schimba natura“. Altundeva, Tolstoi defamiliarizează instituția proprietății particulare privind-o prin ochii unui cal. Iar, în *Război și pace*, Tolstoi descrie bătălii întregi în același fel, ca și când realitățile câmpului de luptă ar reprezenta ceva cu totul nou pentru el. Orice artă operează prin defamiliarizare (sau insolitare) – spune Șklovski. „După ce vedem un obiect de mai multe ori, ne obișnuim cu el. Obiectul e în fața noastră și știm de el, dar nu-l mai vedem – deci nu mai putem spune nimic semnificativ despre el. Arta eliberează obiectele de acest automatism al percepției.“¹

Influența ideilor lui Șklovski asupra teoriilor despre cinema ale lui Serghei Eisenstein e mai presus de orice îndoială (cei

1. Victor Șklovski, *Art as Device*, versiune în limba engleză postată pe site-ul Universității din Essex, <http://courses.essex.ac.uk/lt/lt204/DEVICE.HTM>.

doi au fost prieteni apropiați¹), cum e și faptul că atât Rudolf Arnheim, cât și Béla Balázs erau la curent cu aceste idei. Atunci când Arnheim scrie că „nici o reprezentare a unui obiect nu poate fi validă vizual și estetic dacă ochii n-o recunosc explicit ca pe o *deviere* [sublinierea lui Rudolf Arnheim] de la concepția vizuală obișnuită despre acel obiect”², el le cere cineaștilor să aplice tehnici de insolitare sau defamiliarizare. La rândul lui, Balázs e convins că „numai prin tehnici cinematografice frapante, neobișnuite, neașteptate, lucrurile vechi, cunoscute și, prin urmare, ignorate, pot fi făcute să ne izbească ochiul cu impresii noi”³ și că, „pentru ca din ceața empirică a realității să poată ieși adevărul, adică legea și înțelesul acelei realități”, cineastul „trebuie să scoată la bătaie toate mijloacele de expresie accesibile artei filmului”⁴.

Balázs și colegii lui aveau în vedere două categorii principale de mijloace expresive: cele care țin de plastica imaginii și cele care țin de montaj. Așa-numitul cinema expresionist german din perioada 1919–1925 se bazează aproape în întregime pe tehnici din prima categorie – pe decoruri construite care nu se vor copii, ci deformări simbolice ale realității, și pe jocuri sugestive de lumini și umbre; aceeași stilizare, de inspirație picturală și teatrală, se regăsește și în jocul actorilor, și în machiaj – bref, în toate departamentele. Estetica expresionistă tinde spre excluderea totală a naturalului. Cât despre capacitatea montajului de a crea sensuri noi, pe care imaginile, luate fiecare în parte, nu le aveau, aceasta fusese demonstrată, încă dinainte de 1920, de cineastul sovietic Lev Kuleșov, care, într-un experiment ce avea să rămână celebru, juxtapusese același prim-plan al actorului Ivan Moșjukin cu trei imagini diferite – a unei fete, a unui

1. Cf. J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford University Press, 1976, pp. 79–80.

2. Rudolf Arnheim, *Film as Art* (1932), citat de J. Dudley Andrew în *The Major Film Theories: An Introduction*, ed. cit., p. 81.

3. Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, traducere din limba maghiară de Edith Bone, Dobson, London, 1952, p. 93.

4. *Ibid.*, p. 162.