

CUPRINS

CAPITOLUL I. FILMUL, UN DISCURS TEORETIC.	9
1. Un argument	9
2. Cadru. Secvență. Decupaj	11
3. Timpul și spațiul cinematografic	16
4. Actorul – cel mai bun decor	23
5. Invenția regizorală.....	30
6. Elipsa, o absență plină	36
7. Ansamblul filmic	41
8. Personajul în film	47
9. Regizorul	56
CAPITOLUL II. OGLINDA	59
CAPITOLUL III. SUNETUL DE FILM, O PARABOLĂ A TĂCERII	74
CAPITOLUL IV. FILMUL, NEPOT AL RENAȘTERII	90
1. Dialog, scenariu, regizor	94
2. Film: unitatea spațiu-timp	99
3. Filmul și semiologia	104
4. Filmul indian	107
CAPITOLUL V. DIALECTICA VISULUI.....	115
1. Don Luis = Luis Buñuel sau „farmecul discret al burgheziei”	118
2. Despre hipnoză	119
3. Despre memorie	119

4. O amintire	121
5. Suprarealismul	121
6. Hazardul	122
7. Misterul	124

CAPITOLUL VI. IOAN CĂRMĂZAN

Conf. univ. dr., regizor, scenarist, scriitor	127
1. Ioan Cărmăzan: „Balcanii o simfonie de sânge și miere”, interviu realizat de Ștefania Coșovei	130
2. „Întoarcerea acasă” comentariu la proza lui Ioan Cărmăzan, realizat de Cornel Ungureanu	143
3. „Poetica lui Cărmăzan”, comentariu de Grid Modorcea	149

CAPITOLUL VII. „FARMECUL DISCRET AL BURGHEZIEI” SCENARIU (foaie de montaj)	153
---	------------

IMAGINI	307
----------------------	------------

CAPITOLUL I

FILMUL, UN DISCURS TEORETIC

„Pentru cine are ceva de făcut, viața nu merită a fi prelungită dincolo de isprava sa. Pentru cine nu are nimic de făcut însă viața poate fi prelungită oricât. El asistă, doar la spectacolul lumii și acesta e interminabil.” **Constantin Noica**

1. UN ARGUMENT

La Kassel, în Germania, există o colecție de tablouri, printre ele și 20 Rembrandt, unul din ele fiind „*Jacob binecuvântând pe fiii lui Iosif*”.

O piesă de teatru care ar adapta la modul dramatic momentul inspirației lui Rembrandt și lungile lui ore de lucru la „binecuvântarea” lui Iacob, ar putea fi montată pe scene de teatru.

Un roman ar putea descrie parte de revoltă lăuntrică și secretă a lui Rembrandt.

Un poem ne-ar putea face să vedem ce l-a îndemnat pe Rembrandt să-l picteze pe Iacob.

Un muzician s-ar putea să compună o simfonie furtunoasă a lui Rembrandt cu pensula în mână.

O serie de fotografii în culori ar putea să reproducă, grosolan sau discret, pe „Iacob” al lui Rembrandt.

Un actor ar putea să povestească vizita lui Iosif la căpătâiul tatălui muribund, desigur ar stârni plânsete.

Dar numai un film poate să amestece toate aceste elemente într-un fel pe care să-l plaseze pe spectator în inima spectacolului, într-un fel în care să asiste la crearea tabloului „Binecuvântarea lui Iacob”. Numai un film, cu ajutorul unui plan mut al lui Rembrandt, cu o mișcare a buzelor, o lucire palidă în ochi, ne poate face să împărtășim viu sentimentul lui profund. Numai un film ne poate face să ne simțim implicați în strigătele lui, să ni le însușim cu instantaneitatea unui semn de exclamație. Numai un film ne poate spune ce fel de om era cu ceilalți și cu sine, grație unui plan simbolic, unei umbre, unei pânze neterminate, amestecului de culori, pierderii unei pensule speciale. Am făcut accesată incursiune pentru a încerca să argumentez nevoia de film. În spatele oricărui film stă un om cu intuițiile sale, cu tristețile, inteligența, talentul, profesionalismul și acest om care se frământă, se chinuie, se îndoiește, este regizorul. Un om care se formează de-a lungul vieții, îmbinând teoria cu practica, intuiția cu logica, memoria subiectivă cu imaginația, într-un cuvânt obligat fiind să stăpânească tot ce-am amintit anterior, de la fotografie la muzică, de la muzică la arhitectură, de la arhitectură la scenografie, de la scenografie la actorie, de la actorie la montaj etc. Un om care, aparent, știe tot sau intuiește tot, având dreptul să-și aleagă pentru fiecare din aceste compartimente colaboratori. Dar mai are un handicap mare de trecut: cuvântul. Trecerea de la cuvânt la imagine, filmul fiind în esența lui imagine. De-a lungul timpului, oamenii au fost obișnuiți citind să găsească în cuvinte și sensul și semnificațiile. Oare este capabil cinematograful, o artă sensibilă, o artă a sensului, să ordoneze semnificațiile? Imaginea care arată, poate ea funcționa și ca un semn care spune? Și dacă da, cum izbutește ea să se retragă în spatele a ceea ce spune cum reușește cuvântul. Cinematograful va putea să se apropie de un limbaj oricât de mult am voi, dar va rămâne tot un

limbaj suspendat, acoperit de imaginea care-l poartă. E adevărat că orice povestire urmărește să arate ceea ce povestește, dar, în același timp, ea și spune ceea ce povestește. La prima vedere cinematograful arată și romanul spune. Unul folosește imagini, celălalt folosește numai cuvinte. Ciudat este că în ultimul timp, cinematograful încearcă să și spună, iar romanul încearcă să și arate. La capătul acestor întrebări stă regizorul, cel care trebuie să răspundă prin film la tot ce i se arată. El folosește un limbaj, teoretic vorbind, bun sau rău, limbajul răspunde unor norme, poate uneori mărunte, poate uneori meschine, poate uneori prea tehnice. Există o bucatărie teoretică care, în general, îmbină practica cu inerentele subiectivității, intuiții. Să nu uităm că regizorul evoluează pe un câmp în care se studiază repetabilitatea irepetabilului.

2. CADRU. SECVENȚĂ. DECUPAJ

Cadrul cinematografic începe la cuvântul "motor" și se termină la cuvântul „stop”. El reprezintă cea mai mică unitate filmică și trebuie asumată subiectiv și moral. Toți cei care filmează la nunți, botezuri, amatorii cu un aparat de filmat, fac aceeași operațiune, dau "motor" și "stop", dar neasumându-și subiectiv și moral ceea ce filmează, ei nu fac cinema. Asumarea subiectivă înseamnă alegerea din multitudinea de posibilități a cadrului dorit. Asumarea lui. Cadrul este filmat pentru că așa vrei tu, pentru că îți trebuie, pentru că asta e încadratura pe care tu o dorești, o gândești. Asumarea morală implică atitudinea pe care o ai față de cadru, vrei ca acesta să fie frumos, urât, mohorât, într-un anume fel. Cadrul nu este un lucru independent, el face parte dintr-un întreg și este dependent de anterioritate și de posterioritate.

Prim-planul unui om montat cu o farfurie de supă exprimă foame, așa cum prim planul unui personaj urmat

de imaginea unui sicriu exprimă compasiune, deși acest prim plan este filmat independent de furea de supă și de mortul din sicriu. Desigur că omul din prim plan nu putea să râdă, pentru că prin montaj nu s-ar mai fi putut sugera nici foame și nici compasiune. Era un prim plan filmat într-o anumită stare exactă – încremenit.

Cadrul nu este niciodată autonom, el fiind dependent de ceea ce se întâmplă înainte și de ce se întâmplă după și, bineînțeles, de subiectivitatea regizorului. Când dai drumul aparatului trebuie să dorești acel cadru, trebuie să fii conștient că ai nevoie de el și trebuie să ai o atitudine față de el. Din acest punct de vedere, cinematografia este o operațiune care este evident subiectivă și morală și nu oricine ia un aparat în mână și filmează, filmează cu adevărat.

Un cadru sau mai multe cadre pe unitatea de loc reprezintă secvența cinematografică. În ultima vreme însă, apărând videoclipurile și existând tendința ca totul să se miște la un nivel mult mai rapid – montajul se face pe trei, pe cinci, sau pe două fotograme, s-a ajuns la un moment dat la posibilitatea de a numi secvența o unitate filmică pe unitatea de idee. Să zicem că personajul nostru este un sportiv și avem trei fotograme cu el alergând, patru fotograme când se încheie la șireturi, cinci fotograme când mănâncă, trei fotograme când bea lapte. În momentul în care facem decupajul ar trebui să notăm fiecare locație unde el filmează, „secvența 1”, „secvența 2”, „secvența 3”. S-a creat însă posibilitatea de a numi această secvență, nu pe unitate de loc, ci pe unitate de idee. Extragem de aici ideea că acest sportiv trăiește pe o unitate de senzații, fiind foarte concentrat pe ceea ce face, iar timpul lui este suspendat în unități de senzație, el trăind, plutind deasupra existenței pe aceste unități de senzație.

Lucrăm cu toate aceste instrumente pentru a avea un limbaj comun cu producătorul, pentru că lui îi dăm

decupajul, iar el vine și spune: „Secvența 1, unde vrea să se filmeze? Deci trebuie să mă duc să vorbesc... Vrea o clasă? Ce fel de clasă vrea? Păi nu se poate filma în clasa aia...E interior zi. Are lumină? Câtă lumină? Are actori? Câți actori?”.

În spatele unui joc de-a imaginația pe care noi îl punem pe hârtie se ascunde o întreagă armată de oameni care disecă și judecă fiecare cuvânt pe care îl punem în text. Din momentul în care ai scos un scenariu și ai intrat în producție, ești dependent de o armată de oameni care de obicei vin cu tot felul de idei și modificări. Și tu trebuie să știi tot și să îți asumi tot. Iar, dacă nu știi tot trebuie să fii pregătit să improvizezi în spiritul a ceea ce ți se cere. În momentul în care te iei în serios, nu există regizor de platou sau regizor de emisie, există doar regizorul artistic. Un om care pune ceva pe hârtie și este responsabil și capabil să reinventeze acea lume pe care a pus-o pe hârtie și să îi dea viață. Nu se poate filma totul deodată, se filmează pe rând. Uneori nu se filmează în suivi, ci se filmează finalul filmului în prima zi de filmare și începutul mult mai târziu. Și atunci trebuie să știi ce să îi spui actorului ca să fie încărcat, să înțeleagă rolul, să știe ce trebuie să facă.

Să luăm un exemplu: în câte cadre se poate decupa o intrare pe ușă? Un om intră pe ușă. Avem o ușă și un om. Deja ne situăm într-o multitudine de opțiuni. După ce am optat pentru personajul nostru ne întrebăm: cum intră pe ușă? O lovește cu piciorul, intră cu încredere, cu timiditate, știe unde intră sau nu? Situația trebuie analizată din toate aspectele și decizia finală trebuie să fie cât mai realistă. Secvența trebuie să fie cât mai veridică în contextul în care o situezi. Avem posibilitatea să filmăm afară. Ușa și omul în fața ușii. Apoi ne putem muta cu camera înăuntru.

Există regizorul, există spectatorul și există personajul. În general regizorul trebuie să știe tot. Începem să distribuim roluri, începem să ne jucăm cu lumea. Aparent

toată lumea zice „da ce bine e să fii regizor!”. Dar se și plătește... Regizorul în general știe tot, iar spectatorul are două atitudini: în filmele proaste știe tot, în filmele interesante nu prea știe, deci i se captează atenția.

Emoția vine pe o cale omniștientă și este mai puțin subtilă atunci când spectatorul știe tot. Emoția este mai subtilă atunci când vine pe coordonata de gândire: provoci spectatorul din sală să gândească. Dacă nu știe nici personajul este foarte bine, situându-ne în acest caz în cadrul unor filme mari. Știe regizorul, nu știe spectatorul și nu știe nici personajul. Mecanismele mari de așezare în pagină țin de această regulă. Orice lucru imaginat în film țin de niște reguli ale tipului de povestire filmică.

Un alt exemplu ar fi: „o femeie intră în grădina botanică”. Avem o femeie. Ce fel de femeie? Aici avem toate ipostazele unei persoane de sex feminin. Avem termenul „intră”. Intră să se plimbe, să se ascundă, este fugărită...Grădina botanică este al treilea element care oferă o multitudine de posibilități. Sunt niște decizii pe care trebuie să le luăm în situația dată.

Celebru regizor rus Serghei Eisenstein (celebru regizor rus; *Potemkin*, 1926) spunea că „decupajul cinematografic este stenograma unui impuls emoțional”. El pornea de la principiul că fiecare lucru îl vizualizezi, închizi ochii, te uiți în interiorul tău și descoperi imaginea, te emoționezi și încerci să reproduci pe hârtie cam ceea ce vezi mental și emoțional. Ingmar Bergman, un alt mare regizor, suedez, (Ingmar Bergman, *Fragii sălbatici*, *Persona*) spunea că decupajul „este baza tehnică imperfectă a unui film”. Sunt două definiții total opuse. Serghei Eisenstein vorbește despre emoție, despre interioritate, iar Ingmar Bergman, care face filme numai despre interiorul uman, ne spune că este baza tehnică imperfectă a unui film. Nu te așteptai să spună asta Bergman, care are cadre de lungi tăceri și vorbe puține.

Ambele definiții exprimă același lucru clar, și anume faptul că nu poți începe un film până nu l-ai trecut prin emoția ta, dar nici până nu l-ai făcut un lucru logic. Decupajul este baza tehnică imperfectă, pentru că există împărțirea extrem de logică a filmului, până la ultimul ac de gămălie. Personajul, hainele personajului, ora la care se filmează, dacă plouă, nu plouă și așa mai departe.

Decupajul cinematografic este instrumentul cu care regizorul lucrează toată viața și care este compus din mai multe secvențe. Secvențele au anumite caracteristici: locul de desfășurare al acțiunii (interior/exterior), unitatea de timp (zi/noapte), numărul cadrului, felul cadrului, ce se vede, ce se spune, ambianță, zgomote, generalități. Producătorul decodifică tot ce este scris pe hârtie.

Nu este suficient să avem un aparat, să îl ținem pe trepied și să filmăm plan general, plan fix. De aceea, folosim mișcările de aparat. Traveling-ul este o mișcare lentă de învăluire realizată prin montarea aparatului pe două șine și se folosește pentru a sugera ideea de însoțire, ideea de atmosferă. Traveling-ul nu se poate folosi tot timpul. Este o mișcare de stare, o mișcare descriptivă, care nu poate fi făcută gratuit. Nu putem să facem traveling de dragul traveling-ului. Însoțim un personaj și, în același timp, putem descrie și personajul și peisajul din spate.

Panoramarea dreapta-stânga, panoramic 360 de grade, aparatul stă pe cap, fix, iar capul rotește aparatul la 360 de grade. Plonjeul este folosit pentru a sugera apăsarea, singurătatea, iar contraplonjeul îl folosim când vrem să mărim ceva, aparatul este undeva jos și vrem să supra-dimensionăm personajul. Ele pot fi combinate. Putem să punem o macara pe traveling. Avem o autonomie a mișcării totale: dreapta, stânga, sus.

Din punctul meu de vedere, transfocatorul nu este un mijloc pentru a face cinema de calitate. Acesta se folosește

doar în anumite situații, deși în ultima vreme sistemul de filmare s-a schimbat puțin. Este la modă aparatul care caută mereu. Are calitatea că vine de la un plan general, se strânge și ajunge la prim-plan. Problema este că există un timp de pierdere pe care îl putem înlocui prin tăietură, adică avem plan general și tăiem direct la prim-plan. De ce mai avem nevoie de această mișcare?

Sunt situații în care trebuie să urmărim ceva. În cazul reportajului transfocatorul este foarte necesar, pentru că trebuie să urmărim repede, să prindem repede imaginea de care avem nevoie, imagine pentru care nu avem posibilitatea de a trage mai multe duble. Pentru un film de calitate nu este nevoie de transfocator, doar dacă acesta este folosit ca modalitate de expresie și atunci trebuie să îl folosim de mai multe ori pe toată perioada filmului. Decât să folosim transfocatorul o singură dată, mai bine nu îl folosim.

3. TIMPUL ȘI SPAȚIUL CINEMATOGRAFIC

Raportul între timp, spațiu și propria noastră subiectivitate determină exact poziția noastră în sistemul cinematografic. Din momentul în care stăpânim timpul cinematografic putem să facem cinema. Sunt eșantioane ale timpului real care reordonate și remontate creează un timp nou. Acesta este timpul cu care lucrăm.

Să zicem că avem o defilare care durează două ore. Dacă ne așezăm cu aparatul într-un punct fix și defilarea trece prin fața noastră, nu obținem nimic. Trebuie să mergem cu aparatul și să filmăm desfășurarea din diverse puncte, după care montăm, cinci minute, trei minute, iar timpul pe care îl obținem din întreaga desfășurare a defilării este timpul cinematografic.

Un exemplu pentru spațiul cinematografic ar fi un om care merge pe o stradă. Un alt om merge pe o altă stradă. La un moment dat cei doi se întâlnesc la un colț. Se salută.

Unul merge pe o stradă din Buenos Aires, iar celălalt merge pe o stradă din București. Se întâlnesc la un colț în Moscova, după care unul pleacă pe o stradă din Praga și celălalt pleacă pe o stradă din Viena. Dacă montezi în acest fel, cei doi oameni apropie spațiile în așa fel încât creează un nou spațiu: orașul tău cinematografic.

Cele două noțiuni, timpul și spațiul cinematografic, trebuie stăpânite foarte bine, pentru că ele ne dau cheia în continuare, cheia de lucru. Noi ce urmărim? Urmărim personajul. Dacă actorul este senzațional și are multă carismă, ce este în spatele lui este doar sugerat și nu se vede. Cea mai bună scenografie este cea care nu se vede, adică nu sare în ochi.

Iar marea luptă este timpul cinematografic. Mijloacele prin care putem stăpâni timpul cinematografic sunt cadrele. Există niște trucuri cu care trebuie să lucrăm. În film orice este posibil. Este de fapt vorba despre amăgire. Spunem o poveste și amăgim lumea să intre în povestea noastră. Cu cât suntem mai inteligenți, mai competitivi și mai creativi, cu atât lumea este prinsă mai tare în povestea noastră.

Există o foaie albă și un om. Să-l numim regizor de film. El închide ochii, îi deschide din când în când și scrie un text. Ce scrie? Ceea ce vede. Ce vede? Un film virtual. Pornind de la acea hârtie își alege locații, actori, echipă, scenograf, în așa fel încât filmul să prindă contur și să existe pe peliculă. De la hârtie până la ceea ce ajunge pe peliculă există un lung șir de întâmplări pe care regizorul le traversează cu propriile lui îndoieli, el încercând să asambleze o lume pe care nu o vede decât el.

Se întâmplă ca din amabilitate sau din slăbiciune regizorul să își aleagă ca actor un prieten și greșește. Automat își impune o cenzură în modul de a lucra. La capătul drumului un regizor trebuie să aibă puterea de a tăia în carne vie, de a renunța, de a se certa cu lumea și

de a încerca într-un fel sau altul să ducă la capăt acel gând virtual. Pentru că altfel este capcana tuturor slăbiciunilor. El trebuie să urmărească un gând nevăzut, pe care nu îl înțelege nimeni în afară de el.

„Ce face regizorul?” întreabă mulți. „Stă și se uită într-un monitor, mai assemblează o scenă, toți forfotesc în jurul lui, unii cară, alții fac, el ce face?” El filmează un plan, dar dă filmul înainte și înapoi în mintea lui și acest procedeu pe care nu îl vede nimeni îl obosește. Cadrul filmat într-o zi face parte dintr-un ansamblu, acel ansamblu nefiind filmat încă, iar el trebuie să așeze cadrul respectiv în locul în care se potrivește, în locul în care trebuie și să îi dea încrengătura care trebuie.

Se întâmplă de multe ori să se filmeze finalul filmului în prima zi de filmare. Regizorul trebuie să știe tot filmul și să îi dea indicații actorului în așa manieră încât acesta să poată juca finalul filmului. Există o gradație pe tot parcursul filmului, iar tu trebuie să filmezi direct apogeul, cu încărcătura aferentă. Trebuie să încarci actorul cu rolul, să îi povestești tot filmul.

Căutarea permanentă, frământarea permanentă, pendularea permanentă, nebunia unui om în încercarea de a asambla lumea, asta îl reprezintă pe regizor și asta face. Etapele sunt foarte simple: scrie un scenariu, după care trebuie să convingă pe unii să-i dea bani pentru a face filmul. Marea problemă este cum îi convinge. Trebuie să facă pe deșteptul, pe inteligentul, pe miosul, pe obraznicul. Nu există o regulă, fiecare cu personalitatea lui. Însă un lucru sigur este că nu va convinge rugându-se în genunchi, pentru că va fi dat afară pe ușă. În momentul acesta începe aventura. Trebuie să caute un operator, să stea de vorbă cu el, să vadă la ce proiecte a mai lucrat, să observe dacă nivelul de inteligență al operatorului coincide cu al lui.

Nu mai vorbesc despre actori. Foarte mulți merg la castinguri, fără însă a avea vreo legătură cu castingul. Ei se duc, spun „bună ziua”, „cum te cheamă?” Nu acesta este castingul. Casting înseamnă să selectezi un număr de oameni și să începi ușor, ușor să repeți cu ei, să vezi dacă intră într-un cod vizual, într-un cod grafic pe care tu îl ai în cap, în filmul tău virtual.

A fi regizor de film este una dintre cele mai grele meserii. Este o meserie care macină, frământă. Un film bun îți mănâncă din viață tot atâta timp cât îți mănâncă un film prost. Eu consider că în această meserie există trei opțiuni: fie mergi pe drumul drept, fie ajungi la nebuni, fie alcoolici. De aceea, cred că poți reuși doar echilibrându-ți existența.

Nu există o tehnică de a deveni regizor. Poți învăța doar cum să te găsești pe tine. Când am intrat la facultate erau 4 locuri și 484 de candidați și pot spune că nu eu am ales, ci am fost ales. Nu pot să spun că doar eu am vrut cu adevărat, pentru că toți ceilalți 484 de copii au vrut și poate unii au vrut mai tare decât mine. Am realizat însă că este o meserie care cere un efort considerabil. Trebuie să citești enorm, să vrei să faci decupaje la tot ce întâlnești. Trebuie să știi de la poezie la filozofie, de la literatură la arhitectură, trebuie să ai permanent ochii deschiși pentru tot ceea ce înseamnă gest omenesc, pentru tot ceea ce înseamnă umanitate.

Eu sunt cel mai fericit când filmez. Îmi este mult mai greu să trăiesc când nu filmez și îmi este mult mai ușor atunci când o fac. Timpul curge în favoarea mea, mă simt excepțional, mă emoționez pentru că văd că filmul prinde contur, chiar dacă filmez treizeci de zile de dimineață până noaptea. Filmarea este o fascinație, alegerea actorilor și locațiilor la fel.

Un regizor înseamnă un personaj viu tot timpul. Când e în afara timpului? Când doarme? În niciun caz. Când doarme visează la ceea ce nu a văzut ziua. Este o profesie

ușor periculoasă, care la un moment dat îți consumă tot, asta dacă o faci cu credință, cu frământare. Noptile visezi ceea ce ai vrea să vezi ziua, ziua vezi ce ar trebui să faci și într-un fel sau altul ești într-o continuă neliniște.

Nu faci film pentru public, faci film prin care să aduci publicul la tine. Exisă emisiuni de televiziune care prin grosier au coborât spre public, mergând pe ideea că vor avea un rating extraordinar, dar s-au degradat și au dispărut. Aventura cu publicul nu pornește de la ideea de a te coborî pentru public.

Primul decupaj pe care îl facem este prima ușă pe care o deschidem spre meseria de regizor. Dar cum facem primul decupaj? Cu sufletul, cu mintea, trebuie să îl facem ca pe o simplă temă? Răspunsul la această întrebare reprezintă gravitatea și importanța decupajului. Dacă îl faci cu sufletul, el va marca ceva, dacă îl faci din datorie va marca faptul că ești un om conștiincios.

De fiecare dată când ne propunem ceva, acel ceva răspunde unor comandamente, dar nu întotdeauna comandamentele sunt cele care trebuie să ne dicteze. Un impuls din interiorul nostru, de dragoste, de iubire pentru meserie, trebuie să guverneze orice facere. Fără pasiune, această profesie devine un fel de rutină slugarnică în care toată lumea te dirijează, toată lumea decide, iar tu semnezi pentru că ești regizor.

Nu cred că te poate învăța cineva să lucrezi cu actorii. Când am fost pentru prima dată asistent la Pintilie, la „D’ale carnavalului”, toată lumea mi-a spus „excepțional, o să înveți să lucrezi cu actorii. Într-adevăr, Pintilie știe să lucreze cu actorii. E atent la fiecare cuvânt, dar face ceva ce nu oricine poate să facă, se duce și îi arată actorului cum să joace. El este primul actor, se duce și arată. Dacă Dumnezeu ți-a dat un oarecare talent, poți să te duci și să îi arăți, dar dacă nu ți-a dat și ți-a dat un talent de vorbire, de logică?

Eu nu cred că trebuie să te duci să îi arăți actorului cum să joace pentru că îl încorsetezi. El intră automat într-o imitație, după care, imitând ceea ce trebuie să imite, nu mai este el. Prefer să vorbesc cu el înainte și să îi explic ce se întâmplă cu personajul, cine este personajul, să-i fac o biografie a personajului, în așa fel încât să îl încarc cu personajul meu. Și atunci aștept de la el ce poate să îmi dea din oglindă, pentru că el practic este o oglindă pe care eu o încarc cu imagini, cu stări, cu sentimente. Marea problemă este, când alegi un actor, să nu te lași păcălit. Dacă iubești ceea ce faci, crezi în ideea ta și ai și logică, poți face actorul să te creadă. În momentul în care începe să te creadă, în momentul acela devine totul adevărat.

Tot ceea ce trăiește și tot ceea ce trece pe lângă un regizor trebuie să devină vizual. Trebuie să vizualizăm senzațiile, să vizualizăm imposibilul. Pintilie spunea că un „loc” are „definiție”. Definiția aceasta pornește de la patina vremii, felul în care cade lumina, modalitatea în care spațiul acela este inclus deja în istoria picturii. Un colț de grădină poate avea o definiție. Lumina cade într-un anumit fel, există o sălbăticie ciudată, iar în mintea ta se aseamănă cu o pictură impresionistă pe care ai păstrat-o în memorie. Este un amestec de vechime, lumină și reminiscențe culturale care circulă undeva în subconștientul tău. Dacă găsești o justificare interioară, metafizică, filozofică pentru fiecare lucru pe care îl întâlnești, te apropii într-un fel sau altul de această meserie.

În tinerețea mea făceam un exercițiu de invidie. În momentul în care mă simțeam invidios, încercam într-un fel sau altul să mă controlez, mă autoironizam, mă criticam singur. Trebuie să încerci să te uiți în interiorul tău, să te măsoari cu tine însuși și nu cu ceilalți. Măsura noastră este în noi înșine. Cine se măsoară cu ceilalți greșește. Regia nu este sport. Nu suntem în niciun fel de competiție.

Toți avem greșelile noastre, slăbiciunile noastre, dar Tolstoi spunea că „e mai bine să păcătuiești cu fapta decât

cu gândul, pentru că ai de unde să te căiești” Sigur, aceste cuvinte împing la greșeli imediate. Dar societatea de astăzi păcătuiește mai mult în gând și atunci toată atmosfera aceasta stresantă în care trăim vine de undeva de la o acumulare de energii și de gânduri murdare. Poate dacă s-ar înfăptui mai multe nenorociri, ele s-ar spăla mai repede. Dar nu, există gânduri subterane, gânduri ciudate, care inițiază un stres continuu.

Salvarea este până la urmă în carte, salvarea este în creație, salvarea este în a te regăsi pe tine. Suntem pe un drum care ne poate înălța, un drum care ne poate face mai buni, mai corecți. Cu fiecare regizor nou care se naște, aventura reîncepe. Tot Tolstoi spunea că „măreția unui om este că poate să se culce seara, să se trezească a doua zi și să facă un miracol”. Am intrat în acest joc și dacă îl facem cu seriozitate ne va răsplăti, iar dacă îl facem cu necredință ne va pedepsi.

La Hollywood, primul om care citește un scenariu nu este regizorul, ci asistentul agentului, agentul, asistentul producătorului, producătorul, practic oameni care nu au nicio legătură cu tehnica cinematografică, dar sunt oameni pasionați de film și sunt oameni care vor să facă bani făcând film. Scenaristul trebuie să-și adapteze, deci, scrierea conform inteligenței celor care citesc primii scenariul. Apoi regizorul își face un storyboard. Eu sunt adeptul acestui storyboard. El vine de undeva din străfundurile decupajului de film rusesc. Decupajul de fier era forma finală în care regizorul trebuia să filmeze tot ce a scris în decupaj, nu avea voie să se abată de la el.

Îmi amintesc că la un moment dat, un operator de-al meu, Puiu Deca, filma cu domnul Lucian Bratu, care făcuse școala la Moscova. Filmul era „Angela merge mai departe” (1981). La un moment dat, Angela era la volan și era un radio în mașină prin care ea comunica cu colegii. În scenariu scria: prim-plan Angela vorbește, plan detaliu aparat de radio”. Și Bratu spune: „acum punem aparatul

pe plan detaliu”. Puiu Deca, fiind mai înaintat în minte, îi spune: „am filmat acest plan detaliu pe două bobine, deci avem suficient material cu planul radioului din toate unghiurile posibile. Aveți de unde să montați”. ”Pardon?!”, spune Bratu, „păi dacă în scenariu scrie plan detaliu, domnule Deca, noi filmăm acum plan detaliu”. Asta referitor la decupajul de fier. Însă fiecare regizor filmează cum crede de cuviință.

Avem de exemplu o secvență de filmat într-o bucătărie. Închidem ochii și visăm. Fiecare va visa altă bucătărie, fiecare are un alt film virtual. Cum se adună această poveste? Ea se adună din opțiunea fiecăruia. Se pleacă într-o prospecție, se găsește o casă, cu o bucătărie asemănătoare cu cea pe care ne-am imaginat-o, operatorul nu are suficientă lumină de la fereastră, se mai sparge un zid și se mai face o fereastră, vine scenograful și aduce o fereastră veche din Maramureș și se naște ceva care nu mai are nicio legătură cu bucătăria inițială. Deja visul se multiplică. Este visul tău ca regizor, este visul operatorului și visul scenografului. La intersecția acestor trei vise se naște o realitate care devine film.

Al cui este filmul? Al regizorului. Este primul care are dreptul de opțiune. Dar operatorii sunt foarte importanți, pentru că dincolo de materialitatea poveștii există o învăluire de lumină, de atmosferă, de lucruri care se nasc în jurul materialității, pe care regizorul nu poate decât eventual să o ceară. Cel care execută este însă operatorul, dacă Dumnezeu i-a dat har și luminează visul regizorului. Bun sau prost, filmul rămâne al tău, opțiunea rămâne a ta.

4. ACTORUL – CEL MAI BUN DECOR

Aș vrea să vorbesc despre două lucruri interesante. În primul rând, despre faptul că cel mai bun decor este actorul și aș vrea să dezvolt puțin tema aceasta. Pare paradoxal și

o să spuneți că totuși suntem în spațiul filmului. În teatru, după părerea mea, actorul are un rol fundamental, numai că privirea asupra scenei este o privire de plan general. Fiecare spectator din sală se uită într-un plan general. Din când în când, anumiți regizori focalizează în planul acesta general cu proiectorul anumite aspecte ale scenei, anumite momente ale scenei, dar văzute din public ele rămân tot în plan general, deci povestea actorului în spectacolul de teatru este o aventură care se joacă în raport cu spectatorul la plan general, iar gesturile trebuie să fie mult mai amplificate, datorită raportului de privire în scenă.

În film, însă, posibilitatea de a ne apropia la prim-plan de el îl determină pe actor să joace foarte jos, adică tot ce învață în teatru, controlul respirației, ridicările de tonalități și așa mai departe, trebuie să fie făcute cu o măsură extremă care este măsura vieții. Este măsura vieții fiecăruia, pentru că nu există o măsură a vieții în general. Fiecare om se comportă în funcție de propria lui subiectivitate, în diferite situații. Unul e mai agresiv, altul mai puțin agresiv și atunci există un fel de raport al actorului cu realitatea proprie, și nu cu realitatea din context. Îl pui într-o scenă și el trebuie să joace, dar trebuie să joace în limita propriei lui realități, nu într-o limită pe care i-o impui tu. De aceea, există unii mari actori de film și alții mai puțin mari.

În general în România actorul este pregătit pentru teatru. După prima repetiție în care joacă instinctual foarte bine, urmează povestea cu teatrul, adică reglatul pașilor, reglatul respirației, reglatul intonației și după dubla a doua trasă deja seamănă a teatru. Și când spun că cel mai bun decor este actorul, din acel moment mă situez într-un punct foarte riscant, și anume eu spun că de fapt ecranul este ocupat în proporție de optzeci la sută de actor. Sau, dacă filmăm pe focală lungă, decorul nici nu există pentru

că focala lungă aplatizează decorul și dă acel flou. Practic eu rămân cu un actor pe ecran în plan mediu, prim-plan sau plan întreg și din acel moment problema se pune într-un alt context.

În acest moment introducem un element esențial, care se numește scenografie de zgomote. Și dau și un exemplu de film, se numește „Am întâlnit țigani fericiți” (1967, Aleksandar Petrovic) și am în față un actor care stă la o cârciumă, în spatele lui este fum, e filmat cu focală lungă și nu se vede nimic, doar el și paharul. În schimb, în sunet se aude o cârciumă de nenorociți, după care el bea din pahar, dă cu capul în pahar, zgomotele continuă, deci avem o scenografie de zgomote, după care îi curge sânge pe față și iese din cadru. Am tăiat și l-am scos din cârciumă. Vedem o clădire nenorocită, vai de mama ei, corespondentă a zgomotelor. Și ce-am avut? Am avut o secvență în care am făcut o scenografie de zgomote, pentru că practic noi în cârciuma respectivă n-am văzut nimic.

În acest moment începem să facem un scenariu de zgomote, începem să lucrăm cu inginerul de sunet la un scenariu de zgomote perfect, în care să se audă replici perfecte, să se audă tot felul de sunete ca totul să creeze sentimentul că este o cârciumă nenorocită. Toată secvența este așa: un prim-plan într-un flou complet și un actor care joacă într-un zgomot, într-o ambianță, dar zgomotul nu este făcut ca să ne dea dimensiunea locului în care se află el, ci pentru a ne da dimensiunea ambientalului total în care se află. Deci, iată cum, într-un fel noțiunea de scenografie de zgomote funcționează, având actorul în prim-plan.

Tot în același film, „Am întâlnit țigani fericiți” - fiind făcut în 1967, în perioada comunistă, nu putea să se vorbească despre biserici, există un plan în care țiganului îi moare copilul și se duce la o mănăstire și îl roagă pe preot să-i boteze copilul pentru că e nebotezat și nu poate

să-l îngroape. Și totul este filmat în felul următor: țiganul vine pe un flou verde, nu vedem ce e, se aud zgomote, toaca, clopote de biserică, ne dăm seama că a intrat într-un spațiu, deci este tot scenografie de zgomote. Din partea cealaltă, pe focală lungă, vine un preot, la fel nu se vede decorul, dar sunetele sugerează o curte de biserică. Cei doi se întâlnesc și vorbesc pe focală lungă. Țiganul îi cere preotului să-i boteze copilul, iar preotul îi spune că nu poate boteza un copil mort. Deci o discuție absurdă, dar în toată scena nu vedem nimic în spatele lor. Nu vedem biserica sau cupola, îi vedem doar pe cei doi, preotul și țiganul cu copilul în brațe în flou, deci conceptul de scenografie de zgomote funcționează perfect.

Dacă fac un film de televiziune, eu pot să aranjez în cele patru colțuri ale încăperii patru spații. Dacă am o scenă de spital, într-un colț pun un pat, pun o iconiță, în alt colț aranjez o bucătărie, pun un raft, o masă, pun un aragaz care funcționează sau nu, într-un alt colț punem niște faianță, o chiuvetă și zicem că este o baie. Evident că nu pot să filmez la plan general, nu pot să filmez de sus sau de jos, ci trebuie să filmez la prim-plan. Dar nu cumva filmele de televiziune sunt făcute pentru prim-planuri? Nu cumva ai nevoie să fii cât mai aproape, să respiri cât mai aproape de personajul respectiv? De multe ori vedem filme de televiziune în care planurile generale nu știu dacă sunt cele mai adecvate. Sigur că și succesiunea de planuri generale într-un montaj își are rostul ei. Dar, pentru televiziune se intră în acest cod specific care trebuie învățat.

După părerea mea, când căutăm personajul și actorul, trebuie să ne gândim dacă prezența lui este destul de puternică încât să putem să jucăm cu el fără să avem probleme de decor. Trebuie să aibă atâta carismă și să treacă dincolo de ecran atât de bine, încât tot ce este în spatele lui să nu mai conteze. De exemplu, Gheorghe Dinică este un asemenea actor. De câte ori, când a apărut el pe

ecran, vedem ce este în spatele lui? De câte ori, văzând un film cu Dinică, am fost atenți la decorul din spate și l-am uitat pe el?

Aceasta este problema fundamentală a actorului, a prim-planului. Dacă filmez un actor la prim-plan spunând un text și sunt nesăbuit, îl las pe el, după un timp mă uit să văd are lăntșor la gât, are urechea clăpăugă, mă plictisesc, textul trece pe lângă mine. Deci există un raport extrem de important de simț al ritmului în care tu ca regizor trebuie să simți cât lași prim-plan și cât îl dai pe off.

În filmele despre Cioran făcute de TVR, din punctul meu de vedere ei l-au omorât pe Cioran, acel Cioran pe care mi l-am imaginat eu și pe care îl iubesc, în nopțile mele de nesomn. Au ținut atât de mult aparatul pe prim-planul lui și au montat atât de puțin în jurul respirației lui, încât la un moment dat era prea plin, mă plictisiseam de el. Mă uitam la urechea lui și nu mai sesizam cuvintele. Pe de altă parte, au făcut un montaj stupid și au dat niște imagini, fotografii din Păltiniș.

Poate ar fi fost interesant să-l vedem pe Cioran care se plimba noaptea prin Paris, Cioran care dădea cu piciorul la frunze, Cioran care se uita prin vitrinele din Paris, Cioran care stătea într-o mansardă și urca, numărând fiecare scară. Și atunci în tot discursul nu era loc de aceste amănunte? Nu era loc de imaginea Parisului noaptea, ziua, de ciudățeniile Parisului, frunzele, zgomotul și sunetul lui Cioran care venea din când în când în prim-plan pe ele? Asta pentru a ne aduce în imagine puțin din viața lui, puțin din respirația lui, odată cu gândurile lui, pentru că numai gândurile lui nu erau suficiente pentru a da întreaga dimensiune. El era un tip care se integrase în Paris într-un soi de singurătate, într-un soi de observație stupidă, singuratică, absurdă a orașului, a respirației orașului. Și atunci ce? L-am văzut și m-am plictisit și într-un fel mi l-au furat. Aici e marea nenorocire.

Eu sunt pentru principiul unei școli, este o meserie care trebuie învățată cu rigorile ei. Nu poți să o faci după capul tău. Sigur că Cioran este un personaj impenetrabil. Într-o carte apărută recent, „Pentru nimic în lume”, sunt publicate scrisorile de dragoste ale lui Cioran către „capra metafizică”, o doamnă filozoafă, o nemțoaică de care s-a îndrăgostit Cioran, dar nu știm exact dacă au avut o relație intimă, din carte nu se înțelege, dar scrisorile sunt senzaționale. Și am spus „capra metafizică” pentru că sunt câteva lucruri cel puțin stupide la această minunată doamnă de care Cioran s-a îndrăgostit. În primul rând, a publicat scrisorile. Prima ei întâlnire cu Cioran – genială. Ea se duce la Paris, Cioran îi rezervă o cameră de hotel și se întâlnesc. Ea se întoarce și notează: m-am întâlnit cu Cioran, o dezamăgire totală – mi-a vorbit despre vreme, despre cât de scumpe sunt roșiile, castraveții...Și eu o întreb: și ce vroiai, să-ți vorbească în aforisme? Ea s-a dus la Paris să vorbească cu Cioran și a crezut că în clipa în care o să-l întâlnească, Cioran o să înceapă să-i vorbească în aforisme. Mi se pare absolut genial. Aceasta este una dintre ele.

Al doilea, cu care se desființează singură: la un moment dat Cioran trăia cu o femeie, Simone, de douăzeci-treizeci de ani și intrând în legătură cu doamna respectivă i-a invitat pe cei doi într-o vacanță undeva în Elveția la un castel. Acolo era ea, nemțoaica, împreună cu iubitul ei, tot un neamț și fostul ei soț, tot neamț, împreună cu copilul ei și cu actuala soție a fostului soț. Și l-a băgat pe Cioran în conjunctura asta, Cioran care nu știa cum să iasă din situația respectivă, nu știa dacă trebuie să se rupă și să fugă.

Finalul cărții este interesant: Simone, femeia cu care a trăit Cioran în acea mansardă vreo douăzeci - treizeci de ani, la un an după moartea lui a pus toate manuscrisele în ordine, după care a plecat la mare, unde mergeau ei de

obicei, s-a aruncat în apă și n-a mai găsit-o nimeni. Este interesant să ne gândim cum s-ar putea transpune această carte în film, pentru că dacă ne gândim bine, fiind un roman epistolar, el dintr-o dată ne împinge la nivelul prim-planului.

Să zicem că am epuizat ideea de scenografie de zgomote și ideea că actorul este cea mai bună scenografie. De aici trebuie să tragem mai multe concluzii, printre care povestea actorului care are sau nu are fotogenie, actorul care trece sau nu dincolo de ecran, actorul care din interiorul lui are mai mult de spus decât îl lasă fizicul, pentru că în general pe actor poți să-l încarci cu rolul sau să-i pui rolul în brațe, ceea ce este ideal sau poți să-l aduci la rol.

Mi se pare că formula ideală este să-l încarci cu rolul și nu să-l aduci pe el la rol, adică nu îi arăți tu cum să joace și îl tot aduci la rol, îl lași pe el așa cum este, încerci să-i explici și îi pui rolul în brațe. El îl ia în brațe, împreună cu tine începe să îl legene și dacă din această legănare se obține ceva care seamănă cu ce ai dorit tu, seamănă cu ce este el, seamănă cu ce trebuie să semene, atunci într-adevăr lucrurile s-au împlinit. Cel mai comod este să-i duci actorului rolul, să-i arăți cum trebuie să joace, el este prin natura lui mimetic, toți suntem mimetici, dar actorul cu atât mai mult, atunci el vine cu ce a pregătit el, cu ce a mai văzut la unii la alții și îți oferă ceva care nu întotdeauna seamănă cu el, cu sufletul lui, cu posibilitățile lui.

Eu consider că unul dintre lucrurile fundamentale pentru un regizor este să nu greșească distribuția și scenariul, dar mai ales distribuția. Dacă ai greșit distribuția, aproape jumătate din film este compromis, pe când scenariul mai poate fi reparat la montaj. Dar dacă ai greșit raportul cu actorul, raportul cu sufletul său, cu prim-planul, n-a trecut ecranul, filmul este compromis.

Din punctul meu de vedere, este un lucru extrem de important. Un regizor trebuie să aibă un carnetel cu care să umble prin lume și de câte ori vede un personaj interesant îl notează și își ține un jurnal cu figuri, cu chipuri, cu ciudățeni, cu mutre. Un regizor trebuie să fie deschis la lume și să înceapă să selecteze din lume tot ce i se pare că ar putea face parte din lumea lui, fețe care îi atrag atenția, fețe care îi spun ceva.

Vorbind despre personaje, să ne amintim de "Craii de Curtea-Veche", unde Mateiu Caragiale a înnobilit numele de "crai", pentru că erau acei așa-zisi vagabonzi, derbedei, care se aciuară în casele domnești după cutremure sau după incendii, în ruinele caselor se adunau tot felul de decrepiți care mâncau și beau împreună, cerșeau și trăiau într-un soi de boemă. Ei vin de nicăieri și nu se duc nicăieri, iar orașul naște aceiași crai.

Dacă mergem astăzi, 2007, la Casa Radio, în interior, printre catacombe, vom găsi aceiași crai, care trăiesc printre tomberoane, dorm prin cotloane, mănâncă ce pot, se îmbată, e o veselie continuă. Sunt o nație care se prășește mereu într-un oraș ca acesta, indiferent ce se întâmplă, pentru că orașul îi naște, oraș care merită să fie în atenția noastră. Când mă gândesc la București, mă gândesc la el din toate unghiurile. Există omul de mahala din București care nu are școală, doar școala vieții, iar cuvintele sunt pentru el extrem de mărunte și au cu totul alte sensuri, dar e foarte practic, e foarte pragmatic. El devine un personaj extrem de interesant din punct de vedere verbal.

5. INVENȚIA REGIZORALĂ

Iată două lucruri care țin tot de regie de film, mai exact de depășirea canonului regizoral. Se discută mult despre decupaj, despre decupajul de fier, folosit mai ales de ruși.

Eu unul sunt adeptul acestui decupaj de fier, dar și adeptul unei instinctualități, al căutării împreună cu cei din platou. Uneori, chiar dacă tu construiești platoul, ai surpriza că el îți dictează alte lucruri, pentru că din momentul în care ai aranjat decorul și oamenii în platou, el începe să îți sugereze altceva decât ce ai gândit înainte, pentru că tu ai gândit doar virtual, el începe să cânte, acea umanitate începe să cânte, începe să aibă o energie și o expresie proprie, ea cântă altfel în tine și îți dă altă dimensiune. Vorbeam despre depășirea acestei rigurozități regizorale și intram într-un joc, jocul totalitar al regizorului, care într-un fel sau altul este stăpânul absolut al filmului. Și este, numai proștii nu înțeleg asta. Filmul se naște de la o foaie albă în gândul regizorului și ajunge pe ecran din însăși ființa lui, sufletul lui, chinurile lui. În această aventură el este ajutat, în primul rând, de actori, de operator, este ajutat de toți ceilalți care intră cu el în transă și această cumulare de energie dă valoare filmului respectiv.

Dar există și jocuri ale ieșirii din ritm pe care le-au introdus mari regizori. Acum mai bine de treizeci de ani, marele Andrzej Wajda făcea un film care se numește "Nunta" (1972), o poveste naționalistă poloneză, despre Polonia și țăranul polonez. La un moment dat, doi țărani tineri care ies din nuntă, un el și o ea, el o față de țăran clasic, ea o blondă ingenuă și ea pune capul în poala bărbatului și în acel moment vede șase fotograme cu un pictor într-o livadă de cireși. Deschide ochii, se uită la bărbatul ei, care e un țăran nenorocit, mai închide o dată ochii și mai vede încă opt fotograme cu pictorul. Asta e tot. Sigur că Wajda vrea să ne transmită că ea, în bucuria nunții, a văzut undeva imaginea unui pictor frumos pictând și acum, în momentul în care ea era fericită sau nefericită cu bărbatul ei, își aduce aminte de asta. Dar asta se întâmplă în anii șazeci și ceva, iar să ai curajul să tai șase, opt fotograme în anii șazeci era deja e un lucru ieșit din comun.

Și mai departe cu domnul Wajda, în “Pământul făgăduinței” (1974), micul evreu urcă sus, joacă o partidă pe bani cu un mare bancher, până la urmă jocul psihologic contează sau nu, cert este că personajul nostru principal coboară scările, se așază pe un scaun, și, cu fața spre cameră, ne face cu ochiul nouă, spectatorilor, cum că a câștigat, lucru absolut nou, pentru că la vremea respectivă nimeni nu își punea problema că există o complicitate, actorul era un personaj care juca, fără nici o legătură cu spectatorul și totuși Wajda îl pune să ne facă cu ochiul. Acestea sunt micile amănunte care apar în film și care duc la eliberarea cinematografului de astăzi, când orice este posibil. Eu vorbesc despre începuturi care fac parte din *trouvaille*-uri regizorale de o anume însemnătate și care într-un fel sau altul au împins regia mai departe, pentru că la vremea aceea orice om normal se întreba de ce i-ar face cu ochiul un personaj care trăia în anii patruzeci spectatorilor din anii șaptezeci, optzeci.

Alt exemplu este un film de-al domnului Zivojin Pavlovic (îi numesc domni pentru că pentru mine ei vor trăii întotdeauna, vor fi mereu vii!) care se numește “Când voi fi mort și livid” (1967), unul din filmele pe care aș fi vrut să-l fi făcut eu, dar l-a făcut el și îmi pare bine. Motto-ul filmului este *”când voi fi mort și livid, vreau ca după mine să rămână o fărâmbă de lumină”*. Este povestea lui Dzimi Barka, un personaj care păcălește pe toată lumea, fură pe toată lumea, cântă muzică ușoară, genul de golan proletcultist pe care l-au cultivat cinematografiile.

La un moment dat există o scenă în care acest Dzimi Barka vine pe șantier cu o iubită de-a lui care i-a povestit că se culcase cu unul de pe șantier și atunci el speculează, îi pune o pernă sub haine și vine cu ea la administratorul de șantier care e un chelios șmecher în haine de piele și îi spune că el, administratorul, a lăsat-o gravidă pe verișoara lui și că trebuie să aibă grijă de ea și să-i dea și lui un loc

de muncă. Administratorul îi zice să meargă la Zivojin Pavlovic că îl rezolvă el. Pavlovic, regizorul. După care personajul nostru pleacă împreună cu femeia, dau colțul, trec pe lângă niște copii care joacă fotbal, ea se așază pe o piatră să fumeze o țigară, iar el merge la un wc în câmp, se așază și lasă ușa deschisă. La un moment dat se aude o împușcătură și Dzimi moare pe wc. Așa se termină filmul, deci așa l-a rezolvat regizorul. Dar, repet, asta se întâmplă în 1967, sunt niște lucruri subliminale, pe care nu le vede decât unul care croșetează în meserie, care încearcă să croșeteze, pentru că în mod normal ele trec neobservate. Toate acestea făceau deliciul oamenilor care erau în meserie și care încercau să facă ceva.

Iulian Mișu a fost un regizor român excepțional, puțină lume știe, un personaj ciudat, el are niște întâmplări în care regia de film apare din nou, regizorul fiind în prim-plan și încercând să depășească regia de film și să găsească trouvaille-uri deasupra, pentru că despre asta vorbesc, despre cât putem să depășim profesia de regizor și să o inventăm, să n-o lăsăm pe canoanele unui culoar rece, strâmt, doar profesional. Nu, ea începe din momentul în care ți-ai însușit culoarul și începi să te arunci pe lângă culoar și să te arunci în apă, chiar dacă uneori în piscină este puțină apă. Deci Iulian Mișu, la un moment dat filmează în "Felix și Otilia" (1972) un plan, pe figură întreagă, în care Radu Boruzescu merge prin parc. Și are trei duble: prima dublă perfectă, la a doua Boruzescu se împiedică și merge mai departe, a treia dublă, bună. Mișu zice că îi place cea în care se împiedică și îi cere inginerului de sunet să bage un mieunat de pisică în momentul când se împiedică. Și deci omul merge, merge, se împiedică și se aude mieunatul. Planul ăsta a rămas până la urmă în film.

Tot în "Felix și Otilia" există o scenă cu doi bătrâni, doi bătrâni nebuni, senili, care i-au plăcut lui Mișu în

mod deosebit, pe care i-a găsit la figurație și i-a luat să joace două personaje extrem de importante în film, pentru că Moș Costache și ceilalți vorbesc mult, spun, fac, dreg, se implică în acțiune. I-a adus pe nebunii ăștia doi pe platou, i-a îmbrăcat cum i-a plăcut lui și secretarele de platou au vrut să le dea textul să-l învețe, dar cei doi băteau câmpii cum vroiau ei. Mihu dă indicații să se pună aparatul pe traveling și să se filmeze, nu mai contează ce vorbesc cei doi, doar să filmeze. Secretara de platou trebuia să noteze tot ce spuneau, pentru că pe vremea aceea se făcea post-sincron. Bineînțeles că a doua zi s-au făcut rapoarte la studiouri cum că Mihu ar fi înnebunit, că filmează cu niște nebuni. L-au adus pe Marin Moraru, l-au băgat în post-sincron și i-a făcut pe amândoi cu vocea schimbată.

Aș vrea să parafrarez o definiție dată de poetul american Carl Sandburg profesiei de regizor. *Regizorul de film, ca și poetul, ar fi un fel de animal marin care trăiește pe pământ și din când în când încearcă să zboare.* Marea lui nenorocire este că se sprijină pe două lucruri: pe o memorie subiectivă și pe un exercițiu uluitor al imaginației. Acestea sunt cele două atribute ale acestui animal marin, care trăiește undeva pe pământ. Memorie subiectivă spun, pentru că nu cred decât în memoria subiectivă. Sunt oameni care pot să vină în fața noastră și să ne recite din Shakespeare trei ore. Mi se pare că nu despre asta vorbim, ci vorbim despre unul care din Shakespeare poate recita trei versuri fundamentale pe care sufletul lui le-a reținut din magmă și care seamănă cu sufletul lui, pentru că lectura în general este pentru a găsi lucruri care seamănă cu voi, lucruri pe care nu ați avut curajul să le spuneți. Citești ca să te identifice, ca să te cauți pe tine, ca să vezi dacă te regăsești, ca să vezi dacă poți să-ți confrunți gândurile, să găsești lucruri pe care ai vrut să le spui dar n-ai avut curajul, lucruri noi care poate te influențează sau lucruri pe care ai vrea să le spui și poate că nu te-ai gândit cum. Și atunci

într-un fel sau altul, există o memorie subiectivă care te ajută să ții minte tot, dar în același timp să nu ții minte nimic.

Să îl luăm de exemplu pe Nichita Stănescu. Toți vorbim despre el, toți știm lucruri despre el, unii au reținut câteva versuri care au avut un impact asupra lor, iar alții pot să recite în neștire. Nichita e risipit printre noi: eu știu câteva versuri, ceilalți știu altele, e undeva risipit în sufletul nostru, pentru că Nichita spunea că de fapt nu există poeți, există poezie și ea doarme în fiecare dintre noi, se trezește într-unul și acela devine poet. Aceeași poveste pot să o spun și eu despre regia de film, care este eternă. Nu există regizori, ea doarme în fiecare și orice om poate să ajungă cineast, pentru că, după cum vedem sunt sute de cinești.

Eram odată la New York, unde am ținut o conferință de presa și o doamnă în vârstă m-a întrebat care este deosebirea dintre un regizor profesionist și unul amator, din punctul meu de vedere. Sigur că subiectul era destul de larg și putea fi dezvoltat în o mie de paradoxuri, pilde și așa mai departe. Dar acolo era o conferință de presă, ei nu veniseră să le țin eu lecții de cinema, ci vroiau să audă ceva spectaculos. Și atunci, nu știu de unde și până unde, i-am spus doamnei următorul lucru: doamnă, e greu să vă răspund, dar haideți să zicem că dumneavoastră aveți un aparat de filmat, să zicem că sunteți pe un câmp, aveți o vizibilitate de 360 de grade și trebuie să filmați un cadru, un singur cadru. Și eu vă întreb, din ce unghi îl filmați?

Am lăsat să treacă un timp, după care i-am spus că acum îi răspund eu pentru că eu sunt profesionist – din unghiul moral. Am primit aplauze, era o sala entuziasmată iar eu am scos porumbelul pe gură. Nu știu dacă atunci pe moment am încercat să explic ce am spus, deși, în contextul respectiv era o chestie fabuloasă. Și dacă ne gândim mai bine, dacă ne gândim la operatori, ei nu trebuie să dea drumul la cameră dacă nu au o atitudine față de

cadrul respectiv, o atitudine de a lua în primire cadrul și o atitudine morală ca să spui e frumos, e bine, e urât, altfel de ce să dai drumul la cameră? Deci asta ar fi prima lecție pentru un operator, pentru că regizorul vine și zice: *prietene, trage-mi și mie un cadru de aici* și el zice ce obiectiv vrei? *35 larg*. Ok, bine. Dar trebuie să fie bine și la operator, să îi spună și lui ceva cadrul respectiv, să-i cânte, care e definiția, care e lumina, care e culoarea și atunci el poate spune ok, filmăm. Cei care filmează fără niciun simț, fără nicio răspundere, nu fac cinema.

Apanajul regizorului este lupta cu imaginația și imaginația nu se clădește decât pe memorie subiectivă, tot ceea ce prindem cu sufletul, nu cu mintea, din lume, din cărți, de peste tot, tot ceea ce vibrează pe sufletul nostru este memoria subiectivă. Ea devine stâlpul pe care stă imaginația și cu cât imaginația este mai debordantă în lumea noastră, care este o lume virtuală a sufletului nostru, cu atât lucrurile devin mai puternice.

Iar analizele unor filme care reușesc, nu fac decât să ne impulsioneze, să ne dea credința că putem și noi, să ne bucurăm că există pe lume unii care fac filme bune și că noi venim pe urmele lor, avem o satisfacție extraordinară când vedem un asemenea film, pentru că s-a izbândit, nu contează cine a izbândit.

6. ELIPSA – O ABSENȚĂ PLINĂ

Esența artei cinematografice este, după părerea mea, stăpânirea elipsei. Este denumită elipsă, dar practic și de drept în consistența ei este un fel de absență plină. Este o absență pe care trebuie să o recunoaștem, o absență pe care trebuie să o știm, pe care o bănuim. Este o bucată de eveniment pe care o bănuim. Ca să putem face acest lucru, noi trebuie să încadrăm acea bucată de eveniment între două fapte: fapta asta se termină aici și fapta aia începe