



Zig-zag-ul alert, tăios și imprevizibil al scriiturii caracterizează modul lui Radu-Illarion Munteanu de a face cronică de film ca și cum ar înregistra în priză directă impresia vizuală, păstrând intacte forțele acestui câmp electromagnetic al cinemaului. În căutarea poveștii bis este mai mult decât o colecție de cronică de film, este un exercițiu de cunoaștere, de pătrundere în universul filmului dincolo de fundalul pe care-l desfășoară istoria cinematografului, într-un mod pe care l-aș numi colocvial, ce reține deopotrivă acuratețea observației și plăcerea conversației. Spiritul analitic al autorului este concurat doar de plăcerea evidentă de a împărtăși ceea ce el vede în film și ceea ce numai cu ajutorul filmului reușim să vedem.

Angelo Mitchievici



www.scoalaardeleanaduj.ro
ISBN 978-606-797-003-6



Radu-Illarion Munteanu

În căutarea poveștii bis

Radu-Illarion Munteanu



În căutarea poveștii bis

colecția
TIFF
cinefil

Radu-Illarion Munteanu

**ÎN CĂUTAREA
POVEȘTII BIS**

Colecția **TIFF cinefil** este coordonată de
Ioan-Pavel Azap
și promovată de
Festivalul Internațional de Film Transilvania

© Radu Ilarion Munteanu

Editura ȘCOALA ARDELEANĂ

Cluj-Napoca, str. Mecanicilor nr. 48

Redacția: tel 0364-117.252; 0728.084.801

e-mail: office@scoalaardeleanacluj.ro,

redactie@scoalaardeleanacluj.ro

Difuzare: tel/fax 0364-117 246; 0728.084.803

e-mail: difuzare@scoalaardeleanacluj.ro,

esadifuzare@gmail.com www.scoalaardeleanacluj.ro

Descrierea CIP este disponibilă la Biblioteca Națională a României

ISBN: 978-606-797-003-6

Editor: Vasile George Dâncu

Redactor: Alexandra Mureșan

Copertă: Ioachim Gherman

Radu-Ilarion Munteanu

**ÎN CĂUTAREA
POVEȘTII BIS**



Cluj-Napoca, 2016

Radu-Illarion Munteanu

Născut pe 10 iunie 1946 în Vulcan, jud. Hunedoara, fizician. Fost cercetător științific, fost redactor la portalul cultural LiterNet.ro, pensionar.

Coautor negru la 4 volume de chimie macromoleculară, cu un singur nume pe copertă.

Cărți publicate: *Glissando*, editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2001 (coautor Ramiro Munteanu); *Nisip peste bordul nacelei*, editura LiterNet.ro, 2003, e-carte; *Fals tratat de alchimieonirică*, editura EIKON, Cluj-Napoca, 2005; *Osmoze*, editura Limes, Cluj-Napoca, 2007; *Călătorul de serviciu*, editura Semne & editura MNLR, București, 2008; *Despre prietenie, desprebătrânețe*, editura Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2008; *Trompetistulcare semăna cu Melchiade*, editura Limes, Cluj-Napoca 2010;

Finalul cel mai dificil, supraviețuirea, editura Vreamea, București, 2011; *Mai există bizoni. Și cei care-ivăzură*. Coautori: Lucian

Peța, Liviu Ovidiu Penea, editura Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2011; *Guerillă în câmpul cu maci*, editura Tracus Arte, București, 2012; *Prequel*, editura Vreamea, București, 2012; *De laparcul papagalilor la grădina Ghetsimani*, editura Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2012; *365 ¼*, editura Limes, Cluj-Napoca, 2013; *Matei bunul*, editura Limes, Cluj-Napoca, 2013.

DUPĂ DOUĂZECI DE ANI

Le toubib, Pierre Granier-Deferre, 1979, France

Lui Liviu Antonesei

Văzusem filmul o singură dată, la începutul anilor 90, la TV, mă impresionase profund, apoi îl căutasem în rețeaua ofertelor pirat de casete VCR. La un centimetru de succes. Aproape îl uitasem. Oricum volumul *Finalul celmai dificil, supraviețuirea*, Editura Vremea, București, 2011, nu acoperea complet colecția de filme adunată până pe la mijlocul anilor 90, din care filmul nostru lipsea. Am dat de el întâmplător, grație generozității lui Liviu Antonesei, pe care nu-l voi ofensa înșirându-i titlurile, cititorii mei îl cunosc, ca personalitate culturală. Nu voi preciza nici amănuntele contactului cu filmul. Important e că, la a doua vedere, după ceva mai mult de 20 de ani, analiza filmului se dovedește mai dificiltoasă decât după prima.

De ce?

La prima vedere diagnosticul îmi fusese: *Alain Delonjoacă propria lui metaforă*. Abia acum observ că era bazataproape exclusiv pe profilul cu care personajul lui intră în poveste. Pentru a eșua, spectacular, undeva între telenovelă și propria lui parodie. Ca personaj. Răcnetul final, încremenit în stop cadru, după strigătul personajului feminin iubit, care calchiază finalurile primei etape a carierei actorului, exact asta semnifică. Nu fără un strop de fină ironie. Sau, poate, chiar autoironie, dacă citim just genericul, care începe prin a ne spune că Alain Delon prezintă... Căci în acea perioadă, înainte de a slaloma în jurul liniei dintre lege și fără-de-lege prin câteva roluri de

polițist, personajul lui murea lacrimogen în final(uri). Nu poți să nu încadrez orice film în care joacă în categoria *filme cu Alain Delon*, chiar adorabila comedie parodică în care el și contemporanul Bébél joacă rolurile de... tați ai

Vanessei Paradis.

Și totuși...

Și totuși ceva din diagnosticul primei vederi subzistă. S-o luăm cătinel și să încercăm a decanta ce. Întâi de toate, am zice că *Le toubib* s-ar situa într-un spațiu schițat de filme anterioare de popularitate. Ce poți spune despre o fată pe care ai iubit-o și care a murit? Efraza cu care începe best sellerul profesorului de latină și greacă Erich Segal, ecranizat de Arthur Hiller, în 1970, cu Ali MacGraw și Ryan O'Neal. Atât opul literar, cât și filmul aferent, reușiseră să evite de justesse căderea în melodramă, necum în telenovelă. *Le toubib* este și un *lovestory*, dar diferența, în favoarea lui, este, din perspectivanoastră, cea de la drama, oarecum standardizată, a lui Ollie și Jennifer la finalul brutal de aici, care frizează tragicul. Căci dezumanizata mașinărie robotică ucide o muribundă. Furându-i un final de viață compatibil cu natura ei delicată.

Tot în 70 apare alt reper: *MASH*, al lui Robert Altman, acronim de la *Mobile Army Surgical Hospital*.

Locul acțiunii e același: o unitate chirurgicală mobilă în război. Cel din Korea, în 1950-53, unul fictiv, acum. Diferențe determinate între o realitate istorică, reconstituită pe platou și una fictivă. La nivel scenografic. Dar mai ales ca atmosferă. Asemănări: nici unul din cele două filme nu e, de fapt, "antirăzboinic". Decât în viziune primară (să nu spunem primitivă), spontană sau indusă. Problematika e umană, în ambele: răspunsul de sănătate mentală, prin humor, pe alocuri negru, la stresul

situațiilor limită, în filmul referitor la războiul real, meditația asupra războiului mai degrabă ca pretext și reper al adversității ce confruntă condiția umană, dincolo de război, în filmul nostru. Să recunoaștem, substanța depășește în consistență filmele de acțiune, în care personajul lui Delon murea spectacular și chiar pe cele, tot de acțiune, în care eșua, amar, în perioada maturității, fie ca polițist, fie ca răufăcător.

Atunci de ce am început reflecțiile pe marginea filmului cam persiflant? Pentru a ne schița o bază de luciditate și detașare, pentru a exclude ipostazierea ca suporter ai actorului ca personaj public. Deși, cititorului atent nu-i scapă că suntem, de fapt. Interesantă simetria filmelor alese ca reper localizant: două din 70, ultimul din chiar anul celui în discuție. Cel mai puțin legat, sau altfel spus cu legătura cea mai vagă: *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979). Dincolo de similitudinea mediului imediat al tramei, o unitate chirurgicală într-un război, un element de comparație, repetitiv dar cu intensitate și pondere diferită, sunt elicopterele. Aici cu o ușoară ambiguitate. Mai mult în serialul aferent filmului lui Altman decât în filmul propriu-zis, elicopterele aduc mai ales răniți din linia întâi. Ba chiar genericele episoadelor tocmai pe apariția și aterizarea elicopterelor se bazează. Aici elicopterele sunt împinse mai în fundal, țin de fondul scenografic. De ce, totuși, îți atrag atenția? Din două motive: pe de o parte deoarece trimit la M*A*S*H*, cu care există legătură, fie ea și în complementaritate, dar există; pe de alta deoarece crucea roșie e mai vizibilă pe elicoptere decât pe celelalte elemente de recuzită. Și ce? Păi în 1979 nu se inventase, har cerului, corectitudinea politică și o ficțiune anticipativă se putea exprima natural în simbolurile încă valabile. La prima vedere, cu peste 20

de ani în urmă, amănuntul nu sărea în ochi. Crucea roșie nu fusese, încă, înlocuită aiurea cu stupidul simbol care seamănă, în bleu, cu *sparanghelii lui Rommel* în 2D. Acum, însă, crucea roșie sare în ochi. Sigur că există o *Mișcare internațională pentru Crucea Roșie și Semiluna Roșie*

(cooperante natural și nonconflictual, adică omenește în războiul din Korea), dar, dincolo de a o aminti, ea rămâne în afara dezbaterii despre film.

Dar ce legătură ar putea fi cu filmul lui Coppola? Nu banalitatea că războiul nu e mai mult decât un fundal. Zeci de filme sunt construite pe același fundal și sunt foarte diferite din multe puncte de vedere. Doza de meditație? Poate. Vag, dar meditație pe planuri diferite. Am vedea una singură. Un detaliu. Unicul motiv pentru care am citat filmul lui Coppola. Nu ne trimite la el decât un cadru, repetat de 2-3 ori, tocmai cât să atragă atenția fără a îngroșa: cel în care elicopterele kaki cu cruce roșie plutesc în formație de 3. Pare un citat din celebra secvență cu elicopterele de asalt care revarsă din megadifuzoare dansul walkiriilor, mai terifiant decât napalmul, asupra unui sat vietnamez. Șarjă de cavalerie la zi, comandată de un colonel lejer dement, cu sabia sub pălăria de yankeu. Secvență cu personalitate prea accentuată pentru a fi citată, dacă și când e citată, altfel decât discret. Aproape subliminal. Dar, oare, e chiar un citat? Între premierele celor două filme diferența e de mai puțin de două luni. Emblematică e aici tocmai ambiguitatea. A fost sau n-a fost un citat? Mai ales că americanii sunt cei care au marota citatelor cinematografice, iar la francezi, fără ca procedul să fie absent, e departe de a fi unul curent. Ambiguitate care completează aerul consecvent inefabil, eteric am spune, al filmului. Un unicat în *filmele cu Alain Delon*.

Să nu omitem a preciza că regizorul, Pierre Granier-Deferre, își face filmul pe propriul scenariu, pe baza romanului omonim al lui Jean Freustié.

Dar, la urma urmelor, despre ce-i vorba în filmul ăsta? Războiul e un fundal. Dar, chiar ca fundal, e un război ciudat. Dar nu *drôle de guerre*! Căci avem tabloul unui război eliptic de inamici. Inamicii, fără de care nu există război, se manifestă doar indirect. Ca furnizori de materie primă umană pentru unitatea chirurgicală mobilă. Nu tu un bombardament care să nu respecte crucea roșie (eveniment, la urma urmei, existent într-un război real). Abstract, în felul lui, războiul ăsta. Și abia observând detaliul ăsta ne întrebăm, logic, ai cui sunt roboții ucigași, care detectează, probabil termic, oamenii care se apropie și declanșează reflexul mecanic terifiant al împușcării cu lame de ras. O perversă și lugubră perfecționare a minelor antipersonal. Cu un inamic quasiinexistent, sau oricum depărtat, sau cu o unitate chirurgicală mobilă suficient de departe de linia frontului. Acești roboți ucigași ar putea fi *ai noștri*. Plasați ca protecție a spatelui frontului împotriva infiltrării comandourilor inamice. Iar dacă e așa, și nu vedem motive logice să fie imposibil să fie așa, atunci nota tragică a finalului e chiar mai accentuată. Mai paralizantă. Acuma sigur că un procent însemnat dintre spectatori nu posedă minimul de cunoștințe militare și, poate, nici exercițiul logic al cuiva care-și ia răspunderea analizei publice, dar autorii părții narrative, de la nuvelist la scenarist, adresându-se unui spectru complet de consumatori, nu-și puteau permite să nu ofere o construcție logică riguroasă, fără a rata. Iar momentul etalării funcționării capcanei mecanice, ce-i un astfel de robot ucigaș decât o capcană, e precedat de altul, care

ucide o țintă anonimă. Iar toubibul cunoaște mecanismul. Încât acele ultime câteva secunde sunt, pentru el, mai chinuitoare decât veșnicia focurilor iadului.

Să revenim la întrebarea despre ce e vorba în film.

E vorba de fragilitate. Ca vulnerabilitate. Toate personajele au vulnerabilitatea fragilității. De care se apără prin meditație, precum căpitanul partener al unui scurt dialog nocturn cu toubibul, ori a comandantului unității medicale, prin humor, ca prietenul medic mort pe masa de operație și, mai discret, preotul militar, prin simularea detașării personajului colectiv al personalului unității. Prin cinism sănătos, dar solidar și cald, precum barmanița. Prin efortul de a-și construi o, până la urmă, fragilă armură quasirobotică, a toubibului. Ceea ce ne dusese la eroarea de a considera personajul ca metafora lui Delon însuși, la prima lectură filmică. Armura lui se dovedește a fi de tinichea. Corodată (sperăm a fi iertați pentru cinismul comparației) de emanația suavă, dar penetrantă, a seducției fragilității asistentei cu figură de handbalistă și cu nume emblematic: Harmony. La această a doua vedere am realizat că taciturnul toubin în armură nici nu apare, ca atare, în primele secvențe, cel mult 17% din volumul proiecției, decât ca bornă kilometrică. Pentru a preciza punctul de plecare a transformării sale graduale (jucată cu aplicație de actor). Sigur, transformările unui personaj, *silit să opteze*, nu-s decât alt standard narativ. Aici, însă, standardul are rostul de a lumina, de a ilustra, de a decanta, de a cristaliza tema filmului: capcana fragilității. Și cum în poveste nu există brute, nesimțiți, adaptați, zgură inerentă condiției umane, tema secundă reverberează: tragismul ineluctabil al condiției umane. Reducând umanitatea la componentele ei sensibile. *Id est normale.*

Aici se impune o paranteză. Textele pe care le citiți se adresează cinefililor. Amatori, semiprofioniști, profesioniști chiar, nu contează. Cinefili. Ori, aceștia știu să despartă elementele citate amestecat din cele 3 filme puse în relație: *Le toubib*, *Apocalypse now* și *M*A*S*H*.

Avem atunci de-a face cu un film tezist? Greu de contestat. Dar un film cu o teză așa de diafan ascunsă sub cocktailul duritate – fragilitate e nu numai suportabil, e, poate paradoxal, de salutat.

Le toubib e foarte departe de a fi piesa cea maipenetrantă, cea mai apreciată și cea mai populară din filmografia lui Alain Delon. Nici n-am văzut mai mult de 23 de filme ale lui. Dar îmi pare acum cel mai consistent.

Dacă, prin absurd, l-aș vedea a treia oară peste alți 20 de ani, e destul de probabil ca perspectiva să se schimbe. Prin efect de parallaxă. Sunt puține șanse reale ca perspectiva de acum să se schimbe semnificativ în această realitate.

Delon, un actor flamboyant, un personaj public cu personalitate accentuată, nu e nici Dustin Hoffman, care poate juca și o tomată, nici Robert de Niro, care oferă o gamă extrem de largă de personaje valorificând o unică grimasă, nici Robert Powell, cel din *Gesu di Nazaret*, cu privirea magnetică. Dar nici inexpressiv. Aici e utilizat de Pierre Grenier-Deferre, regizorul (care nici el nu-i Carné, Truffaut, Verneuil ori Melville) mai aplicat decât alții. Poate mai puțin decât l-a utilizat Jean Pierre Melville în *Samurailul*. Și iată că face față. Face față rezonant cuceilalți actori. A căror prestație e onestă. Se armonizează (sic!) cu Véronique Jannot, a cărei Harmony e coerentă și autentică. O notă aparte pentru rutinatul Michel Auclair, discret dar elocvent în rolul secundar al comandantului unității medicale.