

HISTORIC RECONSTRUCTION IN THE MOVIE “RESTUL E TACERE”**Mihaela Grancea, Prof., PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu**

Abstract: Cinemaul antebelic între divertisment și pedagogie. The paper reveals the historic representation in Nae Caranfil's feature film *Restul e tăcere* (*The Rest Is Silence*), pointing out the traits of the cinema before the two world wars and some considerations on the Romanian cinema. The cinema on Romanian soil had several stages of development: from the easy way of entertainment to the status of the “witness and chronicler” and then to efficient means of mass manipulation. The film *Restul e tăcere* analyzes the dusk of the Romanian paradoxical society, highlighting the dynamics of business partnerships and progressive official discourses with no practical reality. The paper analyzes the most spectacular scenes of the post-communist film and states the used cinematographic techniques. The director's great merit is the choice of a problematic historic era and the depiction of the complex net of relationships, conflicts and social prejudices, as well as paradoxes. Another important aspect presented by Nae Caranfil in his film is the synthesis of the emotional involvement of the spectator.

Keywords: Cinema, War, relationships, post-communist film, spectacular scenes

Restul e tăcere (scenariu și regia: Nae Caranfil; actori: Marius Florea Vizante în rolul lui Grigore Ursache, Ovidiu Niculescu în rolul lui Leon Negrescu; Ioana Bulcă în rolul Aristizzei Romanescu; 2007) este un film despre „facerea” celui mai vechi film artistic românesc de lung metraj: *Independența României: Războiul Româno-Ruso-Turc 1877* (film istoric realizat între 1911-1912; premiera a avut loc la cinematograful „Eforiei” din București, la 1 septembrie 1912)¹. Cineastul Nae Caranfil a oferit în câteva interviuri informații despre proiectul său și intenția de a reconstitui imagini din epoca în care cinematograful era un fenomen cultural democratic: „[...] așa era pe vremea aceea, teatrul era o artă respectabilă, cinema-ul era o distracție de bălci, iar cei care se orientau spre film erau priviți, mai ales dacă aveau un background cultural, ca niște persoane care încearcă o formă de prostituție”². Și totuși, actori entuziaști și iubitori excentrici de film au realizat, înaintea lui David Wark Griffith, un film de lung metraj cu mulți figuranți (80.000) și mari cheltuieli de producție. Filmul mut devenise înainte de Marele Război, mai ales prin producțiile franceze contaminate de limbajul dramatic specific teatrului, „film de artă”. Dar, succes la public, inclusiv la cel românesc, aveau reconstituirile istorice după teme clasice³.

¹ Scenariul (ideile i-au aparținut lui Petre Liciu, actor celebru care a murit înainte de realizarea filmului, în conjuncturi asemănătoare cu ale personajului care este înmormântat la debutul filmului *Restul e tăcere*) a fost inspirat din memorialistica evenimentului și din ciclul poetic *Legenda nouă și Ostașii noștri* de Vasile Alecsandri. Semănătorismul și-a manifestat și el influența, fenomen subliniat și în *Restul e tăcere* (vezi hora îndrăcită ca loc social specific, ca expresie a bucuriei de a trăi). În filmul lui Caranfil este sugerată și existența unei anumite distanțe sociale manifestate între „domnii de la oraș” care vin cu automobilul pentru filmări și țărani care secerau pe câmpul din apropierea „platoului de filmare”; nu trecuseră prea mulți ani de la răscoala din 1907.

² Vezi Magda Bărăscu, „Nae Caranfil: Restul e tăcere e genul de film la care te duci la filmare cu un morcov într-o zonă ușor sensibilă”, HotNews.ro, Duminică, 20 aprilie 2008, <http://hotnews.ro/stiri-cultura-2844512-nae-caranfil-restul-tacere-genul-f...html> (accesat în 20. 11.2014).

³ Vezi filmele epocii mute: *Iulius Caesar* (regia: Enrico Guazzoni; actori: Amletto Novelli, Irene Mattalia, Gianna Terribili Gonzales, Bruto Castellani; 1914); *Anthony and Cleopatra* (după textul S producători și regizori: J.

După realizarea peliculei *Independența României: Războiul Româno-Ruso-Turc 1877*, demersuri asemănătoare, demersuri de pionierat, au avut loc și în Ungaria, Cehia, Grecia, Bulgaria și Turcia; însă, în producția de film a epocii, a sedus melodrama. Evident, și în filmul românesc despre războiul din 1877-1878, amprenta melodramei va fi prezentă. Chiar și filmul american, deși avea o anumită experiență în domeniu, a fost concentrat pe melodrama amoroasă, capodoperele (impuse prin inventivitatea tehnică, perspectiva critică asupra istoriei umanității, prin amploarea reconstituirilor istorice) apar în timpul Primului Război Mondial; *Birth of a Nation* (1915) și *Intolerance* (1916) de David Griffith prezentau o istorie a percepției dimensiunii negative a Celuilalt, decompunerea credinței în progresul umanității⁴.

Filmul istoric, încă de la debutul său ca gen, a fost determinat de mecanismele pieței de consum cultural. Astfel, cele mai multe dintre peliculele epocii antebelice reproduceau și alimentau prejudecățile, stereotipurile care, în fapt, nu aveau o „relație corectă” cu raporturile sociale, cu relațiile interumane. Această caracteristică va fi preluată de filmele de propagandă care s-au impus în epoca interbelică și care au acționat în sensul construirii sau reconstruirii mitologiilor etno-culturale și politico-statale (acestei tipologie îi aparține, deși este turnat la sfârșitul „Epocii Frumoase”⁵, și *Independența României: Războiul Româno-Ruso-Turc 1877*). Alte producții cinematografice reimagineză un fapt istoric din perspectivă cinematografică, istoria furnizând doar scenografii spectaculoase, grandilocvență, evaziune (vezi prezentarea Cleopatrei ca imagine a tentației și seducției, o reacție misogină vizavi de fenomenul feminist). Filmul care prin discurs, prin mesaj și tehnici care revoluționează genul, filmul care a emancipat estetic și etic „arta fără muză”(Romulus Rusan), devansând realizările genului și orizontul de așteptări al epocii, a fost o raritate⁶.

Filmul de ficțiune, mai mult decât alte expresii culturale, stabilește o relație de interdependentă între autori, subiect și spectator. Cinema și-a elaborat formele didactice de comunicare, a oferit o „citire” specifică reficționării istoriei. Mitologiilor mai mult sau mai puțin elaborate, cinematograful le-a adus complementaritate, accesibilitate sporită. Istoria din filme va concura sau/și va completa discursul manualului de istorie. Filmul istoric devenea, pentru cei mulți, o poveste reactualizată și simplificată pentru a fi explicită și emoționantă, mobilizatoare. Filmul va crea iluzia comunicării și a coparticipării la istorie; prin film, spectatorul devenea un martor (fals) al evenimentului istoric. În acest context, în mod surprinzător, din nevoia de legitimitate, primul film de propagandă naționalistă este *Independența României*. În epocă, până la acest demers, domina convingerea că între istorie și

Stuart Blakton și Charles Kent; actori: Maurice Costello, Florence Lawrence; 1908); *Cleopatra* (dramă istorică și romantică scurtă, regizori: Ferdinand Zecca and Henri Andréani; actori: Madeleine Roch, Stacia Napierkowska; francez, 19 minute; 1910). Ecranizări, mai mult sau mai puțin inspirate, după *Julius Caesar* de William Shakespeare.

⁴ Terry Christensen, *Reel Politics American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*, Basic Blackwell, New York, 1987, p.15.

⁵ *La Belle Époque* (1871-1914).

⁶ Vezi tipologia realizată de Marc Ferro în „Există o viziune istorică asupra istoriei”, în *O lecție de istorie cu Fernand Braudel*, Corint, București, 2002, p. 228.

cinematograf nu era vreo legătură⁷. Filmul nu era considerat drept agent istoric, ci entuziasma ca expresie a progresului științific⁸ și formă de evaziune.

În România, cinemaul pătrunde ca fenomen de antropologie culturală, neexistând un complex al decalajelor⁹. Semnalăm că încă din 1896, în București, se prezentau filmelor fraților Lumière, iar un an mai târziu „vederile românești” realizate de Paul Menu (primele prezintă parada de 10 mai, prilej cu care s-au celebrat 20 de ani de la proclamarea independenței statului român). După acest moment s-a născut tradiția jurnalelor de actualități. Din 1911 și până la inițiativa realizării unui lung metraj artistic despre România în războiul ruso-turc din 1877-1878, adică doar într-un an de zile, evenimente culturale precum și jurnalelor de actualități produse de Gh. Ionescu și C. Theodorescu, existența unor laboratoare („Traian” și „Carmen Sylva”) și cinematografe proprii („Național”, „Venus”, „Clasic”, „Eforiei”), realizarea unor societăți de profil menite să atragă investitori și să producă filme românești (vezi „Societate cinematografică a actorilor Teatrului Național” devenită „Societatea filmului de artă Leon Popescu”), turnarea primului film românesc de ficțiune prin pelicula *Amor fatal* (realizată de Grigore Brezeanu în 1911, cu soții Bulandra în rolurile principale) și prin înregistrarea spectacolului teatral *Înșir-te mărgărite* după Victor Eftimiu – au marcat nașterea industriei cinematografice românești¹⁰. Ca efect al cererii de filme și a creșterii profitului de pe urma difuzării acestora, în București s-au constituit sucursalele „caselor” străine de distribuție a filmului (Gaumont, Pathé, Éclair, Cines-Italia, Biograph-SUA, Nordisk- Danemarca).

Dacă la începuturile sale, filmul devenise „loisirul” mahalalei românești, „teatrul celor mulți” (de altfel, în epocă, cinematografele erau considerate teatre de proiecție, iar sălile de proiecție erau asemănătoare cu cele de teatru), după 1910, publicul se diversifică. Ca urmare a apariției sălilor de lux la prețuri de exclusivitate, se realizează și o anumită selecție socială a publicului spectator, semn că elita socială a devenit interesată de film. Cinematograful, dintr-o formă de amuzament facil, a devenit „martor și cronicar” al epocii, mijloc de manipulare a publicului prin forța de sugestie a exemplului și prin implicarea emoțională, prin unghirile diverse de abordare a problemelor epocii¹¹. Elita culturală, în contextul afirmării orgoliului identitar, revendică și producții românești reprezentative. Astfel, asociația „Luceafărul”, dorea un cinema românesc care să prezinte filme cu „reconstituiri” despre istoria națională, producții autohtone care să fortifice conștiința națională și să facă cunoscut în lume proiectul identitar românesc. Interesul pentru film și pentru realitățile românești este concretizat în existența și în popularitatea celor 80 de „vederi românești” difuzate în 1912 („un reportaj” despre sondele de petrol de la Câmpina, secvențele din viața familiei regale, imagini cu zborul lui Aurel Vlaicu, etc)¹². Maestrul Nottara, Grigore Brezianu, producătorul Leon Popescu (a investit în filmul *Independența României* suma de 400. 000 de lei) prin presa vremii („Adevărul”, „Rampa”, „Gazeta Ilustrată”, „Viitorul”) vor milita pentru un cinematograf care să se comporte precum un difuzor cultural, o formă de pedagogie națională.

⁷Marc Ferro, «Le film, une contre-analyse de la société?» în *Faire de l'histoire. Nouveaux objets*, ed. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1974, p. 315.

⁸Idem, *Cinema and History*, translated by Naomi Greene Wayne University Press, Detroit, 1988, p.14.

⁹Florian Potra, *Aurul filmului*, Ed. Meridiane, București, 1984, p. 312.

¹⁰Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, Ed. Meridiane, București, 1999, p. 39

¹¹Lazăr Cassvan, *A fost odată un cinema*, Ed. Eminescu, București, 1983, pp. 11-12.

¹²Vezi detaliile prezentate de Tudor Caranfil, *În căutarea filmului pierdut*, Ed. Meridiane, București, 1988, p. 17.

Restul e tăcere sau despre apusul unei societăți paradoxale

Cu privire la felul în care sunt abordate epoca și demersurile legate de realizarea primului film artistic românesc de lung metraj, *Restul e tăcere* este departe de a fi o peliculă defetistă sau parodică. Caranfil propune o citire ironică a patetismelor, dar și a suferințelor unei epoci a pionieratelor aparent împlinite. Astfel, filmul său se salvează din capcana protocronistă. Câteva episoade din *Restul e tăcere* oferă, cu nuanțe și fără discursivități, date despre paradoxurile societății românești antebelice. Astfel, în timp ce notabilități politice și intelectualii scenei românești (Constantin Nottara, Petre Liciu, Iancu Brezeanu, Vasile Toneanu, Nicolae Soreanu, Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu, Pascal Vidrașcu au constituit, în calitate de membri și acționari, „Societate cinematografică a actorilor Teatrului Național”, societate care avea o finalitate patriotică realizarea *Filmul războiului pentru independență*) discută despre proiectul filmic ca despre un episod din celebrarea independenței de stat a României, episod care legitima societatea românească modernă și regalitatea, veteranii Războiului de Independență cerșeau pe străzile Bucureștilor¹³.

De asemenea, Caranfil oferă date și imagini despre construirea, disfuncționalitatea și destrămarea unei relații de parteneriat, relație „referențială” pentru lipsa de fair-play din afacerile românești. Este vorba despre cea realizată între Grigore Ursaru, un tânăr de 19 ani, un visător incorigibil (personaj inspirat de Grigore Brezeanu, regizor, scenarist și interpret român de film care a murit foarte tânăr și sărac, în 1919) și histrionicul mare proprietar Leon Negrescu (personaj inspirat din acțiunile și viața lui Leon Popescu). Dacă tânărul Brezeanu, animatorul proiectului, a considerat că realizarea filmului va da sens artei cinematografice românești, dar și propriei sale vieți, Leon, care poza în protector al artiștilor (acesta oferea adăpost și hrană, precum o cantină socială, pentru artiștii aspiranți și săraci, era și director al Teatrului Liric din București) va fi dominat nu doar de grandilocvență, ci și de setea de profit, sete care îl va determina să implice politicul ca să elimine concurența (vezi felul în care autoritățile, prefectura și poliția, intervin, confiscă și distrug o peliculă asemănătoare ca tematică sub pretextul că producția casei de film Gaumont este o parodie, un act de sacrilegiu vizavi de istoria românilor deoarece actorii angajați să joace în film erau din trupa teatrului evreiesc Jignița) sau să își îndepărteze partenerii din afacerea filmică devenită profitabilă. Leon Negrescu este reprezentativ pentru acea categorie de „mari proprietari”, antreprenori și „mari negustori angroșiști” care și-au ridicat, în cimitirul Bellu, monumente funerare grandioase precum cele din cimitirele pariziene.

Paradoxul cel mai bine ilustrat este acela dintre România tradiționalistă și pretențiile de modernizare prezentate în discursul oficial; de multe ori, în acest tip de discurs, era vorba doar despre mimări, simulare, igonorarea valorilor autohtone, despre „uciderea pionierilor” (vezi lipsa de receptivitate a elitelor vizavi de generozitatea și patriotismul unor inventatori, scriitori și artiști avangardiști din epocă: Aurel Vlaicu, Ștefan Luchian, Urmuz, etc)¹⁴. Leon Negrescu imită mecenatul elitei occidentale din La Belle Époque; însă, Leon este doar un

¹³De altfel, acesta este un clișeu socio-cultural și politic prezent în presa și în filmul secolului XX.

¹⁴Această temă este prezentă, mai mult sau mai puțin tendențios, în filmul artistic din perioada național-comunismului, film care insistă pe marginalizarea geniului autohton de către elitele socio-politice seduse doar de producția culturală a Occidentului. Vezi *Aurel Vlaicu* (regia: Mircea Drăgan, 1977), *Ștefan Luchian* (regia: Nicolae Mărgineanu; cu Ioan Caramitru în rolul principal; 1981).

balcanic grandoman și hedonist care oscilează între statutul de afacerist veros și acela de victimă a obsesiei de a deveni erou eponim în cultura națională.

Antologică, în filmul lui Caranfil, este secvența în care Grig îl duce pe Leon la cinematograful „Eforiei”, pentru ca acesta să vadă ce este filmul și ce impact are asupra spectatorului. Îi prezintă astfel, posibilului investitor, oportunitățile unei afaceri. Leon nu mai văzuse până atunci un film și nu mai frecventase o sală de proiecții, un loc social poporan și supraaglomerat; de aceea, bruscamente, acesta devine claustrof și hilar, vrea să plece. Dar, în „avanpremieră” filmului *Hamlet*, începe un scurt-metraj burlesc și toată lumea intră într-o furtunoasă contagiune a râsului; valul îl ia și pe Leon care râde homeric, iar când începe filmul *Hamlet* și o vede pe actrița Sarah Bernhardt în rolul principal, cade în extaz, descoperă un nou „continent” al manifestării umane, și curând, o misiune, precum și o nouă sursă de profit. Leon, va deveni însă, în timpul Marelui Război, victima obsesiei sale. Caranfil, prin această secvență, precum și prin altele, „dă carne” indivizilor acelei epocii care părea plină de speranță, de entuziasm. Decăderea lui Leon, incendiul de la Teatrul Liric, moartea năpraznică a Emiliei (iubirea romantică a lui Grig) în timpul unei reprezentații care avea loc în timpul aceluși incendiu, ocupația germană a Bucureștiului, epilogul (sub forma unui insert) care vorbește despre sfârșitul lui Leon la azilul de nebuni, de singurătatea și moartea timpurie a lui Grig – semnifică și sfârșitul acestor percepții și autopercepții generoase.

Dar, dincolo de destinele tragice ale indivizilor, filmul din 1912 a rămas o referință în istoria culturii. În epocă, a avut o funcție „educativ-formativă” și compensatorie. În sala de proiecție, la premiera din 1 septembrie 1912, în cinematograful „Eforiei” a fost delir colectiv, la scenele de bătălie producându-se „efectul de stadion”. În calitate de martor ocular al acestei proiecții, Jean Mihail descrie: „[...]în dosul ecranului un gornist suna atacul, în timp ce toboșarul înarmat cu o tobă mare a fanfarei militare, bătea năpraznic, imitând loviturile de tun; în sală erau 20 de soldați, aduși anume sub comandă să strige ura la scenele de atac. Dar împreună cu ei chiar și unii oameni în toată firea strigau cât îi ținea gura”¹⁵.

În filmul său, Caranfil a sintetizat, în câteva secvențe, implicarea emoțională a spectatorului. El nu reconstituie „scenografia” premierei. Fondul muzical asigurat din cântece patriotice, spectatorii care oscilează, în funcție de desfășurarea narațiunii filmice¹⁶, între încurajări zgomotoase vizavi de manevrele militare de pe ecran (ca și când acestea ar fi fost reale) și momentele de tristețe covârșitoare generate de pierderile de vieți umane din episodul Valea Plângerii sugerează exteriorizările pasionale ale publicului, dar și manifestarea unui patriotism fervent; printre spectatori se aflau și veterani ai războiului. În Transilvania și Banat, filmul *Independența României* a generat efuziuni românestice (în 1913, producția a fost achiziționată și difuzată de Casa de film „Apollo” din Budapesta).

Și prima secvență din *Restul e tăcere* este năucitoare, căci spectatorul „se trezește” în cortegiul unor funeralii orchestrate burlesc: preoții care oficiază sunt hieratici precum sfinții

¹⁵Apud Manuela Gheorgiu Cernat, *Filmul și armele*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 265.

¹⁶Filmul debutează cu imaginea unui sat care în zi de sărbătoare, la horă, află despre mobilizarea generală. Nouă vasluieni, împreună cu sergentul Peneș, pleacă la război, iar femeile comunității rămân îndurerate. Scenele de război sunt dominante (armata și-a dat concursul la realizarea peliculei). Sunt prezentate: scene cu soldații care așteaptă în tabăra de la Poiana, momente care presupun și reprezentări folclorice, secvențe din trecerea Dunării, „tablouri” succesive cu bătăliile de la Plevna și Grivița, dezastrul din Valea Plângerii, suferința răniților, recompensarea eroilor. Filmul se încheie cu imagini documentare, cu secvențele filmate la parada militară din 10 mai 1912.

din pictura bisericească bizantină, nebunul cartierului stă cocoșat pe o cruce de unde proferează blesteme, bocitoarele tradiției „își fac treaba” rituos, luxul funeraliilor pare contrafăcut, participanții sunt niște spectatori apatici; doar jurnalistul, care reprezintă tânăra presă mondenă, e viu, scandalos de viu. La mormântul încă deschis, printre gropari, se oprește Leon Negrescu care încearcă să aducă un omagiu actorului defunct interpretând (lamentabil) celebrul monolog hamletian. Momentul accentuează notele parodice ale înmormântării. Filmul surprinde și complicitățile dintre investitorul autohton și autorități, manifestări ale antisemitismului românesc antebelic. Pelicula franceză a temei Independenței a fost interzisă, confiscată și distrusă din considerente naționaliste; autoritățile incriminau încercarea actorilor evrei de a juca eroi reprezentativi pentru națiunea-gazdă (nimeni nu părea să știe că la Plevna au luptat și o mie de voluntari evrei, iar Mauriciu Brociner, în luptele pentru cucerirea Grivitei, după moartea Valter Mărăcineanu, a preluat comanda soldaților români și a cucerit Grivița)¹⁷.

Restul e tăcere este unul dintre puținele filme postcomuniste care abordează teme din epoci istorice problematice. Pentru regizor a fost prilejul de a pomeni, cu ironie și compasiune, despre pionierii singuratici și sacrificiali ai culturii românești, despre generozitate visătorilor români ai „Frumoasei Epoci”.

BIBLIOGRAPHIE:

Magda Bărăscu, „Nae Caranfil: Restul e tăcere e genul de film la care te duci la filmare cu un morcov într-o zonă ușor sensibilă”, <http://hotnews.ro/stiri-cultura-2844512-nae-caranfil-restul-tacere-genul-f...html>(accesat în 20. 11.2014).

Tudor Caranfil, *În căutarea filmului pierdut*, Ed. Meridiane, București, 1988.

Lazăr Cassvan, *A fost odată un cinema*, Ed. Eminescu, București, 1983.

Terry Christensen, *Rell Politics American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon* , Basic Blackwell, New York , 1987.

Marc Ferro în „Există o viziune istorică asupra istoriei”, în *O lecție de istorie cu Fernard Braudel*, Corint, București, 2002.

Idem, «Le film, une contre-analyse de la societe?» în *Faire de l'histoire. Nouveaux objets*, ed. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, Paris,1974.

Idem, *Cinema and History*, translated by Naomi Greene Wayne University Press, Detroit, 1988, p.14.

Manuela Gheorgiu Cernat, *Filmul și armele*, Editura Meridiane, București, 1983.

Hary Kuller, *Evreii din România: breviar biobibliografic*, Editura Hasefer, București, 2008.

Florian Potra, *Aurul filmului*, Ed. Meridiane, București, 1984.

Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, Ed. Meridiane, București, 1999.

¹⁷ Vezi despre biografia acestuia și a altor voluntari de origine evreiască în Hary Kuller, *Evreii din România: breviar biobibliografic*, Editura Hasefer, București, 2008.