

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ  
„I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI

**REZUMAT**  
**TEZĂ DE DOCTORAT**

Titlul tezei: **Determinismul în dramaturgia cinematografică**

CONDUCĂTOR DE DOCTORAT  
Prof. univ. dr. Laurențiu Damian

DOCTORAND:  
Eugen Dediú-Sandu

Anul 2024

# Cuprinsul tezei de doctorat

## Introducere în două acte

Destinul ficțiunii și uneltele minciunii

Determinismul – de la concept filosofic la construcții dramaturgice

## 1. Structuri cinematografice determinante în filmul arhetipal

### 1.1. Westernul ca structură arhetipală evidentă.

Autodeterminarea simbiotică a personajelor și a acțiunii

### 1.2. Reinterpretarea tropilor arhetipali

1.2.1. *Il grande silenzio* și incertitudinea protagonistului

1.2.2. Frontiera protagonistului atipic: *McCabe și Doamna Miller*

### 1.3. Reinterpretarea arhetipului și evoluția filmului arhetipal

1.3.1. *Cucerirea Mexicului* prin *Cârțița*

1.3.2. *Dead Man* și lirica westernului

1.3.3. Samsonii și filistinii westernului

## 2. Structuri determinante prin „Efectul *Rashômon*”.

### Puncte de vedere și variante diferite ale acțiunii

### 2.1. Redefinirea limbajului cinematografic la Akira Kurosawa

### 2.2. Variante multiple în dezvoltarea firului narativ

2.2.1. *Noroc chior* determinant în „sorțile” protagonistului

2.2.2. *Aleargă, Lola, aleargă*: De la determinismul filosofic la *pop culture* și evoluția noilor media

### 2.3. *Efectul Rashômon* în tendințele dramaturgiei de film contemporane

2.3.1. Pluripercepție, polisemantism și noile valori ale imaginilor paralele.

Arca lui Noé

2.3.2. Arca metacinematografiei lui Jafar Panahi

## 3. *Intermezzo*: Limbajul ca structură deterministă în sine

## **4. Structuri cinematografice determinate asociativ**

### **4.1. Promotorii structurilor „non-narative”.**

#### **Impresioniștii, dadaiștii și suprarealiștii**

4.1.1. Impresioniștii și dezvoltarea impresiei filmice

4.1.2. Dadaiștii și impresia absurdului

4.1.3. Suprarealiștii și impresia oniricului

### **4.2. Între experimental și *cinema performativ***

4.2.1. *Hybris* auctorial și condiția artistică la Pere Portabella

4.2.2. Cinema performativ, „distanțare brechtiană” și combaterea virulentă a spectatorului

4.2.3. Cinema performativ – între conotativ și denotativ

### **4.3. În *Memoria* amintirilor pierdute.**

**Apichatpong Weerasethakul și condiția autorului desăvârșit**

## **5. Suprastructurile cinematografice determinante: stilul regizoral și ritmul montajului**

**5.1. „Demiurgia cronică” și echitatea autorului cu sine însuși**

**5.2. Stilul și stilistica instinctului auctorial**

**5.3. Ritmul determinant în stilul regizoral**

5.3.1. Ritmul în stilul decupajului regizoral

5.3.2. Cadrul-secvență „poetic”: *Calul din Torino*

5.3.3. Cadrul-secvență – ritmul „realității” în stilistica lui Cristi Puiu

## **Încheiere. Finalitate și fatalitate în procesul cinematografic**

### **Bibliografie, bibliografie web, anexe**

## Rezumatul tezei de doctorat

### *Determinismul în dramaturgia cinematografică*

Teza de doctorat cu titlul *Determinismul în dramaturgia cinematografică* reprezintă o cercetare în câmpul narațiunii cinematografice prin perspectiva autorului de film, a celui ce *determină* limbajul peliculei pe care o realizează. Pe tot parcursul tezei, propun o modalitate de lucru a regizorului-scenarist cu sine însuși în vederea respectării propriei convenții impuse odată cu abordarea unui anumit tip de poveste. Sistemul acesta îl denumesc *determinism dramaturgic*, atribuindu-i regizorului obligația de a veghea, asemenea unui custode, asupra creației sale, reprezentată în primul rând de personajele angrenate în acțiune, iar apoi de stilistica ce trebuie să completeze acțiunea.

În **introducere**, invoc povestea „revoluției” AI, această neo-revoluție industrială, ce s-a materializat în realitate și a început să schimbe cursul societății contemporane. Locuri de muncă se pierd, fără o reglementare la nivel internațional, din cauză că inteligența artificială poate să realizeze un număr ridicat de meserii cu minimum de costuri. AI a început deja tranziția în arte – de la povestiri și scenarii generate automat, la fotografii, picturi și clipuri hiperrealiste de câteva minute, realizate în totalitate digital, printr-un algoritm de preluare a materialelor din diverse baze de date online. În acest context, se ridică grave problematici etice, care par complet irelevante pentru companiile ce dezvoltă programele de inteligență artificială, cu privire la drepturi de autor și la ce înseamnă a fi „autorul” unei opere. AI, ca să învețe și să răspundă cerințelor utilizatorului, este nevoit să preia, deseori *tel quel*, sursele pe care le are la îndemână și să le reinterpreteze minimal. Inteligența artificială învață prin mimetism, nefiind în profunzime corect ghidată – dar acesta nu este un neajuns pe care omul i-l poate imputa, deoarece procesul de învățare omenesc este același, iar furtul intelectual reprezintă o practică generalizată în rândul „autorilor”.

Literatura, teatrul, pictura, muzica – toate artele – reprezintă *structuralizarea haosului și destructurarea hazardului* de către autor, întru oglindirea lumii. Iar cinemaul nu face excepție de la regulă. În epoca ascensiunii Inteligenței Artificiale, consider că filmul de autor reprezintă, pe termen lung, singurul viitor sigur al cinemaului ca artă. Desigur, AI încearcă să devină „creativ” și să genereze povești, de la idee la formă finală. Cel mai probabil că, în anii următori, va reuși să realizeze opere de ficțiune de o durată mare – există deja algoritmi de scris cărți pe mai multe teme, la alegere. Cu siguranță că inteligența artificială va putea fi capabilă într-un viitor apropiat să genereze o suită întreagă de cadre care să compună, în primă fază, o secvență coerentă, mai apoi un scurtmetraj și, în culminație, chiar un lungmetraj. Dar toate poveștile pe care AI le va contura vor

reprezenta pure stereotipuri, fără profunzimea supratemelor și a senzațiilor afective ce reies din relația spectator-operă de artă.

„Consumul” de povești stereotipice, care abundă oricum în spațiul internațional, începe să fie gradual redus la *simulare* și autogenerare. Imaginile în mișcare au scăpat de sub controlul operatorului, astfel încât cinemaul *filmata* este purtat încet, dar sigur, înspre zona de nișă – dar nu va putea dispărea niciodată, contrar fricilor exacerbate ale scepticilor, ci se va adapta noilor unelte pentru a evolua limbajul filmic.

În continuare, analizez ideea de determinism, așa cum constat că s-a infiltrat subconștient în esența poveștii de la bun început, deoarece însăși natura ei de minciună și de unealtă a lui *Homo faber*<sup>1</sup> o cere. Determinismul este definit de enciclopedia *Britannica* astfel: „[...] toate evenimentele, inclusiv deciziile omului, sunt în întregime determinate de cauze preexistente. Tradiționala problemă a liberului arbitru este pusă de întrebarea: este posibilă responsabilitatea morală în condițiile în care teoriile determinismului sunt adevărate? [...] Unii, adepți ai determinismului, au tras concluzia că nimeni nu este responsabil, din punct de vedere moral, pentru ceea ce face”<sup>2</sup>. Ce regăsim în aceeași enciclopedie, la câteva rânduri distanță, reprezintă de fapt cheia care poate da determinismului un înțeles mai profund: „*Pierre-Simon Laplace a dat formularea clasică a acestei teorii în secolul al XVIII-lea. Pentru Laplace, stadiul actual al universului este efectul stadiului său anterior și cauza stadiului următor. Dacă o ființă dotată cu inteligență ar cunoaște, la un moment dat, toate legile și forțele care operează în natură, precum și pozițiile și accelerația corespunzătoare ale tuturor componentelor sale, ea ar putea ști, în consecință, cu certitudine, viitorul și trecutul fiecărei entități.*”<sup>3</sup> Nuanța esențială se regăsește în aserțiunea lui Pierre-Simon Laplace: „[...] stadiul actual al universului este efectul stadiului său anterior și cauza stadiului următor.”<sup>4</sup> Iată baza fiecărei povești, a structurii narative care se află deasupra creatorului decident: relația cauză-efect. Prezentul este condiționat de ce s-a întâmplat *a priori* și condiționează la rândul său ce se desfășoară *a posteriori*. Astfel, odată întâmplate faptele, parcursul trebuie să fie unul organic, înlănțuit, așa cum a fost și până în *prezent*. Orice altceva este nefiresc și nu funcționează decât dacă sfidează voit regulile structurale de bază, conducând într-o

---

<sup>1</sup> Originea termenului *Homo faber* se regăsește într-un citat atribuit lui Appius Claudius Caecus, scriitor și om de stat roman, care a dat și numele primului drum construit din Antichitate, Via Appia: „*Homo faber suae quisquae fortunae*” (în traducere liberă: „*Fiecare om este făuritorul propriului destin*”). El reprezintă un concept aprofundat ulterior la mijlocul secolului al XX-lea de Hannah Arendt și Max Scheler.

<sup>2</sup> Vidrașcu și fiii (editor), *Enciclopedia universală Britannica*, vol. 5, edit. Litera, 2010, București, pag. 93-94.

<sup>3</sup> *Enciclopedia universală Britannica*, vol. 5, pag. 94.

<sup>4</sup> *Enciclopedia universală Britannica*, vol. 5, pag. 94.

zonă antitetică ce în sine respectă firescul prin faptul că îl neagă ori contrazice (deoarece nu se poate nega ceea ce nu există, o antiteză nu poate exista fără o teză). Observăm că, nici măcar în acest univers al poveștii, autorul nu poate să controleze legile și forțele ce îl guvernează, ci doar să le cunoască și să le anticipeze. În realitate, autorul nu este un „demiurg” cu personajele sale și cu acțiunea în care acestea sunt angrenate, deoarece creația lui *Homo faber* a prins viață și reprezintă o lume de sine stătătoare, cu propriile seturi de reguli. Aportul creator și creativ al „animalului povestitor”, după cum îl numește Jonathan Gottschal în lucrarea sa eponimă<sup>5</sup>, vine din respectarea ideii ce a stat la baza începerii poveștii – idee care, în sens platonician, și-a pierdut „noutatea” de foarte mult timp. Dacă e să îl credem pe Platon, ideile trăiesc într-o lume superioară, separate de existența omenească, și nu depind de om, ci omul depinde de ele<sup>6</sup>.

Analizez, pe tot parcursul tezei, tipurile principale de structuri cinematografice, folosind numeroase exemple antitetice, care ar putea demonta teza argumentată. Însă, intrând în fibra narativă și stilistică a filmelor în cauză, reușesc să demonstrez că ele, în realitate, se subordonează regulilor imuabile ce guvernează Universul poveștilor.

În **primul capitol**, „firul narativ” al lucrării urmărește structura arhetipală de bază – cea de basm, aceeași care a fost îndelung analizată de la Aristotel (unde sunt semnalate două acte ale poveștii) și până la Syd Field (cele trei acte despărțite de două *plot points*), Robert McKee (archplot), John Yorke (cinci acte), John Truby (șapte acte) și mulți alții. Etimologic, cuvântul este format din *archē*<sup>7</sup>, care înseamnă „început”, „origine” (de aici și „arhaic”) și *tipos*<sup>8</sup>, care înseamnă „tip”, „model”. Adică *modelul prim, originalul* în urma căruia se realizează copii. Arhetipul, în interpretare platoniciană, reprezintă chiar modelul pur al obiectelor și al conceptelor din Univers. Arhetipul se regăsește în fiecare structură conceptuală și convoacă, astfel, reguli pe care le cere a fi urmate pentru a se manifesta. Povestea arhetipală reprezintă structura de bază, reprezentând așadar punctul de pornire pentru orice variație formală a normelor. Arhetipul este milenar, de neschimbat: *Matusalemul* ficțiunii.

În cinema, primele povești transpuse în celuloid au fost tocmai cele structurate arhetipal, accesibile unui public cât mai divers. Este vorba de poveștile ce au la bază confruntarea dintre Bine și Rău – dintre un erou civilizator și un antagonist despot, unde parcursul de tip *Bildungsroman* al personajului principal este definitivat prin înfrângerea personajului negativ și rezolvarea

---

<sup>5</sup> Jonathan Gottschall, *Animalul povestitor. Cum ne fac poveștile oameni*, București, Vellant, 2019.

<sup>6</sup> Platon, *Opere V. Republica*, traducere de Andrei Cornea, București, Editura științifică și enciclopedică, 1986.

<sup>7</sup> Provenit din greaca veche. Scriere originală ἀρχή.

<sup>8</sup> Provenit din greaca veche. Scriere originală τύπος.

nedreptăților create de acesta. Se aplică, în acest caz, structura clasică de *paradigmă scenaristică* – fie ea de două, trei, cinci sau șapte acte.

Exemplific filmul arhetipal prin western, cea mai evidentă manifestare cinematografică a structurii guvernate de „momente ale subiectului”, alegând însă în argumentație pelicule ce reinterpretează genul tocmai datorită vocii autorului, ce conferă o dimensiune superioară prin stilul unic, personal, pe care îl atribuie unei povești universale.

Westernul prezintă, până în anii '50, un caracter istoric semnificativ pentru formarea națiunii americane. Evenimente istorice recurente în filme sunt reprezentate de goana după aur, lumea *saloon*-urilor<sup>9</sup>, șerifii care păstrează legea în satele de frontieră, cowboy versus indieni, Războiul de secesiune. Abia după 1950, westernul dezvoltă un caracter apologetic, ce asumă genocidul populației amerindiene și atrocitățile săvârșite de coloniștii Vestului Sălbatic, care au contribuit la formarea Statelor Unite ale Americii. Inițial, westernul este naționalist, *machist* și *cool*. Duelurile și luptele reprezintă doar coregrafii, nu prezintă un nivel mai profund de înțelegere, dincolo de „cei buni” care se luptă cu „cei răi”. Abia după ce westernul este reinterpretat de regizorii internaționali, cei americani îl reinterpretează la rândul lor ca fiind un gen nu numai definitiv pentru nașterea națiunii lor, ci pentru *fehul* în care această națiune a luat naștere. Așa cum Akira Kurosawa a preluat de la John Ford tehnicile regizorale în vederea mizanscenei unei confruntări între doi sau mai mulți luptători, la fel și Ford preia de la Kurosawa, și chiar și de la Sergio Leone, nuanțele prin care se conturează personaje umane, nu șablonate. Dar cel mai mare succes în reinterpretarea western-ului american îl au Sam Peckinpah, George Roy Hill, Robert Altman, cu filme ce au fost încadrate de filmologi, în frunte cu David Bordwell, în subgenul de westernuri *revizioniste*<sup>10</sup>: *Hoarda sălbatică*<sup>11</sup>, *Pat Garrett și Billy the Kid*<sup>12</sup>, *Butch Cassidy și Sundance Kid*<sup>13</sup>, *McCabe și doamna Miller*<sup>14</sup>.

Westernurile de genul celor menționate mai sus apar însă la câțiva ani după faimoasele westernuri *spaghetti*, care în esență abordează revizionismul *ca restructurare* a genului. Anii '60 reprezintă o renaștere în acest sens – „clasicii” John Ford și Howard Hawks realizează ultimele lor filme în deceniul în care Sergio Leone și Sergio Corbucci devin numele de referință pentru un stil de filme de categoria B, turnate (în special în cazul lui Corbucci) cu bugete mai mici și complet în afara Statelor Unite ale Americii. Între pasișă și reinterpretare a tropilor clasici, westernurile

---

<sup>9</sup> Barurile vestului sălbatic.

<sup>10</sup> David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill Education, 2012.

<sup>11</sup> În engleză, în original, *The Wild Bunch*, 1969, r. Sam Peckinpah.

<sup>12</sup> În engleză, în original, *Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973, r. Sam Peckinpah.

<sup>13</sup> În engleză, în original, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969, r. George Roy Hill.

<sup>14</sup> În engleză, în original, *McCabe and Mrs. Miller*, 1971, r. Robert Altman.

spaghetti cunosc cel mai mare succes la public; sunt arhetipale ca formă, dar conștiente de propria condiție și ating problematici de care autorii americani se fereau în plină eră a mccarthyismului<sup>15</sup>.

Pentru dezvoltarea ideii determinismului prezent în povestea cinematografică arhetipală, reprezentată în primul rând prin *western*, o analiză mai aplicată a celui mai profund și subversiv film al lui Sergio Corbucci, *Il grande silenzio*<sup>16</sup>, reprezintă un punct de pornire. M-am limitat, în primul capitol, la patru filme importante pentru concentrarea ideii evoluției filmului arhetipal prin mijloacele regizorale: *Il grande silenzio*, *McCabe și doamna Miller*, *Cârțița*<sup>17</sup> lui Alejandro Jodorowsky și *Dead Man*<sup>18</sup> al lui Jim Jarmusch. Am ales aceste patru filme, deoarece ele reprezintă abordări complet diferite ale aceluiași gen și consider că înglobează totalitatea tendințelor dramaturgice și stilistice din westernurile (și din majoritatea structurilor narative clasice) contemporane. *Il grande silenzio* este un western arhetipal care surprinde prin antagonizarea tropilor încetățeniți și a clișeelelor specifice, *McCabe și doamna Miller* este primul western care abandonează lupta maniheistă în favoarea realismului și a veridicității personajelor în raport cu mediul în care trăiesc, *Cârțița* „îmbrățișează” toate clișeele genului și se ramifică într-un stil de cinema suprarealist pe o structură clară de basm, iar *Dead Man* continuă metadiscursul lui Jodorowsky, pe care Jarmusch îl aduce în prim-plan, surclasând dramaturgia clasică în favoarea suprainterpretărilor afective și poetice.

Admit, după analiza celor patru filme, că westernul, această structură arhetipală cu o narațiune ușor determinabilă de către scenaristul-regizor, și ușor de anticipat de către spectator, și-a epuizat în actualitate capacitatea inovativă formală din simplul motiv că esența sa maniheistă nu mai poate fi exploatată în vreun alt fel decât a fost deja. Tendințele principale acestea au fost, și rămân în continuare: fie western realist, aflat sub mantaua lui Altman și Peckinpah, fie o parodie a epocii sale „de aur” (Corbucci și Jarmusch), acum demult apusă, fie o parabolă cu influențe neo-suprrealiste à la Jodorowsky. Dacă privim înspre westernurile contemporane, ele nu reprezintă decât un context pentru tematici contemporane legate de masculinitate toxică, colonialism, migrație, drepturile minorităților. De la *Bacurau*<sup>19</sup> (care, prin faptul că înglobează o întregă metaforă socio-

---

<sup>15</sup> Mccarthyismul a reprezentat o perioadă de represiune politică (anii '40 și '50) a mai multor personalități americane de stânga, în contextul escaladării tensiunilor postbelice dintre SUA și URSS.

<sup>16</sup> 1968. Nu există un titlu-corespondent în română. Varianta de traducere, în engleză, este *The Great Silence*. O variantă în română ar fi *Liniștea cea mare*. Voi păstra în lucrare, în continuare, titlul original, din italiană, deoarece titlul are dublă însemnătate atât în italiană, cât și în engleză, însemnătate ce se pierde odată ce este tradus în română.

<sup>17</sup> În spaniolă, în original, *El Topo*, 1970, r. Alejandro Jodorowsky.

<sup>18</sup> 1995. Nu există o traducere oficială în limba română a titlului. O variantă de traducere ar fi *om mort*.

<sup>19</sup> 2019, r. Kleber Mendonça Filho & Juliano Dornelles.

politică, reprezintă un exemplu mai inedit) la *În ghearele câinilor*<sup>20</sup>, la scurt-metrajul lui Pedro Almodóvar, *Strange Way of Life*<sup>21</sup>, și la multe alte apariții recente, westernul ca gen nu mai aduce nimic nou, ci doar „reciclează” situații și tematici binecunoscute pentru spectator. De aceea a reprezentat westernul exemplul perfect pentru clarificarea arhetipului în cinema, pentru că acest gen a decăzut, așa cum avertiza Robert McKee că se poate întâmpla cu arhetipul, într-un stereotip *din cauza* limitărilor pe care influențele originare, printre care și mitul lui Samson, le-au impus prin propria existență.

În încheierea primului capitol, am semnalat influența mitului samsonic asupra structurii metanarative a filmelor. Bineînțeles, istoria literaturii ne învață că, în orice poveste, marile mituri ale umanității se infiltrează în nivelul subliminal de înțelegere, datorită regulilor de bază ale poveștii. Pe post de concluzie la capitolul ce tratează westernul ca cinema arhetipal prin excelență, mitul lui Samson poate clarifica o diferențiere importantă legată de ceea ce înseamnă punctul de vedere al relatării unei povești în cadrul percepției subiective a spectatorului. Este clar că Samson a reprezentat, pentru multă vreme, un instrument de propagandă pentru demonizarea populației filistine și justificarea omorurilor săvârșite (de ambele părți) drept o arhetipală confruntare Bine-Rău. Acesta l-a reprezentat *punctul de vedere* al cronicarilor care au lăsat înscrisurile ce structurează Vechiul Testament. Profunzimea complexității naturii umane, drepturile omului (inexistente la acea vreme) și o anume etică asupra acurateții istorice nu există în acest context simplist de Bine versus Rău. În ziua de astăzi, rațiunea și bunul simț ne fac să realizăm că filistinii erau simpli oameni, un popor care nu avea cum să fie unilateral și unanim clasat sub semnul Răului. Însă, din cauza lipsei unor texte care să îi zugrăvească într-o lumină diferită, au rămas în memoria colectivă clasați drept „barbări”, „necivilizați”. De altfel, Dicționarul Explicativ al Limbii Române oferă multiple definiții pentru cuvântul filistin, fie el sub formă de substantiv, fie sub formă de adjectiv: „*Om fătarnic, retrograd, îngâmfat și mărginit, refractar la idei noi. / Persoană care vădește lipsă de spirit și de inteligență.*”<sup>22</sup> Moștenirea filistinilor, în cadrul lumii moderne, aceasta este. Și ea se datorează strict punctului de vedere din care povestea lor a fost relatată și reinterpretată.

Or, exact astfel s-a întâmplat și cu tendințele supratematice ale westernului, care pentru mult prea mult timp a ascuns genocidul săvârșit asupra populației amerindiene, axându-se pe confruntarea maniheistă și colonizatoare: cei „civilizați” versus „necivilizați”. Samsoni și Davizi versus filistini. *Diligența*<sup>23</sup> bineînțeles că reprezintă un film de referință – dar se face profund

---

<sup>20</sup> 2021. În engleză, în original, *The Power of the Dog*, r. Jane Campion.

<sup>21</sup> 2023, r. Pedro Almodóvar. Nu există un corespondent în română.

<sup>22</sup> Sursa: <https://dexonline.ro/definitie/filistin/definitii> (accesat în data de 18.03.2024, ora 17:14).

<sup>23</sup> În engleză, în original, *Stagecoach*, 1939, r. John Ford.

vinovat de o reprezentare unilaterală și, din această cauză, de ignoranță și ipocrizie. Sigur că John Ford își rectifică ulterior greșelile de nuanțe, dar nu se poate să nu fie asumată perioada anilor 1920-1940 a acestui gen arhetipal drept o formă, până la urmă, maladivă din punct de vedere etic, cu atât mai mult cu cât este numită și perioada „de aur” a westernului. În filmele acestea, majoritatea protagoniștilor au câte ceva din Samson, fie narcisismul, fie masculinitatea toxică, fie îndemânarea de luptător, fie cruzimea, fie cinismul, fie setea de răzbunare și o ură inexplicabilă canalizată împotriva dușmanilor. Desigur, există și contraexemple, însă tendința majoritară a westernului pre-1950 este de *machificare* a protagonistului.

Toate miturile implică aceeași componentă subiectivă auctorială, ce definește arta cinematografului. Samson nu a greșit cu nimic, din punctul de vedere al celor care i-au reprodus biografia în Vechiul Testament, fiindcă faptele sale au fost puse pe seama luptei de desăvârșire a unui popor ales. Prin invocarea sensului Divinității, damnații mitologiei grecești – Sisif, Tantal, Ixion – au greșit *în fața zeilor*, și de aceea au primit un tratament „preferențial” în Tartar. Miturile lor, interpretate și reinterpretate de-a lungul mileniilor, au servit drept *amenințare*, drept *exemplu*: „*Omule, să nu înșeli zeii, căci...!*” Dante, la rândul său, decide inechivoc și complet gratuit (demiurgic, chiar) pe care dintre inamicii săi politici sau ideatici să îi plaseze în Infern. Noi, cititorii, trebuie să îl credem *pe cuvânt* pe autorul *Divinei Comedii* că Filippo Argenti și Farinata<sup>24</sup> merită să se afle în cel de-al cincilea, respectiv al șaselea cerc al Infernului – și că el, autorul, este numai *în trecere* prin Iad, nicidecum că ar avea vreo șansă de a *rămâne* acolo. Frontieriștii Vestului sălbatic au ucis milioane de amerindieni fiindcă au ascultat cu conștiinciozitate guvernul SUA al anilor 1800, care a creat condițiile masacrului prin propagandă fabricată despre sălbăticia indigenilor – povești preluate dinainte cu trei secole, de la invazia conquistadoră a lui Hernán Cortés în America Centrală și de Sud, sub fanionul „civilizației” și al „civilizării”.

Diferitele puncte de vedere ale autorilor asupra personajelor poveștilor conturate reprezintă principala problematică discutată pe larg în capitolul următor. **Al doilea capitol** continuă detașarea de arhetip prin asumarea *tel quel* a statutului poveștii de minciună primordială. Și constat că, în modalitatea de lucru regizorală, intervine un element pe care îl denumesc *Efect Rashômon* – adică poziționarea autorului în *perspective diferite*. Funcționează precum *introspecția* în literatură și permite evaluarea mai multor *destine*.

În viziunea universal acceptată a filmologilor<sup>25</sup>, *Rashômon* reprezintă un nou început în narativitatea cinematografică, deoarece este primul film ce abordează variante diferite ale aceluiași

---

<sup>24</sup> Inamici politici de-ai lui Dante Alighieri din perioada scrierii *Divinei Comedii*.

<sup>25</sup> Din multe surse posibile, fac trimitere la Philip Kemp (ed.), *Cinema – The Whole Story*, London, Thames & Hudson, 2011, pp.210-211.

eveniment, reinterpretând veridicitatea imaginilor proiectate, captate pe celuloid de către aparatul de filmat. Astfel, universul ecranului, care ar trebui să exprime un adevăr axiomatic – ceea ce se vede pe ecran se și întâmplă în poveste – ajunge să se identifice cu esența primordială a poveștii, aceea de minciună. Privitorul nu poate avea încredere în faptele derulate înaintea sa, deoarece, în realitatea poveștii, ele nu s-au întâmplat deloc astfel. Discuția este îndelung aprofundată, fiindcă valențele stilistice și chiar filosofice pe care le dobândește povestea într-o asemenea detașare de arhetip conțin o componentă revoluționară pentru dezvoltarea limbajului cinematografic post-*Rashômon*. Dovadă stă multitudinea de pelicule ce a înglobat așa-numitul „Efect *Rashômon*” în structura dramaturgică – de la remake-ul american *Ultrajul*<sup>26</sup>, la filme-cult precum *Suspecți de serviciu*<sup>27</sup>, *Sala de lupte*<sup>28</sup>, *Fata dispărută*<sup>29</sup> și *Slujnica*<sup>30</sup>. De altfel, capodopera lui Kurosawa a avut un asemenea impact asupra societății culturale contemporane, încât a ajuns ca și în sistemul juridic să fie folosit termenul de „efect *Rashômon*” pentru a releva nestatornicia declarațiilor martorilor din cadrul unui proces.

Subtilitățile stilistice, narative și lingvistice (în contextul de gramatică a cinemaului), migălos realizate de Kurosawa, mențin *Rashômon* într-o zonă de mare actualitate, la mai bine de șaptezeci de ani de la apariția sa. Reinterpretarea structurii orientate în jurul *flashback*-urilor, revoluționată de Orson Welles în *Cetățeanul Kane*, se îmbină cu reinterpretarea structurii arhetipale și cu însăși contestarea realității obiective a ecranului de cinema. Un detaliu semantic de mare importanță se regăsește în înțelegerea faptului că nu regizorul, nu vocea narativă cu tendințe demiurgice este cea care prezintă în mod direct minciunile personajelor, ci personajele înseși. Kurosawa abordează unghiul subiectiv al camerei de filmat (POV) și îl întrebuințează într-un mod inedit și revoluționar, pentru ca imaginea captată pe celuloid să coincidă cu punctul de vedere al fiecărui personaj în parte. Inovația filosofico-identitară a lui *Rashômon* este că oferă șansa personajelor sale să se emancipeze de sub jugul determinist al poveștii. Kurosawa revoluționează și din acest punct de vedere gramatica filmului, deoarece prin subtilitatea metalingvisticii regizorale introduce ideea de autodeterminare a personajelor în cadrul unei povești preexistente, cu incipit, mijloc și final. Arhetipul structurii filmice este transpus așadar într-un arhetip colectiv, unde noțiunile de bază sunt revizuite și, după cum am mai afirmat, ideea de realitate „obiectivă” este contestată.

---

<sup>26</sup> În engleză, în original, *The Outrage*, 1964, r. Martin Ritt.

<sup>27</sup> În engleză, în original, *The Usual Suspects*, 1995, r. Bryan Singer.

<sup>28</sup> În engleză, în original, *Fight Club*, 1999, r. David Fincher.

<sup>29</sup> În engleză, în original, *Gone Girl*, 2014, r. David Fincher.

<sup>30</sup> În coreeană, în original, *Ah-ga-ssi*, 2016, r. Park-Chan Wook.

În *Rashômon*, Kurosawa transferă o parte a responsabilității de povestitor, ce implică vegherea parcursului personajelor, asupra înseși personajelor sale, transformându-le din simple instrumente ale firului narativ în propriii autori ai destinelor închipuite. Parcursul lor predeterminat de firul povestirii ține, până la urmă, de natura axiomatică a poveștii. Personajele nu își pot schimba soarta, doar povestitorul are la îndemână această unealtă a liberului arbitru prin care „jonglează” cu soarta lor. Însă, după cum am stabilit în capitolele anterioare, nici povestitorul nu deține în realitate controlul absolut asupra poveștii, deoarece este perpetuu obligat să respecte natura și convenția pe care decide să le abordeze. Autoritatea demiurgică pe care povestitorul o exercită profund nedrept asupra personajelor vine, astfel, „la pachet” cu multe responsabilități. De aceea, povestitorul are datoria de a respecta natura personajelor sale și de a le zugrăvi într-o manieră veridică și cu un parcurs organic, unde să nu intervină subiectivitatea *persoanei* autorului. Responsabilitatea lui este enormă, în ton cu puterea sa de decizie, deoarece conturează o realitate funcțională într-o dimensiune separată – cea mai apropiată formă de combatere a divinității spre care omul muritor poate tinde.

Dedublarea regizorului cu personajele sale conduce și către un discurs metalingvistic despre posibilitățile ficțiunii, discurs ce va fi continuat în cinema abia peste trei decenii de către Krzysztof Kieślowski prin filmul *Noroc chior*<sup>31</sup> și ulterior de Tom Tykwer cu *Aleargă, Lola, aleargă*<sup>32</sup>. Este vorba de multiplele „ițe” dramaturgice care se pot naște dintr-un singur eveniment – și judecata autorului asupra cauzalității ce determină evoluția acțiunii pe o direcție anumită. Începutul, în cazul amândurora, aparține „datelor problemei”, pentru ca în cadrul intrigii să intervină, așa cum se întâmplă de altfel în definiția academică a intrigii în calitate de moment al subiectului, *elementul declanșator* ce determină respectivele variații multiple. Acest element declanșator evident că *declanșează*, în ambele filme, trei variante de desfășurare a acțiunii, implicit trei variante de punct culminant și trei variante de deznodământ. Ambele filme pornesc la drum cu întrebarea „*What if?*”<sup>33</sup> pentru a-și justifica opțiunea structurală de a urmări *timeline*<sup>34</sup>-uri diferite – și evident că, în acest caz, vocea regizorală este extrem de prezentă în formalismul celor două pelicule.

În cazul lui *Noroc chior*, „ochiul” camerei de filmat poate fi acela al *partidului comunist* orwellian. Ai variante *tu*, ca individ, să *îți* trăiești viața, dar *partidul* nu pierde niciodată lupta cu *tine*. Chiar și când crezi că ai scăpat, că te-ai îmbarcat într-un avion care te duce departe, *partidul* întotdeauna are ultimul cuvânt. Să nu uităm că *Noroc chior* nu a fost cenzurat fără motiv în 1981 –

---

<sup>31</sup> În poloneză, în original, *Przypadek*, apărut inițial în 1981, dar cenzurat până în 1987.

<sup>32</sup> În germană, în original, *Lola rennt*, 1998.

<sup>33</sup> Trad. *Cum ar fi dacă?*.

<sup>34</sup> Trad. *cronologii*.

cenzorii comuniști erau versați în metalingvistica autorilor de film și știau să recunoască cu ușurință o parabolă antisistemică. Putem înțelege din filmul lui Kieslowski că personajul principal Witek, ca orice alt cetățean al unui stat totalitar, are numai trei opțiuni impuse în care poate să își trăiască viața: să intre în sistem și să se dezumanizeze, să lupte cu sistemul și să trăiască ghidat de frică și paranoia toată viața, sau să încerce să evite sistemul și să piară. Fericirea și împlinirea sunt, în toate aceste trei variante, imposibil de atins, iar *norocul chior* din titlu reprezintă, de fapt, *determinismul statului autocrat*. Așadar, o sinecdocă subversivă ce nu are nicio legătură cu *norocul* ca hazard.

Filosofia din *Aleargă, Lola, aleargă* este mai degrabă un *statement* ludic, aflându-se cu totul sub aripa *efectului Rashômon*. Personajele sunt angrenate într-o cursă intensă contra-cronometru, desfășurată într-un aparent timp real, unde fiecare decizie, fiecare mică schimbare pot aduce consecințe majore asupra parcursului Universului – și se încearcă, în final, o îmbinare a ideii filosofice a determinismului cu ideea de liber-arbitru întru ceea ce anticii stoici au denumit *compatibilism*<sup>35</sup>.

Moștenirea regizorală a lui Akira Kurosawa continuă să se manifeste în tendințele stilistice ale deceniilor 2010-2020, prin propagarea intuitivă a efectului *Rashômon* asupra cinematografiilor din toate colțurile lumii. Reinterpretarea perspectivelor diferite este abordată în filmul de consum, precum *Orice, oriunde, oricând*<sup>36</sup>, și în filmul de autor – *Vortex*<sup>37</sup> și *Fără urși*<sup>38</sup> –, precum și în filmul de consum cu pretenții neîntemeiate de autor – *Dunkirk*<sup>39</sup>, *Tenet*<sup>40</sup> și *Oppenheimer*<sup>41</sup>. Curios, 2022 a reprezentat, privind prin această prismă, un an al aparițiilor de filme fără nicio legătură unele cu altele, ce au adoptat efectul *Rashômon* drept principal element structuraliv. Câștigătorul Oscarului *Orice, oriunde, oricând* îl întrebuințează în ideea *multiverse*-ului pentru a pastșa filmele cu supereroi, devenind el însuși obiectul pastșei. *Aftersun*<sup>42</sup> și urmașul său stilistic din 2023, *All of us Strangers*<sup>43</sup> (ambele filme britanice, ce „împart” același actor promițător, pe Paul Mescal), îl reinterpretează prin *anamnesis*-ul subiectiv și introspecția protagoniștilor, unde diferențele dintre *amintirea* părinților morți și *imaginarea* unor conversații trecute, dar poate neavute cu aceștia, devin

---

<sup>35</sup> Hans von Arnim (ed.), *Fragmentele stoicilor vechi. Vol. 1: Zenon și discipolii lui Zenon*, București, Humanitas, 2016.

<sup>36</sup> În engleză, în original, *Everything Everywhere All At Once*, 2022, r. Daniel Kwan & Daniel Scheinert.

<sup>37</sup> 2021, r. Gaspar Noé.

<sup>38</sup> În farsi, în original, *Khers nist*, 2022, r. Jafar Panahi.

<sup>39</sup> 2017, r. Christopher Nolan.

<sup>40</sup> 2020, r. Christopher Nolan.

<sup>41</sup> 2023, r. Christopher Nolan.

<sup>42</sup> 2022, r. Charlotte Wells.

<sup>43</sup> 2023, r. Andrew Haigh. Nu există o traducere a titlului în limba română. O variantă ar fi *Noi toți, străinii*.

neclare. În *Fără urși*, autorul iranian Jafar Panahi se transpune pe sine în dublă perspectivă: într-un microunivers rural pe care îl afectează mai mult decât și-ar fi dorit, iar în paralel influențează, din cauza propriei sale obsesii pentru cinema, soarta actorilor din ultimul său film. Reușesc să dovedesc prezența *efectului Rashomon* în două filme importante și actuale, atât prin dualismul aparatului de filmat din *Vortex*, cât și prin dedublarea regizorului-personaj Jafar Panahi în *No Bears*.

Într-un scurt **intermezzo (capitolul al treilea)** ce invocă ideea lui Thomas Mann despre stil ca *Limbă*, pregătesc analiza stilisticii regizorale și în calitate de limbaj *dincolo de scenariu*, ca *Limbă* structuratoare și suprastructură peste structura scrisă, deja existentă.

Finalizând incursiunea prin structuri narative ce pornesc de la reguli scenaristice, constat că este necesară evidențierea regulilor ce guvernează o lume care prin însăși natura sa neagă regulile – lumea cinematografului experimental. Astfel, în **al patrulea capitol** analizez, pornind de la dadaști, impresioniști și suprarealiști, un tip de cinema pe care îl numesc *performativ*.

Cinematograful de avangardă caută să dovedească capacitatea filmului de a acționa drept unealtă pur cognitivă. Astfel, narațiunea este pusă pe al doilea plan, sau chiar se dorește eliminarea ei cu totul din opera filmică pentru a se încerca transmiterea de emoții în stare pură, fără filtrul intelectual al privitorului care să „absoarbă” o poveste în termeni clasici. Filmele impresioniste însă nu sunt „non-narative” – ele au o narațiune simplă, „spartă” de intervenții onirice neașteptate în care realitatea prezentată pe ecran începe să fie pusă la îndoială în favoarea unei introspecții a personajelor principale. Se încearcă pentru prima dată să se facă legătura dintre subconștientul personajului văzut pe ecran și subconștientul spectatorului – un lucru mult mai ușor de făcut în literatură decât în film.

În continuare, dadaismul își propune să „declare război” *status quo*-ului din epocă. În contextul Primului Război Mondial, arta dadaistă dobândește o atitudine provocatoare și antitetică, axată pe absurd, iar impresionismul îi deschide larg calea în cinema acestui fel de expresie. În dadaism, imaginația cultivată de impresioniști este preluată și transpusă liber, fără „cătușele” narațiunii lineare, în haos. Asemenea picturii și fotografiei abstracte, pelicula dadaistă nu trebuie să satisfacă rațiunea, ci rațiunea este tocmai cea care trebuie combătută. Intervine, în acest caz, noțiunea de *determinism senzorial*. Fiecare film este urmărit permanent de un *spirit al povestirii* care îl ghidează pe custodele poveștii în realizarea filmului. În acest caz de experiment antitetic, natura filmului este fluidă, nestatornică, însă nu lipsește cu desăvârșire, ci dimpotrivă: ea se încadrează într-o convenție ce trebuie în sine respectată – convenția de nerespectare a celorlalte convenții. *Volatilitatea* este controlată de autor permanent, el *determinând* impactul afectiv pe care imaginile trebuie să îl aibă asupra spectatorilor, toate acestea în contextul respectării a înseși artei pe care o servește. Astfel, stilul auctorial conduce către o formă de limbaj nouă și este responsabil pentru păstrarea elementului esențial, al *Limbii cinematografice* care unește toți oamenii indiferent

de limba vorbită: *impresia* pe care o lasă stimulii vizuali de pe ecran celui ce privește. Absurdul caracterizează toate operele dadaiste, însă observăm că el nu poate exista fără o bază care să îi permită să se contureze ulterior – o bază ce implică o recurență a elementelor ce încheagă secvențele disparate.

Nihilismul intrinsec al dadaismului evoluează în suprarealism printr-o apetență pentru oniric. Crezul suprarealismului este că logica, rațiunea și starea de a fi treaz trebuie combătute prin fructificarea subconștientului, a pornirilor instinctuale și a lumii viselor în vederea unei priviri sincere atât asupra vieții, cât și asupra artei. Caracterul de artă antitetică rămâne, însă virulența discursului politic și antisistemic este mult aplanată de căutarea unei legături directe cu subconștientul. În arta suprarealistă există o combinație inedită de umor, satiră, explicit, groază, frică, toate sentimentele stârnite în mod direct, fără o vizibilă construcție dramaturgică *a priori* – forța imaginilor zace în impactul imaginii în sine și în *stilul* în care sunt montate. Impresia este, încă o dată (și se dovedește astfel că perpetuu în toate formele de cinema), obiectul central pe care suprarealiștii vor să îl scoată la suprafață *în mod direct*. Profunzimea senzațiilor și a emoțiilor ce reies din vizionarea unui film nu pot fi explicate, ci doar trăite subiectiv la un nivel superior de înțelegere – un determinism senzorial. El nu ține seama de limba vorbită, caracteristica sa principală fiind universalitatea emoțiilor – adică Limba. Sau, în cinematografie, Ritmul.

Prezența determinismului, în cazul formulelor narrative asociative, nu se mai regăsește preponderent în construcția personajelor, așa cum se întâmpla în structurile arhetipale și derivate (*rashômonice*, cum le-am denumit în capitolele anterioare). În cinematograful experimental, personajele determină, de regulă, într-o *foarte mică măsură* parcursul acțiunii, fiindcă ele sunt angrenate într-o narațiune *volatilă*, prestabilită în primul rând de către autor prin prisma propriului limbaj audiovizual. Personajul devine *determinat* de acțiune în acest caz, care acțiune este determinată de *vocea auctorială*. Asemenea protagoniștilor tragediilor grecești, autorul de pelicule experimentale se plasează într-un firav balans între desăvârșirea stilistică „olimpiană”, tinzând spre atingerea unor noi culmi ale posibilităților de expresie cinematografică, și pericolul *hybris*-ului, al mândriei creatoare ce îi poate condamna filmul la un manierism sterilizant. Se poate afirma că zona cinemaului experimental întrebuițează cu adevărat acel tip de acțiune pe care Robert McKee, făcând referire la structurile cu narațiune atipică, îl denumea *antiplot*.

În următorul subcapitol aprofundez, prin autorul de film Pere Portabella, ideea de cinema performativ, un concept aproape nevizitat până în prezent, deși cu o existență articulată în lumea cinematografului contemporan. Ideea principală de „artă performativă” este, realmente, foarte veche și aparține lumii teatrului. Ideea esențială a artei performative constă în contactul direct dintre artist și spectator, cu scopul de a stârni *impresii*, sentimente, emoții nefiltrate și trăite la momentul respectiv, în timp real. Or, cinematograful, după cum semnaleză Andrei Tarkovski în cartea de

căpătâi *Sculptând în timp*<sup>44</sup>, nu se desfășoară în prezentul spectatorului, așa ca teatrul. Filmul reprezintă sculptarea în acel prezent și redarea iluziei de acțiune reală în momentul proiecției peliculei. Astfel, contactul uman de la regizor/actor la privitor nu este unul direct, fiind trecut prin multiple filtre ce îl izolează pe autor de publicul său (așa cum este și în literatură, până la urmă). În film, contează ca opera de artă să vorbească de la sine, relația fizică directă regizor-privitor fiind inexistentă. Cinematograful trebuie să îl acapareze pe spectator, realizând o conexiune directă cu el în momentul vizionării – acea oră și jumătate, două sau trei ore cât ține un film (sau, în cazul peliculei lui Béla Tarr din 1994, *Sátántangó*, șapte), să imite relația directă dintre actorul de teatru și publicul din sală. Cinematograful poate reuși să reproducă impactul artelor performative atât la nivel formal, cât și la nivelul impresiei transmise. Acesta poate fi direct (exemplele date sunt *Podul Varșovia*<sup>45</sup>, *Muntele sfânt*<sup>46</sup>, filmele lui Radu Jude) sau indirect (*Dogville*<sup>47</sup>, *Dogtooth*<sup>48</sup>, *Alpii*<sup>49</sup>, *The Square*<sup>50</sup>).

În cadrul cinematografului performativ, *Podul Varșovia* este important deoarece propune o nouă zonă a filmului experimental, păstrându-și reticența față de propria existență. Discursul filmic asupra identității poveștii este de fapt un metadiscurs onest, unde manierismele sunt asumate și recunoscute laolaltă cu lipsurile și beneficiile prezente. Personajele vorbesc în același timp atât despre problemele lor ce pot fi catalogate drept intelectualiste, cât și despre logica (sau lipsa acesteia) propriei existențe ca personaje în cadrul ficțiunii.

În continuare, observ cinemaul performativ al lui Radu Jude, care întrebunțează, drept unealtă cognitivă în conturarea performativității, *distanțarea brechtiană* – în germană, în original, *Verfremdungseffekt* (mot à mot s-ar putea traduce *efect de înstrăinare*) –, ce reprezintă un concept teatral care propune emanciparea privitorului față de spectacolul de teatru. *Imersiunea* în poveste este negată prin multiple modalități propuse de Bertold Brecht. Radu Jude revitalizează *distanțarea brechtiană* în ochii unei audiențe suprasolicitate de formule dramaturgice derivate din aceeași structură *aristoteliană* centrală. Meritul principal al regizorului român este că aduce în atenția publicului o temă nouă și o modalitate inedită de a privi o poveste cinematografică, vizibil inspirat fiind de Godard, și mai puțin vizibil de Jodorowsky. Regizorul român lucrează *doar* cu palierul conștientului și cu latura intelectuală a privitorului, negând voit impactul afectiv al *impresiei*.

---

<sup>44</sup> Andrei Tarkovski, *Sculptând în timp*, București, Nemira, 2015.

<sup>45</sup> În spaniolă, în original, *Pont de Varsòvia*, 1990, r. Pere Portabella.

<sup>46</sup> În original *The Holy Mountain/ La montaña sagrada*, 1973, r. Alejandro Jodorowsky.

<sup>47</sup> 2003, r. Lars von Trier.

<sup>48</sup> În greacă, în original, *Kynodontas*, 2009, r. Yorgos Lanthimos.

<sup>49</sup> *Alpeis*, 2011, r. Yorgos Lanthimos.

<sup>50</sup> 2017, r. Ruben Östlund.

Alejandro Jodorowsky revine în teza de doctorat deoarece a reușit, încă din anii '70, să „împace” tendințele de teatru brechtian cerebral cu misiunea inițială a suprarealismului, de a activa în zona onirică și a imaginației spectatorilor. Polisemantismul imaginii bidimensionale se întâlnește în *Muntele sfânt* cu crearea unei *metarealități* (diferită de cea veridică, à la Panahi și Kiarostami), ce există concomitent cu realitatea ficțiunii. Prin instinct auctorial, Jodorowsky reinterpretează relația dintre denotativ – înțelesul direct al imaginii – cu cel conotativ – sugestia înțelesului imaginii. Aceasta se realizează prin faptul că informația care este arătată, în forma ei brută, ajunge să *denote* diferitul a ceea ce ar transmite în mod normal. Și rezultatul este dezvoltarea conștiinței omenești la un stadiu *transcendental*, dincolo de simpla percepție subiectivă a fiecăruia – o „transă” onirică, psihedelică, în care privitorul este introdus timp de aproape două ore.

În finalul capitolului dedicat cinematografului experimental, îl invoc pe Apichatpong Weerasethakul, care se remarcă prin unicitatea limbajului și stilul său puternic ancorat în planul senzorial, influențat atât de cultura thailandeză și de religiile spirituale ale orientului, cât și de realismul magic al scriitorilor sudamericani. Regizorul reușește ca în fiecare film al său să surprindă și să ducă firul povestirii într-o cu totul altă zonă, fiind cu siguranță maestrul incontestabil al fragmentării narative. Dacă *Podul Varșovia* reprezintă un puzzle dramaturgic dadaist cu accente de impresionism, filmele lui Weerasethakul (cu precădere *Tropical Malady*<sup>51</sup>, *Unchiul Boonmee*<sup>52</sup>, *Memoria*<sup>53</sup>) sunt impresie prin excelență: piese de puzzle care nu ar trebui să poată fi legate între ele se îmbină parcă singure. Este un paradox faptul că, deși regizorul are o voce atât de pregnantă, ea nu apare ca intervenționistă în dramaturgia peliculelor, ci încheagă elemente disparate sub o formă uimitor de organică. Weerasethakul reușește să dea tocmai prin stilul său laconic, fără exagerări, dar tenace în urmărirea personajelor și a acțiunilor lor, organicitate și veridicitate haosului provenit din absurd, cu elemente de *deus ex machina* și sărituri narative în aparență nejustificate. Stilistica sa aduce la suprafață temele și conceptele pe care spectatorul le asimilează într-un mod foarte direct mai întâi prin afect și de-abia ulterior prin gândire analitică. Diferit de cinemaul performativ direct, aici fondul poveștii este întregit de formă – stilul povestirii reprezintă cauza ce determină continuarea stilisticii către efectul scontat. Aici rezidă exemplul perfect de structurare a haosului și deconstructuralizare a hazardului.

---

<sup>51</sup> În thailandeză, în original, Sud pralad, 2004. Nu există o traducere în română a titlului. O variantă ar fi *Maladie tropicală*.

<sup>52</sup> În thailandeză, în original, Loong Boonmee raleuk chat, 2010. Traducerea în română este incompletă, traducerea în limba engleză fiind *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*.

<sup>53</sup> 2021.

**Al cincilea capitol** este cel mai practic capitol al lucrării, dedicat stilului regizoral indiferent de structurile dramaturgice alese, stil ce devine o suprastructură ce guvernează structurile narative deja existente. Astfel, cunoscând tema legată de determinarea structurii filmice a stilului regizoral, se ridică inevitabil următoarele întrebări: Ce este stilul regizoral? Ce *crează* o „marcă” regizorală? Nu există un singur răspuns, fiindcă oricât s-ar analiza, atât la modul general, cât și aplicat, „marca” regizorală reprezintă un element al intimității artistice a regizorului, pe care publicul o percepe prin filtrul propriu, subiectiv. Un refugiu poate fi găsit în identificarea, pas cu pas, a ce înseamnă munca regizorului în primul rând cu sine însuși pentru atingerea *echității* cu spectatorul. Publicul știe că este „mințit” la cinema, că asistă la o *ficțiune* – dar ceea ce ajunge să trăiască la nivel emoțional și senzorial în momentele vizionării este real. Tocmai pentru dobândirea acestei conexiuni afective dintre operă și privitor, regizorul trebuie să își transpună în film emoțiile cu sinceritate deplină și autenticitate asumată. Atrag, de asemenea, atenția asupra pericolului ce planează constant asupra creatorului: de a cădea în ceea ce Cristi Puiu numește „demiurgie cronică”. Adică de a deveni manierist, autosuficient în defavoarea personajelor și a logicii veridicității acțiunilor și a nu-l respecta, astfel, în totalitate pe spectator.

Observ, în cadrul aceluiași capitol, cum Miloš Forman a reușit să realizeze *Zbor deasupra unui cuib de cuci*<sup>54</sup> printr-o detașare abruptă de scenariul filmului, care este cât se poate de diferit de varianta finală de montaj. Realizez o analiză comparată și detaliată a scenariului cu filmul pentru a releva schimbările din dramaturgie imprimare de stilul regizorului ceh. Astfel, reies la suprafață cu claritate mărcile stilului său regizoral, ce reușesc să desăvârșească acțiunile schematizate și să infuzeze realitate și realism dramaturgiei poveștii.

În capitolul despre stil, subliniez și relevanța ritmului cinematografic în conturarea poveștii finale. Intru în problematica elementului de limbaj filmic ce se apropie cel mai tare de realitatea înconjurătoare – cadrul-secvență – și observ două întrebuițări diametral opuse ale sale: cea a lui Béla Tarr și cea a lui Cristi Puiu. La Tarr (și cei ce adoptă un tip de cinema reflexiv à la Tarkovski) este vorba de o poetică metafizică a cadrului, pe când la Puiu, acea poetică este transformată într-un *mimesis* al realității – o altă metafizică prin stabilirea unei realități paralele, pe ecran. Ritmul devine, astfel, principalul conturator al Stilului, ce determină existența unui film. Și prin aceasta, ajung la un ouroboros ideatic, de Eternă Reîntoarcere la determinismul dramaturgic ca principală unealtă a autorului de film de a se ghida singur prin structura propriei povești.

În **încheiere**, reiterez pilonii determinismului dramaturgic: *respect* și *respectarea propriei convenții*. Restul ingredientelor necesare actului creativ sunt, bineînțeles, imaginația și inspirația –

---

<sup>54</sup> În engleză, în original, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975, r. Miloš Forman.

dictate de „nebunia” și „curajul” de a transpune un Univers interior pe un ecran, în fața unei audiențe cât mai variate.

În cadrul întregii argumentări, am optat pentru anumite exemple filmice în detrimentul altora. Însă această absență nu se datorează unei omisiuni, ci lipsei de spațiu și de timp (din întâmplare, spațiul și timpul conturează și cele două dimensiuni esențiale ale artei filmului), astfel încât aceste exemple au permis menținerea unui discurs coerent și încheat. Prin filmele și autorii amintiți, am argumentat analitic teza existenței, în cadrul muncii regizorului cu sine însuși, a conceptului de determinism ce aranjează și conduce desfășurarea acțiunii înspre direcții care „se cer”. Exemplele au provenit din toate colțurile lumii, în vederea sublinierii universalității naturii poveștii în calitate de unealtă primordială a lui *homo faber*. Mai departe de atât, nu pot decât să sper că lectura a reprezentat o experiență plăcută, și nu o caznă camusiană.

Astfel, pentru a conferi o structură simetrică acestei lucrări și pentru a reaminti problematica din introducere, o altă concluzie, ce privește dezvoltarea artei cinematografului în deceniile ce vor urma, este aceea că inteligența artificială nu va putea niciodată să se ridice la statutul de creator. În domeniile *creative*, procesul de lucru *uman* este mult prea complex și imposibil de recreat de către o unealtă careia îi lipsește conștiința de sine. Astfel, neputând cultiva acest *lucru cu sine însuși*, AI nu va reuși nici să creeze *artă* profundă care să *însemne ceva* dincolo de înțelesurile denotative.

Regizorul nu își permite să fie fatalist, nici nihilist; el trebuie să fie un încăpățânat notoriu care să persevereze, în ciuda tuturor obstacolelor, în atingerea culmii „muntelui” pe care îl „escaladează”. Iar în această *luptă cu înălțimile*, determinismul, așa cum este regăsit și la Heinrich Zimmer, Thomas Mann, Mario Vargas Llosa și mulți alți autori consacrați, dar și în felul în care poate fi reinterpretat după doctrina Eternei Reîntoarceri nietzscheene, reprezintă cel mai de încredere instrument în conturarea *vieții* poveștii. Regizorul nu are voie să fie fatalist – adică să se dedea cu totul încrederii în forțe superioare, într-o înțelegere *superficială* a determinismului. *Persoana* însăși a regizorului reprezintă *fatalitatea și finalitatea* filmului său. Numai el (în contextul filmului de autor) are la îndemână toate alegerile ce vizează conturarea lumii fictive, cursul acțiunii, soarta personajelor. Însă regizorul nu acționează „de capul lui”. El are o răspundere constantă față de regulile primordiale și imuabile ale poveștii pe care o creează – acea „zeiță” de invocatie homerică, acei daimoni călăuzitori ce conferă inspirație în schimbul sincerității. Încălcarea acestei răspunderi, adică manierismul, conduce inevitabil spre „alunecarea” în complexul demiurgiei. Căci a se face vinovat de *hybris* față de legile naturii pe care o modelează reprezintă o tentație permanentă pentru fiecare custode al poveștii.

**Cuvinte-cheie:** determinism dramaturgic, arhetip, efect *Rashômon*, cinema performativ, „demiurgie cronică”, „Spirit al povestirii”, pluriperspectivismul imaginii bidimensionale, impresie, afect, autodeterminarea personajelor, *homo faber*.

## Bibliografie

- Anderer, Paul, *Kurosawa's Rashomon*, New York, Pegasus Books Ltd., 2016.
- Anders, Günther, *Stenograme filosofice*, Tact, Cluj-Napoca, 2013.
- Arasse, Daniel, *Nu vedeți nimic*, București, Art, 2009.
- Arijon, Daniel, *Gramatica filmului*, București, Oscar Print, 2013.
- Aristarco, Guido, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, București, Meridiane, 1965.
- Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957.
- Arnheim, Rudolf, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, București, Polirom, 2011.
- Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, 1971.
- Arnheim, Rudolf, *Forța centrului vizual*, Ed. Meridiane, 1995.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Saint-Armand, Gallimard, 1985.
- Astruc, Alexandre. "The Birth of a New Avant Garde: La Caméra-Stylo (France, 1948)" din *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, 2014.
- Balász, Béla, *Der Geist des Films*, Nördlingen, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2017.
- Barney, Richard A. (edited by), *David Lynch Interviews*, University Press of Mississippi / Jackson, 2009.
- Barthes, Roland, *Camera luminoasă*, București, Idea, 2009.
- Barthes, Roland, *Obviu & Obtuz*, Cluj-Napoca, Tact, 2015.
- Bazin, André, *Ce este cinematograful? Vol. 1: Ontologie și limbaj*, București, UNATC Press, 2014.
- Bazin, André, *Ce este cinematograful? Vol. 2*, București, Polirom, 2022.
- Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, Ideea Design & Print, Cluj, 2008.
- Bergman, Ingmar, *Lanterna magică*, București, Meridiane, 1994.
- Bergman, Ingmar, *Imagini. Viața mea în film*, București, Nemira, 2022.
- Bergson, Henri, *Evoluția creatoare*, Iași, Institutul European, 1998
- Berlin, Isaiah, *Puterea ideilor*, București, Humanitas, 2012.
- Benjamin, Walter, *Iluminări*, București, Univers, 2000.
- Bordwell, David și Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill Education, 2012.
- Bordwell, David, *Film style-on the history of*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Bordwell, David, *Making meaning*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It*, University of California Press, 2006.
- Bresson, Robert, *Note despre cinematograf*, București, UNATC Press, 2014.
- Burch, Noël, *Un praxis al cinematografului*, București, Meridiane, 2001.
- Burch, Noël, *Theory of Film Practice*, Princeton University Press, 1981.
- Calvino, Italo, *Lecții americane. Șase propuneri pentru următorul mileniu*, București, Humanitas, 2018.
- Camus, Albert, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, București, Rao, 2014.
- Carabă, Dumtru, *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, București, Pro, 1998.
- Carrière, Jean-Claude, *The Secret Language of Film*, New York, Pantheon Books, 1994.
- Călinescu, Paul, *Proiecții în timp. Amintirile unui cineast*, București, Editura sport-turism, 1982.
- Ceaușu, Gheorghe, *Lumea ca spectacol, spectacolul ca lume*, Ed. Paralela 45, 2010.
- Ceaușu, Gheorghe, *Fenomenologia Aroganței*, Editura Fundației Pro, 2006.
- Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Polirom, 2009.
- Coppola, Francis Ford, *Live Cinema and its Techniques*, New York, Liveright Publishing Corporation, 2017.
- Corciovescu, Cristina și Rîpeanu, Bujor T. (coordonatori), *Secolul cinematografului. Mică enciclopedie a cinematografului universale*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1989.
- Cowgill, Linda J., *Secrets of Screenplay Structure*, Lone Eagle Publishing Company, Los Angeles, 1999.
- Cowgill, Linda J., *The Art of Plotting*, Lone Eagle Publishing Company, Los Angeles, 2008
- Čapek, Karel, *Cum se face teatru. Cum se face film*, București, Meridiane, 1975.
- Danchev, Alex (editor), *100 artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, Falkirk, Penguin Modern Classics, 2011
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1-The Movement Image*, Univ. of Minnesota Press, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2-The Time Image*, University of Minnesota Press, 2001.
- Derrida, Jacques, *Despre gramatologie*, Cluj-Napoca, Tact, 2009.
- Dulgheru, Elena, *Tarkovski. Filmul ca rugăciune*, București, Arca Învierii, 2014.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, București, Univers, 1991.
- Eco, Umberto, *Poeticile lui Joyce*, Pitești, Paralela 45, 2007.
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, București, Pontica, 2006.

- Esrig, David, *Commedia dell'arte. O istorie a spectacolului în imagini*, Nemira, București, 2016
- Fancher, Hampton, *The Wall Will Tell You. The Forensics of Screenwriting*, Brooklyn, Melville House, 2019.
- Ferencz-Flatz, Christian, *Filmul ca situație socială. Eseuri fenomenologice*, Cluj-Napoca, Tact, 2018.
- Field, Syd, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Delta, 2005.
- Figgis, Mike, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, London, Faber & Faber, 2017.
- Filimon, Monica, *Cristi Puiu*, Chicago, University of Illinois Press, 2017.
- Flusser, Vilem, *Pentru o Filosofie a Fotografiei*, Ideea Design&Print Cluj, 2003.
- Gervais, Marc, *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.
- Gorzo, Andrei, *Bunul, răul și urâtul în cinema*, București, Polirom, 2009.
- Gorzo, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, București, Humanitas, 2012.
- Gottschall, Jonathan, *Animalul povestitor. Cum ne fac poveștile oameni*, București, Vellant, 2019.
- Grazzini, Giovanni, *Fellini despre Fellini*, București, Humanitas, 2007.
- Grossman, David, *Mierea leului*, București, Nemira, 2023.
- Hall, Mary Katherine, *Now You Are a Killer of White Men: Jim Jarmusch's 'Dead Man' and Traditions of Revisionism in the Western*, din *Journal of Film and Video* 52.4, 2001.
- Haneke, Michael, *Die Drehbücher*, Hamburg, Hoffman und Campe Verlag, 2018.
- Hauben, Lawrence și Goldman, Bo *One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)*, la <https://www.scriptslog.com/script/one-flew-over-the-cuckoos-nest-1975>.
- Homer, *Iliada*, traducere de G. Murnu, București, Albatros, 1973.
- Homer, *Odyseia*, traducere de Dan Slușanschi, București, Paideia, 2009.
- Huxley, Aldous, *Porțile percepției. Raiul și Iadul*, București, Polirom, 2019.
- Kearney, Richard, *Despre povești*, București, Tracus Arte, 2020.
- Kemp, Philip (general editor), *Cinema: The Whole Story*, London, Thames & Hudson, 2011.
- Kerr, Walter, *The Silent Clowns*, Da Capo Press, 1990.
- Kierkegaard, Søren, *Repetition and Philosophical Crumbs*, Oxford University Press, 2009.
- Koutsourakis, Angelos, *Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars Von Trier's 'Dogville' and Yorgos Lanthimos' 'Dogtooth'* din *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, University of South Wales, 2012.
- Kovács, András Bálint, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 2019.

Kul-Want, Christopher (edited by), *Philosophers on Film from Bergson to Badiou*, New York, Columbia University Press, 2019.

Kurosawa, Akira, *Something Like an Autobiography*, New York, Vintage Books, 1983.

Kusturica, Emir, *Unde sunt eu în toată povestea asta?*, București, Polirom, 2012.

Lazăr, Ioan, *Teme și stiluri cinematografice*, București, Meridiane, 1987.

Leibniz, G. W., *Eseuri de teodicee asupra bunătății lui Dumnezeu, a libertății omului și a originii răului*, Iași, Polirom, 1997.

Lim, Dennis, *David Lynch. The Man from Another Place*, Boston / New York, New Harvest Houghton Mifflin Harcourt, 2015.

Lumet, Sydney, *Making Movies*, New York, Vintage Books, 1996.

Lynch, David, *Cum să prinzi peștele cel mare. Meditație, conștientizare și creativitate*, București, Humanitas, 2007.

Lynch, David și Mckenna, Kristine, *Room to Dream*, Edinburgh, Canongate Books Ltd, 2018.

Macdougall, David, *The Looking Machine. Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking*, Manchester University Press, 2019.

Macgregor Wise, J., *Surveillance and Film*, Bloomsbury Academic, New York, 2016.

Mamet, David, *On Directing Film*, New York, Penguin Books, 1992.

Mann, Thomas, *Alesul*, București, Humanitas, 2014.

Maras, Steven, *Scenariul de film. Istorie, teorie și practică*, București, Unatc Press & Polirom, 2023.

Mckee, Robert, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Methuen Publishing, 1999.

Moglescu, V. (editor), *Problemele măiestriei în arta cinematografică sovietică. Culegere de articole*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.

Moretti, Franco, *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe*, Cluj-Napoca, Tact, 2016.

Moussinac, Leon, "Du rythme cinegraphique," în *Le Crapouillot* (Martie 1923), p. 9-11.

Muñoz-Rengel, Juan Jacinto, *O istorie a minciunii*, București, Polirom, 2024.

Murch, Walter, *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. Los Angeles, Silman-James Press, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, București, Edinter, 1991.

Nietzsche, Friedrich, *Știința voioasă*, București, Humanitas, 2019.

- Parkinson, David, *100 Ideas That Changed Film*, Laurence King Publishing, London, 2012.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986.
- Pepper, Terence și Warner, Marina, *Man Ray Portraits*, London, National Portrait Gallery Publications, 2013
- Pick, Anat și Narraway, Guinevere (edited by), *Screening Nature. Cinema Beyond the Human*, Berghahn Books, 2013.
- Pintilie, Lucian, *Bricabrac. De la coșmarul real la realismul magic*, București, Nemira, 2017.
- Platon, *Opere V. Republica*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1986.
- Polti, Georges, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Franklin, James Knapp Reeve, 1924.
- Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 2009.
- Rancièrè, Jacques, *The Emancipated Spectator*, London, Verso, 2021.
- Rorty, Richard, *Filosofie și oglinda naturii*, Cluj-Napoca, Tact, 2014.
- Rosenbaum, Jonathan „A Gun up Your Ass: An Interview with Jim Jarmusch.”, din *Cineaste* 22.2, 1996.
- Sadoul, Georges, *Istoria cinematografului mondial*, București, Editura Științifică, 1961.
- Salînski, Dmitri, *Canonul lui Tarkovski*, București, Arca Învierii, 2012.
- Seargeant, Philip, *Arta narațiunii politice*, București, Curtea Veche, 2022.
- Seel, Martin, *The Arts of Cinema*, New York, Cornell University Press, 2018.
- Shakespeare, William, *The Tragedy of Macbeth*, Oxford, Benediction Classics, 2017.
- Shargel, Raphael (edited by), *Ingmar Bergman Interviews*, University Press of Mississippi/ Jackson, 2007.
- Snyder, Blake, *Save the cat!*, Chelsea, Michael Wiese Productions, 2005.
- Sontag, Susan, *Notes on Camp*, St Ives, Penguin Books, 2018.
- Tarkovski, Andrei, *Sculptând în timp*, București, Nemira, 2015.
- Tessier, Max, *Filmul japonez*, București, IBU Publishing, 2010.
- Thompson, Kristin și Bordwell, David, *Film History - An Introduction*, McGraw Hill Higher Education, 2002.
- Tierno, Michael, *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets From the Greatest Mind in Western Civilization*, New York, Hyperion, 2002.
- Todd, Drew (editor), *Jafar Panahi Interviews*, University Press of Mississippi/ Jackson, 2019.
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers, 1973.
- Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Univers, 1983.
- Truffaut, François, *Hitchcock*, London, Faber & Faber Limited, 2017.

Vargas Llosa, Mario, *Adevărul minciunilor*, București, Humanitas, 2005.

Vidrașcu și fiii (editor), *Enciclopedia universală Britannica*, vol. 5, Editura Litera, 2010, București.

Vîjeu, Titus, *Mircea Daneliuc. Monsieur l'auteur – sau lupul singuratic al filmului românesc*, București, Noi media print, 2015.

Voiculescu, Ervin (ediție îngrijită de), *A șaptea artă. Scrieri despre arta filmului*, vol. I și II, București, Meridiane, 1966.

Wenders, Wim, *The Pixels of Paul Cézanne and Reflections on Other Artists*, London, Faber & Faber, 2018.

Willett, John (editor), *Brecht on Theatre*, New York, Hill and Wang, 1964.

Zimmer, Heinrich Robert, *Regele și cadavrul. Meditații despre biruința sufletului asupra răului*, București, Humanitas, 1994.

## Bibliografie web

1. <https://www.vulture.com/2022/05/gaspar-no-on-vortex-and-lux-aeterna.html>, Bilge Ebiri (2022), *Gaspar Noé Is Not in Control*, accesat la data de 08.04.2024, ora 11:05 a.m.
2. <https://www.scriptslog.com/script/one-flew-over-the-cuckoos-nest-1975> Lawrence Hauben, Bo Goldman (1975), *One Flew Over the Cuckoo`s Nest* (scenariu), accesat la data de 05.04.2023, ora 9:17 a.m.
3. <https://agenda.liternet.ro/articol/12946/Andrei-Rus-Gabriela-Filippi-Cristi-Puiu/Pe-mine-nu-ma-intereseaza-cinema-ul-cat-ma-intereseaza-viata-Portret-Cristi-Puiu-I.html>. Andrei Rus, Gabriela Filippi (2010), „*Pe mine nu mă interesează cinema-ul, cât mă interesează viața*” - Portret Cristi Puiu (I) un interviu cu Cristi Puiu,. Sursa, accesată la data de 30.05.2024, ora 14:46 p.m.
4. <https://agenda.liternet.ro/articol/12947/Andrei-Rus-Gabriela-Filippi-Cristi-Puiu/Pe-mine-nu-ma-intereseaza-cinema-ul-cat-ma-intereseaza-viata-Portret-Cristi-Puiu-II.html>. Andrei Rus, Gabriela Filippi (2010), *Pe mine nu mă interesează cinema-ul, cât mă interesează viața - Portret Cristi Puiu* (II). Sursa, accesată în data de 31.05.2024, ora 15:15 p.m.
5. <https://atelier.liternet.ro/articol/40108/Claudia-Nedelcu-Duca-Cristi-Puiu/Un-singur-lucru-poti-face-in-lumea-asta-SA-FII-Noptile-albe-ale-filmului-romanesc-la-TVR.html>. Claudia Nedelcu Duca (2023), *Un singur lucru poți face în lumea asta: SĂ FII! Un interviu cu Cristi Puiu*. Sursa, accesată la data de 31.05.2024, ora 11:10 a.m.