LITERARY SPACE, FILM SPACE AND HISTORIC SPACE: BODIES, GESTURES AND RITUALS

Gabriela-Mariana LUCA
"Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: The current paper follows the spatial treatment of the image under a cone of a light, historically put, which "came from the east" of two cinema productions: Silent Wedding (2008), a movie by Horațiu Mălăele and Wedding in Basarabia (2009), directed by Nap Toader. Sensations, relationships, memories, icons of sexuality and ritual in the historical, cultural, religious and political space, based on actual documents which perform in a virtual reality, either happen in subtle metaphors, or stunningly concrete, inviting us, with each frame, to a motivated reflection over our identities and becoming.
Space is a fundamental component of any type of tale, be it oral, written or filmed. Only the cinema version is however, capable of simultaneously show both the action and the setting that it is taking place. Therefore, space is a permanent presence in film. And, because cinema has the merit of endlessly evoking an idea, that of invisible space, but which in the same time prolongs the visible (hors-champ), our questions are also build around the spectator who can easily be absorbed in the story, becoming actor and spectator in their own film because: "in front of a film we react as we would in front of an extremely realistic representation of an imaginary space which we believe of truly seeing " (Aumont et al., 2007, p.17).

Keywords: space, literature, film, history, ritual.

Motto: "The angels are asked to leave their wings at the door."

Generic

Imaginea ne vorbește și o face atât de intim, spunea Maurice Blanchot (1955, p. 341). Poate de aceea povestea derulată pe *ecranul –constelație* (Lipovetsky, Serroy, 2008) nu poate fi cu adevărat asimilată în absența ei, doar prin lectura unui scenariu ori printr-o simplă istorisire de fapte. Exercițiul privirii presupune, categoric, o înțelegere profundă a spațiului deschis acțiunii ce va urma, în toată complexitatea sa: dimensiuni, culori, sunete, impresii olfactive ori tactile. Se transformă, prin ochii fiecărui privitor, într-un entuziasm creator, dublat de mulțumirea tainică de *a-și fi găsit locul.* Lectura celor două filme (*Nuntă mută și Nuntă în Basarabia*) propune de fapt tocmai o calibrare pe tratamentul acordat spațiului: delimitări, metafore construite în afara convențiilor cinematografice, simboluri personale și vizuale, suprapuneri de spații locuite deopotrivă atât de personaje cât și de spectatori. Însăși portretizarea actanților care fac ritualurile posibile, în jocul permanent dintre actualizare și reactualizare prin năstrușnice relaționări, implică acceptarea tuturor regulilor prin care metafora narativă se compune într-un balans continuu între naratologie (Lefevre, 2002) și iconologie (Aumont, 2007). Să vedem, așadar, cum se împletesc normalul și spectacolul în cununile nunților zilelor și faptelor noastre, analizând doar maniera în care spațiul narativ, cel filmic și cel istoric pot comunica și mesajul transmis în exercițiul prelungit de ritualizare și teatralizare a societății românești contemporane.

BDD-A21837 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:34 UTC)

Ce-i normal în zilele noastre?

Nunta mută (2008) a lui Horațiu Mălăele este un film care descuie lacătele oricărui tip de sensibilitate. Depinde însă și din ce unghi privești. Poate fi la fel de bine o probă de timp moale, prelins ca un Camambert proaspăt de prin picturile lui Dali, „un joc dezinteresat al gândirii" (André Breton, 1924) de natură suprarealistă sau pur și simplu o tabletă de istorie condensată, solubilă în aproximativ 90 de minute, dar cu efect serios prelungit pentru toți acei români care n-au renunțat să-și privească trecerea în sincere oglinzi.

Povestea se compune dintr-un ingenios colaj de imagini care decupează spații capabile să transmită mesaje coerente. Intangibil inițial, acest spațiu filmic devine tot mai concret cu fiecare personaj care pășește spre interior, iar întregirea spațiului se realizează prin sunet. Narațiunea se omogenizează astfel și curge precum seva prin trunchiul aceluiași copac. Lucrurile se leagă repede, amintirile compun istorii sub cupola de voci întrepătrunse, între care răsună amenințător, pentru perpetuarea valorilor reale, aceea a activistului de partid a cărui sarcină era culturalizarea maselor, plimbând caravana cinematografică de la o localitate la alta: *Astăzi vom executa o acțiune de culturalizare. Ce executăm noi aici?/ Cultură./Iată, încă o dovadă, tovarăși, că partidul gândește pentru noi*, desigur *pentru că a sosit și vremea noastră, a celor fără carte* și care ne trimite obsedant la una din replicile de început ale filmului: „Ce-i normal în zilele noastre!?" Mirarea aceasta va declanșa tot jocul semantic narativ. Întrebarea este pusă de o echipă ce realizează, paradoxal, documentare despre evenimente paranormale, *chestii balcanice de vândut cui dă mai mult*, iar răspunsul vine din partea unui primar, fiul, demn continuator al activistului înflăcărat de odinioară, pentru care pământul țării poate fi orice, de la latrină la casă de vacanță ori niște bani frumoși. Clipa prelungă, scuturată bine pe șoselele prost asfaltate ale începutului de secol XXI pentru că *nu s-a ajuns cu fondurile europene,* face cale întoarsă până în anul 1953. Mai precis în jurul datei de 1 martie, poate zorii zilei de 2 ori 3 martie (*Anul Nou Agrar* începuse deja, coincidență semnificativă a faptului că istoria, atunci când nu ia chipul unei prostituate – Marinela, în filmul lui Mălăele - joacă șah) când Stalin se stinge la reședința sa din Kuntevo, ironic, în urma unui chef de pomină. Atac cerebral sau otrăvit cu temuta otravă pentru șobolani, varfarina, așa cum au stabilit ulterior istoricii, causa morții pălește în fața poveștii care curge: un film despre România profundă, în cazul acesta. În film, personificarea ei se numește Mara și are o pată pe gât de forma țării căreia i se substituie personajul. Pentru a nu uita, pentru a da mai departe informația și sigiliul identitar, în acest prelung exercițiu al memoriei colective, corpul a fost marcat. Mărcile naturale sau dobândite au trezit deseori bănuielile și teama că sufletul se ofilește. Fiecare semn apărut pe corpul noului născut este socotit, în mai toate culturile, un mesaj divin. După caz, poate fi un semn de bun augur pentru cel ales sau expresia unei pedepse, iar folclorul românesc este, de asemenea, extrem de generos în interpretarea acestora (Evseev, 1997:23).

Mara, cea însemnată, tânără, exuberantă, iubește cu patimă și binecuvântează, în împreunarea cu alesul ei, luminișul, crângul, grânele adunate în hambar. Va fi văduvită de ruși, batjocorită de comuniști, neocomuniști și ignoranți materialiști fără vreo culoare politică, unii mai lacomi decât ceilalți.

Tensiunile dintre două tipuri de putere: masculin-feminin, tradiție-orânduire nouă, corpul mut-corpul vorbitor, cecitate socială-cecitate interioară, organizate pe niveluri diferite în imaginile spațiale ale narațiunii filmice, servesc drept impact în dezvăluirea locurilor, fie ele interzise, îngrădite sau libere. Spațiul se redimensionează permanent: din imaginar se face vizibil, aproape concret, am putea spune. Se prelungește însă, dincolo de ecran, intangibil și incredibil ca spațiu al unei nunți mute. Nimic nu este întâmplător în filmul lui Mălăele*: - Joi, joi, joi…nunta noastră, proasto!*, reușește Iancu să-i spună Marei, într-un prea intim moment, că înțelegerea între socrii a fost făcută (la mat, bineînțeles, în văzul și auzul tuturor) punând capăt bârfelor despre imoralitatea lor, a tinerilor îndrăgostiți.

BDD-A21837 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:34 UTC)

În credințele populare, joia este ziua cea mai controversată a săptămânii. Se află la mijloc. Este deci un timp al tranziției ca și solstițiile, miezul nopții, amiaza. Un astfel de moment este în toate culturile tradiționale un segment temporal impur în care binele se amestecă cu răul. Proporțiile în care se realizează amestecul vor duce și la semnificațiile ulterioare. Pe un astfel de timp se poate comunica cu lumea spiritelor, se pot înfăptui actele magice. "Joia e slobodă pentru orișice: e zi bună să tai vite, să mănânci, să dai de pomană, să faci nuntă. Joia-i pentru dragoste" scrie E.N. Voronca (1903/ 2008). Poate fi asociată satului, prin extensie semantică "gurii satului". Întreaga suită a joilor trecute în calendarul tradițional confirmă dualitatea semnificațiilor sale: *Joia furnicilor, Joia iepelor, Joia paparudei, Joia verde, Joile oprite, Joile nepomenite, Joimărița* etc.

Într-o astfel de zi are loc nunta Marei cu Iancu, un timp aflat la granița dintre lumi. Îndată după ceremonia religioasă, chiar când urma să înceapă petrecerea de la casa miresei, *îngerii fiind rugați*, printr-o metaforă sublimă, divinatorie, *să-și lase aripile la ușă*, alaiul vesel este oprit de o veste cutremurătoare: *tătucul Stalin, părintele tuturor popoarelor, moare* și orice manifestare care ar fi putut tulbura doliul internațional este interzisă: *fără râs, fără meciuri de fotbal, fără nunți și fără înmormântări*. Cum pregătirile de nuntă s-au făcut cu multă cheltuială și ar fi fost păcat ca bucatele alese să se strice, în ciuda amenințărilor, petrecerea începe totuși la căderea serii, în mare taină și într-o liniște perfectă. Așadar, sătenii vor lăsă câte o lumină în fereastră ca mărturie că sunt acasă și, pe furiș, se vor strecura în gospodăria socrului mic. De-a lungul poveștii filmice se face deseori referire la lipsa electricității și a petrolului de lampă, iar soluția activistului Gogonea: „ lumina vine de la răsărit, ne-o dau ei când vor", se va dovedi a fi întunericul profund căzut peste sătucul ațipit, cu ferestrele pâlpâind ale caselor lăsate singure preț de câteva ceasuri.

Picioarele meselor și paharele sunt învelite, tacâmurile înlăturate, ceasului i se rupe cucul, lăutarii mimează cântece de petrecere pe care se dansează, vorba dintre mire și naș se transmite din gură-n gură și rezultă denaturată la sfârșitul acestui telefon fără fir, musca nu are voie să se audă, copii stau deoparte ca niște sfinților cu mâinile-n poală și legați la gură cu șervete, timp în care la masa adulților se mănâncă lacom cu mâna. Din amuzantă, petrecerea devine mai întâi apăsătoare apoi de-a dreptul tristă, trecere pe care ochii miresei o recompun cadru cu cadru în ochii spectatorului, contribuind din plin la nașterea revoltei. Furtuna stă să înceapă și, odată cu tunetul, socrul mic sparge liniștea nefirească: *"Nuntă băiii!"*

Spărgând tiparele, valsând elegant între Chaplin și Kusturica pe peliculă ori între Marin Preda și Eugen Ionesco printre rânduri, filmul lui Horațiu Mălăele pare că vrea să spună tot dintr-o suflare, un adevăr mare, pur, rotunjit perfect, care să ne implice pe toți, o chemare ascuțită ca ultimă salvare a memoriei unui neam. O țeavă de tun rusesc sparge zidul casei și poposește în mijlocul camerei; amenințarea devine dezastru. Se simte pala de vânt care stinge dintr-o dată toate luminile și spectatorul se cutremură. Tatăl miresei este împușcat și, pe măsură ce pata de sânge umple albul cămășii de sărbătoare, nedumerirea morții se transformă și ea în certitudine. Toți bărbații sunt urcați în camioane, urmând să plece către lagăre de muncă ori pedeapsa capitală și, simultan, pentru că spațiul filmic permite, ca într-o glisare de sensuri subsumate, același mesaj este transmis aidoma și de împărțirea celor câtorva pâini luate în grabă de pe mese de către soldații ruși, metaforă grea, înghețată în ochi uimiți ai femeilor satului, de acum văduve, rămase fără masă și fără casă.

Aceasta este povestea adevărată, a satului ras de pe suprafața pământului, descoperită de echipa *Paramedia*, care se trezește față în față cu Mara de acum, o bătrână cernită, rămasă tot nedumerită în uitarea și surzenia timpului: *ce să ne mai luați?* Întreabă ea năucită, ca răspuns la invitația de a da un interviu.

Fiecare personaj este purtător de simboluri multiple. Femeile cele mai importante din film, *Marinela* sau istoria ca prostituată*: eu am lucrat la poștă, oficial* și care acum, ajunsă o bătrână sulemenită de un grotesc accentuat, *vrea să predea religia, Mara*, personificarea

BDD-A21837 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:34 UTC)

României, când iubită, când trădată și în cele din urmă văduvită, *bunica* a cărei privire este omniprezentă și mărturisește tot ceea ce mutenia personajului ține în toate pliurile ei, *Smaranda* – personificarea ielelor, a tradiției și destinului violate cu bestialitate, toate înfruntă bărbați precum: oportunistul și slugarnicul *Gogonea*, fiul bun, încă necopt, dar care va fi într-o zi sprijinul casei, întrupat de *Iancu, bunicul* – ca sumă a degenerescențelor, răzvrătirea – în persoana *socrului mic*. Liantul pare să fie fabricat din ființe cu rol voit asexuat, puternic amprentate simbolic: *Coriolan* - profesor, nebun și înger, *Sile* – piticul, copilăria eternă, rațiunea nealterată, *Gogonică* – șmecheria în fașă a celui care se va descurca, *copiii nuntași* – obediența pură.

Dacă textul oricărui film este de negăsit, așa cum spunea Raymond Bellour (apud. Aumont, op.cit. p. 159) devenind operă, un obiect cu o suprafață fenomenală, același lucru se întâmplă și în cazul producției lui Horațiu Mălăele. Lectura filmică recompune un timp și un spațiu ritualizate în decorul creat de norii trecerii noastre la stadiul de *homo sovieticus.*

Vrem spectacol, ok!

Nuntă în Basarabia al lui Nap Toader/ Napoleon Helmis vine, din punct de vedere istoric cel puțin, ca o prelungire firească a poveștii spuse de Horațiu Mălăele. Doar că ar trebui citit chiar începând prin mărcile identitare ale autorului principal, și el scenarist și regizor, pentru că: "în contextul psihologic al cercetării narațiunilor autobiografice, problema legăturii dintre poveste și realitate poate fi tradusă, printre altele, ca fiind relația dintre autonarativitate și identitate personală ce *rezidă* în spațiul ascuns al realității interioare" (Lieblich A., Tuval-Mashiach R., Zilber, T, (2006, p.18).

Născut într-un sătuc din județul Olt, a fost dat spre adopție de către părinți unor rude din București, cu speranța de a face din băiatul lor un om cu carte. La vremea aceea, sora lui Ceaușescu era inspector școlar în județ și copii mai deschiși la minte erau orientați către liceul din Slatina, *județul Olt devenise stat în stat*, mărturisește regizorul. Ajuns pentru o vreme Helmis, după numele familiei adoptive, se va întoarce la numele părinților, acela de Toader și, mai târziu, se va însura cu o basarabeancă. Experiența personală și arta s-au dovedit a face casă foarte bună, un menaj adevărat, tacâm complet, presărat cu tandrețuri, tachinări, supărări, împăcări, filmul „fiind nu un pod de flori, ci mai degrabă o coliziune de flori", în caracterizarea autorului.

Spre deosebire de creația lui Mălăele, scenariul nunții din Basarabia se anunță ca o poveste aparent simplă: doi tineri se căsătoresc în București, orașul studenției lor și al mirelui (dirijor), originar din Oltenia, fac apoi o nuntă cu dar în Chișinău, orașul miresei (pianistă), în speranța de a aduna suma necesară avansului pentru un apartament. Derulată în spațiul filmic, povestea se construiește însă pe metafore subtile, cu trimiteri profunde la o istorie zbuciumată a unui mariaj făcut și desfăcut independent de voința personajelor principale: "Basarabia, partea de est a vechii Moldove, a fost anexată de Imperiul rus în 1812. Spre sfârșitul primului război mondial a devenit independentă și s-a unit cu România. În timpul celui de-al doilea război mondial, printr-o înțelegere cu Hitler și cu Stalin, a intrat sub controlul URSS. Astăzi, aproximativ 1/3 din teritoriul Basarabiei aparține Ucrainei și 2/3 Republicii Moldova." Acesta este textul scris pe generic și sub greutatea căruia ar trebui citit filmul lui Nap Toader. Personificate, *România*, prin Vlad, tânărul mire și *Basarabia*, prin frumoasa mireasă, Vica, deși căsătoriți (*căsătorite*), devin actanți într-un ritual de nuntă aproape imposibil ca stare de spirit datorită situațiilor de care se lovesc la tot pasul. Este o poveste, la fel de adevărată ca și aceea a *nunții mute*, care face spațiile să gliseze într-o sumă de gesturi și ritualuri permanent reactualizate, folosindu-se tehnicile lecturii filmice, în deplin acord cu faptul că: "în această relectură a unui trecut care nu mai este eroizat, ci umanizat, cinematograful revizitează marile povestiri fondatoare și miturile originare" (Lipovetsky, Serroy, 2008, p.162).

BDD-A21837 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:34 UTC)

Acțiunea debutează în trenul București-Chișinău (înscris în programul CFR ca fiind trenul cu numărul *402-Prietenia* și care la Ungheni, la intrarea în Republica Moldova, are o staționare de câteva ore, datorată diferenței de ecartament, timp în care trenului i se schimbă roțile) cu o discuție în familie: mai întâi între Vlad și Vica, cu vorbe de însurătei, apoi într-un cadru lărgit, prilej cu care îi vom cunoaşte pe mama și pe unchiul mirelui (mitocanul Gioni, șmecher de București, grăuntele de scandal în majoritatea conflictelor poveștii). Convinși că se îndreaptă către o nuntă tradițională, mama (cu mult bun simț, timidă și destul de neștiutoare, cu o nevoie permanentă de lămuriri) are în bagaj costumul național, nu pe cel cu mărgele, ci pe cel cu fluturi „ ca să vadă că și noi păstrăm tradiția". Așteptați cu muzică și flori la gară de veselul om bun la toate, unchiul Senia, fost luptător în Afganistan, și de echipa de filmare a nunții, după un tur cu microbuzul prin Chișinău, ajung acasă la socrii mici, intelectuali și conservatori. Replica mamei Vicăi, "Vrem spectacol, ok!" ca răspuns la ezitarea lui Vlad de a repeta cererea în căsătorie în fața părinților fetei, declanșează practic comanda *acțiune* și dă startul spectacolului ca sumă de figuri stilistice ce definește glisarea neostoită a planurilor, povestite într-o frumoasă limbă română, condimentate cu vorbe rusești, într-un mod de a fi și de a gândi.

Nunta este o taină îmbrăcată în haine de sărbătoare ce implică o întreagă comunitate. Trecerea tinerilor prin praguri succesive de la un anumit statut la altul, de la spațiul știut la altul, primul exercițiu în calitate de gazdă al mirilor, datori să-i primească și să-i întrețină cum se cuvine pe nuntași, asumarea responsabilității celor doi tineri și mărturisirea publică a iubirii ce și-o poartă, toate se regăsesc în povestea lui Toader, corect abordate etnologic, la care se adaugă, cu fină ironie, readaptările actuale pe care le suferă ritualul tradițional, dominate, cum era și firesc, de naș (Valeriu, masiv, impunător mafiot local).

Rudele, și de o parte și de cealaltă, se confruntă pe aceeași istorică tablă de șah, izbucnind după tatonările de început în jigniri reciproce, dueluri între tradiții, patriotism sincer versus naționalism ignorant, încăpățânări, orgolii, revalorizări. În poeții neamului doar oamenii simpli mai cred: *v-aș lăsa roadele și găinușa*, spune săteanca ce aduce *producte* poetului (tatăl miresei scrisese în *Literatură și Artă* că poeții mor de foame și poporul a înțeles că supraviețuirea neamului este strâns legată de supraviețuirea graiului). La Statuia lui Ștefan cel Mare și Sfânt se depun cu prilejul nunților buchete de flori și se țin momente de reculegere, regizorașul care *face din nuntă film comercial, iar nu filmuleț de artă* se ține cu dârzenie de respectarea *momențelelor* din desfășurătorul lui. Se cuvine subliniată diminutivarea peiorativă: momentul nunții este de fapt un colaj de momențele, fiecare detaliu purtând semnificative sarcini stilistice și/sau critice. Criticul Lucian Maier numește filmul pe nedrept „o manea cinematografică" în care personajele nu evoluează. Sub pretextul nunții, Nap Toader folosește spațiul filmic, capabil de narațiuni simultane, să se povestească pe sine, într-un exercițiu de memorie colectivă, portretizând români de o parte și de alta a Prutului într-o evoluție a sentimentelor. *Astăzi, aici s-a ajuns*, pare să fie mesajul. Dinamica spațiului filmic, savuroasă, însumează toată această stare de fapte, nici-nici/și-și: la petrecerea burlacilor se mănâncă *tarancă* (pește sărat) și se bea bere că așa spune tradiția (și nu solicitata votcă, așa cum ne-am fi așteptat), de la Senia aflăm că soția trebuie să fie ca *un KGB al familiei*, rudele din România se dovedesc în momentele sensibile pentru cele din Chișinău, *răgățeni, idioți, mancurți* (cu referire la obiceiul tătar de a lega capetele copiilor răpiți cu fâșii de piele udă și care apoi erau ținuți la soare până se uscau fețele, strângând fragilul craniu, având ca efect uitarea completă a numelui, a originii), eleva Ana, cea cu zece doar la engleză, aratând că adolescenții își privesc devenirea în altă direcție, schimbul de insigne între Gioni și Senia (care o primește pe cea a Uniunii Europene și care nu înseamnă absolut nimic în ochii nașului în comparația cu cea de colecție, rarisimă a Uniunii Sovietice, oferită cu entuziasm sincer noii rude din București), intrarea de revistă în salonul nunții a vărului de la Moscova, cântând *ocii ciornaie*, adunarea darului, pasionala secvență a ruletei rusești: nașul și

BDD-A21837 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:34 UTC)

mirele aflați la capetele frazei: *O iubești?,* scena mirilor adormiți, unul în brațele celuilalt, pe o bancă, în grădină, în noaptea propriei lor nunți și scena finală în care, în sfârșit, Gioni își organizează castingul, toate se dezvoltă în spații mici, care, împreună, compun simultan adevăratul discurs filmic și întregesc spectacolul cinematografic în care rolul principal revine subliniat istoriei.

Eleganța cu care planurile se substituie simultan, fapt posibil doar în construcțiile filmice, și sinceritatea situațiilor prelungesc realul. Filmul lui Nap Toader devine povestea fiecăruia dintre noi și întărind impresia că privitorul este cel care se povestește, mutând unghiul și cedând cuvântul de la un personaj la altul, sub incidența unui grăunte de surpriză permanentă.

Sfârșit

"Societatea hipermodernă este dominată de categoria temporală a prezentului. Consum, publicitate, informație, modă, divertisment: pe fondul epuizării marilor doctrine futuriste, întreaga viață cotidiană este acum remodelată de normele lui aici-acum și ale instantaneității. […] Dar, paradoxal, în același moment, epoca noastră este martora unei ample mișcări de reînviere a axei trecutului, a unei veritabile frenezii patrimoniale și comemorative…"(Lipovetsky, Serroy, 2008, p.154). Acesta este și unul din motivele pentru care spectatorul contemporan al celor două filme analizate reușește să traverseze, dacă dorește, frontiera dintre aici și acolo, real și imaginar, să pătrundă cu emoție în spațiul diegetic al filmului, ca într-un fel de zonă liberă în care istoria se plimbă nestingherită, acumulând impresii stilistice atât de diverse. Cele două creații propun astfel un exercițiu complex și sincer de autocunoaștere a firii unui neam, cu bunele și relele sale. Se întâmplă ceea ce Arnheim (2011, p. 369) spunea referitor la impactul celei de-a șaptea arte asupra noastră, publicul său,: "filmul ne-a îmbogățit nu numai cunoștințele, ci și experiența de viață, permițându-ne să vedem mișcări care, altfel, ar fi prea iuți sau prea încete pentru puterea noastră de a le percepe."

Frumusețea lecturii celor două filme rezidă în special în modul în care dimensiunea spațială se supune permanent asimilării și interpretării. Caracterul reflexiv devine determinant și reușește să alunece în mintea spectatorului, realizând subtile prelungiri ale spațiului gândirii, punți cu un picior în interiorul filmului și cu celălalt în afară, în prezentul problematic cu multe ecuații din trecut rămase nerezolvate. Cu atât mai mult este remarcabil faptul că cei doi autori, cu vârste, personalități și experiențe diferite, prelungesc, fiecare, acest spațiu special al minții în care spectatorul este invitat să-și întrerupă deseori plimbarea, meditând în fața detaliului și să-i testeze metafora chiar dacă gustul rămas în urma vreunui hohot de râs este adesea destul de amar.

Bibliografie selectivă:

Arnheim, R., 2011, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Polirom, Iași, traducere de Florin Ionescu

Aumont, J., Bergala A., Marie, M., Vernet, M., 2007, *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, traducere de Maria Mățel-Boancă, Adina-Irina Romoșan

Blanchot, M., 1955, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris

Boucher, G., 2007, « Espace littéraire et spatialisation de la littérature », *@nalyses*, Automne, pp. 80-85

Breton, A., 1924, *Le manifeste du surréalisme*, editie electronică, Bretonsur.pdf-reader

BDD-A21837 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:34 UTC)

Deleuze, G. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

Evseev, I., 1997, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Amarcord, Timişoara

Hea Young Jun. 2012, *The "body" in literary space for some travel writers in the Far East* (Tibet, China, Japan). Literature. Université Rennes 2, French. <NNT : 2012REN20033> pdf-reader

Leclerc, Ph., 2011, *Le traitement de l'espace dans Badlands et Days of Heaven, de Terrence Malick,* Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l"obtention du grade de maîtrise en études cinématographiques, pdf -reader

Lefebre, M., avril 2002, «Entre lieu et paysage au cinéma», Poétique, no 130 , p. 131-161.

Lieblich A., Tuval-Mashiach R., Zilber, T., 2006, *Cercetarea narativă. Citire, analiză, interpretare*, Polirom, Iași, traducere de Adela Toplean

Lipovetscky, G., Serroy, J., 2008, *Ecranul global*, Polirom, Iași, traducere de Mihai Ungureanu

Morel A., 2001, „Marc-Henri Piault, Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image" in *l'Homme,* no.160, octobre-décembre

Niculiță-Voronca, E., 2008, *Datinile și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică*, Saeculum vizual, București, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu

Puiseux, H., 2000, „Mitologie filmică a epocii nucleare" in *Mituri, rituri, simboluri în societatea contemporană,* Amarcord, Timișoara, traducere de Beatrice Stanciu, pp 32-51

www.revistaclipa.com , consultat în 10 aprilie 2012 și în 9 noiembrie 2014

http://www.timpul.md/articol/interviu-cu-nap-toader-regizorul-filmului-nunta-in-basarabia-15720.html , consultat în 10 noiembrie 2014

http://agenda.liternet.ro/articol/11219/Lucian-Maier/Nunta-in-Basarabia-Timishort-2010.html

Filmografie:

*Nunta Mută***:** scenariul și regia Horațiu Mălăele, durată 84 min., premiera în România 21.11.2008

Distribuția: Alexandru Potocean (Iancu), Meda Andreea Victor (Mara), Valentin Teodosiu (Grigore Aşchie), Luminita Gheorghiu (Fira), Tudorel Filimon (Haralamb Vrabie), Alexandru Bindea (Voicu Gogonea), Doru Ana (Cârnu), Ioana Anastasia Anton (Smaranda), Victor Rebengiuc (bunicul), Tamara Buciuceanu (bunica), Ovidiu Niculescu (reporter), Simona Stoicescu (Marinela), Dan Condurache, George Mihăiță .

Nuntă în Basarabia: scenariul și regia Nap Toader, durată 90 min., premiera în România 24.09.2009

Distribuție: Vlad Logigan (Vlad), Victoria Bobu (Vica), Constantin Florescu (Gioni), Igor Caras-Romanov (Senia), Sergiu Voloc (regizorul nunții), Igor Chistol (Valeriu), Viorica Geanta -Chelbea, Corina Druc, Silvia Berova.

BDD-A21837 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:34 UTC)