CULORILE NOULUI VAL ROMÂNESC. SIMBOLISM ȘI SEMNIFICAȚII PSIHOLOGICE

THE COLORS OF THE ROMANIAN NEW WAVE. SYMBOLISM AND PSYCHOLOGICAL SIGNIFICANCE

Octav-Sorin CANDEL
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași /
Alexandru Ioan Cuza University of Iași

e-mail: candel.octav@yahoo.com

Abstract: *Recent Romanian films continue to be appreciated by critics and to receive important international awards. This, along with a series of common techniques and themes, led to the emergence of the term "the Romanian New Wave", a term assumed by some critics and directors and rejected by others. In this article, I aim to check if the use of colors is a technique that characterizes the films reunited under this umbrella term. In order to do so, I analyzed five films from different years but overall accepted as part of the New Wave. These are Marilena from P7, 4 months, 3 weeks and 2 days, Best intentions, Child's Pose and Self-Portrait of a Dutiful Daughter. I was interested in discovering the symbols associated with each color, while also emphasizing their psychological meaning. Another goal was to check if and how the chromatic aspects were related to the social reality presented in each movie. Finally, I presented the common features of the films and the differences between them.*

Keywords: Romanian cinema, color analysis, color psychology, color symbolism, Romanian New Wave

Din punct de vedere psihologic, culorile capătă importanță pentru că ne induc anumite stări, ne ajută să facem asocieri între experiența subiectivă și observațiile de moment și să înțelegem mai bine realitatea înconjurătoare (Terwogt, & Hoeksma 1995: 5; Wei, Dimitrova, & Chang 2004: 831). Cu alte cuvinte, culorile ne ajută să oferim sens experiențelor actuale dar și să reacționăm diferit în funcție de situația în care întâlnim o anumită culoare.

Din acest motiv, utilizarea culorilor devine un important instrument artistic pentru pictori, regizori sau chiar scriitori și muzicieni[19]. Scopul acestui articol este acela de a investiga modul în care culorile sunt folosite de o anumită categorie de artiști vizuali, mai exact cea a regizorilor reuniți sub

[19] În ultimele două cazuri, prin intermediul sinesteziei.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

umbrela generală a Noului Val Românesc. Pentru aceasta, am analizat cinci filme aparținând acestei mișcări cinematografice, cromatica lor și simbolistica pe care o putem deduce din folosirea culorilor.

1. Culorile ca mecanism declanșator al emoțiilor

Pentru a putea trezi anumite emoții, regizorii au la dispoziție o serie variată de tehnici cinematografice, printre care regăsim și utilizarea culorilor. În principal, obținerea acestor efecte ține de folosirea costumelor, a decorurilor, a luminii și a filtrelor de imagine în timpul etapei de filmare (Magrin-Chagnolleau 2013: 1481). Mai nou, odată cu dezvoltarea efectelor digitale, culorile pot fi manipulate și în etapa de post-producție.

Dar chiar dacă scopul principal al regizorilor este de a trezi emoții, modul în care aceștia își aleg tehnicile diferă. De aceea, nu putem vorbi despre o utilizare unitară a culorilor, fiecare artist alegând cromatica creației sale în funcție de modul în care simte sau gândește. Conform lui Magrin-Chagnolleau (2013: 1482): „Pot exista niște reguli care țin de estetica utilizării culorilor și acestea pot fi utilizate de unii regizori ca elemente de ghidaj, pot fi nerespectate de alți regizori sau chiar urmate cu scrupulozitate".

Această variație în utilizarea culorilor poate să fie explicată de o serie de factori care țin fie de spectator, fie de creația cinematografică în sine. Spre exemplu, atunci când văd culori simple în fotografii, oamenilor le este mai ușor să le asocieze cu anumite concepte (spre exemplu, roșu ca fiind culoarea sângelui sau albastru cea a mării). Însă cu cât conținutul fotografiilor devine mai complex, cu atât asocierile devin mai variate (Kuzinas 2013: 1400). Cu alte cuvinte, chiar dacă regizorii ar folosi mereu aceleași culori (cu aceeași nuanță, saturație și luminozitate), emoțiile declanșate de acestea tot ar fi dependente de conținutul filmului.

De asemenea, pe lângă influențarea emoțiilor, culorile pot căpăta și un rol narativ (Bellantoni 2005: 38). Ele ne pot indica starea psihologică în care se află un personaj, legăturile dintre personaje sau chiar pot reprezenta metafore pentru lumea în care se desfășoară acțiunea[20].

2. Noul Val Românesc - tehnici comune sau acțiuni dispersate

După cum rezultă din cele prezentate anterior, simbolistica cromatică ar putea fi diferită la fel de mult de la spectator la spectator pe cât diferă de la regizor la regizor. Cu toate acestea, mulți creatori de artă și implicit de film

[20] Spre exemplu, în *Suspiria* (Dario Argento, 1977), diferențele dintre lumea exterioară și realitatea ocultă în care are loc filmul este marcată de schimbări cromatice intense (Giusti 2013: 154).

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

nu acționează independent ci o fac în interiorul unui gen sau, în mod mai extins, în interiorul unei mișcări cinematografice.

Noul Val Romanesc, deși este privit ca fiind „cea mai semnificativă evoluție din cinematografia mondială a ultimilor ani" („15 Essential Films For An Introduction To The Romanian New Wave" 2014), rămâne un curent cinematografic foarte greu de definit. Chiar Alex Leo Șerban, cel considerat a fi printre primii critici care au prezentat Noul Val Românesc (Lutas 2015: 89) diferențiază doar temporal filmele reprezentative de creațiile cinematografie mai vechi. Într-adevăr, părerea cvasi unanimă este că Noul Val s-a născut odată cu *Marfa și Banii* (Cristi Puiu, 2001) (Șerban, Uritescu-Lombard, Ieta, & Ioniță 2010: 3). Pe de altă parte, alți critici consideră că Noul Val începe de la *Filantropica* (Nae Caranfil, 2001), (Fulger 2006, apud. Pop 2010: 21), în timp ce Cristi Puiu neagă atât existența acestuia cât și a unui Val Vechi, precedent Revoluției din 1989.

Pop (2010: 26-27) prezintă patru caracteristici principale care definesc filmele atribuite Noului Val. Acestea sunt în principal creații ale unui singur autor (regizorul este, de cele mai multe ori, scenarist dar și producător), care au ca temă sau context istoria națională recentă, resping normele cinematografice americane, bazându-se astfel mai mult pe valorile estetice, nu pe cele populare și, în final, au avut succes la festivalurile internaționale.

Elementele comune ale acestor filme pot fi identificate cu relativă ușurință. În primul rând, majoritatea creațiilor Noului Val au în centru anumite teme sociale. De multe ori, ele se învârt în jurul unui aspect particular al realității comuniste (avorturile ilegale, în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) sau post comuniste (sistemul medical din *Moartea Domnului Lăzărescu*). De asemenea, lumea este prezentată într-un mod realist (locațiile de filmare sunt „naturale", la fel ca lumina), în care subiectivismul este de multe ori ocolit. Filmele Noului Val au loc în cadre urbane, banale, desensibilizante (Pop 2010: 33), iar personajele sunt prezentate în timpul activităților obișnuite, de zi cu zi (numeroasele scene cu mese și mâncare) (Pop 2012: 60).

De asemenea, unii critici prezintă Noul Val ca fiind prin excelentă minimalist. Fulop (2015) descrie minimalismul Noului Val făcând referire la cadrele obiective, de tip documentar, la minima utilizare a prim-planurilor și, la nivel de poveste, la aparenta monotonie a vieții și a morții. În mod contrar, alți critici au identificat și un substrat metaforic al cinematografiei românești recente. Lutas (2015: 91) descrie adaptarea dificilă la capitalism ca fiind substratul alegoric al filmelor Noului Val, în timp ce Pop (2010: 36) vorbește despre aspectele iconografice ale unor scene, dar și despre influențele teatrale prezente.

Prin urmare, Noul Val Românesc, deși este o curent cinematografic fără un manifest sau un întemeietor clar (Ieta 2010: 26), dispune de o serie de

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

caracteristici comune, fie ele realiste sau, mai rar, formale. Este însă și utilizarea culorilor ca generatoare de emoții una dintre ele? În plus, regizorii Noului Val folosesc culorile și din alte motive, cum ar fi sublinierea unor aspecte sociale sau evidențierea unor particularități psihologice ale personajelor?

Marilena de la P7

Marilena de la P7 (2006) este un exponent atipic al Noul Val. Nu doar ca filmul se regăsește la granița dintre scurt și lung metraj (cu o durată de aproximativ 45 de minute, acesta se încadrează în categoria restrânsă a mediu-metrajelor), dar realitatea prezentată de acesta este una bizară, în care întâlnim scurte izbucniri de suprarealism.

Aşadar, încadrarea sa în curentul cinematograf prezentat nu poate să fie discutată. Regizorul Cristian Nemescu ne prezintă o mahala a Bucureștiului adânc afectată de problemele financiare și de tranziție pe care adesea le întâlnim în filmele noului val. Cadrul este asemănat de Pascual (2016: 28) celui regăsit în cinema-ul suburbiei franceze (având ca exponent *La Haine*, 1995, a lui Mathieu Kassovitz) și chiar dacă tehnica de a zugrăvi cartierul ca pe un personaj este comună, Nemescu nu caută să facă nicio remarcă de natură politică.

De fapt, povestea lui Andrei (Gabriel Huian) este una comună tuturor culturilor și chiar regizorul afirmă că a fost interesat să dezvolte tema iubirii adolescentine și nu pe cea a „mizeriei sociale" („'Marilena de la P7′ - un film despre sentimente si nu despre realitati sociale" 2006). Personajul central evoluează de-a lungul celor 45 de minute, trecând de la statutul de copil la cel de adult prin descoperirea aspectelor întunecate ale vieții. Cu toate acestea, lumea din jurul său pare să rămână neschimbată, veșnic prinsă în aceleași obiceiuri și conflicte minore. Acest fapt este ilustrat de constanța ținutelor purtate de personaje de-a lungul poveștii, de multe ori haine de proasta calitate, dar și de prost gust, menite să evidențieze problemele financiare ale zonei. O altă scenă ilustrativă pentru viața repetitivă a locuitorilor este cea a suprapunerii întâlnirilor dintre prostituate și clienți cu reacțiile băieților la acestea. Din cele opt cadre, patru sunt filmate în întuneric și patru în lumină. Așadar, nu doar că sexul este una dintre componentele cele mai active ale vieților personajelor, dar diferențele de iluminare ne pot indica și normalitatea pe care o capătă activitatea sexuală.

În cele din urmă însă, acesta este doar cadrul în care Andrei ajunge să se maturizeze înainte de vreme. Încă de la început, el ne este prezentat ca fiind un lider printre cei de aceeași vârstă, mai violent dar și mai isteț. Toate acestea pot fi ușor reprezentate prin culoarea pe care Andrei o îmbracă aproape în fiecare scenă. Roșul este culoarea care simbolizează puterea, curajul și sănătatea, dar în același timp indică și sexualitate sau dorință. De

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

fapt, roșul[21] este elementul comun care leagă trei dintre personajele centrale ale filmului, pe Andrei, Marilena (Mădălina Ghițescu) și Giani (Cătălin Paraschiv).

Andrei este eroul care trebuie să sufere pentru a ajunge să se maturizeze[22]. La capătul opus se află Giani, poate un avatar a ceea ce Andrei ar fi putut ajunge peste ani. Acesta are o mașină care simbolizează putere și potență financiară (roșie, cum altfel) și chiar se îmbracă în roșu în unele scene. Giani este însă unul dintre personajele care își schimbă costumele, lucru care indică duplicitate. Între cele două personaje o regăsim pe Marilena. Roșul este de regulă o culoare asociată prostituatelor (Morton 1997: 23), dar în cazul ei, semnifică dorința stârnită celor din jur, cât și dragostea pe care ea o poartă lui Giani. Cu toate acestea, nuanța diferă de cea a hanoracului purtat de Andrei, la fel cum și experiențele lor de viață diferă.

Dragostea pură purtată de Marilena lui Giani este regăsită în albul purtat în scena sinuciderii. Astfel, Nemescu creează un contrast între sentimentele ei inocente, oarecum credule și grotescul adus de culoarea sângelui. Actul fetei pare să fie unul venit de nicăieri și are consecințe tragice nu doar pentru ea, ci și pentru Andrei. În cazul său, cele doua culori nu reprezintă finalul vieții, ci finalul copilăriei, pierderea inocenței și trecerea în aceeași lume repetitivă în care se regăsesc toți adulții din film[23].

Din punct de vedere psihologic, repetiția culorilor ne indică tiparele de interacțiune în care se regăsesc personajele. Certurile din familie sunt la ordinea zilei, adulții poartă un dialog al surzilor în care fiecare recepționează doar bucăți de mesaj și nu sunt atenți la ceea ce exprimă cu adevărat interlocutorul (ilustrativă e cearta dintre părinții lui Andrei, în care tatăl refuză să spună ceva). În această lume, dragostea lasă loc dezamăgirii și depresiei, iar magia infantilă este transformată de traumă în nesiguranță și izolare (la final, Andrei stă singur pe bloc și încearcă să șteargă roșul sângelui de pe mâini). Nu în ultimul rând, utilizarea roșului ca un laitmotiv al filmului oferă spectatorului o serie de indicii cu privire la un posibil final. Cum însă culoarea poate căpăta diferite semnificații, la fel și emoții spectatorului se pot schimba pe parcursul vizionării. Abia atunci când contextul este complet ne putem da seama că povestea este una tragică și că roșul este un simbol al sângelui vărsat, nu unul al iubirii şi al pasiunii.

[21] Așa cum indică Bellantoni (2005: 96), în cinematografie roșu a fost folosit pentru a evidenția, printre altele, personaje rebele, dorință sexuală, violență sau putere. Toate aceste înțelesuri se regăsesc și în filmul de față.

[22] Conform lui Conroy (1921: 6), copiii sunt de multe ori îmbrăcați în roșu pentru a fi feriți de probleme, ceea ce în cazul lui Andrei capătă o tentă ironică la final.

[23] De altfel, toate întâmplările suprarealiste indică gândirea magică specifică in cazul copiilor, însă pierdută de băiat odată cu evenimentele tragice care au loc.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

4 Luni, 3 săptămâni și 2 zile

4 Luni, 3 săptămâni și 2 zile (2007) a câștigat trofeul Palme D'Or al Festivalului de Film de la Cannes și a fost nominalizat la Globul de Aur pentru Cel mai bun film străin. Astfel, deși prezintă unul dintre cele mai șocante subiecte abordate de regizorii Noului Val, filmul este și unul dintre cele mai premiate și apreciate. Ca tematică, acesta prezintă viața dură din perioada comunismului, problematica avortului, dar și prietenia, loialitatea și sacrificiul, uneori duse până la extrem.

Filmul se distinge printr-o imagine foarte întunecată, în special în cea de-a doua jumătate a sa, prin culorile desaturate și prin utilizarea filmărilor de mână. În ceea ce privește aspectul cromatic, culorile șterse sunt utilizate pentru a sublinia situația socială și economică prin care trecea țara în acele momente, dar și lipsa de speranță și pesimismul personajelor. De asemenea, multe dintre locațiile de filmare sunt gri, ceea ce ne duce cu gândul la o lume indiferentă, rece, aflată în descompunere. Pe de-o parte, paleta cromatică este utilizată pentru a ne releva dificultatea perioadei istorice. De cealaltă parte, încă mai vedem astfel de clădiri și interioare în ziua de astăzi, lucru care ne indică stabilitatea anumitor elemente negative din comunism.

Aceleași culori desaturate sunt întâlnite și în cazul personajelor. Atât Găbița (Laura Vasiliu) cât și domnul Bebe (Vlad Ivanov) sunt îmbrăcați în culori neutre, o reamintire a opresiunii comunismului. Pe de altă parte, Otilia (Anamaria Marinca) este îmbrăcată cu bluze verzi sau albastre. Această diferențiere ne-o prezintă ca pe un personaj puternic, de încredere și plin de resurse, un „om nou" de care ceilalți, mai apropiați de sistemul existent în aceea perioadă, tind să profite. Găbița preferă fusta lungă și haine crem (păstrând astfel un aspect mai tradițional), dar constituie un personaj care își îndeplinește obiectivele folosindu-i pe toți cei din jur. Nu este foarte diferită de domnul Bebe şi nici de autorităţile comuniste ale vremii.

Culorile calde, puternice sunt rar utilizate și când apar ele capătă un rol de premoniție. Mașina domnului Bebe este roșie și se distanțează ușor de culorile gri din cadrul în care apare prima dată. De asemenea, în holul camerei de hotel în care are loc avortul observăm canapele roșii. Toate acestea pun spectatorul în gardă, îl pregătesc pentru secvențele mai șocante care urmează sa aibă loc și capătă noi înțelesuri prin similaritatea cu sângele din jurul fătului. Filmul lui Mungiu nu se sfiește să șocheze și să determine spectatorul să își pună o serie de întrebări incomode, dar nu o face gratuit, ci îi induce această stare prin utilizarea unor indicii vizuale subtile (așa cum este și acvariul cu pești din primul cadru).

Pe lângă evidențierea tematicii sociale, imaginile întunecate au și rolul de a sublinia trauma prin care trece personajul Otilia. Încă de la început, camera este de multe ori poziționată în spatele ei, spectatorul devenind un martor al întâmplărilor. Deși această tehnică este caracteristică stilului

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

minimalist utilizat de regizorii români, aici ea poate să fie interpretată și într-un mod diferit. Modul de filmare devine și mai evident după scena avortului, când Otilia trece prin cadre foarte slab luminate, menite să sporească disconfortul spectatorului și să îl ducă la un nivel apropiat de cel al personajului. De asemenea, ea este văzută prin oglinzi, atât în camera de hotel cât și acasă la Adi. Toate acestea pot indica o disociere din partea personajului ca răspuns la trauma suferită. Disocierea este un proces psihologic care constă în alterări ale percepției asupra realității și poate să apară și în urma unui eveniment traumatic. Astfel, prezența oglinzilor poate să indice o dedublare, o încercare a psihicului de a se distanța de trauma violului, de a privi totul ca un martor neimplicat și nu ca o victimă.

Din dragoste cu cele mai bune intenții

Din dragoste cu cele mai bune intenții (2011) prezintă o tematică reluată ulterior și de *Poziția copilului*, mai exact relația dintre o mamă și fiul ei, totul pe fondul unei povești unde întâlnim și trimiteri către diferențele de clasă și situația socială din România. Alex (Bogdan Dumitrache) află că mama sa (Natașa Raab) a suferit un atac cerebral, ceea ce îl determină să se întoarcă în orașul natal pentru a avea grijă de aceasta. Chiar și când situația se îmbunătățește vizibil, bărbatul tot nu se poate adapta în fața temerilor legate de iminența morții, temeri accentuate și de toți cei din jurul său.

Adrian Sitaru utilizează o structură ciclică atât din punct de vedere narativ cât și din punctul de vedere al paletei cromatice. Filmul debutează în apartamentul lui Alex iar imaginile de început sunt caracterizate de o paletă portocalie și roșie. Portocaliul poate simboliza siguranță, lucru de înțeles dacă luăm în considerare faptul că, în general, oamenii se simt cel mai siguri la ei acasă. Cu toate acestea, în cazul lui Alex culoarea pare să fie folosită în mod ironic, deoarece încă de la început personajul are tendințe nevrotice care accentuează o stare de continuă nesiguranță (pierderea chiloților din armată determină o reacție exagerată din partea sa). Imediat după ce Alex află de starea mamei sale, paleta se schimbă în albastru-galben și imaginile devin mai întunecate, în special atunci când bărbatul se află în tren. În același timp, din punct de vedere psihologic, neliniștea acestuia crește deoarece el nu deține informațiile necesare despre starea mamei.

Scenele din orașul natal, în special cele din spital, sunt prezentate în nuanțe de albastru. Albastrul poate să simbolizeze neputința, pasivitatea. După cum spune Bellantoni (2005: 81), albastrul înseamnă „să gândești, dar să nu poți acționa”, adică exact starea în care este surprins Alex. Acesta este complet îngrijorat de starea mamei (uneori chiar fără motiv), primește sfaturi inutile de la toți cunoscuții și nu poate hotărî ce vrea să facă. Pendularea de la ideea mutării la cea a rămânerii și de la un doctor la altul îi accentuează nevrotismul și neliniștea.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

După ce situația de criză își găsește o rezolvare simplă, atât Alex cât și paleta cromatică se întorc la neliniștea din tren (de această dată cauzată de o posibilă decizie greșită care i-ar fi făcut rău mamei sale) pentru ca la final să ajungă în apartamentul portocaliu-roșu din București. Personajul revine în locul din care a plecat, dar antiteza dintre starea sa psihologică și aparentul confort al apartamentului este și mai frapantă. Acum bărbatul are de răspuns la noi întrebări existențiale, iar episodul cu mama sa doar l-a făcut să se gândească și mai mult la mortalitatea sa și a celor din jur. Chiar dacă Sitaru lasă finalul deschis în privința rezolvării acestei noi situații dificile pentru Alex, ultimul cadru ne îndreaptă spre lumină, lucru care oferă totuși speranțe.

Paleta cromatică folosită poate să evidențieze lipsa oricărei dezvoltări reale ale personajului, iar alegerea culorilor oferă o serie de înțelesuri psihologice pentru relația dintre Alex și mama lui. De-a lungul filmului, aceștia au o serie de reacții foarte asemănătoare, ceea ce ne indică o relație simbiotică puternică și o slabă diferențiere a sinelui din partea fiului[24]. Ambii dau dovadă de același nivel de nevrozism, mama de față cu Alex și el de față cu restul personajelor. Deși încearcă să pară calm atunci când este cu ea, adevăratele sale neliniști apar în relație cu ceilalți, dar și în vizitele dese la spital, chiar și noaptea. Din punct de vedere cromatic, similaritatea dintre ei este evidențiată de preferința pentru culori calde, deschise pe care o regăsim în hainele ambelor personaje (roz, galben sau roșu). Chiar mai mult decât atât, pijamaua roz se transformă într-un motiv de absurdă îngrijorare din partea lui Alex, care proiectează asupra acestei alegeri fără importanță întreaga sa neliniște ajunsă aproape la nivelul unei obsesii.

Poziția copilului

Poziția copilului (2013) se distanțează și el destul de mult de tematica des utilizată în filmele noului val. Filmului lui Netzer se concentrează asupra a trei teme principale, trecând de la o importanță societală la una personală. La suprafață putem remarca tema corupției din societatea românească a secolului XXI, dar și tema diferențelor dintre clase. În profunzime însă, filmul ne prezintă o viziune pesimistă asupra relațiilor de familie, în special asupra celei dintre o mamă autoritară (Luminița Gheorghiu) și fiul (Bogdan Dumitrache) care încearcă să iasă de sub controlul ei[25].

În aceste condiții, putem identifica o serie de motive coloristice care se repetă pe tot parcursul filmului. În primul rând se poate remarca cromatica

[24] Conform teoriilor referitoare la familie ale lui Murray Bowen, persoanele cu sinele slab diferențiat sunt ușor de influențat, în special de alți membri ai familiei. De asemenea, astfel de caracteristici ale relațiilor tind să fie transmise cu ușurință de la părinți la copii (Kerr, & Bowen 1988: 96).

[25] De asemenea, deasa utilizare a prim-planurilor distanțează filmul de minimalismul prezentat de Fulop (2015).

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

utilizată în cazul Corneliei. Culorile dominante în cazul ei sunt negrul și auriul, ambele reprezentând puterea și bogăția de care dă dovadă personajul. Încă din prima scenă, Cornelia, blondă, este îmbrăcată în negru și are o serie de bijuterii de aur. Ținuta se repetă atât în scena petrecerii, cât și în cele ulterioare accidentului fiului ei.

Singura ocazie în care aceasta apelează la o ținută diferită în societate este scena lungă în care ea află de accidentul fiului. Chiar și aici putem remarca anumite deosebiri între ea și restul personajelor care apar în diferitele momente. În timpul repetițiilor, singurele personaje îmbrăcate în roșu sunt femeile, în timp ce bărbații apelează la ținute mai șterse, mai puțin evidente. De altfel, în întreg filmul ne este evidențiată o clasă superioară unde femeia este cea mai importantă. Dacă mama păstrează, în majoritatea momentelor, o imagine care să îi întărească statutul, tatăl (Florin Zamfirescu) este mai puțin personalizat de alegerile sale vestimentare și prezintă un statut mai modest în raport cu aceasta (lucru scos în evidență și de replica în care este numit cârpă de către fiul său). Diferența și mai evidentă de statut în familie este prezentată de Olga Cerchez și soțul nenumit al acesteia. În prima scena o vedem pe Olga îmbrăcată în violet, culoare preluată de soțul ei la petrecere. Astfel, regizorul ne arată un bărbat care nu poate ieși din umbra soției sale, unul ale cărui alegeri sunt bazate în totalitate pe preferințele acesteia (este o probabilitate mare ca ea sa îi fi ales cu intenție costumul, după propriile gusturi).

De luat în calcul este și scena întâlnirii dintre mamă și domnul Dinu, personajul lui Vlad Ivanov. În acest caz, compoziția scenei este de urmărit. Ivanov este prezentat în cadre în care domină trei culori consecutive, albastrul, verdele și galbenul. Primele două cadre semnifică substratul lui Dinu (respingător și generator de neliniște atât pentru Cornelia cât și pentru privitor). Cel de-al treia îl prezintă într-o altă postură, cea de familist, de altfel singura calitate care îl ridică deasupra statutului de simplu șantajist sau chiar instigator la omor (prin faptul ca putea încetini, evitând astfel accidentul). Cu toate acestea, cele trei culori sunt legate, la fel cum se întâmpla și cu cele trei aspecte ale vieții sale. Familia de clasa superioară, luminoasă, nu poate veni decât în urma unor afaceri obscure, înrădăcinate în colțurile albastre și verzi ale lumii[26]. Dacă în cazul familiei Keneres/ Făgărășanu bogăția provine din muncă și din mici favoruri făcute unor persoane sus-puse, în cazul său, aceasta este rezultatul unor afaceri mult mai puțin curate.

Alegerea culorilor susține și stările psihologice prin care trec personajele. Atunci când Cornelia află despre accident, culorile devin

[26] Pentru Morton (1997: 27-29), verdele simbolizează invidie, în timp ce albastrul poate semnifica răceală și distanțare.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

deodată mai întunecate, ceea ce semnifică starea de confuzie în care se află personajul. De asemenea, la finalul vizitei de la secția de poliție, aceasta este poziționată la granița dintre întunericul de afară și lumina din secție. Momentul ne arată că femeia pendulează încă între un trecut recent dominat de incertitudine și o motivație clară care se arată în fața ei, aceea de a-și salva fiul.

Cea mai importantă simbolistică psihologică ne este oferită de diferențele de coloristică dintre locuințele personajelor principale. Dincolo de faptul că vila Corneliei simbolizează o evidentă superioritate financiară, culorile calde în care este zugrăvită aceasta ne poate indica și dorința mamei de a-și domina fiul. Casa ne poate duce cu gândul la un pântec gigant din care acesta nu este lăsat să plece. În schimb, apartamentul lui este alb, mai luminos și chiar dacă și aici găsim dovezi ale puterii financiare (acvariul cu pești din baie), camerele sunt mult mai dezordonate, simbolizând astfel dorința fiului de a se opune cu orice preț mamei, de a face exact opusul a ceea ce își dorește ea. În final, această diferență de culoare și atmosferă ne poate indica și un tipar de interacțiune în totalitate nesănătos. Cu cât mama încearcă să își atragă fiul în locuința/pântecul matern, cu atât acesta încearcă să o respingă mai violent și ajunge într-o lume diferită, străină femeii[27].

Autoportretul unei fete cuminți

Autoportretul unei fete cuminți (2015) este unul dintre puținele filme asociate Noului Val și realizat de o regizoare, Ana Lungu. Acesta se concentrează asupra unor episoade din viața unei tinere din clasa superioară care a rămas singură în apartament și care trebuie să se adapteze noii ei vieți.

Filmul este dominat de cadre statice și palete cromatice repetitive, aspecte importante care demonstrează slaba adaptare a personajului la cerințele actuale, dar și blocajul în care se găsește intelectualitatea din care aceasta face parte. În primul rând, apartamentul Cristianei (Elena Popa) este complet alb, steril și insipid. Acesta simbolizează foarte bine stilul ei de viață, prins între discuții intelectuale, dar lipsite de substanță cu prietenii și neînțelegeri constante cu părinții. Apartamentul este o extensie a „fetei cuminți" care și-a dorit să stea singură dar care încă se află în căutarea unei personalități definitorii și a unor relații calde și mulțumitoare. De cealaltă parte se situează apartamentul părinților, care nu poate să fie descris de nicio paletă cromatică. Acesta este o îmbinare de culori și motive, de tablouri și opere de artă scumpe din toată lumea. Lipsa unității ne poate indica

[27] Conform teoriei tiparelor de tip cerere-retragere, cu cât unul dintre actori cere mai mult, cu atât celălalt se retrage mai mult și cu cât acesta se retrage, cu atât celălalt își intensifică cererile (Caughlin, & Ramey 2005: 338)

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

superficialitatea clasei superioare, prinsă într-o veșnică goană după lucruri lipsite de esență și de înțeles.

Revenind la Cristiana, instabilitatea și încercările acesteia de a-și găsi propriul drum sunt semnalate atât indirect, prin dialoguri și imagini, cât și direct, prin propriile cuvinte. Așadar, drumurile către bătrânul profesor (probabil coordonator al tezei de doctorat la care lucrează personajul) sunt punctate de fiecare dată de repetiția culorilor. Paleta exterioară este dominată de verde și galben, dar culorile sunt desaturate și prezentate pentru scurt timp. În interior, avem parte tot de alb. Acest drum devine plictisitor și absurd pentru personaj, dar și pentru spectator. Substratul Cristianei continua să fie prezentat prin discuția despre imobilele sensibile la cutremur pe care o are cu profesorul, discuție care reflectă la fel de bine propria fragilitate. Interesant este că tânăra pare să fie conștientă de problemele sale, dar și de faptul că nu poate să se schimbe. Dependența de părinți și relația cu iubitul însurat nu îi oferă însă această posibilitate și o mențin prizonieră în aceeași existența banală (excelent simbolizată de cadrele fixe).

În final, am putut nota alte doua cazuri în care utilizarea culorile capătă o importanță sporită. Primul este cel al lui Michelle (Iris Spiridon). Culoarea dominantă a acesteia este rozul (atât în ținută cât și în cazul apartamentului). Dar acest lucru nu exprimă decât superficialitate și ipocrizie. Michelle este mereu aflată în căutarea frumuseții perfecte, pentru că „oamenii frumoși sunt importanți și îi place oricine”, dar în același timp fură din magazine și nu are nicio remușcare. De cealaltă parte, Cristiana crede că „ești mai fericit atunci când iubești decât atunci când ești iubit”, dar realitatea din spatele acestei credințe este relevată de prima apariție a iubitului, Dan (Emilian Oprea). Acesta apare prima oară într-un cadru dominat de culoarea galbenă (galbenul poate simboliza speranță, bucurie și optimism), dar toate caracteristicile acestea sunt depășite când trece imediat în același context alb și insipid. Aici regizoarea folosește puţine mișcări ale camerei, subliniind speranțele Cristinei, dar și realitatea care nu e conformă cu acestea.

3. Concluzii

Noul Val Românesc reunește o serie de cineaști care în general se axează pe aceleași tematici și folosesc preponderent aceleași tehnici cinematografice. Din cele cinci filme discutate putem remarca o serie de problematici comune atât în cadrul acestui grup restrâns cât și în întregul val. De asemenea, regizorii tind să apeleze la tehnici similare pentru a-și exprima ideile, deși modul în care acestea sunt implementate diferă de la caz la caz. Printre ele se numără și utilizarea culorilor, dar și aceasta variază în funcție de contextul prezentat.

Din punct de vedere tematic, toate cele cinci filme prezintă realități sociale, fie ele trecute sau prezente, specifice spațiului românesc.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

Acestea sunt prezentate într-o manieră realistă (mai mult sau mai puțin accentuată, realismul magic din *Marilena de la P7* fiind un bun exemplu în acest sens). Totuși, devine dificil să găsim un sistem utilizat de toţi autorii, în parte pentru că articolul de faţă analizează un număr redus de filme, dar şi pentru că Noul Val Românesc nu şi-a atins încă sfârşitul.

Așadar, fiecare regizor își creează propriul simbolism. Una dintre tehnicile prin care se ajunge la acest rezultat este utilizarea culorilor. Însă în cazul regizorilor români culoarea nu reprezintă o tehnică formalistă ci doar o subliniere subtilă a unor aspecte realiste. Pop (2010. p. 36) amintea și de teatralitatea filmelor românești recente iar această teatralitate este susținută și de utilizarea culorilor. Fiecare dintre cei cinci regizori (şi prin extensie, toţi responsabilii cu imaginea, decorurile şi costumele) folosesc o cromatică realistă, evitând simbolurile artificial create. Astfel, orice indicator întâlnit în aceste filme poate să fie regăsit şi în lumea reală, fapt care subliniază la rândul său ancorarea principală a acestor creaţii cinematografice.

În exemplele prezentate, culoarea are rolul de a evidenția aspecte de natura socială sau psihologică. În *Poziția copilului*, paleta asociată Corneliei este dominată de galben și negru, simboluri pentru bogăție și putere. În schimb, familia săracă a victimei este prezentată în culori mai șterse, mai simple. În *Autoportretul unei fete cuminți*, familia de intelectuali nu este caracterizată de nicio culoare în mod special, ceea ce sugerează stagnare și incapacitatea acestora de a se detașa de aspectele de suprafață ale posesiunilor. În *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* utilizarea culorilor șterse capătă și mai multă importanță, făcând trimitere directă la sistemul opresiv al comunismului românesc. Chiar și atunci când apar culori mai intense, ele sunt înconjurate, capturate de griul, cremul, verdele și albastrul desaturate care domină scenele. Otilia se îmbracă în alte culori, dar devine o victimă a sistemului, prinsă în mașinațiunile acestuia, exact așa cum peștii colorați din prima scena sunt prinși între pereții acvariului.

Relevanța psihologică a culorilor este și ea prezentă. În acest caz, interpretarea lor trebuie făcută în conformitate cu tema principală a filmului. Așadar, culorile exprimă relațiile dintre membrii familiei (simbioză în *Din dragoste cu cele mai bune intenții* sau distanțare în *Poziția copilului*), dragoste, dorința și pasiune (*Marilena de la P7*), traumă, manipulare și brutalitate (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) sau rutină și imaturitate (*Autoportretul unei fete cuminți*). În perfectă conformitate cu stilul realist, regizorii amintiţi pe parcursul studiului prezintă situații aparent normale, dar care afectează profund psihicul personajelor și utilizează culorile pentru a accentua starea în care acestea se găsesc și schimbările prin care trec pe parcursul filmului.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

De asemenea, ei oferă spectatorilor indicii prin care le spun cum ar trebui să se simtă, manipulând astfel emoțiile prin conexiuni cu trecutul personal al fiecăruia (ambele personaje negative interpretate de Vlad Ivanov sunt susținute de motive cromatice puternice). Emoţiile spectatorilor sunt manipulate subtil prin utilizarea indicatorilor cromatici. Roşul mai intens din *4 luni, 3 săptamâni şi 2 zile* pregăteşte privitorul pentru calvarul emoţional care urmează, scoţându-l din rutina pe care coloristica ştearsă a vremurilor o poate induce. Întunericul poate să transmită neliniştea personajelor, dar poate să şi creeze premisele unui mister pe care spectatorul abia aşteaptă să îl dezlege. Chiar dacă Netzer nu îşi propune în niciun moment să transforme *Poziţia copilului* într-un thriller, pentru privitor apare totuşi curiozitatea de a descoperi cum se vor termina lucrurile, curiozitate satisfăcută doar parţial la finalul filmului, mai mult din punctul de vedere al stării psihologice a personajelor decât din cel al rezolvării cazului juridic.

Prin culori, spațiul social românesc, dar și spațiul psihologic al personajelor sunt mai bine individualizate. Cu toate acestea, culorile, chiar și cele vii și pastelate nu au rolul de a înfrumusețea filmul, ci de a transmite mesaje către spectator. Articolul de faţă nu este şi nici nu şi-a propus să fie o trecere exhaustivă în revistă a tuturor filmelor aparţinând Noului Val şi a modurilor în care regizorii folosesc culorile. În final însă, putem spune ca regizorii filmelor prezentate utilizează culoarea nu pentru a crea o lume nouă și intens formalizată, ci pentru a adăuga noi înțelesuri și complexitate lumii realiste pe care ne-o prezintă prin intermediul artei lor.

Bibliografie:

15 Essential Films For An Introduction To The Romanian New Wave. (2014). Taste of Cinema - Movie Reviews and Classic Movie Lists. Retrieved 30 September 2017, from http://www.tasteofcinema.com/2014/15-essential-films-for-an-introduction-to-the-romanian-new-wave/

Bellantoni, P. (2005). *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*. Boston, Focal Press.

Caughlin, J., P., & Ramey, M., E. (2005). The demand/withdraw pattern of communication in parent–adolescent dyads. *Personal Relationships*, *12*(3), 337-355.

Conroy, E. (1921). *The symbolism of colour*. London, W. Rider & Son, Ltd.

Fulop, L. (2015). „Funny" Naturalism in the Romanian New Wave. *Excavatio, 26*

Giusti, G. (2013). Expressionist use of colour palette and set design in Dario Argento's Suspiria (1977). *Cinergie: il cinema e le altre arti*, *4*, 154-165.

Ieta, R. (2010). The new Romanian cinema: a realism of impressions. *Film Criticism*, *34*(2/3), 22-36.

Kerr, M., E., & Bowen, M. (1988). *Family Evaluation. An Approach Based on Bowen Theory*. New York , Norton.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)

Kuzinas, A. (2013). The Power of Colour on Content: Associations, Evoked by Simple and Complex Pictures. *Procedia-Social and Behavioral Sciences, 84*, 1397-1402.

Lutas, L. (2015). Weirdness, Feel-Bad and New Extremity in Contemporary European Film: the Examples of Greece, Austria, France and Romania. *Ekphrasis, 14*(2), 88-102

”Marilena de la P7” - un film despre sentimente si nu despre realitati sociale/ "Marilena from P7" - a movie about feelings and not about social realities. (2006). Eva.ro. Retrieved 30 September 2017, from http://www.eva.ro/divertisment/pasiune/marilena-de-la-p7-un-film-despre-sentimente-si-nu-despre-realitati-sociale-articol-6348.html

Magrin-Chagnolleau, I. (2013). The use of color in theater and film. *Proceedings of the 12th Congress of the International Colour Association*, 1481-1485

Morton, J. (1997). *Color Voodoo #1 - A guide to color symbolism*. Colorcom.

Pascual, V. (2016). Cristian Nemescu: eclecticismo y experimentación en el realismo rumano/ Cristian Nemescu: eclecticism and experimentation in Romanian realism. *Quaderns de Cine, 11*, 25-31.

Pop, D. (2010). The Grammar of the New Romanian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies, 3*, 19-40.

Pop, D. (2012). What’s Eating the Romanian “New Wave”?. *Ekphrasis, 1*, 58-67

Șerban, A., L., Uritescu-Lombard, R., Ieta, R., & Ioniță, M. (2010). Romanian cinema: From modernity to neo-realism. *Film Criticism, 34*(2/3), 2-21.

Terwogt, M., M., & Hoeksma, J., B. (1995). Colors and emotions: Preferences and combinations. *The Journal of general psychology, 122*(1), 5-17.

Wei, C., Dimitrova, N., & Chang, S., F. (2004). Color-mood analysis of films based on syntactic and psychological models. *Proceedings of the ICME 2004* (2), 831-834.

BDD-A28875 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:41 UTC)