

Letopisețul lui Slavomir Popovici

Iaromira Popovici (revista Dilema, editia din 3-9 februarie 1995)

„În opera regizorului român originar din Serbia predomină filmele dedicate etnografiei (ciclul Semne) și artei vechi românești (ciclul Chipuri și Icoane). Creațiile sale depășesc, însă, cadrul limitativ al oricărei clasificări sau etichetări, ele comunicând, prin ilustrarea cu imagini, o filozofie simbolico-poetică a ciclului existențial.

Nu arta și etnografia au fost, de la început, domeniile pe care și le-a ales regizorul spre decodificare și interpretare: mai întâi a fost scandalul, realitatea românească a anilor 60, când Slavomir Popovici a încercat, în *Uzina*, să exprime noțiuni abstracte printr-o formulă experimentală. Filmul și-a pierdut semnificația inițială datorită cenzurii (aprobarea sa a durat un an). La fel s-a întâmplat și cu *Romanțe aspre* (1966), o ilustrare imagistică a trecerii timpului: prin comentariul adăugat ulterior, plasarea într-un abstract general a fost înlocuită de referirea concret-inutilă la schimbările societății românești de după de după al doilea război mondial. Din fericire, pe lângă această variantă, pe care realizatorii au refuzat s-o semneze, s-a păstrat și încă una, fără text și mai aproape de cea inițială. Trecerea timpului a rămas o temă abordată de regizor, din alte perspective, și în filmele sale etnografice și de artă, în care s-a refugiat mai târziu.

Slavomir Popovici a deschis calea descifrării unor simboluri – fie ele pictură, broderie, mobilă, colaci sau ritualul în totalitatea sa – pînă atunci necodificate. Evenimentele de căpetenie ale vieții sînt transpuse în natura statică a lumii obiectelor ce-l înconjoară. Acestea sînt departe de a fi strict utilitare – alcătuiesc o lume paralelă „de înflorituri și semne” ce însoțește ceremoniile „*Marii Trecei*”. Semnele sînt cele ce stabilesc legătura între efemer și etern: „*Modelate într-o materie perisabilă, ele atestă persistența unei științe a frumuseții, a înțelepciunii și a comunicării peste generații*”. Reprezentare a

omului peste generații (*Semnul omului*, 1978), a soarelui (*Bun ca ziua*-1974, *Hora*, *Holde*-1979, *Grîu*-1980), sau a bradului (*Semnul bradului*, 1971) ornamentul transcende figurativul și accede în zona idealului. Odată inițiat, ești în măsură să urmărești asociațiile regizorului, care descoperă același semn pe o fotă, un colac, un scaun țărănesc sau un toiag.

Atît în rotunjimea compactă a colacului, cît și în cercul mișcător al horei, putem identifica, de pildă, simbolul solar. De asemenea, bradul, pomul vieții, este prezent atît la nuntă, cît și la moarte, pe care le echivalează, devenind „*expresie a continuității*”. Mesajele ornamentelor nu pot fi însă simplificate, ci se contopesc între ele (apare, de exemplu, astrul umanizat, omul-soare, ce „*egalizează omul cu totalitatea lumii albe*”, exprimînd aspirația omului către totalitate, „*dorul de ori încotro și oriunde*”). Omul, cu vîrstele lui, rămîne semn central și în ciclul *Chipuri și icoane*. Filmate în general în biserici, într-o vreme cînd se dărimau biserici și era interzis să filmezi cruci, au valoare chiar și peliculele mai descriptive, precum *Cuvînt cu învățătură* sau *Pictură votivă brîncovenească*. La densitatea de simboluri din *Semne*, regizorul se întoarce, însă, în *Trei neamuri*, în care cele trei vîrste ale omului sînt punctate prin imagini pictate, dar și prin obiectele în care țărani portretizați s-au reflectat; și în *Despina Doamna și Floarea lui Toma*, film în care ieșirea copilului lor din lumea albă și intrarea lui în vîrsta a treia (moartea) este tema plîngerii a două mame, soția domnitorului și soția unui păstor (surprinse în pictura murală a bisericilor oltenești din secolele 18-19). Tema plîngerii este tratată și în *Soarele negru* (din 1968, neaparținînd ciclului *Chipuri și icoane*): broderii medievale românești sunt prezentate, dramatizate aproape, din perspectiva celor trei cîntări (a mamelor, a bărbaților, a femeilor).

Strălucirea chipurilor de aur și argint, reliefate pe rînd, este o modalitate neobișnuită, contradictorie de a cugeta despre lumea cealaltă, neagră. Eroii din *Oprește-te, trecătorule* (1981), chipurile-voci de pe crucile din Săpînța sau din metopele

romane, sînt deja în lumea cealaltă; integrați în aceleași tipuri nealterate de trecerea timpului, dialoghează, prin epitaf, cu noi, cei încă în lumea asta.

Întoarcerea de la comunicarea codificată, poetică, al una descriptiv-epică se face în *Letopisețul lui Hrib* (1973). Și aici autorul jurnalelor, Toader Hrib, țăran din satul Arbore, deosebește între două lumi: „în sat” și „în lumea largă”. Paralela este realizată, ironic, prin alăturarea scenelor satului cu frescele mănăstirii Arbore – multe din Judecata de Apoi - ședința organelor locale – soborul sfinților. Și evenimentele exterioare ale satului lui Hrib se măsoară prin ritmurile ciclului existențial, dar degradarea lor este ironic privită: pînă și nebunia ședințelor este văzută de Hrib ca pregătirea unei nunți.

Despre filmele lui Slavomir Popovici ar mai fi multe de spus și de înțeles. Niciodată nu voi putea încheia cu replica lui Hrib: „*Am atins toate problemele*”.

Iaromira Popovici