# FILM MENU

REVISTĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ
editată de studenții la film din U.N.A.T.C.
NR. 2, OCTOMBRIE 2009

Carlos Reygadas •
Agnès Varda •
Arnaud Desplechin •
Jan Svankmajer •
Yasujiro Ozu •
Miklós Jancsó •

## DOSAR
## MUZICĂ și FILM

**Bernard Herrmann**
**Ion Popescu Gopo**
**Charles Chaplin**
**Busby Berkeley**
**Jacques Demy**
**Wim Wenders**
**Bob Fosse**

# AL DOILEA NUMĂR FILM MENU

*Zilele lenețe de vară sunt deja uitate, așa că redacția Film Menu și-a reunit forțele pentru a scrie un nou număr al revistei pe care cu puțin timp în urmă o înființase. Echipa s-a lărgit și dă semne că va urma acest trend în continuare, ceea ce înseamnă că Facultatea de Film din U.N.A.T.C. nu duce lipsă de oameni dornici să cerceteze și să-și împărtășească descoperirile, în scris, altor oameni interesați de domeniul cinematografiei.*

*După un prim număr dedicat realismului și Noului Cinematograf Român, ne-am ales, de această dată, o temă aflată la un pol opus din punct de vedere stilistic. Revista pe care o aveți în față conține un dosar dedicat muzicii de film, cuprinzând două mari componente ale subiectului: musicalul și coloana sonoră. Busby Berkeley, Jacques Demy sau Bob Fosse sunt câțiva dintre realizatorii de musical despre care puteți citi articole în paginile următoare. Bernard Herrmann este singurul compozitor de muzică originală de film căruia i-a fost dedicat un articol, ceea ce denotă, probabil, o oarecare ignoranță din partea noastră la acest capitol. Vom reveni, însă, într-unul din numerele viitoare, cu un dosar alocat special realizatorilor din umbra actorilor și a regizorilor, din dorința de a recunoaște contribuția directorilor de imagine, a scenariștilor, a monteurilor, a editorilor de sunet și, bineînțeles, a compozitorilor de muzică la realizarea operei de artă colectivă numită, generic, „film". Până atunci, ca o introducere la numărul promis, puteți descoperi, în cele ce urmează, o fațetă mai puțin cunoscută a lui Charles Chaplin, responsabil de coloanele muzicale ale propriilor opere cinematografice și, de asemenea, aveți posibilitatea de a intra în universul muzical al unor cineaști-cult, Wim Wenders și Woody Allen, întotdeauna atenți la coloana sonoră a filmelor lor. Cinematografia română este prezentă în dosar printr-un articol despre musicalurile inventive ale lui Ion Popescu Gopo, dar și printr-o amplă anchetă despre muzica de film, la care au participat cineaști foarte tineri, recent absolvenți ai U.N.A.T.C., Paul Negoescu, Tudor Jurgiu, Nae Constantin Tănase, Ivana Mladenovic, dar și cineaști deja consacrați, precum Cristi Puiu, Radu Muntean, Adrian Sitaru, Cătălin Mitulescu sau Corneliu Porumboiu.*

*În celelalte rubrici, veți regăsi articole despre cineaști diverși, aparținând unor perioade sau culturi diferite. Filme ale unor realizatori precum Jan Svankmajer din Republica Cehă, Nicolas Roeg din Marea Britanie, Agnès Varda și Arnaud Desplechin din Franța, Yasujiro Ozu și Akira Kurosawa din Japonia, Carlos Reygadas din Mexic, Theo Angelopoulos din Grecia sau Miclos Jancsó din Ungaria sunt analizate în paginile numărului doi al Film Menu. Se anunță, așadar, un număr extrem de dens al revistei; sperăm, însă, că nu și obositor.*

*Pentru a oferi cititorilor noștri posibilitatea de a vedea la cinema filmele despre care scriem, începând cu luna octombrie demarăm câteva proiecte în acest sens. Organizăm săptămânal, în serile de miercuri, un Cineclub la Cinema Union și, în colaborare cu Institutele Culturale din București, propunem retrospective sau vizionări speciale ale unor filme nedistribuite în țara noastră. Primul astfel de eveniment îl dedicăm cineastului român Alexandru Tatos, ale cărui filme vor fi proiectate între 22 și 25 octombrie la Cinema Elvira Popescu. Despre celelalte proiecții vom oferi detalii la momentul potrivit, atât în paginile revistei, cât și în materiale promoționale externe.*

*În încheiere, nu îmi rămâne decât să vă doresc, în numele redacției Film Menu, o lectură plăcută. Și, bineînțeles, ne vedem la cinema!*

**DE ANDREI RUS**

# sumar


## 04 Review

Okuribito, Carlos Reygadas, Roman de Gare, Synecdoche, New York
Arnaud Desplechin, Ikiru, Yasujiro Ozu, O thiasos, Miklós Jancsó

## 21 Review cărți de cinema

Music In Film - Soundtracks and Synergy de Pauline Ray
Complete Guide to Film Scoring de Richard Davis

## (43) DOSAR
## MUZICĂ și FILM

Bernard Herrmann
Jacques Demy
Ion Popescu Gopo
Wim Wenders
Charles Chaplin
Bob Fosse
Busby Berkeley
Woody Allen

## 22 Animație

Jan Svankmajer

## 26 Non - ficțiune

Microcosmos: le peuple de l'herbe

## 28 Underground

Nicolas Roeg

## 30 Adaptări cinematografice

Ecranizarea inecranizabilului - The Rules of Attraction

## 32 Teorie de film

Muzică și Film - de Jean Mitry

## 39 Cinema vizionar

Momentele - cheie din cariera cineastei Agnès Varda

## 88 Festivaluri

TIFF - Interviu cu Jim Stark
10 filme văzute la TIFF



filmmenu.wordpress.com
filmmenu@gmail.com

**REDACȚIA:**
**REDACTOR COORDONATOR**
Andrei Rus
**REDACTORI**
Ioana Avram, Cristina Bîlea, Sorana Borhină, Vladimir Crețulescu, Roxana Coțovanu, Carmen Diaconu, Sorina Diaconu, Rodica Dominteanu, Gabriela Filippi, Tudor Jurgiu, Mirona Nicola, Andra Petrescu, Dan Ștefan Rucăreanu, Cristiana Stroea, Miruna Vasilescu, Emi Vasiliu
**DESIGN ȘI EDITARE FOTO**
Anna Florea
**GRAPHIC CONCEPT**
Valentin Crisbășan
**ILUSTRAȚIE COPERTĂ**
Matei Branea
**P.R.**
Miruna Vasilescu
**CREDITE FOTO**
Fototeca ANF, Independența Film, Glob Com Media, Transilvania Film, Columbia Pictures

# Okuribito

## Plecări

Un lucru util pe care fiecare amator de cinema îl poate face în perioada premergătoare decernării premiilor Oscar este să vadă filmele, iar apoi să facă o plimbare până la cea mai apropiată casă de pariuri. Una dintre cele mai ușor de ghicit categorii, dar în același timp și cea mai puțin accesibilă publicului larg, este cea pentru „cel mai bun film străin" - desigur situația se complică puțin atunci când printre nominalizați nu se află și o producție care să trateze tema Holocaustului.

**de Sorana Borhină**

Japonia 2008
regie Yôjirô Takita
scenariu Kundo Koyama
cu Masahiro Motoki, Tsutomu Yamazaki

Deși nu-l văzuseră, criticii europeni considerau că „Okuribito" avea cele mai slabe șanse de a câștiga statueta. Nu este însă de mirare că juriul american a preferat producția japoneză: spre deosebire de „Vals im Bashir" („Vals cu Bashir", regia Ari Folman) și „Entre les murs" („În clasă", regia Laurent Cantet), filmul lui Yoji Takita este un produs *social friendly*, frumos împachetat, de un bun-simț cinematografic ieșit din comun. Filmul este atât de safe încât spectatorii au tot dreptul să-l considere previzibil, convențional și melodramatic.

Problema nu este însă filmul în sine, ci polemicile care au luat naștere din lipsa unui schimb echivalent între miza pe care și-o propune regizorul si succesul obținut.

Trebuie menționat că începutul carierei regizorului Yojiro Takita a fost unul surprinzător de roz, iar filmele care i-au adus notorietatea au fost „Molester Train 13, 14 si 15". De curând Takita s-a debarasat complet de trecutul soft-core, iar cele mai recente eforturi cinematografice ale sale sunt jidai geki (drame istorice) respectabile.

Firul narativ din „Okuribito" este simplu: un tânăr violoncelist dintr-o orchestră din Tokyo este nevoit să se mute atunci când aceasta dă faliment. Ajuns în micul oraș de provincie în care a copilărit și disperat să-și găsească de muncă, Daigo Kobayashi devine asistentul domnului Sasaki, un bătrân care-și câștigă existența pregătind corpurile defuncților pentru incinerare. Dacă la început Daigo reușește să păstreze secretul asupra locului de muncă, spunându-i soției că lucrează pentru o agenție de turism, în momentul în care se află că el este de fapt un barakumin, tânărul este marginalizat de prieteni și părăsit de soție.

Legătura între muncă și artă este stabilită încă de la început - această atitudine este specific niponă și reiese din credința că atâta timp cât munca este făcută cu pasiune și dăruire, ea devine o formă de exprimare artistică - asemeni unei simfonii, „Okuribito" are o primă secvența ce servește drept uvertură, urmată de cea de a doua secvență în care orchestra din care face parte Daigo interpretează „Oda Bucuriei".

Astfel, în „uvertură" ne este prezentat ritualul japonez de „purificare" și înveșmântare al defuncților. Daigo este puntea de acces a spectatorului în această lume, ignoranța lui este ignoranța spectatorului, același lucru fiind valabil și în cazul drumului inițiatic pe care personajul principal este nevoit să-l urmeze. Domnul Sasaki are rolul de sensei, de îndrumător, iar scopul urmărit de către acesta este de-a-și trezi la viață ucenicul prin intermediul simțurilor.

Probabil cea mai intensă scenă și singura cu nuanță erotică din întreg filmul este cea în care Daigo, întors acasă după ce-a avut de îngrijit un cadavru aflat într-o stare avansată de descompunere, o vede pe Mika, soția sa, pregătindu-i cina. Daigo o ia brusc în brațe și o roagă să-i vorbească, îi miroase pieptul, apoi pântecul, își plimbă mâinile pe fața ei, iar când încearcă să o sărute, Mika îl impinge speriată. Corelarea dintre senzualitatea acestei secvențe și grotescul celei precedente – pe care Yoji Takita ne lasă doar să o intuim – ne situează, alături de Daigo, în fața unui adevăr absolut și irevocabil: conștiința propriei mortalități.

„Okuribito" este un gendai geki – specie de film japonez, a cărui acțiune este situată într-un cadru contemporan și urmărește problemele oamenilor simpli - iar Yoji Takita nu încearcă în nici un moment să-și forțeze filmul în afara tiparului, ci mai degrabă încearcă să-i atenueze efectele. Conștient că excesul de sentimentalism compozițional ce definește majoritatea dramelor japoneze ar fi fost dăunător filmului, Takita contrabalansează nuanțele patetice ale desfășurării acțiunii cu o viziune regizorală sobră. Ceea ce însă reușește să salveze „Okuribito" de stigmatul mediocrității scenariului este imaginea: candoarea ilustrării cinematografice oferă spectatorului o serie de cadre-tablou care ajută la crearea și fixarea atmosferei filmice.

Așa cum se întâmplă în mai toate operele nipone, atmosfera și starea sunt dictate de spațiu, iar această conștiință a mediului înconjurător este rezultatul influenței filosofiei shintoiste în conștiința japoneză - fie ea artistică sau tehnologică.

În „Okuribito" - un film puternic influențat de Murata și Ozu – distincția dintre realitatea palpabilă si natura mistică este inexistentă. Acțiunile personajului principal – deși puternic ancorate în realitate – au un substrat alegoric. Această estetică închinată metaforei și simbolului trădează într-adevăr o formă excesivă de sentimentalism, dar care pusă în contextul societății japoneze moderne – inflexibilă și puternic ierarhizată – devine mai ușor de înțeles și de acceptat.

Finalul filmului dezamăgește și acest lucru se datorează rezolvării clișeice a unor „mistere" familiare îndesate în backstory-ul personajului principal. Dacă facem abstracție de muzica lui Joe Hisaishi care are rolul de a sensibiliza, observăm că Takita lasă finalul să curgă în direcția prestabilită, neschimbându-și însă sobrietatea stilului doar pentru a-și omagia maeștrii: astfel, el nu adoptă o atitudine moderat moralizatoare – precum Ozu – și nici o retorică vivace – asemeni lui Murata. Takita este în căutarea propriului stil, pe care pare a și-o camufla printr-o aparentă cuminție cinematografică, care s-a dovedit a fi ideală pentru „Okuribito".

# Carlos Reygadas

## metafizică și pornografie

În cinematograful practicat de regizorul mexican Carlos Reygadas, pornografia este o nouă cale spre metafizică și Raiul este locul în care se acordă felații gratis. Totul este în favoarea autenticității: dacă noi facem sex și sexul este important, atunci el trebuie să fie pe ecran. Sexul trebuie să fie pe ecran dacă are loc dramaturgic, altfel devine pură strategie comercială sau pornografie. Datorită acestei încărcări inutile, filmele sale nu devin „metafizice". În rest tânărul regizor posedă tehnică și candoare în stilul său de filmare. Își privește cu atenție fiecare obiect din cadru, creează o legătură magică între natură și om, acordă timp evoluției psihologice realiste.

**de Andra Petrescu**

Sexul din aceste filme tinde spre pornografie prin exploatarea unor factori grotești. În „Japon" (2002) și „Batalla en el cielo" (2005) plutește o atmosferă murdară, de poftă carnală bolnavă combinată cu durere spirituală și cu nevoia de regăsire. Fiecare dintre personajele masculine din aceste filme crede că se poate salva prin sexul cu o femeie mai bună decât ei, cel din „Japon" chiar reușind – sau cel puțin asta vrea filmul să spună. Reygadas susține că dorește de la filmele sale autenticitate și nu realitate, dar dacă este așa, atunci nu știu câtă autenticitatea există în secvențele sale de sex, în dorințele personajelor și în felul în care ele nici nu sunt interpretate, dar nici trăite pe ecran. În aceste două filme actorii sunt doar oameni stânjeniți de o cameră, filmele fiind interesante pentru calitatea regiei.

Prin subiectele pe care și le alege, Carlos Reygadas încearcă să vorbească despre durere, ispășire, salvare și iubire; personajele sale sunt apăsate de o necesitate acută de a se reîmpăca cu sinele, de a-și regăsi un echilibru spiritual (nu în sensul religios). Dar are o stângăcie în transmiterea corectă a mesajului pentru că îl exprimă alături de elemente grotești, pornografice care transformă povestea în ceva teribilist. Și totuși aceasta este o naivitate a personalității sale. Poveștile lui Reygadas sunt candide, în sensul că par a fi reprezentări ale unui copil care nu își dă seama că în spatele grotescului este tot grotesc și nimic mai mult; el nu se gândește că ceea ce arată se transformă în pornografie, cred în sinceritatea lui că vrea să fie pur autentic și curajos. Filmele sale sunt de apreciat pentru că exprimă inocența unui regizor tânăr, hotărât să fie asemeni idolilor săi, regizori importanți ai cinema-ului: Robert Bresson, Carl Th. Dreyer sau Andrei Tarkovsky.

La 26 de ani, Carlos Reygadas era în plină ascensiune profesională în Europa, unde practica drept internațional, pe probleme militare. A simțit că trebuie să se exprime și a renunțat la acea carieră în favoarea regiei. S-a format în timp ce a realizat primele trei lungmetraje ale carierei, înțelegând că nu poate lucra cu actori profesioniști și că se simte apropiat stilistic de Bresson. Se simte că Reygadas a învațat cinematografie uitându-se la filmele marilor regizori, apoi a experimentat pe parcursul celor trei filme, căutându-și un loc propriu.

Cineastul se joacă cu diferite elemente, omagiind cinematograful. Este un maestru al acestui limbaj, dar se simte că îi lipsește unitatea în cele trei filme, care chiar și din punct de vedere regizoral și tehnic diferă: „Japon" experimentează diferite unghiuri și încadraturi; în „Batalla en el cielo" se joacă cu perspectiva unui personaj și cea a regizorului care îl urmărește, iar în „Stellet Licht" (2007) dă dovadă de măiestrie calofilă, filmând peisaje incredibil de frumoase.

Dacă ar trebui să găsesc o unitate a celor trei filme semnate de acesta, trebuie să menționez luciditatea: caută să descopere cât mai mult din „viață" cu ajutorul camerei, să ofere profunzime și plasticitate cadrului, ideii de mișcare. Construcția scenariilor este minimalistă, urmărește evoluția psihică a unui personaj în anumite momente, dorind să își fixeze actele și climax-ul, dar și alte secvențe

Japon, 2002

Japon, 2002

**Reygadas caută să descopere cât mai mult din "viață" cu ajutorul camerei de filmat.**

determinante, prin transformarea interioară a personajului și nu prin acțiuni exterioare. Intenția aceasta este evidentă, dar succesul ei durează doar câteva momente, restul fiind eclipsate de elemente grotești.

De la Bresson a preluat mai multe lucruri, el fiind o influență importantă pentru Reygadas: actorii neprofesioniști, scenariul ținut departe de actori, felul în care dă indicații acestora. Așadar își alege actorii dintre oamenii simpli, fără studii de actorie, dorind să obțină, precum Bresson, o anumită energie de la actor. Bresson își alegea perfect actorii dintre oamenii simpli, avea maturitate și intuiție perfectă. Nu era vorba, la el, de un simplu tipaj, ci de o abilitate de a observa în oameni profunzimea vieții interioare. Dacă Bresson reușește să facă acest lucru ușor, orice actor bressonian arătând în fața camerei o adevărată viață interioară, la Reygadas se poate aprecia doar o intenție și un exercițiu. De la primul până la cel de-al treilea film, se poate observa, la regizorul mexican, o evoluție atât în alegerea subiectului, cât și în abilitatea de a reda ceea ce își dorește de la un film.

Tot de la Bresson, Reygadas preia și un anumit stil de a filma. Nu le dă actorilor scenariile, ci doar anumite indicații și căutând o forță reală. El eșuează pentru că arată o stânjeneală a omului simplu de a interpreta, în timp ce Bresson reușea să capteze mici momente de sinceritate, de trăire și simțire în fața camerei.

La Reygadas simt că ar fi și o problemă în felul în care își alege actorii. El confundă omul simplu cu acel gen de urâțenie și sărăcie care umilește orice ființă. Vrea să se folosească de grotesc, de șocant pentru a-și crea un univers propriu. Devenind teribilist, nu mai poate fi crezut și acceptat sau cel puțin luat în serios pentru ceea ce spune. Mi-este greu să înțeleg în ce măsură aceste personaje trăiesc în mintea regizorului crescut și educat într-o familie bogată din Mexic.

Deși stăpânește perfect tehnica, din punct de vedere regizoral, având un limbaj mai mult sau mai puțin propriu (depinde dacă privim influențele ca atare sau ca imitații), pentru a fi un autor complet trebuie să aibă și o lume proprie pe care să o dezvolte, ceea ce Reygadas deocamdată doar caută și tatonează, învârtindu-se în jurul unor teme: salvarea, moartea, viața și, mai ales, recâștigarea dorinței de a trăi.

În „Japon" un bărbat își regăsește liniștea în vârful munților, reintegrându-se în natură. Grosolan este faptul că regizorul a simțit nevoia să arate această recâștigare a dorinței de a trăi prin dorință carnală. Sexul plutește în aer în permanență, în fiecare privire a bărbatului, în fiecare cadru care filmează un animal sau un om, ca și cum acest bărbat hotărât să se sinucidă nu vede în jurul său decât sex. Chiar și momentele în care vrea să se sinucidă sunt interpretate de actor cu mișcările lente ale armei pe corpul său, amânându-și sinuciderea pentru încă un orgasm și masturbându-se. Bărbatul face sex cu bătrâna care îl găzduiește și care demonstrează foarte multă seninătate și bunătate pentru ca spectatorul să înțeleagă că ea este cea care îl salvează.

Reygadas este lipsit de subtilitate în metaforele pe care le folosește. Este adevărat, poate că nu calitatea acestora îl interesează, ci frumusețea și simbolistica unor peisaje, a naturii care există și exprimă autenticitate și care interacționează cu omul. Dar nu era mai frumos și mai autentic totul dacă un barbat de 30-40 de ani nu poftea la o bătrână de 80 de ani al cărei corp amenință să se sfarme sub oasele mari și grele ale bărbatului? Acest teribilism pare al unui adolescent care fumează pentru că vrea să fie adult.

„Batalla en el cielo" este un film aparent ciudat, asupra căruia planează o replică de la începutul său prin care aflăm că un copil a fost răpit și accidental rănit mortal. Este filmat din perspectiva unui personaj, Marcos, cel care a răpit copilul alături de soția sa. Dar ceea ce îl face să devină interesant sunt unghiurile subiective ale acestuia care se confundă cu cele ale autorului, ale aparatului de filmat

Marcos este un bărbat simplu care, împins de soția sa, răpește un copil care moare ulterior. Din acest moment, începe să fie măcinat

Batalla en el cielo, 2005

Stellet Licht, 2007

de procesele de conștiință și să își dorească ispășirea. Devine obsedat de fiica șefului său care pentru el reprezintă o viață mai curată. Tot filmul, acest bărbat este chinuit și apăsat de fapta comisă, până când își cere iertare în timpul unui pelerinaj. După ce moare, în Rai i se face o felație de către tânăra Ana pe care o dorea, dar totul este prezentat ca ceva pur.

Filmul vorbește despre nevoia de mântuire, marea greșeală fiind, și aici, teribilismul. Obezi care fac sex cu obezi, în timp ce icoana lui Iisus se izbește violent de perete, parcă dezaprobându-le plăcerea orgasmică. Ce se înțelege, având în vedere că aceștia sunt personaje negative? Că oamenii urâți exprimă și urâțenie interioară, ceea ce riscă să devină ofensator, iar sensibilitatea ideii de ispășire este anulată. Scenariile lui Bresson nu urmăresc fapte incredibile și morbide ale unor oameni simpli, ci fapte obișnuite pentru condiția lor, dar care devin emoționante datorită felului în care camera îi urmărește și înregistrează acea energie pe care Reygadas o laudă, dar nu o atinge decât rar: „cred că esența cinematografului este ca aparatul de filmat să capteze energia celui care este filmat".

„Stellet Licht" este mai aproape de ceea ce vrea Reygadas să spună. Omagiu adus lui „Ordet" al lui Dreyer, este un film despre un bărbat care suferă pentru că își iubește soția, dar și amanta. Se simte vinovat și nu știe cum ar putea rezolva conflictul fără a răni pe nimeni; cum să pui capăt unei povești de dragoste, în timp ce celălalt partener încă iubește? Filmul este și o poezie a acelor peisaje în care trăiește comunitatea menonită din Mexic, a vieții simple a acestor oameni, mai mult decât o poveste de dragoste. De asemenea, actorii acestui triunghi conjugal oferă, pentru prima dată în filmele lui Reygadas, un strop de energie a vieții lor. Cea care este într-adevăr impresionantă este amanta bărbatului, care apare transfigurată de iubire, de durere și de vinovăție. Emană atât de mult pentru câteva momente, încât îmbogățește tot restul filmului. Dacă este credibilă întreaga poveste e greu de stabilit, căci austeritatea, sterilitatea locurilor și lipsa de expresivitate de pe chipul actorilor (în majoritatea timpului),

**Pentru a fi un autor complet Reygadas trebuie să aibă și o lume proprie pe care să o dezvolte.**

frustrează. De asemenea, și momentele tot mai dese în care simțim camera ne impun să privim din exteriorul personajelor și să nu empatizăm cu povestea, ci cu un stil, cu o atitudine și eventual cu o lume. Reygadas pare preocupat de a capta viața și, chiar dacă reușește să o facă abia în câteva secvențe din „Stellet Licht", cel mai recent film al său, aceasta îl face admirabil și demn de urmărit.

Filmele lui Reygadas sunt dintre cele care ți se întipăresc în memorie și, tot revăzând în minte zilnic câte-un moment, până la urmă poți considera că le-ai revăzut de zeci de ori. Chiar dacă poveștile au o structură simplă, ca a unui basm aproape, chiar dacă nu mă impresionează metaforele sale inocente, ceva mă urmărește și mă obligă să am o părere vizavi de opera acestui regizor. Când văd filmul pentru prima dată sunt iritată de teribilismul său, de tupeul de a-mi vinde o poveste ieftină, dar în timp îmi revin tot felul de imagini în care lumina are o culoare magică, în care un actor are o privire anume, și încep să-l apreciez pentru acele detalii.

# Roman de gare

## Un roman de duzină

Pe Lelouch îl recunoaștem din prima în acest film, atât în amprenta regizorală cât și în cea scenaristică, deși se spune că a încercat să păcălească vigilența juriului de la Cannes și să trimită pelicula folosind un alt nume.

**de Rodica Dominteanu**

Franța 2007
regie și scenariu Claude Lelouche
cu Fanny Ardant, Dominique Pinon, Audrey Dana

După fix 50 de filme în 48 de ani, s-ar zice că nici nu se poate altfel, doar că stilul și genurile abordate de el au fost în continuă schimbare, trecând de la spoturi publicitare la scurtmetraje - „C'était un rendez-vous" (1976), „September 11" (2002), la documentare - „Loin du Vietnam" (1967), „Pour un Maillot Jaune" (1965) , la filme de propagandă pentru armata franceză - „La Guerre du Silence", „Les Mecaniciens de l'armee de l'air" și ajungând, nu în ultimul rând, în zona lungmetrajelor a căror emblemă va rămâne, probabil pentru totdeauna, mult premiatul „Un homme et une femme" (1966).

În prezent, locul lui în industria filmului francez este (la fel ca în cazul majorității cineaștilor Noului Val care au continuat să profeseze după anii '80, '90) unul discret, dar nu lipsit de surprize. Filmele din ultimii ani au știut să-și facă loc printre comediile de tip american, filme de epocă, sau dramele învăluite în romantism. „Roman de gare" cu siguranță nu face excepție. Pelicula reușește o combinație de genuri care nu îi sunt străine (film polițist, comedie romantică, thriller) și care funcționează împreună cu teme ce apar în toate filmele lui (iubirea, relația părinte-copil, întâlnirea cu un străin care îți schimbă viața).

Judith (o falsă scriitoare), Huguette (coafeză) și Pierre Laclos (un bărbat cu dublă identitate) se întâlnesc și își determină reciproc viitorul. Filmul se deschide cu ancheta la care este supusă Judith (Fanny Ardant) apoi se trece de la alb negru la color și ne întoarcem înapoi cu aproximativ un an, când are loc providențiala întâlnire dintre Huguette (Audrey Dana) care tocmai a fost abandonată de iubitul ei în fața unei benzinării și Laclos (Dominique Pinon). Despre Laclos nu știm cu certitudine dacă este adevăratul scriitor al romanelor lui Judith sau un violator care tocmai a fost dat în urmărire generală. Pentru că o ajută să ajungă acasă, Huguette îi propune să-l prezinte părinților și fiicei sale drept logodnicul ei. Acesta acceptă și în urma unei întâmplări neașteptate coafeza reînnoadă legăturile cu familia. Urmează povestea lui Laclos despre care aflăm că lucrează pentru Judith de 7 ani. După ce „își dă demisia", acesta dispare în mod misterios de pe yachtul scriitoarei. Filmul se încheie cu presiunea pe care Judith începe să o resimtă atât din partea poliției, cât și din partea lui Huguette, care este ferm convinsă că ea l-a omorât. Finalul fericit este tipic filmelor lui Lelouch.

Filmul are o construcție simetrică astfel încât, la intersecția planurilor narative, spectatorul nu este pus în încurcătură, ci este stimulat să participe. Cele 3 personaje principale sunt implicate în conflicte bine determinate. Deși pentru fiecare miza este alta, în mod constant reușesc să se țină în șah reciproc. Misterul identității lui Laclos este sporit prin trăsăturile reliefate, care pot aparține atât unui scriitor, cît și unui răufăcător (aspectul fizic, ticurile nervoase, persuasiunea, curiozitate, cinismul). Momentele de tensiune dramatică sunt alternate natural cu cele comice. Relația dificilă dintre Huguette și fiica sa este redată fără momente de melodramă, iar calea de remediere aleasă este una naturală. Tensiunea sporește gradat. Ideea de cerc vicios se conturează treptat, personajele sunt când albe, când negre, ba au dreptate, ba sunt judecate, fapt ce provoacă la reflecții. Până și scriitoarea, după ce este arătată de la un punct ca personaj absolut malefic, este privită cu compasiune în final. Ambiguitatea și amestecul de stiluri aduce dinamism filmului și îl ajută să nu alunece pe o pantă greșită.

Deși se pare că lipsa unei coloane sonore originale este datorată bugetului redus de care a beneficiat filmul, alegerea melodiilor consacrate din repertoriul lui Gilbert Becaud se suprapune excelent atmosferei generale. Subtil, acestea declanșează o rotiță invizibilă și înlesnesc apropierea între personaje, evitând a fi ostentative .

Regăsim aici metafora drumului valorificată în diferite moduri de cineast de-a lungul carierei sale. Este simbolul schimbării continue, a evoluției personajelor care au de ales dacă vor și mai ales dacă sunt dispuse să se schimbe împreună sau să continue separat. Cam toate personajele sunt puse pe rând în situația de a coborî din mașină sau de pe yacht, după caz. Totul se rezumă în filmele lui Lelouch la relații și la veșnica întrebare „Până unde mergem împreună?"

Pe de altă parte filmul are și scăpări. Cele două personaje feminine nu sunt exploatate la maxim, fiind costruite arhetipal: Huguette este femeia trecută de 30 de ani, complexată și aproape tot timpul depresivă, iar Judith, femeia fatală ajunsă la maturitate, dependentă de glorie și de bani, care nu are nicio problemă în a călca pe cadavre. Personajele secundare nu au un backstory solid, ceea ce duce la anumite scene neverosimile – un exemplu este secvența apariției adevăratului logodnic al lui Huguette, care dorește să o recâștige făcând apel la amenințări cu pușca de vânătoare. Din dorința de a arăta cât mai bine, pelicula riscă în anumite secvențe să ia aspectul unui film de prezentare turistic. Cum unul din trei filme franceze își propune să arate mereu o față și încă o față a Parisului, e de apreciat faptul că Lelouch și-a îndreptat atenția spre luxoasele stațiuni de la malul Mediteranei și, la polul opus, în inima celui mai tradițional cătun, aproape neschimbat din secolul al XIX-lea. Firește, sunt variațiuni pe aceeași temă, dar mult mai ușor de acceptat. Mai ales în prima jumătate a filmului momentele de suspans sunt mult prea scurte (părțile în care Laclos este dezvăluit subtil, aproape de profilul violatorului).

„Roman de gare" nu reprezintă un vârf al operei lui Lelouch, dar este peste nivelul mediu al filmelor de mall. Păstrează ceva din grandoarea lui „Les uns et les autres" (1981) și ceva mai mult din candoarea lui „Le courage d'aimer" (2005) (filme ale aceluiași cineast, care merită văzute). Rămâne un puzzle atractiv, fără piese lipsă, dar cu îmbinările nefinisate.

# Synecdoche, New York

**SUA 2008**

**regie și scenariu Charlie Kaufman**

**cu Philip Seymour Hoffman, Catherine Keener, Sadie Goldstein**

Kaufman nu dă răspunsuri, el pune întrebări. „Synecdoche, New York" e un film lung, plin de lucruri din ce în ce mai stranii pe măsură ce Kaufman face trecerea de la o lume care pare să semene cu cea reală spre o lume cu totul bizară. Trecerea aici e mai treptată și nu mai are iz de glumă ca în „Being John Malkovich" (1999) sau „Adaptation" (2002), Kaufman introducând o stranietate mai profundă decât cea întâlnită în scenariile sale precedente. „Synecdoche, New York" lasă în urmă un val de întrebări printre care e destul de complicat de navigat, dar care oferă subiecte de gândire punând neuronii în funcțiune, chiar dacă în urma acestui exercițiu nu există nici un răspuns concret.

**de Ioana Avram**

Începând chiar cu titlul, filmul se arată a fi cel mai ambițios dintre proiectele lui Kaufman. Synecdoche - sinecdocă în limba română - este o figură de stil care constă în lărgirea sau restrângerea sensului unui cuvânt prin folosirea întregului în locul părții (și invers), a particularului în locul generalului, a materialului din care este făcut un lucru în locul lucrului însuși. Kaufman creează de această dată o poveste alambicată despre un dramaturg nevrotic numit Caden Cotard, care montează un eveniment teatral enorm, menit a se desfășura într-un depozit părăsit din New York. „Evenimentul" ia amploare pentru Caden, întinzându-se pe două decenii, și devenind mai grandios decât viața însăși - și greu de diferențiat de aceasta.

Personajul lui Caden Cotard e jucat fabulos de către Philip Seymour Hoffman, oferind o portiță spre felul în care funcționează mintea creativă printre ipohondrii și nevroze. Și fizic Hoffman se potrivește perfect cu personajul pe care îl interpretează, părând să împrumute câte ceva din fiecare vârstă, fără a aparține evident vreuneia. La începutul filmului, Caden pune în scenă piesa lui Arthur Miller, „Death of a Salesman", unde folosește în mod voit actori mult prea tineri pentru rolurile jucate, detaliu care îi depășește pe spectatorii din Schenectady, dar care subliniază confuzia temporară definitorie pentru Caden, un om îmbătrânit prematur și totuși extrem de puțin dezvoltat emoțional.

Viziunea lui Kaufman despre lume e una fantasmagorică, plină de visare, dar având totuși rădăcini riguroase în realitatea lumii cotidiene. Deși interesat de lucruri grandioase, cum ar fi temele majore ale morții și ale dragostei, acesta nu uită să arate și trăirile mărunte, prea banale pentru a fi considerate eroice sau majore, dar care dau aroma inconfundabilă personajelor și vieții, lucrurile mici simțite la coadă la poștă sau în cabinetul doctorului sau la micul dejun sau după ce sună ceasul de dimineață.

„Synecdoche" a reprezentat și debutul scenaristului în calitate de regizor, fiind prea complex, prea devorator și prea Kaufman pentru a putea prinde viață prin intermediul altcuiva. Filmul reprezintă cea mai îndrăzneață, riscantă și subtilă explorare dintre toate cele experimentate de Kaufman până acum; reia câteva dintre preocupările recurente ale autorului - războiul dintre minte și corp, inabilitatea personajului de a se vedea clar pe sine însuși până la apariția unui cataclism major care-i afectează personalitatea și nevoia lui de a crea ca o modalitate de a se vedea prin ochii altei persoane, chiar dacă doar pentru o clipă.

Filmul e o cronică grandioasă, depresivă, suprarealistă și pe alocuri comică (deși mai puțin decât filmele precedente) a apocalipsei personale a unui om, o apocalipsă care aproximează luptele personale ale fiecăruia dintre noi, deși lumea lui Caden Cotard are valențe miraculoase și e condusă de alte reguli.

„Synecdoche, New York" conține câteva secvențe comice, dar e vorba de un comic amar și plin de angoase, tonul general al filmului fiind unul de melancolie profundă. Se pot găsi multe interpretări pentru ideile conținute în acest scenariu, dar constanta, în absolut toate acestea, e o tristețe ce nu poate fi negată și care învăluie întregul film.

Filmul e intens. Iar intensitatea vizulală a acestuia e esențială transmiterii mesajului. Prin densitatea vizuală și prin jocurile cu linia temporală – aberații calendaristice ciudate și întreruperi absurde - care forțează o completă concentrare pe vizual, Kaufman pare a întreba: „ce înseamnă să trăiești? să te uiți, să vezi, să observi?".

„Synecdoche, New York" pune foarte multe întrebări și, asemeni celorlalte filme ale lui Kaufman, pretinde atenție deosebită de la spectator, poate chiar mai multă decât în cazul celorlalte filme ale sale. Motivul este că, de această dată, povestea nu mai e filtrată prin stilul vizual a lui Jonze sau Gondry, e doar Kaufman, mai complex, mai trist și mai profund decât oricând.

Cred că „Synecdoche, New York" e genul de film pe care ori îl iubești, ori îl urăști, fie ți se pare intrigant, fie impenetrabil sau poate toate astea la un loc, pentru că nu e ușor de digerat: deși e comic, e și tragic, deși e fantastic e și realist, deși oarecum haotic, are o ordine interioară bine stabilită. Pe scurt, fie că ai impresia că ți-a plăcut, fie că ai vrut să renunți pe la jumătate, un lucru e cert: „Synecdoche, New York" e o experiență memorabilă!

# Arnaud Desplechin

O incredibilă prospețime și plăcere de a face filme. Un regizor căruia nu îi este frică să se folosească de toate mijloacele cinemaului, să amestece stiluri și tendințe pentru a servi cât mai bine momentului care se derulează în fața noastră. Reușește să fie coerent fără să-și impună un cadru formal stilistic sau dramaturgic.

**de Tudor Jurgiu**

Caută foarte mult detaliile unei scene. Nu vrea să rateze nici un moment și se bucură foarte mult de orice ne oferă. De aceea taie mult și ne oferă același moment din cel puțin 3 unghiuri. Asta amplifică impresia de intensitate a momentului, de viață care izbucnește și din care abia apuci să surprinzi ceva. După fiecare moment rămai cu o mică frustrare: poate nu ai reușit să vezi totul, sigur era mult mai mult decât a reușit să surprindă, în entuziasmul ei, camera. O palmă așezată pe un manuscris, ceafa unei femei, un copil agățat de piciorul unui matur, o mână lipită pe geamul unui tren, toate detalii scurte care îți oferă un fel de subsol al secvenței în care se șoptesc lucrurile ascunse sau se savurează egoist plăcerile și emoțiile venite din toate acele minunate mărunțișuri. Acest tip de a decupa din mai multe unghiuri, cu cadre scurte și cu mici reluări de mișcare, creează impresia de dilatare a momentului. Astfel, toate gesturile devin mai importante sau mai sugestive. Sensul dramaturgic al secvenței este amplificat și conflictul devine mai acut. Cadrele creează o senzație de nervozitate, de nesiguranță, care la început poate fi în contrast cu starea personajelor, dar este ca un fel de semn al tulburării lor de mai târziu. Reluarea aproape imperceptibilă a gesturilor în momentul schimbării cadrului creează un efect dramatic care dă impresia de blocare într-un moment, într-un gând sau tulburare care le obsedează pe personaje; incapacitatea de a scăpa de o obsesie se traduce vizual în aceste reluări care tind să direcționeze evoluția timpului înapoi.

Pe lângă toate aceste motivații, ca să spunem așa, dramaturgice mai este și plăcerea imaginii, plăcerea de a privi un montaj ornamentat cu tăieturi, mișcări multe și muzică, însă fără să devină enervant. Cadre lungi, lente sunt brusc întrerupte de o elipsă de câteva secunde sau de un cadru filmat din mână care răstoarnă echilibrul scenei. Un tip de montaj care e în perfectă concordanță cu starea personajelor, cu propriile lor dezechilibre interioare. Puțin schizofrenic pentru că asa sunt și Henri și Junon și Ismael.

În „Rois et reine" („Regii și regina", 2004) și în „Un conte de Noël" („Poveste de Crăciun", 2008) Desplechin analizează cu cinism și fără scrupule relațiile dintre membrii unei familii. Îndrăznește să vorbească despre lucruri pe care multe filme despre familie le ocolesc cu grijă. Însă la el disprețul, ura sau lipsa totală de iubire dintre o mamă și fiul ei, dintre un tată și fiica lui sau dintre o soră și

Un conte de Noël, 2008

fratele ei sunt prezentate cu o simplitate și normalitate care aproape te sperie și cu siguranță te tulbură. Totul erupe de sub o suprafață fermecătoare și astfel devine cu atât mai șocant și distrugător. Ura pe care în „Rois et reine" un tată o are pentru fiica sa nu este una pasională și plină de furie exprimată, ci una rece, adâncă, ascunsă și atât de bine argumentată chiar de el într-o scrisoare, încât e imposibil să nu crezi că acel tip de ură se poate naște și în tine sau în cei din jurul tău. Puterea frustă a textului e, desigur, amplificată de faptul că această scrisoare este rostită de tatăl bolnav înspre cameră, în alb negru, pe un fundal gri, cu o voce guturală și pe un ton foarte calm, plin de siguranță și de sinceritate. Un portret succint al fiicei care, deși e în contrast cu portretul oferit de film până în acel moment, pare într-un fel misterios să-și găsească indiciile și să se tragă tocmai din acest portret inițial în care ea te învăluie cu eleganță, puterea și aparenta înțelepciune a unei femei de 35 de ani. Desplechin ține ca în filmele lui să fie spuse acele adevăruri pe care cei mai mulți dintre noi nu le rostim niciodată. Bineînțeles că toate sunt dramatizate și

**„Continui să nu mă mai iubești?**
**Nu te-am iubit niciodată.**
**Nici eu."**

intensificate printr-un dialog uneori succint, alteori complicat și psihanalitic, dar totdeauna nemilos. Lucrurile spuse sunt menite să rănească adânc. Viziunea sa asupra familiei exclude acel gen de iubire necondiționată care este o certitudine în multe filme despre familii. Noțiuni ca frate, soră sau mamă sunt puse la îndoială și astfel totul este permis. Acest sentiment de permisiune totală îl simți în mai toate filmele lui. O interogare crudă care nu cunoaște nici o regulă, care nu are idei preconcepute. Ai impresia că ia totul de la zero.

La Desplechin te uimește contrastul dintre text și modul în care actorii îl abordează. Aproape toate lucrurile, oricât de grave ar fi, sunt spuse cu zâmbetul pe buze, pe un ton înfiorător de împăcat. Totala lipsă de iubire dintre o mamă și fiul ei sunt mărturisite de amândoi la o țigară pe un balansoar în ajunul Crăciunului cu același ton cu care ar fi discutat despre ce cadouri să facă celorlalți din familie. Îi place să ilustreze relațiile dintre personaje prin gesturi puțin excentrice sau prin mici jocuri care le dau multă libertate actorilor.

Aproape toate personajele principale au o secvență care le caracterizează succint și într-un mod foarte direct. Într-o secvență de început din „Un conte de Noël" fratele mijlociu, Henri, oaia neagră a familiei, se oprește pe marginea unei borduri și își întinde mâinile ca să-și ia zborul. Cade cu fața în jos pe asfalt ca o caramidă. Primele replici ale surorii mai mari sună astfel: „Sunt sterilă. Sunt tristă.", spuse în fața unui psiholog. Există un amestec de umor, forță și sinceritate în acest tip de a prezenta un personaj care oferă multă satisfacție spectatorului și claritate în perceperea unui personaj. Atât în „Rois et reine" cât și în „Un conte de Noël" personajele vorbesc cu camera. În „Rois et reine" afli trecutul protagonistei dintr-un soi de interviu. Nu neapărat informațiile pe care le dă, cât modul în care vorbește o caracterizează foarte clar. Încântarea de sine, încrederea și eleganța sunt clare după doar câteva minute.

Deși conflictul este unul destul de puternic, actorii au un fel de reținere care intensifică tensiunea. Sunt secvențe în care personajele își reprimă pe cât pot emoțiile și încearcă să păstreze acea aparentă formalitate a discuției. Atunci, doar câteva priviri sau prim planuri reușesc să aducă secvența la o tensiune aproape insuportabilă.

Dorește să spună totul despre un subiect și astfel își construiește scenariile cu multe personaje, încercând să acopere toate nuanțele temei alese. În „Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)" („Cum mi-am petrecut...(viața mea sexuală)", 1996) prezintă relația

**În filmele lui se dă o luptă între dorința de esențializare și o plăcere extraordinară de extindere.**

unui tânăr cu 3 femei. Fiecare relație are ceva deosebit, dar văzute în ansamblu, vorbesc despre relația dintre bărbați și femei în general. Sunt 3 fațete ale aceleiași relații. Una dintre fete oferă ocazia analizării psihologice a unei relații în discuții aproape filozofice, una oferă puterea instinctelor și a gesturilor violente și disperate, iar a treia un joc fermecător în care nu se discută nimic pe față, în care priviri, gesturi, jocuri de cuvinte îi apropie pe cei doi fără să-i supună unor angajamente mature. Chiar și deciziile foarte importante sunt luate în glumă. Nu-ți dai niciodată seama foarte clar în ce registru se află filmul. Îți vine să râzi de expresiile jucăușe ale actorilor, dar lucrurile spuse sunt grave. Totul, chiar și momentele grave sunt impregnate de o bucurie de a trăi chiar și emoțiile dureroase, de un spirit de măscărici care ia totul în batjocură, fiind însă conștient și de tristețea condiției sale. Eroul din „Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)" este un fel de măscărici caruia îi face plăcere să se prostească, dar vrea în același timp să fie luat în serios.

În filmele lui par a se lupta o dorință de esențializare cu o plăcere extraordinară de extindere, de amplificare dintr-un detaliu în altul. Povestea se pierde în momente care curg dintr-unul în altul, uitându-se parcă destinația. Din negocierea crudă a unei despărțiri se ajunge la descoperirea unei alte iubiri și totul merge înainte fără prea multe regrete. În confruntări, personajele par cuprinse de o vivacitate care vine din tulburările, dar și din fericirile lor. Multe secvențe în „Comment je me suis disputé ...(ma vie sexuelle)" sunt un amestec de suferință și un fel de extaz pe care îl au mai mult personajele feminine. Unul dintre cele mai puternice dintre acestea este personajul omonim din „Esther Kahn" (2000). Un personaj în care se amestecă trăsături aparent contrastante. Sensibilitate, ambiție, ingenuitate, dar și o forță interioară extraordinară. O femeie care poate să își trăiască sentimentele cu intensitate, dar care învață încet să le controleze și să le supună fără a-și pierde din inocență.

La Desplechin chiar și după a treia vizionare rămâi cu o senzație de densitate pe care ți-e greu să o pătrunzi cu adevărat. Lumea creată de filmele lui vine dintr-o sursă aparent inepuizabilă.

# Ikiru
## A trăi

Japonia 1952
regia Akira Kurosawa
scenariu Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
cu Takashi Shimura, Shinichi Himori, Haruo Tanaka

Moartea lui Akira Kurosawa în 1998 a fost o lovitură grea pentru moralul industriei cinematografice japoneze. „Împaratul" - cum era numit de cinefilii occidentali - a plasat filmul japonez pe harta internațională prin „Rashomon", laureatul Festivalului de Film de la Veneția în anul 1951. Deși critica consideră că viziunea sa creatoare și calitatea unor opere cinematografice din cea de-a doua jumătate de secol XX a fost când crescătoare, când descrescătoare, un lucru este cert: activitatea lui Kurosawa a fost emblematică atât pentru industria de film niponă, cât și pentru cea occidentală.

**de Sorana Borhină**

Această imprevizibilitate valorică a filmelor regizorului ia naștere din relația conflictuală pe care acesta o avea cu casele de producție japoneze, care aveau o atitudine autocrată atât față de regizori, cât și față de actori. Frustrat de lipsa de înțelegere și de eșuarea unui număr considerabil de proiecte, Kurosawa încearcă să se sinucidă în anul 1970. Regizorul supraviețuiește și realizează încă cinci filme, dintre care trei sunt considerate capodopere incontestabile ale geniului artistului: „Kagemusha" (1980); „Ran" (1985) și „Yume" (1990).

Dintre toate creațiile cinematografice ale lui Kurosawa, „Ikiru" (1952) este cu siguranță cea mai profund umanistă, promovând încrederea în valoarea individului și în continua sa evoluție și perfecționare. Acest umanism de natură dostoievskiană este vizibil datorită accentului pe care regizorul îl pune asupra acțiunilor concrete ale personajelor în detrimentul dialogului. Un declarat admirator al lui Dostoievski, Kurosawa împărtășește cu scriitorul rus teama că operele sale ar putea fi clasificate drept psihologice. Kurosawa se vrea un realist și dorește să portretizeze sufletul uman în toată complexitatea și profunzimea sa. Astfel, în „Ikiru" regizorul nu se ocupă doar cu studiul psihicului personajului principal, ci și de corpul său și de mediul prin care acesta se desfășoară.

„Ikiru" este povestea lui Kanji Watanabe, un funcționar public care, aflând că mai are doar șase luni de trăit, realizează inutilitatea vieții lui de până în acel moment. Boala de care suferă batrânul este cancer la stomac și a fost aleasă in mod deliberat de către regizor, japonezii considerând că sufletul este concentrat în zona abdominală.

În prima jumătate a filmului, spectatorului îi este prezentată încercarea lui Watanabe de „a trăi", de-a-și găsi un scop și efectele pe care această căutare le are asupra celorlalte personaje. Așa cum se întâmplă de obicei în cazul filmelor lui Kurosawa, simplitatea poveștilor și a desfășurării acțiunii este înșelătoare, scopul fiind acela de a contrabalansa importanța și gravitatea principalelor teme: iluzia adevărului în „Rashomon", lupta omului pentru împlinire și auto-conservare în „Shichinin no Samurai", sensul vieții și inevitabilitatea morții în „Ikiru". Kurosawa îi preia pe Hamlet și pe Macbeth din piesele lui Shakespeare, le schimbă chipul, limba și hainele, îi invață obiceiurile și tradițiile, făcându-i să pară japonezi autentici; regizorul este însă conștient că există un singur lucru pe care nu-l poate modifica și pe care nici nu dorește să încerce să-l schimbe: structura interioară și caracterul universal al trăirilor și reacțiilor acestor personaje. Același lucru îl face și în cazul lui „Ikiru" unde se folosește de prototipul „omului mărunt" din literatura rusă.

Acest intens proces de asimilare și naționalizare este unul specific japonez, iar regizorul reușește să și-l asume în totalitate, produsele sale fiind aproape întotdeauna genuine.

În „Ikiru" sunt folosite o gamă largă de artificii cinematografice pentru a se face trecerea de la prezent la trecut sau de la o stare la alta. Narațiunea liniară este adesea întreruptă de o serie de flashbacks și flashforwards ce au mai mult un rol explicativ decât unul estetic. Deși nu este la fel de dinamic ca „Rashomon", în „Ikiru" Kurosawa folosește în mare parte aceleași tehnici cinematografice. Eclerajul

joacă și aici un rol esențial, nu numai în crearea atmosferei, ci și în accentuarea trăirilor personajelor, exemplul cel mai clar fiind jocul de lumini de pe fața personajului principal în cele trei momente cheie din evoluția sa: conștientizarea, asumarea și contemplarea rezultatului final.

„Ikiru" abundă de comentarii sociale si politice, iar atitudinea regizorului este indubitabil una moralizatoare. Însă, ca orice mare estet, Kurosawa reușește să insereze cu discreție aceste elemente în contextul filmic. Tema războiului este abordată de două ori în „Ikiru": direct, într-un flashback - plecarea fiului la război – și indirect, într-un flashforward – inspectarea de către Watanabe a locului unde avea să fie construit parcul. Spațiul arată literalmente „ca după bombardament", iar înlocuirea acestuia cu un cadru propice odihnei și jocului are o însemnătate simbolică. Astfel, Kurosawa nu situează în prim plan greșelile trecutului, ci încercările de a le rezolva.

Interesant de analizat este impactul pe care „Ikiru" l-a avut asupra publicului japonez și asupra modului în care Kurosawa a ajuns să fie perceput de către acesta. Dacă după „Rashomon" americanii au început să-l numească „The Emperor", în 1952, anul apariției lui „Ikiru", japonezii i-au oferit regizorului apelativul de „sensei". Pentru occidentali acest amănunt poate părea insignifiant, dar, pus în contextul societații nipone acesta capătă o însemnătate deosebită: tradus liber, „sensei" poate însemna orice de la educator la profesor sau mentor; însă, pentru japonezi acesta reprezintă o persoană de la care poate învăța nu numai o anumită clasă sau grup specific de persoane, ci o „lume întreagă".

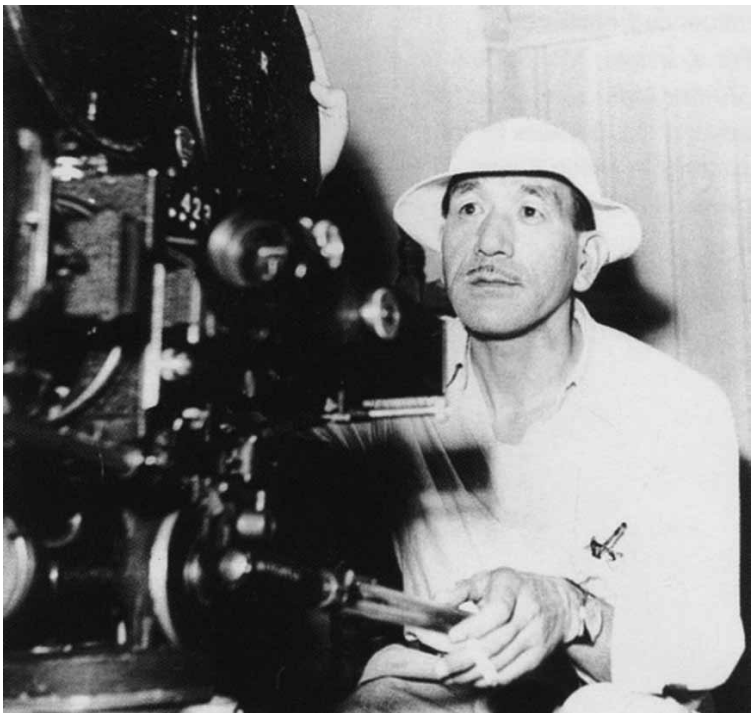
Acest detaliu poate fi de asemenea înțeles prin intermediul contextului filmic, aici având chiar o valoare dublă: spre deosebire de restul filmelor lui Kurosawa (în special jidai geki-urile), în „Ikiru" procesul de conștientizare, înțelegere și asumare prin care trec Watanabe și restul personajelor este dublat de perspectiva în care regizorul își plasează spectatorul, astfel acest complex proces de „trezire" fiind direcționat în mare măsură către public. Exemplu: a doua jumătate a filmului o reprezintă priveghiul, la care participă nu numai membrii familiei, ci și foștii colegi de serviciu. Până în acest moment spectatorului îi este negată o înțelegere completă asupra finalității acțiunilor lui Watanabe. Printr-o serie de cadre „tatami", Kurosawa își forțează spectatorul într-o poziție de mimetism, determinându-l să afle din discuția colegilor de muncă importanța gestului bătrânului.

Al doilea element care a contribuit la conferirea titlului de „profesor" lui Kurosawa are particularitatea unui joc de cuvinte: „sensei" este alcătuit din doi kanji; primul – sen - citit în japoneza nativă se traduce ca „înainte", iar cel de-al doilea „sei" înseama „a trăi" și se citeste „ikiru".

# YASUJIRO OZU

## o simfonie a simțurilor

**Uvertura:** „Japonia va dispărea, va deveni anorganică, goală, neutră; va fi bogată și vicleană". Așa aprecia Kimitake Hiraoka, o cunoștință apropiată a lui Yasujiro Ozu, vânzarea „viitorului" țării înainte de-a se sinucide. Pe Hiraoka, noi îl cunoaștem ca Yukio Mishima, iar prietenul său, Yasujiro Ozu este unul dintre puținii cineaști care au reușit să intuiască cu o precizie chirurgicală sufletul națiunii sale: la suprafață, Japonia apare într-adevăr ca fiind într-o continuă schimbare...O fi oare adevărat? Cine știe? Culturile se schimbă, se transformă, evoluează și apoi dispar.



**de Sorana Borhină**

### Allegro: Yasujiro și cinema-ul

Cinematografia japoneză a fost considerată moartă de atâtea ori de la începuturile sale –în special de criticii și producătorii de film niponi - încât renașterea sa continuă a fost întotdeauna marcată în egală măsură de o spectaculozitate gălăgioasă și de un timid răsuflu de ușurare.

Viața lui Yasujiro Ozu seamănă în mare parte cu cea a personajelor din filmele sale. Se naște în Tokyo, dar educația și-o începe într-un orășel de provincie. După cum însuși regizorul avea să mărturisească peste ani, tânărul Yasujiro avea „un caracter infect": la școală se evidenția mai ales datorită conflictelor pe care le isca, pentru admirația față de acool, tutun și fete frumoase, dar și pentru obiceiul de-a ține pe bancă fotografia lui Pearl White. Astfel, cinematograful american a avut o influență considerabilă asupra viitorului regizor, iar interesul său pentru film era atât de puternic încât într-o zi, mergând să-și susțină examenul de admitere pentru școala superioară de științe economice, a facut un popas la cinematograful orașului pentru a vedea în premieră filmul „The Prisoner of Zenda" („Prizonierul din Zenda", 1922, regia Rex Ingram).

### Andante: Regizorul Yasujiro Ozu în perioada interbelică

Tânărul lucrează la începutul carierei sale ca operator și-și ia munca foarte în serios. Ozu povestește că-și lua atât de în serios serviciul încât în momentul în care i s-a oferit șansa să regizeze un film i-a fost greu să se decidă: „Ca ajutor de regizor puteam să beau cât aveam chef și să vorbesc mai tot timpul. Ca regizor, însă, ar fi trebuit să îmi pierd nopțile muncind". În ciuda dezavantajelor, Yasujiro Ozu accepta slujba și în anul 1930 realizează „Ojosan" („Domnișoara"). Deși în acest prim film influența cinematografiei americane este ușor de recunoscut, Ozu reușește să pună bazele stilului care avea să-l consacre: inserarea conflictului dintre factorii moderni și tradiționali în contextul social japonez.

Pe tot parcursul anilor '30, trece printr-o perioadă de revoltă socială, iar personajele predilecte sunt oamenii simpli si umili, cum ar fi șomerii din „Shukujo to hige" („Fata și Barba", 1931) sau fiii nemulțumiți din „Umarete wa mita keredo" („M-am nascut, dar...", 1932). În acest ultim film, Ozu tratează pentru prima dată conflictul dintre generații și revolta „copiilor modernismului" în fața autorității părintești. Același pesimism îl găsim și în filme precum „Sheishun no yume imaizuko" („Unde au zburat visele tinereții", 1932) sau „Tokyo no onna" („O femeie in Tokyo ", 1933). Dacă primul este o comedie lejeră care contrastează lumea adulților cu cea a copiilor, cel de-al doilea tratează un subiect delicat atât din punct de vedere moral, cât și social: prostituția.

În acești primi ani cineastul își șlefuiește stilul, se joacă, experimentează, reușește să-și însușească și să stăpânească genul „shomin geki" de film, ce portretizează viața clasei de mijloc. O caracteristică definitorie a filmelor timpurii ale lui Ozu o reprezintă introducerea unei forme aparent puerile de sentimentalism. Scopul este clar: emoționarea spectatorului, însă „dulcegăriile" lui nu sunt niciodată jenante ori penibile. Sinceritatea cu care regizorul abordează problemele familiale se datorează respectului și interesului cu care acesta analizează natura umană. Cu timpul, contrastul dintre generații face spațiu conflictului dintre modernism și tradiționalism.

## Scherzo: Cel de-al doilea Război Mondial

Este greu de articulat însemnătea pe care acest război a avut-o în evoluția Japoniei. Moștenirea lăsată de război este apăsătoare, iar cetățenii japonezi preferă să nu vorbească în mod direct despre acest subiect. Se discută, desigur. despre Hiroshima și Nagasaki , dar abordarea este una generalistă.

În timpul războiului, Ozu se dă drept naționalist – nu putem spune că a avut o gamă largă de alternative având în vedere că trăia într-o dictatură militară. Deși considera falsă forma de naționalism adoptată de către stat, o pervertire a adevăratei doctrine, regizorul exploatează situația politică: astfel, sub pretextul promovării valorilor naționaliste realizează o serie de filme satirice - „Todake no kyodai" („Frații și surorile familiei Toda", 1941) și „Chichi ariki" („A fost un tată", 1942).

## Vivace: Estetica cinematografică

Din punct de vedere al modalității de abordare a compoziției dramatice, Yasujiro Ozu demonstrează o lipsă totală de interes față de structura în trei acte, preferată de cineaștii americani. Regizorul nu împărtășește valorile propuse de către Hollywood și din acest motiv își creează o formă estetică proprie, intimă, dar în același timp ușor de identificat. Personajele și atmosfera joacă un rol esențial în operele de maturitate ale lui Ozu, în detrimentul acțiunii și a dialogului. Motivul principal al acestei „nemișcări" se datorează unei realități cotidiene specifice Japoniei: în cea mai mare parte a timpului japonezii stau la nivel de tatami. Ozu alcătuiește astfel „cadrul tatami", ale cărui ritm și cadență sunt unice în cinematografia mondială.

Filmele lui sunt de asemenea puternic influențate de budismul zen: ca regizor, Ozu nu irosește timpul cu „mirosirea florilor", ci preferă să le planteze, să le privească crescând, în tăcere. Alte reguli cinematografice „încălcate" de către regizor sunt: nefolosirea amorsei și înlocuirea ei cu un „straight shot" – camera fiind poziționată fix în fața actorului în momentul în care acesta dialoghează cu un alt personaj și nerespectarea regulii de 180 de grade. Muzica este rar folosită și, atunci când apare, are rolul de a face tranziția între secvențe. Un alt element pe care publicul occidental îl poate considera bizar este modalitatea „neortodoxă" prin care Ozu se folosește de elipsă: exact acolo unde cineaștii ar lăsa acțiunea să „deruleze", el o taie, ilustrându-ne-o apoi și folosindu-se de dialogul – și acesta relativ minimalist – dintre personaje.

După război popularitatea lui Yasujiro Ozu în țara natală crește considerabil. Adaptat după romanul lui Kazuro Hirotsu („Chichi to musume" – „Tată și fiică"), „Banshun" („Primăvară târzie", 1949) este primul success important de public al lui Ozu și, așa cum sugerează titlul cărții, tratează tema favorită a regizorului și un moment crucial în evoluția relațiilor inter-familiale: clipa în care părinții trebuie să lase de-o parte propriile exigențe și să se gândească la fericirea copiilor. Shukuchi, un profesor în vârstă de 60 de ani, trăiește alături de fiica sa Noriko într-un oraș de provincie. Războiul a luat sfârșit, bărbații s-au întors acasă, însă Noriko, care nu dorește să-și părăsească tatăl, nu vrea să se căsătorească. Shukuchi realizează că trebuie să lase la o parte egoismul și comoditatea, pentru a se gândi la viitorul fetei. Pentru a o convinge să-și aleagă un soț, Shukuchi îi spune că și el are de gând să se recăsătorească și să regăsească fericirea pierdută. Odată trecut de șoc și pentru a-i oferi libertate tatălui, Noriko se căsătorește. În final, pleacă cu soțul în Tokyo și bătrânul rămâne singur. Discursul pe care Shukuchi îl ține fiicei devine unul memorabil prin sinceritatea mesajului transmis: fericirea conjugală trebuie construită în doi, aceasta nu se declanșează în momentul încheierii ceremoniei nupțiale, ci trebuie căutată, găsită și cultivată.

Limpezimea mesajului este dublată de simplitatea cadrelor: camera este situată la nivelul solului, iar staticul compoziției amplifică profunzimea discursului. Datorită acestui detaliu, orice mișcare a camerei capătă o însemnătate majoră în contextul filmic.

Finalul este de un lirism înduioșător, Ozu contrastând camera întunecată în care moare Shukuchi cu o a doua încăpere, luminată, aflată cu un etaj mai sus. Existența unui panou publicitar cu „drink Coca-Cola", nu reprezintă o formă de publicitate mascată, ci are rolul de a sublinia transformarea Japoniei la finalul războiului mondial.

Este greu să scrii despre „Tôkyô monogatari" („Poveste din Tokyo", 1953), fără să te pierzi în detalii, pentru că în acest film detaliile sunt cele care contează. În comparație cu restul capodoperelor cinematografiei universale, filmul lui Ozu are sembiantele unei picturi miniaturale. Singurătatea reprezintă tema centrală din „Tôkyô Story", aceasta luând pe parcursul desfășurării acțiunii mai multe forme: singurătatea bătrânilor care vin să-și viziteze copiii, singurătatea copiilor care trăiesc doar pentru a munci, singuratatea lui Noriko – acum văduvă, etc.

Odată cu occidentalizarea Japoniei, vechile valori trebuie înlăturate pentru a face loc unor noi moravuri și stiluri de viață: bătrânii, care înainte de război erau aproape venerați de restul familiei, sunt ignorați, balanța înclinându-se acum în favoarea tinerilor.

Procesul intern, însă, este mai drastic decat cel social: odată independenți din punct de vedere financiar, tinerii se închid în ei, refuzând orice formă de „sfat bătrânesc" venit din partea părinților. Aceștia din urmă devin pentru copii o reală problemă de care nu știu cum să scape mai repede. Bătrânii nu-și pot permite să se revolte și nici nu doresc să o facă pentru că mediul în care ar trebui să „ia atitudine" este unul straniu, necunoscut lor. Shukishi și Tomi încearcă să înțeleagă obiceiurile și regulile acestui „nou" Tokyo și să se mulțumească cu ceea ce li se oferă.

Este ușor de ghicit "de partea cui" se află Ozu și putem intui acest fapt prin intermediul atitudinii cinematografice a regizorului: dacă în „Banshun" și în „Bakushû" („Vară timpurie", 1951) aveam senzația că aparatul de filmat este „mișcat cu zgârcenie", ei bine, în „Tôkyô Story" acesta pare să fi prins rădăcini. În fața camerei lui Ozu personajele, societatea, orașul se schimbă – atât în bine, cât și în rău – dar acest dinamism este contrabalansat de o imobilitate filmică, care, pe lângă scopul compozițional, urmărește și conturarea unei afirmații morale: Japonia trebuie să învețe să armonizeze trecutul cu prezentul, pentru a nu-și pierde identitatea națională.

Ironia sorții face ca opera lui Yasujiro Ozu să devină cunoscută Occidentului abia în anul morții regizorului – 1963. Criticii americani l-au considerat – și continuă să o facă – „cel mai japonez regizor japonez". Motivele sunt lesne de înțeles: simplitatea compozițională și claritatea stilului, lirismul, subtilitatea, puternica legatură între om și natură, „lipsa unui 'plot' propriu-zis" sunt elemente ce oferă filmelor o alură „foarte japoneză", cărora li se adaugă, desigur, principala „problemă": lungimea. Filmele lui Ozu sunt într-adevăr lungi, dar principalul motiv pentru care această caracteristică deranjează publicul străin neavizat este reprezentat de modalitatea prin care acesta înțelege acțiunea sau mișcarea: filmele ne pot părea inutil de lungi, de „trase de păr", doarece nu urmează ritmul si direcția operelor cinematografice obișnuite.

Ozu deține o înțelegere profundă a artei japoneze, al cărui scop nu este înțelegerea obiectului contemplat, ci asumarea lui. Spectatorul are nevoie de timp – fie că e vorba despre kabuki, noh, muzică sau film – pentru a „se cufunda" și a experimenta mai profund forma de artă admirată.

# O thiasos
## Actorii ambulanți

„Prima mea pasiune, ca băiat, au fost filmele americane – westernuri, musicaluri și filmele cu gangsteri. Și melodramele puțin, dar nu prea mult. Îmi plăceau în mod deosebit John Ford, Michael Curtiz și musicalurile lui Minnelli. Dacă mă gândesc la confruntarea cântată din „O thiasos", îmi dau seama că e o scenă de musical. Ceea ce mi-a plăcut întotdeauna la musicaluri era libertatea pe care ți-o ofereau de a stiliza, de a evada din viața cotidiană, altundeva."

**de Cristiana Stroea**

Într-adevăr, confruntarea cântecelor despre care Theo Angelopoulos vorbește în extrasul dintr-un interviu de mai sus, poate fi ușor confundată cu o scenă dintr-un musical american. Două grupuri - tineri cu prietenele lor și o gașcă de bărbați care aduc a gangsteri americani mai prăfuiți, se iau la harță prin imnuri politice și cântece persiflante. Secvența are ingredientele specifice acestui gen de confruntare: un local oarecare unde lumea se adună să petreacă, momentul în care grupurile devin conștiente unul de altul, așteptarea, neliniștea celor din jur – chelnerii și proprietarul localului etc., prima scânteie, confruntarea în sine care crește ca intensitate, spectaculozitate și tensiune până când cei mai tari dovedesc că sunt cei mai tari, retragerea învinșilor.

Totuși, în cazul acestei secvențe din „O thiasos", substratul politic, acumularea evenimențială anterioară și anumite diferențe esențiale o transformă într-o remarcabilă alegorie politică, istorică, socială a poporului grec. Cele două grupuri care se înfruntă sunt de tineri comuniști și, respectiv, susținători ai regelui care se întâlnesc în ajunul izbucnirii războiului civil din Grecia, iar câștigătorii nu sunt cei care cântă mai frumos sau dansează cu mai mult chef, precum în musicalurile obișnuite, ci aceia care au pistolul. Un singur foc de avertisment, în aer, îi face pe tinerii comuniști să părăsească încruntați localul în timp ce gașca de monarhiști cere orchestrei să cânte o melodie tânguitoare, ale cărei versuri îl invocau cu jale pe rege. Bărbații formează perechi și, îngânând solista, dansează, cu fețe patetice, în localul afumat, sub privirile prudente ale chelnerului. Secvența reprezintă cheia citirii întregului film, iar ironia, tensiunea, umorul, profunzimea observației o transformă într-o scenă memorabilă în filmografia regizorului grec și în cea universală.

„O thiasos" este un film-colaj în care câteva locuri din Grecia, în diferite momente din perioada 1929-1952, se suprapun sau se alătură creând arce de dialog prin care regizorul problematizează o istorie obscură și dureroasă. De pildă, filmul începe cu o secvență în care trupa de actori ajunge în gara orașului Aegion în 1952 - după cum spune o voce din off - și se termină cu aceeași secvență în care aceeași voce din off spune că anul în care trupa a ajuns în gara Aegion e 1939. Semnificația acestei simetrii imperfecte și a relației care se stabilește între cele două secvențe poate fi înțeleasă doar în raport cu filmul și cu evenimentele relatate, precum și cu alte perechi de secvențe aflate în raporturi similare sau chiar mai puternic expresive. Un alt exemplu este cel în care grupul de actori merge printre pereții plini de postere electorale ai unor case. Pe drum se întâlnesc cu o mașină. Camera pare să se lase furată și îi abandonează pe actori, urmărind mașina până când aceasta dispare în zare, apoi se întoarce la străduța pe care urcaseră actorii. Dar pe străduță a apărut acum un ofițer nazist care patrulează, iar afișele electorale nu se mai văd pe pereții caselor – semn că e aceeași stradă, dar într-un alt timp.

Secvențele sunt mereu dominate sonor de muzică sub toate formele ei populare: cântece folclorice grecești, patriotice, imnuri politice monarhiste sau comuniste, jocuri muzicale de cuvinte, romanțe, jazz american, melodii tradiționale. În afară de rolul lor documentar, de eficacitatea de a plasa într-un anumit moment istoric sau de a oferi informații despre interpreți, aceste cântece devin uneori singura consolare sau revoltă accesibilă.

„Vei reveni./ Nu contează peste cât timp/ vei reveni. Cu remușcări/ Cerând iertare cu inima frântă / Vei reveni." sunt versuri prin care membrii trupei se consolează când unul dintre ei este arestat. Prin aceleași versuri Electra îl atacă pe Egist – colaborationistul și trădătorul care îi va omorî și tatăl.

Relațiile de dialog între anumite cadre, cântecele și refrenele induc o stare de meditație pentru care filmul ne dă răgaz prin alte cadre-secvență lungi, descriptive, pline de tăceri. Prin monoloagele a trei dintre personajele sale care încep să vorbească brusc, privind spre cameră și rememorând anumite momente istorice la care au participat (Războiul greco-turc, 3 Decembrie 1944 și torturarea comuniștilor greci), Angelopoulos aduce mărturii și detalii noi în acest proces al istoriei pe care l-a întreprins.

Foarte pe scurt, principalele perioade la care filmul face trimiteri sunt următoarele: Grecia

**Grecia 1979**
**regie și scenariu Theo Angelopoulos**
**cu Eva Kotamanidou, Aliki Georgouli**

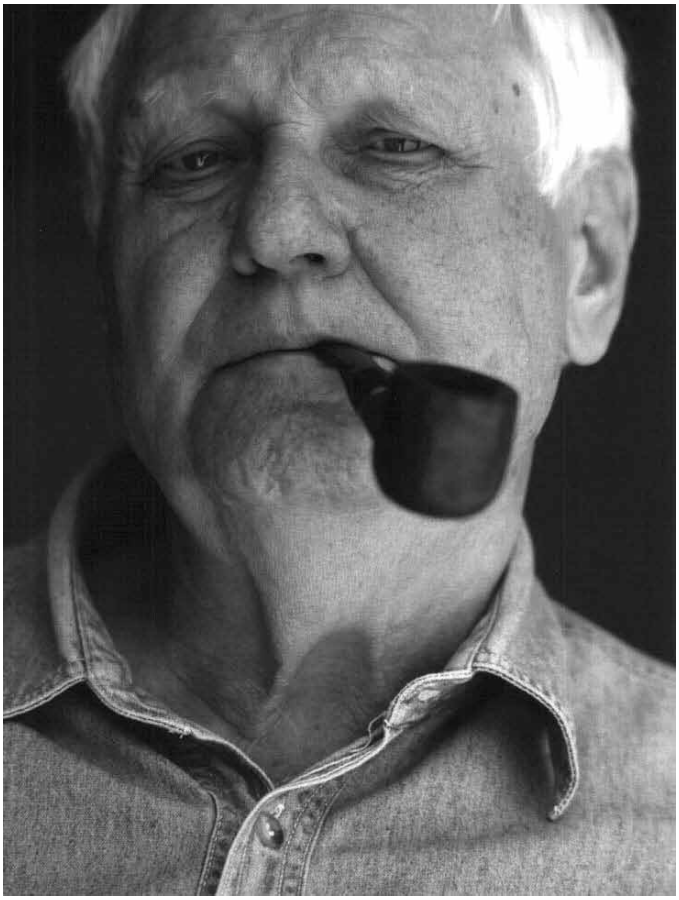
– monarhie constituțională până în 1936 când generalul Metaxas, în urma unei lovituri de stat, preia puterea și instituie dictatură până în 1940; invadarea Greciei de către trupele lui Mussolini în 1940 (grecii reușesc să oprească înaintarea), invadarea și ocuparea Greciei de către naziști în 1941; ocupația nazistă (1941-1944) timp în care se formează mișcarea de rezistență predominant condusă de comuniști; retragerea naziștilor în 1944 și reîntoarcerea guvernului monarhist; conflict politic între Guvernul monarhist și comuniști care degenerează în Războiul Civil Grec (1946-1949); în 1947 americanii își afirmă intenția de a interveni în problemele interne ale Greciei. Grupările de orientare dreapta sunt întărite. În 1949 ministrul Alexander Papagos lansează o contra-ofensivă majoră împotriva comuniștilor care câteva zile mai târziu capitulează, punând astfel capăt războiului. În 1952 Papagos câștigă alegerile prezidențiale.

Acesta este climatul politic și social în care se desfășoară pribegiile „actorilor călători". Trupa, formată dintr-o familie și câțiva prieteni, încearcă să susțină reprezentații ale piesei de teatru „Păstorița Golfo", inspirată dintr-o poveste tradițională. Membrii familiei poartă numele personajelor mitice: Agamemnon, Oreste, Clitemnestra, Electra, prietenul lui Oreste - Pilade, Egist, iar relațiile de familie sunt aceleași. Angelopoulos ia familia mitologică și o plasează într-un alt context spațio-temporal și o supune altor forțe. Destinul nu se mai manifestă prin erinii și voința zeilor, ci prin interesele celor care dețin puterea.

Astfel, Agamemnon este căsătorit cu Clitemnestra care îl înșeală cu Egist. Egist este colaboraționist și informator al naziștilor. Agamemnon se înrolează în armată în 1940 pentru a lupta împotriva italienilor. Apoi, în timpul ocupației naziste se alătură mișcării de rezistență. Dar Egist și Clitemnestra îl trădează și Agamemnon este executat. Fiul lui Oreste și prietenul acestuia – Pilade, sunt amândoi comuniști. Oreste îl va răzbuna pe tatăl său împușcându-i pe cei doi - Clitemnestra și Egist - în timpul unei reprezentații. Dar ulterior va fi prins de monarhiști și executat. Electra este cea care îl îngroapă și alături de prietenii care i-au mai rămas îl aplaudă pe Oreste înainte de a-l acoperi cu pământ. Este un omagiu frumos, simplu și tulburător.

În acest film de 4 ore sunt multe astfel de secvențe în care problemele politice și intelectuale trec pe un loc secundar și răzbate forța emoțională și creatoare remarcabilă a acestui regizor. Secvența mea preferată este cea în care membrii trupei înfometați, văd în zăpadă o găină rătăcită și aleagă cu mic cu mare să o prindă.

Chiar și pentru atât a meritat documentarea asupra istoriei moderne a Greciei, cafeaua inducătoare de șoc cerebral (pentru că ritmul este lent, lent, lent..) și indignarea că pricep mai mult ascultând ce spun personajele decât ce citeam din super-subtitrarea filmului: fasolache (grecescul pentru fasole), căruțache.. Și în plus, în momentele în care personajele se dezbracă, în copia pe care am avut-o eu, apărea o bulină mare pe ele. Mda.. Dar ce tare e găina aia!



# Miklós Jancsó

## filmând pe ritmuri de dans

La începutul anilor ’50, după ce obține diploma în regie de film la Academia de Arte Teatrale și Cinematografice din Budapesta, Miklós Jancsó pune bazele carierei sale cinematografice printr-o serie de actualități și filme documentare ale căror subiecte variau de la „învățăturile delegațiilor agricole sovietice” până la izotopi și alte chestiuni medicale. „Actualitățile erau ficțiune” afirmă Jancsó ulterior într-un interviu, completând că „erau minciuni și am știut mereu că sunt minciuni”.

**de Cristiana Stroea**

Primul său lung-metraj de ficțiune – „A harangok Romaban mentek” („Clopotele au plecat la Roma”) a avut premiera în 1958, dar rezultatul nu l-a mulțumit și ulterior s-a dezis de acest film. „Cantata” (1963) este al doilea film de ficțiune al lui Jancsó și îi aduce Premiul Criticilor Maghiari. Încă din „Cantata” se profilează stilul vizual unic al lui Jancso definit prin mișcările lungi, unduitoare, hipnotice ale unei camere ce planează deasupra vastei puste maghiare urmărind personajele conduse, la rândul lor, de capriciile unei istorii potrivnice. În „Cantata” Jancsó a folosit nu mai mult de 13 cadre filmate de către Tamas Somlo în 11 zile. Din 1965, îl va coopta în echipa sa pe operatorul Janos Kende care filma cu măiestrie mișcări panoramice complexe de 360 de grade. Alți colaboratori obișnuiți ai lui Miklós Jancsó au fost scriitorul și scenaristul Gyula Hernadi și actorii Jozsef Madaras și Lajos Balazsovits.

„Pentru mine, viața este continuă mișcare fizică și filosofică: contradicțiile se bazează pe mișcare, mișcarea ideilor, mișcarea maselor.” Acest principiu se va transpune în creația lui Jancsó, nu doar formal ci și din punct de vedere al temelor preferate – istoria Ungariei cu marile ei confruntări și neliniști.

În 1966 se face cunoscut internațional prin „Szegénylegények” („Cei fără speranță”) – film nominalizat la Cannes pentru Palme d Or. Acesta este primul film dintr-o trilogie epică în care au urmat „Csillagosok, katonák” („Roșii și albii” - 1967) și „Csend és kiáltás” („Liniște și strigăt” - 1967).

Acțiunea din „Cei fără speranță” se desfășoară în vasta câmpie a Ungariei, când țara făcea parte din Imperiul austro-ungar, iar autoritățile încercau să prindă și să execute ultimii naționaliști refugiați în satele de la câmpie, după eșecul Revoluției de la 1848. Câmpiile nesfârșite nu pot ascunde fugarii, nu pot salva prizonierii, nu oferă protecție. Goliciunea câmpiei infinite e vulnerabilitatea celor oprimați. Cruzimea și brutalitatea metodelor folosite de opresori pentru a-i determina pe naționaliști să se trădeze unii pe alții au fost citite de unii critici drept alegorii ale urmărilor revoltei maghiare eșuate din 1956 împotriva comunismului sovietic impus și în Ungaria.

„Roșii și albii” – coproducție ruso-maghiară, a fost inițial o comandă pentru a sărbători a 50-a aniversare a Revoluției din Octombrie prin care bolșevicii preluaseră puterea. Însă Jancsó alege să situeze acțiunea filmului 2 ani mai târziu, în 1919 înfățișând lupta soldaților roșii sprijiniți de colaboratorii maghiari împotriva albilor țariști pentru a obține controlul asupra dealurilor din preajma Volgăi. Nu doar subiectul filmului a luat prin surprindere autoritățile sovietice, dar și abordarea lui. În locul unor povești frumoase și patetice despre nașterea comunismului, Jancsó creează un film prin care deconstruiește noțiunea de eroism, un film despre absurditatea și brutalitatea războiului civil rus și a confruntărilor armate în general. Filmul nu este bine primit în Rusia, unde a fost reeditat pentru a da o față prezentabilă războiului, măcar pentru premieră, după care a fost cenzurat definitiv.

În „Roșii și albii” primele cadre surprind câțiva unguri care încearcă

Csillagosok, katonák, 1967

să scape de gărzile albe ascunzându-se prin stufărișul unui râu. Doar unul dintre ei reușește să ajungă între zidurile unei mănăstiri unde tovarășii săi de luptă pregăteau execuția unor țariști. Tânărul se opune acestei execuții insistând că „putem să rămânem umani". Superiorul său se lasă convins. Soldații țariști sunt forțați să se dezbrace complet și sunt eliberați. Cadrul în care acești bărbați goi o iau la fugă spre linia de orizont prea îndepărtată a câmpiei pustii te face să simți că vor alerga mereu, la nesfârșit, fiind prea vulnerabili și expuși pentru a se opri vreodată. Comandantul care trebuia să îi execute, între timp se întoarce între zidurile mănăstirii unde gărzile și soldații lui nu sunt de găsit. Câteva clipe mai târziu este prins de albi, dar se sinucide. În curte, gărzile țariste aranjează prizonierii la zid. Apoi, îi cheamă 5 metri mai în față. Apoi, îi trimit iar la zid. Și îi cheamă iar. Și îi trimit iar la zid - un du-te-vino lipsit de sens, îndobitocitor. Din acest talmeș-balmeș sunt aleși câțiva prizonieri. Restul sunt conduși într-o altă curte. Dintre prizonierii aleși doi sunt eliberați și alți doi sunt împușcați în spate în timp ce li se ordonă să fugă - o execuție privată, pentru ochii și plăcerea albilor de a împușca o țintă în mișcare. În cealaltă curte soldații roșii și tovarășii lor unguri sunt separați de către albi. Ungurii sunt eliberați. Roșii sunt obligați să se dezbrace de cămăși și li se dau 15 minute să scape. Dar li se întinde o capcană și sunt încolțiți într-o altă curte interioară, pregătită și închisă cu acest scop sadic. Urmează o execuție în masă. Unul dintre ungurii care fuseseră eliberați ajunge la un post de prim ajutor unde câteva asistente îngrijesc fără părtinire soldați roșii și albi. Interogată dacă ascunde bolșevici, asistenta șefă îi răspunde unui țarist că „aici nu sunt roșii sau albi, sunt doar oameni". Între timp, pe o câmpie, unul dintre comandanții țariști încearcă să siluiască o femeie maghiară, dar este prins de un superior care îl execută pentru asalt asupra populației civile. La postul de prim-ajutor asistentele sunt obligate să meargă în pădure, însoțite de gărzile albe. Spre uimirea lor, li se cere doar să danseze un vals. Dintre copaci apare o fanfară, femeile formează perechi, dansează sub privirile albilor, apoi sunt eliberate. Întoarsă la spital, una dintre asistente își regăsește iubitul ungur. Vrea să se dezbrace pentru el – singura secvență în film când nuditatea unui corp are și conotații erotice. Între timp apar iar gărzile țariste. Bărbatul se ascunde în apă, iar femeia se preface că vrea să se îmbăieze, în ideea că albii se vor îndepărta pentru a-i oferi intimitate și astfel pentru a-l proteja pe fugar. Dar ungurul este descoperit. Cântă un cântec de luptă bolșevic. Femeia este forțată să iasă din apă și pe ponton, asistă la omorârea celui iubit. Corpul ei frumos, nud, se chircește în poziție fetală. Eșecul de a-l salva pe ungur îi neagă acestui corp frumusețea, forța de seducție, erotismul, îi trădează vulnerabilitatea care rămâne

calitatea esențială a unui trup gol în filmele lui Jancsó. Aceeași asistentă este obligată apoi să îi trădeze pe roșii ascunși, dar între timp apar tovarășii lor. Gărzile țariste sunt alungate, iar asistenta e omorâtă pentru trădarea ei. Filmul se termină cu un cadru în care roșii care au mai rămas înaintează spre o moarte sigură cântând La Marseillaise și nu vreun alt cântec de luptă sau de solidaritate comunistă, ca o afirmație finală – aici nu există roșii sau albi, ci doar dorință de libertate.

În „Roșii și albii" muzica și expresivitatea sunetelor sunt reduse la minim. Dar rolul acestora este preluat în întregime de mișcarea camerei și a personajelor în cadru. Sărăcia auditivă este compensată de un du-te-vino al personajelor care se cheamă unele pe altele, se gonesc, fug, se îndepărtează, cad rostogolindu-se, se duc și se întorc ezitând, ca într-o imensă coregrafie, ca într-un permanent și sofisticat dans de societate.

**Cadrele-secvență sunt lungi și elaborate, camera are fluiditatea unei perechi ce valsează**

Cadrele-secvență sunt lungi și elaborate, camera are fluiditatea unei perechi ce valsează, când depărtându-se de personaje, când apropiindu-se. Totuși, niciodată nu se apropie suficient de mult încât să le dea acestora o identitate. Jancsó se ferește să le investească cu un alt destin posibil, cu tragism sau să le ofere măcar o moarte semnificativă. Scenele de urmărire pe cai în galop, deși inspirate din filmele lui John Ford pe care Jancsó le iubea, nu mai au nimic din spectaculosul originalelor . Este un exemplu foarte potrivit pentru a înțelege în ce măsură stilizările și simplificările pe care Jancsó le aplică imaginilor sale reușesc să elibereze un cadru de încărcătura sa mitologică (imaginea unor călăreți gonind e intrinsec legată de mitologia americană – cel puțin pentru cei care sunt familiarizați cu ea) îmbogățindu-l cu alt potențial expresiv.

Regizorul privește cu obiectivitate și lipsă de implicare, iar analiza sa devine cu atât mai scrutătoare cu cât nu caută să manipuleze sau să șocheze. Crimele au loc în cadre largi, fără sânge și de multe ori glontele atacă din senin victima care cade secerată la pământ. Frumusețea austeră, spectacolul sobru al acestor scene de luptă m-a făcut uneori să uit că e vorba despre oameni care mor.

Miklós Jancsó, în acest film de război, reușește să șocheze nu prin violențele războiului, ci prin sadismul absurd al celor care îl duc: comandantul rus care prinde un ungur și îl obligă să intre în apă, deși l-ar fi putut omorî la fel de bine și pe uscat, gărzile albe care eliberează cei doi prizonieri și în timp ce aceștia fug îi împușcă în spate, falsa eliberare a bolșevicilor, comandantul ungur care îi oferă posibilitatea unui prizonier să își aleagă dintre soldați un călău și apoi comandă execuția asistentei care cu câteva clipe mai devreme încerca să salveze un camarad maghiar. Între aceste gratuități macabre, secvența valsului din luminiș pare un alt moment lipsit de sens.

În pădure intră în goană căruțele care duc femeile undeva, într-un loc spre care aleargă mulți soldați. Dispar și ei din cadru treptat, după copaci, odată cu femeile care se adâncesc în pădure. Tropăitul lor care se stinge este înlocuit de o melodie tristă ce pentru câteva clipe vine din afara cadrului. Acest incident sonor reamintește brusc că este vorba de o creație, de o operă cinematografică. Timp de 40 de minute, lipsa muzicii și expresivitatea minimă a sunetelor, absența unor eroi cu care să ne identificăm, structura neconvențională a subiectului – toate acestea induc sentimentul că urmăresc un eveniment în desfășurare, mai exact niște reportaje de război. Dar acest incident care durează doar câteva fotograme produce o ruptură de stil prin care filmul... se recunoaște pe sine ca fiind film. Momentul e scurt și imediat în cadru intră o fanfară – sursa tristei melodii care înaintează încet, cântând, spre acel loc misterios unde au fost duse femeile și spre care alergau soldații. În contrast cu graba soldaților și a căruțelor, înaintarea lentă a acestei fanfare cântătoare printre copacii subțiri ai unei păduri tinere de câmpie este de o frumusețe suprarealistă, pare ruptă dintr-un vis. Iar, în momentul în care melodia este înlocuită de una mai veselă, aceeași înaintare prin pădure devine chiar amuzantă. Fanfara este oprită într-un luminiș unde soldații, mai mulți superiori ai gărzilor țariste și asistentele sunt strânși laolaltă. Femeile sunt trimise după copaci și apar în curând îmbrăcate în rochii de seară. Soldații sunt goniți și rămân doar comandanții. Unul dintre soldați orchestrează toată această agitație și salută din când în când pe unul dintre comandanți, semn că a făcut ce trebuia să facă. Toate aceste pregătiri creează tensiune și așteptare.

Dar dirijorul se apropie de ele, le face complimente și le invită să danseze. Insistă, întrucât femeile nedumerite nu reacționează. În cele din urmă dansează ca niște spirite ale pădurii. Fanfara de-o parte și soldații de pe margine creează iluzia unui salon de dans și sentimentul liniștitor de normalitate. M-a trimis cu gândul la seratele dansante din romanele rusești și m-am gândit că, probabil, acești soldați, pe timp de pace se delectau în faimoasele săli de dans

**Miklós Jancsó este probabil cel mai cunoscut regizor al noului val al cinema-ului maghiar**

ale nobilimii rusești. Această jinduire după normalitatea vieții lor anterioare reprezintă aceeași dorință formulată de tânărul maghiar care se opusese execuției sau de asistenta șefă, și anume dorința de a rămâne umani.

Secvența în care soldații care cântă La Marseillaise sunt masacrați este tristă și memorabilă prin frumusețea compoziției vizuale și prin melodia cântată de fiecare, rus sau maghiar, pe limba lui. Câțiva ani mai târziu, La Marseillaise va fi cântecul cu care începe „Még kér a nép" („Psalmul roșu") – filmul care i-a adus lui Jancso în 1972 premiul pentru cel mai bun regizor la festivalul de la Cannes. Asemenea filmului „Cei fără speranță", în „Psalmul roșu" este vorba despre o revoltă eșuată. Prin acest film, considerat a fi un musical comunist, Miklós Jancsó își dezvoltă stilul cinematografic mărind lungimea cadrelor, amplificând baletul camerei și folosind mai multe simboluri vizuale și auditive, bazându-se pe forța de evocare a muzicii folk tradiționale sau a altor melodii simbol ale timpurilor respective – ex. „Charlie is my darlin' " pentru a vorbi iar despre opresori, despre oprimați și despre libertate.

Miklós Jancsó este probabil cel mai cunoscut regizor al noului val al cinema-ului maghiar din anii 1960. Prin stilul său cinematografic inconfundabil, prin permanenta revenire la subiecte ce-i permit o analiză a mecanismelor terorii și opresiunii, a creat filme provocatoare, obsedante, de care trebuie să te lași copleșit, prins, condus.

# Music in Film – Soundtracks and Synergy

de Pauline Ray

**(Wallflower Press, colectia Short Cuts, 2004. Cartea nu a fost publicată în limba română)**

**de Gabriela Filippi**

Muzica de film nu trebuie să fie neapărat „invizibilă", așa cum este gândit cel mai adesea. Aceasta este premisa cărții „Music in Film –Soundtrack and Synergy", care ia în discuție cântecele pop apărute pe coloana sonoră a filmelor. Pauline Ray abordează domeniul muzicii de film din perspectiva relației simbiotice dintre cele două arte; filmul și cântecele coloanei sonore se promovează reciproc; de asemenea, producătorii filmului câștigă o parte din veniturile strânse în urma vânzării CD-urilor ce conțin coloana sonoră, dar și muzicienii sunt recompensați la difuzarea filmului.

Din acest motiv, muzica trebuie să fie sesizabilă pentru spectatori. Se consideră că o alegere bună a pieselor pentru un anumit fragment de film face ca imaginea revăzută fără sunet să ceară bucata muzicală respectivă și invers, cântecul să amintească automat de film. Una dintre strategiile de promovare a filmului (aplicată în special în Statele Unite) este lansarea coloanei sonore cu câteva luni înaintea peliculei; muzica constituie astfel primul contact cu filmul și, în funcție de succesul pe care aceasta îl are, publicul va fi sau nu curios să îl vadă. Autoarea alocă un capitol întreg, din totalul de cinci, analizei strategiilor comerciale.

Un alt motiv pentru care spectatorul trebuie să fie conștient de momentul în care piesele pop se fac auzite în film este constituit de faptul că această muzică este folosită, în cele mai multe dintre cazuri, diegetic. Față de muzica de fond care poate avea rolul de a comenta acțiunea sau de a dicta o stare anume, muzica care își are sursa în cadru impune o altă perspectivă. Dacă unul dintre personaje pornește radioul și se aude o melodie pop, spectatorul, pe lângă senzația proprie pe care piesa i-o lasă, trebuie să ia aminte și la felul în care personajul primește aceiași stimuli.

În cartea sa, Pauline Ray dezminte ideea că muzica originală de film este superioară coloanei sonore alcatuită din cântece pop (termenul „pop" denumește și muzica rock, jazz ș.a.). Unul dintre argumentele date de susținătorii muzicii compuse special (și folosită în general ca muzică de fond) este creativitatea. Autoarea vine însă cu exemple de muzicieni pop legați de mișcarea underground care compun cântece special pentru filme datorită libertății experimentale pe care acest domeniu îl oferă. Printre artiștii amintiți se numără John Cale, Nick Cave, Lou Reed, Damon Albarn, Peter Gabriel, Patti Smith.

De asemenea, un alt argument împotriva muzicii pop în film este prezența versurilor care adesea nu se armonizează cu situația dramatică și pot distrage atenția de la acțiunea de pe ecran. Există însă filme care au asimilat anumite piese muzicale din faza de scenariu și nu în post-producție, când se adaugă de obicei muzica. Capitolul trei al cartii este un studiu de caz al filmului „Magnolia". Regizorul-scenarist Paul Thomas Anderson a preluat în construirea situațiilor personaje și stări sugerate de câteva cântece ale Aimeei Mann. Aceste piese apar și în film și unifică poveștile separate, completează înțelesurile. „Music in Film –Soundtrack and Synergy" este o analiză selectivă a folosirii cântecelor pop pe coloana sonoră a filmului. Pauline Ray aduce exemple din filme în care alegerea acestui tip de muzică nu este valoroasă numai din considerente financiare, ci și estetice, urmărind astfel să dovedească legitimitatea muzicii compuse de cantăreții pop alături de muzica orchestrală a compozitorilor specializați în muzica de film.

# Complete Guide to Film Scoring – The Art and Business of Writing Music for Movies and TV

de Richard Davis

**(Berklee Press, 1999. Cartea nu a fost publicată în limba română)**

**de Gabriela Filippi**

"Complete Guide to Film Scoring" este cu adevărat un ghid conceput în primul rând să îndrume compozitorii tineri, fară experiență în scrierea specializată a muzicii de film; este utilă însă și pentru novicii implicați în alte activitați ale domeniului cinematografic care doresc să dobândească o privire de ansamblu asupra procesului creativ al filmului. „Complete Guide to Film Scoring" poate fi înțeleasă și de persoane fără studii muzicale pentru că autorul este interesat să prezinte noțiuni generale, să obișnuiască cititorul cu terminologia și tiparele în care muzica poate să însoțească dramaturgia (ex. procedeul folosit în desenele animate prin care muzica imită acțiunea și o explicitează este denumit mickey-mousing).

Un alt scop al cărții este să descrie modul de lucru al departamentului de muzică și colaborarea lui cu alte sectoare din industria cinematografică. Pe lângă asta, Richard Davis comprimă într-un capitol o istorie a muzicii de film, iar într-un altul prezintă problemele juridice în domeniu- drepturi de autor, întocmirea contractului etc ., dar și estimări ale sumelor la care ajung onorariile compozitorilor de muzică de film de la Hollywood. Cartea se încheie cu o serie de douăzeci de interviuri luate compozitorilor.

Scurta istorie a muzicii de film pe care Richard Davis o redactează la începutul lucrării se oprește mai ales asupra perioadei de dinaintea și de după apariția filmului sonor. Autorul este preocupat de punerea în context a evenimentelor pentru a explica parcursul ideilor și alegerilor care au stat la baza formării unor practici încă aplicate în muzica de film. La începutul secolului trecut, publicul larg care mergea la cinema era obișnuit cu sonoritățile muzicii romantice de secol XIX, dar nu și cu muzica modernă. Plecând de la această observație, istoria muzicii de film este povestită prin cele două tendințe- cea a compozițiilor tonale -practicate mai ales de filme cu un buget mare, care nu pot risca- și încercarea noilor limbaje muzicale non-tonale -mai ales în filmul independent. Istorisirea este însoțită de anecdote care fac ca citirea să fie rapidă si plăcută.

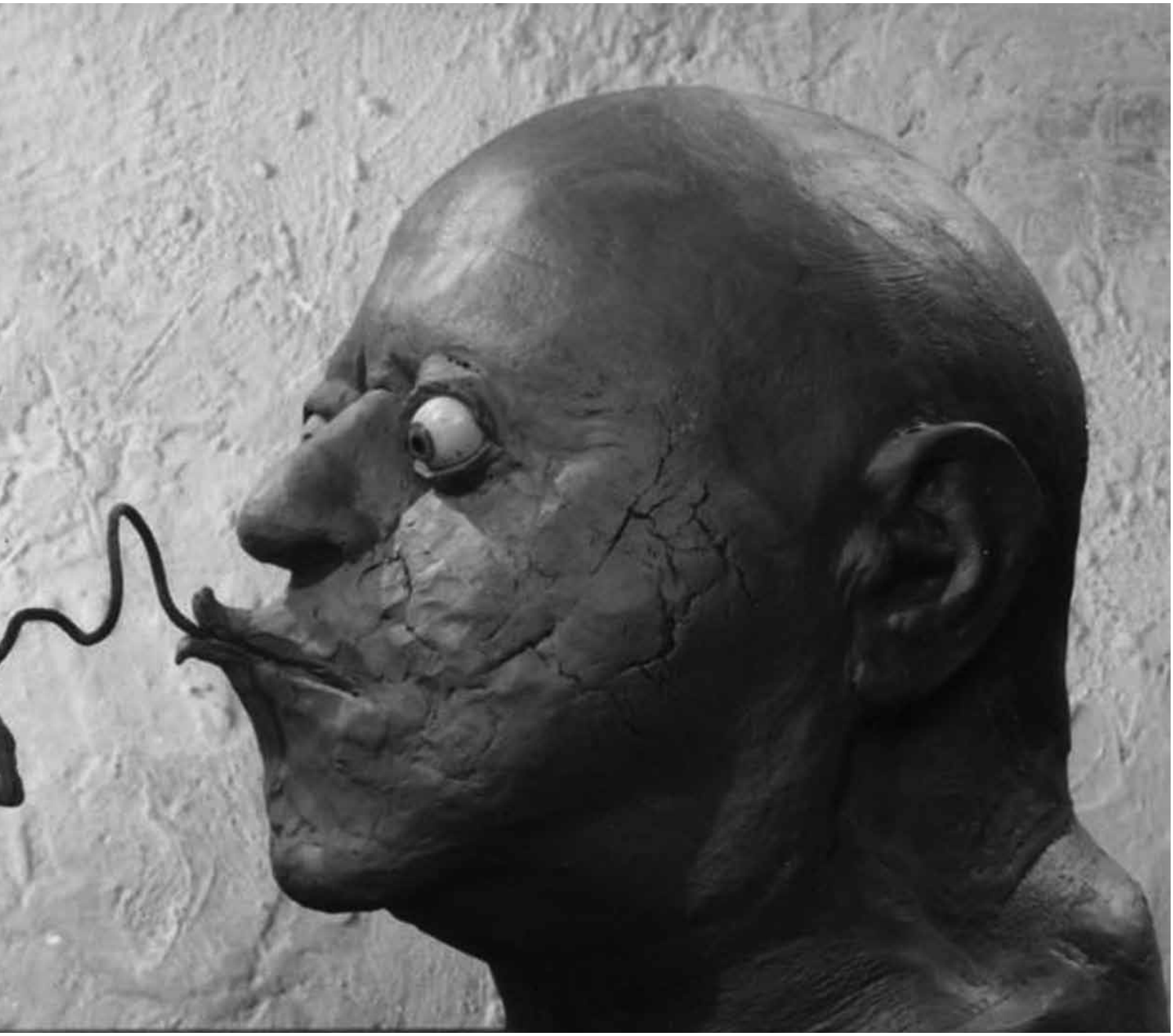
În capitolele ce urmează, stilul devine sfătos; autorul se adresează la persoana a doua și încurajează cititorul aspirant la meseria de compozitor de muzică de film. Această meserie presupune munca în echipă - o dovedesc și numeroasele posturi în departamentul de muzică: editor muzical, aranjor, copist, co-repetitor, proofreader, music librarian, music contracter. Voia compozitorului este mai presus de cea a orcăruia dintre acești oameni, dar și compozitorul se află, la rândul lui, în slujba regizorului și a producătorului. Din acest motiv, flexibilitatea este o caracteristică foarte importantă a compozitorului de muzică de film, în opinia lui Richard Davis.

Munca compozitorului de muzică de film este descrisă printr-o anecdotă în „Complete Guide to Film Scoring". În 1945 a avut loc premiera filmului lui Billy Wilder, „The Lost Weekend", film care nu conținea inițial nici o bucată muzicală pe coloana sonoră. Publicul a râs în hohote la scenele sobre. Pelicula a fost retrasă din cinematografe și i-a fost adăugată muzică. A doua oară prezentat, „The Lost Weekend" a fost un succes. Filmul a câștigat patru Oscaruri: pentru regie, pentru scenariu, interpretare masculină și cel mai bun film, dar muzica nu a fost măcar nominalizată pentru vreun premiu.

# SVANKMAJER magicianul

Jan Svankmajer este un artist suprarealist, un animator ceh cu o activitate bogată, desfășurată de-a lungul mai multor decenii, din 1964 când realizează primul său film, „Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara" („The Last Trick") și până în prezent. Imaginile sale onirice au influențat o mulțime de cineaști, printre care se numără Terry Gilliam sau Tim Burton.

**de Cristina Bîlea**



Dar operele lui Svankmajer nu iau naștere în cel mai pur spirit suprarealist, într-un mod liber, nepremeditat. Într-adevăr, lumea lui este spațiul de joacă al inconștientului, un loc de multe ori coșmaresc și plin de imagini surprinzătoare, pe care o formă conștientă de gândire le-ar cenzura; însă Svankmajer nu-și lasă spiritul artistic să umble brambura, ci îl orientează destul de ferm spre o atitudine și o perspectivă asupra vieții care numai aleatorii nu sunt. Probabil acest lucru îi face atât de fascinantă opera, imaginația debordantă care se concentrează totuși în idei articulate.

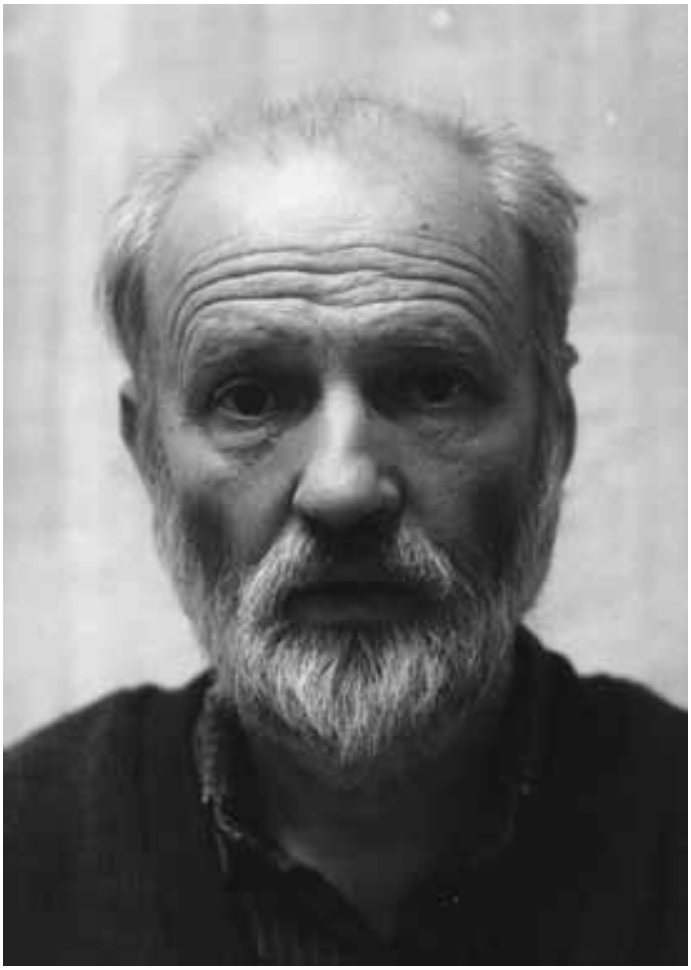
Tehnica lui este absolut uluitoare: compunerea cadru cu cadru a minute întregi de film presupun o muncă titanică și o răbdare rară. Totuși Svankmajer afirmă că nu vrea să fie recunoscut pentru performanțele sale tehnice, ci în primul rând ca un povestitor, rol pe care, de altfel, nu i-l poate contesta nimeni. Cum poți demonstra mai bine că știi să spui o poveste decât atunci când, chiar și fără să te folosești de cuvinte, reușești să te faci înțeles?

În animație, tehnica este foarte importantă, dar nu se poate neglija rolul vital al mesajului pe care dorești să îl transmiți. Fără o idee clară și puternică în minte, cum să rămâi motivat de-a lungul întregului proces de punere în practică a ideii? La un moment dat se cam dilueaza entuziasmul și numai încrederea în propriul proiect te duce mai departe.

## Universul lui Svankmajer

Ca oricare artist, Svankmajer are o viziune proprie asupra lumii. Lumea sa este foarte nuanțată, particulară, filmele se semnează singure.

În primul rând, se caracterizează printr-un spațiu închis (foarte rar acțiunea se desfășoară în exterior), sufocant nu numai pentru spectator, ci și pentru personajele care nu se simt tocmai confortabil înăuntru. „Byt" („Apartamentul" 1968), „Rakvickarna" („Punch și



Neco z Alenky, 1988

Rakvickarna, 1966

Judy" 1966), „Tma/Svetlo/Tma" („Întuneric/Lumină/Întuneric" 1989)).

Spațiul este de asemenea foarte auster, simplu și conține puține obiecte, provocându-l pe Svankmajer să-l reinventeze continuu. În multe privințe se aseamănă cu o scenă de teatru cu un décor sărăcăcios sau și mai bine cu genul de spațiu folosit în teatrul de păpuși. Numai că Svankmajer dispune de o serie de trucuri specifice cinematografului; el poate deforma spațiul și personajele și poate mișca obiectele fără să fie limitat de ațele din teatrul de păpuși, dar totul cu prețul unui volum imens de muncă.

Asemănarea cu teatrul nu se oprește aici. O temă recurentă în universul animatorului este frica de obiecte, reificarea care îl obsedează. Această temă se întâlnește foarte frecvent și în teatrul absurdului. Este frica subconștientă a omului că într-o zi toate obiectele inanimate de care el dispune datorită faptului că se mișcă și gândește vor prinde viață și se vor răzbuna. Așa se întâmplă și în câteva din filmele lui Svankmajer, cum ar fi „Picknick mit Weissmann" („Picnic" - 1968) și „Byt" („Apartamentul" - 1968).

De fapt, obiectele sunt mai mereu personaje principale, probabil și pentru că Svankmajer este animator, iar de obicei se animează ceea ce nu are viață în prealabil. Când apar în filmele sale, oamenii se mișcă ciudat, ori prea repede, ori descompus, mecanic. În schimb, obiectele au o delicatețe aparte, sunt sensibile și par alcătuite dintr-un material mult mai viu decât carcasa lor. Primesc o formă de suflet, suflet fabricat de Svankmajer.

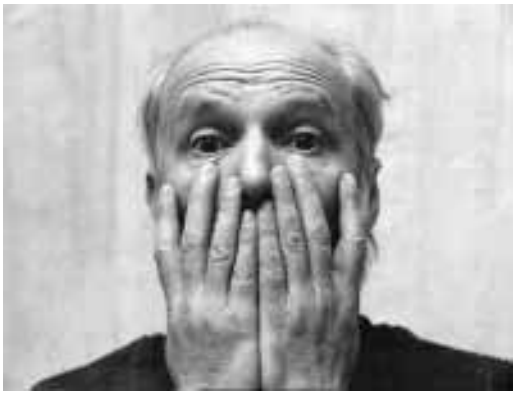
Deși oamenii apar în forma aceasta transfigurată, prin redarea obiectelor, Svankmajer reușește să transmită căldură, să fie profund uman. Ceea ce îl apropie și mai mult de natura umană este personalitatea operei sale, care e un amestec de grotesc (tușe tari, caricaturale) și gingășie copilărească.

## În universul lui Svankmajer ușile scârțâie și lumea se mănâncă

Imaginile sale sunt destul de expresive ca de multe ori sa facă inutilă prezența unei alte forme de dialog în afara celui nonverbal.

Dar sunetul este important, susține și acutizează desfășurarea vizuală. De obicei, sunetele folosite de Svankmajer sunt foarte punctate, cu accente. Chiar și muzica de cutiuță muzicală din „Hras kaneny" („Jocul cu pietre" – 1965) are momente grave, bine accentuate. În general, preferă scârțâiturile de toate felurile (mai ales de uși) și ticăitul ceasului. Mi-am pus în repetate rânduri întrebarea: de ce atât de mult "tic-tac" în filmele lui? Poate că „Kyvadlo, jama a nadeje" („Puțul, pendulul și speranța" - 1983) explică cel mai bine ce înseamnă trecerea timpului de care artistul este tot timpul conștient. Una dintre cele mai expresive imagini ale întregii opere „svankmajeriene" este cea a pendulului cu satâr care se apropie de ființa umană cu fiecare secundă ce trece.

De cele mai multe ori, sunetele se sparg în pereți cu ecou, ceea ce induce un dureros sentiment de singurătate și impresia de artificial. Alte sunete recurente sunt cele asociate mestecatului și înghițitului și aceasta pentru ca în universul lui Svankmajer toată lumea devorează pe toată lumea. De fapt, viața este circuitul mâncării în natura. O serie de scurtmetraje foarte reușite (deși puține sunt nereușite) care pune în evidență exact această idee este trilogia „Jídlo" („Mâncare"



Sílení, 2005

Lekce Faust, 1994

– 1992). În primul episod, clienții unui bufet se servesc de un automat uman, până când devin ei înșiși o mașinărie; în al doilea, doi înfometați neglijați de chelnerul unui restaurant mănâncă tot ce este material în jurul lor și apoi cel mai șiret îl mănâncă pe celălalt, iar al treilea prezintă personaje care își mănâncă exact partea corpului care îi reprezintă cel mai bine (lacomul se înfruptă din mână, sportivul din picior, etc.).

O altă serie concepută în spiritul unei idei, „Moznosti dialogu" („Dimensiunile dialogului" - 1982) ilustrează tocmai degradarea relațiilor dintre oameni, degradare care începe de la un dialog defectuos. Al doilea episod al acestei serii prezintă un cuplu de lut care prin mângâieri se transformă într-o singură ființă ce dă naștere unei mogâldețe de lut, care va deveni pretext pentru sfâșierea reciprocă a celor doi, în încercarea de a pasa responsabilitatea celuilalt.

## Svankmajer în doză mărită

Trecerea spre lungmetraj a lui Svankmajer se face prin filmul „Neco z Alenky" („Alice" – 1988), adaptare a celebrei cărți a lui Lewis Carroll, „Alice in Wonderland" („Alice în Țara Minunilor"). Ceea ce este neliniștitor în carte, Svankmajer reușește să accentueze și mai mult.

„Alice in țara minunilor" este o carte în care se plăsmuiesc o mulțime de tărâmuri și personaje, însă toate ciudate și reci. Definitoriu pentru personajul principal, fetița, este marea ei curiozitate. Nu prea empatizează cu suferințele celorlalte personaje și nici acestea nu se apropie prea mult de ea. De asemenea, Alice nu are nici un scop definit, fapt care scade participarea emoțională a cititorului. Svankmajer exploatează toate aceste puncte înfricoșătoare ale cărții, acutizându-le și apropiindu-le ca sensibilitate de lumea lui. Filmul este un fantasy horror reușit, departe de a mai avea vreo legătură cu poveștile pentru copii. Personajele sunt extrem de ciudate și înspăimântătoare. Dintre ele, se distinge iepurele alb care, pe lângă faptul că este călăul reginei și omoară toți supușii din diferite motive nesemnificative (chiar dacă slujitorii sunt cărți de joc, tot călău rămâne), aproape că o torturează pe fetiță atunci când vrea să obțină ceva de la ea și nu se sfiește să o lovească. Svankmajer o încarcă, de asemenea, pe Alice cu o doză serioasă de senzualitate, replicile sale fiind însoțite mai mereu de plan-detalii cu buzele ei roșii, cărnoase.

Svankmajer mai are o obsesie și pentru carne, în toate formele ei, dar mai ales crudă. Simbol al plăcerilor instinctuale, atât cele legate de hrană, cât și cele sexuale, carnea se regăsește din plin în inserțiunile alegorice ale celui mai recent film al său, „Sílení" („Lunatic" - 2005). Pelicula nu este o mare reușită, fiind pe alocuri lentă într-un mod deranjant, dar reușește să creeze două personaje remarcabil de nesuferite, un surogat de marchiz de Sade și un prostănac antrenat în experimentele acestuia.

Deși situațiile și personajele lui perturbă de multe ori modul echilibrat în care oamenii percep lumea, Svankmajer însoțește această sondare a psihicului uman și a relațiilor sociale cu o formă foarte personală de umor, în același timp crudă și subtilă. Descompune și răstălmăcește lumea după propriul plac și totuși, la o privire mai atentă, imaginea finală nici că ar putea să fie mai fidelă în esență lumii reale, cu care artistul și-a luat libertatea să se joace.

# Microcosmos: le peuple de l'herbe

Filmul din 1996 al lui Claude Nuridsany și Marie Pérennou, intitulat „Microcosmos: le peuple de l'herbe", vorbește despre o specie ascunsă a frumuseții - una care trece, de obicei, neobservată. Originalul film documentar-musical-de artă ne propune o (altfel de) incursiune în universul insectelor.

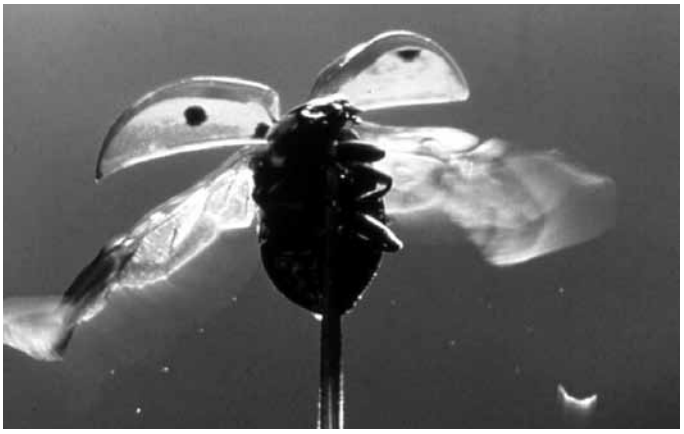
**de Vladimir Crețulescu**

De la bun început, „Microcosmos" ni se revelează ca fiind un demers cinematografic greu de clasificat: oare unde se află granița dintre filmul documentar și filmul de artă? Căruia dintre cele două domenii aparține oare un film despre insecte, unde comentariul naratorului omniscient de la Discovery Channel este înlocuit prin comentariu muzical? Căci, într-adevăr, „Microcosmos" nu oferă spectatorului nici un fel de explicații în legătură cu vietățile care îi sunt arătate. Vocea naratorului nu intervine decât o singură dată, la începutul filmului, în introducere; și atunci, doar pentru a-l îndemna pe privitor să facă liniște, pentru a asculta murmurul unei lumi ascunse, unde timpul curge altfel și spațiul are alte proporții: vasta întindere de iarbă a unei poiene este o junglă, o zi este echivalentă cu un anotimp, iar un anotimp durează o viață.

Acest scurt intermezzo narativ este precedat de coborârea dintre nori a ochiului cinematografic al aparatului de filmat până la nivelul microcosmic al ierbii. Aici, ne sunt prezentați, într-o succesiune de cadre macro, câțiva dintre protagoniștii filmului: greierele, furnica, mai multe specii de omidă, cărăbușul de balegă, rădașca... exact așa cum ți se prezintă progatoniștii unui film artistic, la începutul proiecției. Și, într-adevăr, aceste umile și minuscule vietăți vor deveni, pe parcursul filmului, veritabile personaje, angajate în acțiuni importante, fascinante și pline de însemnătate. Mai mult, spectatorul va ajunge să se atașeze de micile vietăți, proiectând asupra lor o psihologie, preocupări și emoții aproape... omenești. Vom vedea imediat care sunt resorturile cinematografice care favorizează acest transfer – transferul de umanitate în care se ascunde o mare parte din farmecul filmului.

Documentarul artistic (altfel nu știu cum l-aș putea clasifica) al lui Nuridsany și Pérennou este construit dintr-o succesiune de cadre macro și zeitraffle-uri filmate cu mare artă, însoțite de o coloană sonoră în care zgomotele naturii se îmbină pe nesimțite cu muzica originală, discretă și intuitivă a lui Bruno Coulais. Secvențele la plan detaliu sunt punctate de momente în care aparatul de filmat se ridică deasupra miriștii sau a bălții unde se desfășoară „acțiunea", pentru a oferi spectatorului o perspectivă bird's eye view a micro-universului în care a fost cufundat. Astfel, lumea minusculă a insectelor este raportată periodic la scara umană; i se oferă, pe această cale, privitorului ocazia de a-și trage răsuflarea, ieșind pentru câteva clipe din imersiunea microcosmică la care a fost supus, înainte de a plonja în mijlocul unei noi drame miniaturale.

Și într-adevăr ne sunt propuse, la tot pasul, mici drame; scurte episoade narative de o insolită și neașteptată frumusețe, care au drept „actori" diverse insecte, gasteropode... spre exemplu: două rădăști se luptă pentru supremație; doi melci fac dragoste; furnicile



trudesc să își repare mușuroiul avariat de o ploaie torențială; o larvă de viespe își construiește coconul din care va ieși, apoi, viespea matură; un cărăbuș de balegă își împinge sisific bulgărele de pământ. Bulgărele rămâne înțelenit într-un vlăstar vegetal care tocmai a germinat. Cărăbușul de balegă observă că truda sa nu mai are spor – bulgărele de pământ nu se mai mișcă. El încearcă diverse tactici pentru a deplasa bulgărele. În cele din urmă, își schimbă unghiul de împingere, reușind să-și elibereze bulgărele de lut de vlăstarul în care se înfipsese.

Bun. Veți spune poate că „Microcosmos: le peuple de l'herbe" nu pare a-i dezvălui spectatorului nimic deosebit de ceea ce ar putea vedea în orice documentar despre insecte, pe Discovery Channel sau pe National Geographic. Ei bine, tocmai aici intervine miraculos comentariul muzical al compozitorului Bruno Coulais. Vorbeam mai devreme despre transferul psihologic de umanitate care se desfășoară între spectator și entomologicii protagoniști ai filmului nostru. Acest transfer, această antropomorfizare a insectelor care fac obiectul, și, totodată, subiectul filmului, are loc sub înrâurirea directă a muzicii. Comentariul muzical este cel care creează tensiune, conflict, cel care îmbracă, în mod subtil, acțiunile unui melc sau ale unui cărăbuș într-o aureolă de intenționalitate psihologică.

În fapt, această muzică fermecătoare, atât de bine adecvată nevoilor expresive ale filmului pe care îl servește, nu face altceva decât să stimuleze tendința naturală a ființei umane de a antropomorfiza tot ceea ce o înconjoară. Atunci când ni se înfățișează, la plan macro, efortul unui cărăbuș care împinge neobosit un imens bulgăre de glie sau lupta unei furnici cu un gigantic spic de grâu pe care se chinuie să îl transporte, nu ne putem împiedica să empatizăm cu micile insecte, proiectând asupra lor ceva din propria noastră umanitate.

Dacă mai adăugăm la efectul empatic al muzicii și calitatea artistică excepțională a imaginilor surprinse, în cadre macro și hiper-macro (picioruşele unei omide urcând, încleștându-se ritmic, alternativ, în jurul unui fir de iarbă, o picătură de rouă din care se adapă o furnică), atunci este clar că avem în față un produs cinematografic excepțional, care se detașează net de noianul documentarelor tip National Geographic. Asta fără să mai punem la socoteală faptul că tehnologia cinematografică folosită astăzi în documentarele despre insecte a fost, în mare parte, dezvoltată pentru filmul "Microcosmos". Să nu uităm că acest film a apărut pe ecrane în 1996 – așadar acum mai bine de un deceniu...

„Microcosmos: le peuple de l'herbe" este un demers cinematografic original și inovativ. Un film documentar de artă – pionier al genului său. Calitatea tehnică a cadrelor sale macro este de-a dreptul revoluționară pentru vremea respectivă. Filmul a fost, de altfel, răsplătit cu marele premiu tehnic la Cannes, precum și cu premiul César pentru cea mai bună imagine. Coloana sonoră a documentarului a primit și ea numeroase premii: premiul César pentru cel mai bun sunet și cel pentru cea mai bună muzică de film. Însă din punctul meu de vedere, meritul cel mai important al acestui film, privit în ansamblul său, este acela de a ne fi revelat lumea insectelor dintr-o perspectivă cu totul nouă și neașteptată. În locul abordării convenționale a documentarului științific, în care vocea impersonală a unui narator oferă o explicitare rațional-savantă a imaginilor, creatorii lui „Microcosmos" au optat pentru un „narator" muzical. Muzica, acest povestitor atât de neobișnuit, nu face apel la rațiunea spectatorului; ea solicită, în schimb, afectele acestuia. În loc să explice, ea intuiește; în loc să analizeze, ea empatizează.

La capătul celor optzeci de minute de farmec pe care i le oferă „Microcosmos: le peuple de l'herbe", spectatorul nu va poseda mult mai multe informații despre insecte decât avea înainte; în schimb, el va fi intuit, poate, câte ceva despre natură, despre noi și despre Dumnezeu.

# NICOLAS ROEG

Nicolas Roeg e un cineast underground în sensul în care nu face parte din vreun canon cinematografic, dacă există așa ceva. Nu figurează pe lista Bergman, Antonioni, Tarkovsky, nici pe lista Coppola, Scorsese, Tarantino, nici pe cea cu filme de groază, nici pe lista asiatică și nici în noul val românesc.

**de Emi Vasiliu**

Lăsat în afara listelor, Roeg interesează dacă afli cumva, cum știi tu, de unul din cele trei, patru filme bune din anii 70, dintre care „Performance" („Spectacol") (1970) și „The Man Who Fell to Earth" („Omul care a căzut pe Pământ") (1976) sunt și astăzi, am descoperit, filme-cult. Ambele au vedete rock ale vremii în roluri principale: David Bowie joacă un extraterestru în vizită pe pământ, Mick Jagger un muzician hipiot. Muzică bună, rock-staruri cu un farmec bizar și povești liminale, tinerețea lui Nicolas Roeg a sunat bine.

Înainte de a se apuca de regie, cineastul britanic a semnat imaginea unor producții mari, printre care „Far From the Madding Crowd" („Departe de lumea dezlănțuită", 1967, regia John Schlesinger) film de care-mi amintesc și fără lecitină. Întâlnirea cu scenaristul și regizorul Donald Cammell a făcut ca Roeg să apară co-regizor pe genericul „Performance", probabil în urma flerului vizual și a ideilor de montaj. Realizat în plină perioadă hippie, filmul aduce împreună personaje care în viața reglementară nu ar avea cum să se atingă: un gangster pe fugă și un ménage-à-trois hipiot, condus de pop-starul retras Turner (Mick Jagger).

Chas Devlin (James Fox) e un bătăuș cu știaf, încorporat în mafia Londrei. Ratând o misiune importantă, e nevoit să fugă din calea gâștii răzbunătoare, găsindu-și adăpost temporar în casa lui Turner și a celor două amante ale sale. Aici, viața eliberată de constrângeri sociale și meniul fantezist începețoșează hotarul dintre identitățile conlocatarilor.

Regia de imagine marca Roeg, montajul abrupt și imagistica tripantă, tripează de la prima secvență în care o mașină în mers

**„Performance" farmecă până în roșu cu al său trio de hipioți**

este montată în paralel cu o partidă de sex. De altfel, montajul în paralel este depășit în frecvență doar de elipsele mari de timp, în urma cărora acțiunea se lasă ghicită în spiritul unui puzzle sau, poate, a unei spânzurători. Inegal gândit ca scenariu, „Performance" duce cu gândul la structurile lui Kubrick, evoluând de la prima jumătate de film cu gangsteri la adevărata atracție, timpul împreună al gangsterului cu hipioții. Pe lângă cele două părți distincte ale filmului, violența cinic-neagră din prima jumătate amintește și ea de portocala mecanică, apropierea de Kubrick neputând fi însă extinsă și asupra regiei.

Deși personajul principal e gangsterul Chas, tema filmului, problematizarea identității, este ilustrată pe afișul din 1970 prin două portrete diferite ale lui Mick Jagger. Însă atât pop-starul cu blocaj artistic cât și gangsterul urmărit de alți gansteri mai răi au nevoie de o altă imagine. Plecând de la prima formă publică de schimbare a sinelui - noul pașaport comandat de Chas -, timpul petrecut împreună de cei patru se compune din numere, imagini și spectacole (act, image and performance). Rolurile pe care Chas este nevoit să le joace pentru a fi acceptat în casa hipioților sunt preocupări fundamentale ale muzicianului Turner.

Chas ajunge în casa lor cu părul proaspăt vopsit în roșu și își declară meseria de jongleur ca alibi artistic în fața lui Turner. Odată scăpat de urmăritorii mafioți, el revine la culoarea naturală, însă fața în față cu Turner și Pherbe, înțelege că părul roșu ajunsese imaginea numărului său de „jongleur". Pherbe, iubita stabilă a muzicianului, îi destănuie mai târziu cum Turner, în mijlocul creației, a aruncat o privire în oglinda din tavan, iar demonul care obișnuia să-l privească înapoi a dispărut. „E blocat....Și-a pierdut demonul. Credea că-l poate controla, jonglând în același timp cu toate bilele, milioane de bile". Metafora jongleurului se oglindește la nivelul imediat superior în ideea de spectacol permanent. Provocat de nesinceritatea lui Chas, Turner îi declară că „cel mai bun perfomer (în sensul artelor spectacolului) este cel care atinge nebunia."

Sub pretextul de a-i face o poză de pașaport, Turner și fetele îl hrănesc pe Chas cu ciuperci halucinogene, „ca să-l desfacă puțin, să vadă cum funcționează". Cu viața organizată între control și alcool, Chas reacționează panicard la provocarea drogului. Lucrurile i se

întâmplă parcă fără voie: iubita lui Turner îl alintă în pat și-i atrage atenția că din păcate e un bărbat fără nici o parte feminină; împreună cu Turner și Lucy, ei îl deghizează într-un hipiot afumat de-al casei, care urmărește însă în continuare cu ochii larg deschiși cum Turner îi cântă în față. Halucinația se extinde, Turner luând locul șefului mafioților și cântând indicații în biroul din care Chas obișnuia să le primească în prima parte a filmului.

Blocat în artă la fel ca Chas în viață, Turner îl privește pe Chas, blocat în viață, la fel ca Turner în artă. Gândul este urmărit până la capătul cercului: când mafioții înconjoară casa, identitatea trebuie schimbată.

Generos și, mai ales, actual ca problematică, „Performance" farmecă până în roșu cu al său trio de hipioți. Mick Jagger e tânăr, frumos și

**Un triunghi ideal lipsit de plictisitoarele probleme conjugale à la „Jules et Jim"**

arogant. Interpretarea lui se apropie mai mult de un performance actoricesc, Jagger netrebuind să intre în pielea unui personaj foarte diferit, ci mai degrabă să comunice prin sine. Partenerele lui Turner, iubita Pherbe, jucată de Anita Pellenberg (de căutat pe google.images) și amanta adolescentă cu accent franțuzesc transmit fantezia dragostei libere într-un triunghi ideal lipsit de plictisitoarele probleme conjugale a la „Jules et Jim" („Jules și Jim", 1962, regia François Truffaut). Talentul de operator al lui Nicolas Roeg e cel mai evident în prima secvență de dragoste în trei sub un baldachin vaporos, pe acorduri extrem-orientale. Surprinzător de contemporană, cu filmări din mână, amețitoare „neglijențe" de claritate și peliculă imperfectă, secvența sare din 1970 direct în azi.

O casă de nebuni pentru Chas („păr lung, rataţi, dragoste liberă, droguri"), trioul de iubiți artiști nu e blocat în perioada hippie, e același ca și cel de-acum, dintr-un apartament în care probabil că am fost deja. Construct normat și judecabil, identitatea își vede granițele atinse în „Performance", unde, ne spune Mick Jagger, „Nimic nu e adevărat, totul e permis".

În 1975, Roeg regizează „The Man Who Fell to Earth", cu Ziggy Stardust-David Bowie în rol principal. Filmul începe după cum anunță titlul: unghiuri subiective ale unei ființe căzând dintre planete și sateliți direct pe pământ. Deși două cadre din cădere amintesc de zborul țăranului din „Andrei Rubliov", sensul acestei căderi e mult mai laic decât viziunea rusului. Zburătorul lui Roeg e deghizat într-un misterios umanoid androginoid, cu păr portocaliu și ochi de culori diferite. David Bowie descinde pe pământ cu pașaport britanic. Misiunea nepământeanului este de a transporta de pe Terra apă către planeta sa, lovită de secetă totală. Aducând cu sine invenții revoluționare, Mr. Newton ridică timp de câteva elipse un imperiu financiar pentru finanțarea proiectului. Însă FBI-ul cel rău îi neutralizează mica afacere, luându-l prizonier și cobai pentru teste extraterestre. Învățat cu ginul de către prietena sa pământeană, Mr. Newton alunecă în alcoolism sever în timpul testelor; eliberat din lipsă de informații concludente, scoate un album de muzică, sperând ca, dacă nu el, măcar sunetele să ajungă la familia sa de pe planeta cealaltă.

Un parcurs cu adevărat picaresc, naufragiul extraterestrului pe pământ e privit cu ironie amară, din perspectiva slăbiciunilor omenești. Inițial un individ stăpân pe soarta lui, Mr. Newton sucombă în fața femeii, a alcoolului și a unui sistem de control ineficient. Concluzia e și ea o ironie surprinzătoare, în ton cu distribuirea lui Bowie în rolul principal.

Banalitatea viciilor pământene care-l termină pe domnul extraterestru e subliniată de secvențele de pe planeta cealaltă și de adevăratul chip al lui Mr. Newton. Costumele nepământenilor duc la accesoriile tubulare de pe Dune, familia lui Bowie cutreierând deșertul extraterestru într-un cort expresionist. Simpatica naivitate a „efectelor speciale", desprinse parcă dintr-o montare de teatru actuală, e, totuși, reabilitată de secvența transformării lui Mr. Newton în extraterestru. Pentru a scăpa în sfârșit de avansurile liftierei îndrăgostite, domnul își descoperă pupilele verticale și carnea alb-gelatinoasă. Mai departe, Roeg explorează costumul umanoid-extraterestru în coregrafii spațiale: Mr. Newton se visează împroșcat de jerbele de apă lipsă, psihedelic în rotire orizontală. Vremea flash-backurilor nu trecuse încă, montajul lui Roeg e pământ cu planetă deșert, acțiuni paralele în prezent/prezent, prezent/ trecut, dimensiuni, combinații. Mai puțin SF, cât existențialism alegoric, „The Man Who Fell to Earth" / David Bowie e un cult pentru fanii lui, trash-SF, nostalgia transfocării șaptezeciste, nostalgia montajului ne-invizibil.

The Man Who Fell To Earth, 1976

Între cele două filme cu icon-uri de pe scena progresivă, Roeg face o excursie în Australia pentru „Walkabout" (1971). Titlul e un ritual de inițiere indigen: băștinașii își lăsau copiii liberi în deșert ca să se maturizeze pe repede-nainte. În înscenarea lui Roeg, un indigen maturizat salvează de la moarte un frate mai mic și o soră mai mare, englezi civilizați, abandonați în deșert de tatăl nebun sinucigaș.

Intriga subțire ca nisipul e un pretext pentru dezmăț vizual în deșertul de dincolo de Melbourne. La întrebarea unde-ți place mai mult, la țară sau la oraș, Roeg răspunde cu apusuri și răsărituri, vânătoare de canguri și meditație hipioată asupra purității vieții în deșert, mult mai ok decât în intersecții. Senzații și vizual, filosofie puțină, băiatul negru și fata blondă înoată subacvatic.

Începând cu „Don't Look Now" (1973), Roeg se eliberează film cu film de nisipurile mișcătoare ale hipioteniei, migrând spre thrillere concentrate pe caracterul magic al copiilor. Preocupare constantă până la ultimul său film din 2007, „Puffball", copiii sunt pretext de crimă în „Don't Look Now", „Eureka" (1981), „The Witches" (1990). Muzicienii carismatici sunt înlocuiți de femei frumoase, Julie Christie („Don't Look Now"), Theresa Russell („Eureka"), Kelly Reilly („Puffball"), de secvețe erotice (culminând cu pur eroticul „Bad Timing") (1980) și de amenințarea adusă cu sine de copii. Problematicile terestre și potențialul de policier/groază îl aduc aici pe Roeg între realizatorii de film buni, însă lipsiți de frământarea excepției existențiale.

Concluzia ar fi că tot mai bine e-n tinerețe, în anii '70, când hipioțenia nu era un lucru rău, cel puțin pentru filme. Votez cu „The Man Who Fell to Earth" și cu „Performance", cu Bowie și cu Jagger. Turn it up!

# Ecranizarea inecranizabilului
# THE RULES OF ATTRACTION

**de Miruna Vasilescu**

**[oamenii]** Pentru că migrăm îngrozitor de facil de la un sentiment la altul și de la un om la altul, sau ne agățăm cu o încăpățânare distructivă de un om sau altul. Și explicația pentru fiecare dintre opțiunile noastre este greu de găsit și greu de crezut. E greu să acceptăm că suntem superficiali și că toată această fugă dezorganizată după diverse senzații este o consecință a singurătății. Fugim în ceilalți, înspre ceilalți, de ceilalți într-o perpetuă mișcare browniană, a cărei singură justificare este atracția – care nu cunoaște legi. Acesta este paradoxul cărții lui Bret Easton Ellis: nu există legi ale atracției, oricât ne-am chinui să le inventăm.

Îmi pâcâie urechile și îmi tremură mâinile ca și când aș fi la fel de mahmură ca toate personajele din cartea pe care tocmai am terminat-o. Mi-am downloadat tot ce n-aveam din muzica de care amintește Ellis și soundtrackul de la filmul lui Avery. Am început cel puțin 5 file-uri de word cu titlul „The Rules of Attraction" și le-am salvat pe toate, conștiincioasă, sperând că voi reveni asupra lor. Ceea ce nu înțeleg este de ce sunt atât de bulversată de cartea asta și de filmul ăsta. Inițial a fost filmul, apoi jumătate de carte, apoi din nou filmul, apoi cealaltă jumătate de carte, apoi din nou filmul. Cu cea mai mare sinceritate, declar că n-am empatizat niciodată atât de puternic cu niciunul dintre personajele din cărțile mele preferate, nici cu cele din filmele mele preferate. Și majoritatea erau mai intense, mai culte, mai deprimate, mai problematice (?) decât Sean, Lauren și Paul și decât toți acești oameni care se droghează, ratează cursuri și par să își rateze tinerețea, când nu fac, de fapt, decât să o trăiască.

Cu „The Rules of Attraction" este prima dată când am simțit că cineva spune lucruri urâte, dar adevărate, despre oameni, fără să îi ia peste picior și fără să îi dărâme. Din contră; Ellis își iubește la nebunie personajele și le îmbrățișează, pe fiecare în parte, în fiecare cuvânt pe care îl scrie ca aparținându-le. Și personajele „negative" – prin opoziție cu cei trei eroi (Lauren, Sean, Paul) – sunt explicitate, întoarse pe toate părțile și justificate. Nu e o tragedie să-ți înșeli prietenul/prietena iubindu-l tu pe cel pe care îl iubește ea; nu e o tragedie nici să ignori oamenii care nu te interesează; nu e nimic superficial în a face sex cu cine apuci, pe unde apuci, oricând ai ocazia. Toate astea sunt „scuzate" de legile subterane ale atracției. E o realitate care nu ține nici de cosmogonii complicate, nici de superstițiile astrologice, nici de viziunea romantică despre două jumătăți-părți ale aceluiași întreg. Totul se întâmplă aici, acum, în noi, lângă noi, ÎNTRE NOI.

**[scriitorul]** Este periculos să îi citești cartea lui B.E. Ellis dacă ai 21 de ani și relativ aceleași dileme cu toți cei pe care i-am înșirat mai sus. E cel puțin bizar să descoperi în mintea unui altuia frânturi din ce credeai că e numai al tău și să te transformi pe rând în fiecare din personalitățile la care ai acces; să empatizezi cu toate, fără excepție. E aproape dureros să recunoști că ești și tu unul dintre oamenii ăștia superficiali care nu par să aibă nimic demn de iubit, dar care sunt iubiți [de Ellis, de Avery și de tine] cu înverșunare și maximă toleranță.

Ellis le dă frâu liber tuturor personajelor. Se mulează pe ele, uitând de fiecare dată că el le-a creat, uitând de fiecare dată că știe gândurile celorlalte personaje. Se rezumă, pe rând, la fiecare dintre eroii lui și îi lasă să-și justifice acțiunile prin acest flow-of-consciousness perpetuu care nu lasă nimic pe dinafară și care este șocant de sincer și de aproape. Pericolul în acest caz este că, la un moment dat, cititorul nu se mai situează în mintea personajului, ci devine într-un fel sau altul personajul și are impresia că toată înșiruirea de gânduri de pe pagină sunt conexiuni făcute de el însuși. Așadar, iată-i pe eroii lui Ellis, așa cum sunt: dezorientați, dezechilibrați, dezgustați și, pe alocuri, deplorabili:

Sean - este masculul absolut care nu ratează nicio ocazie de-a face sex, care e 90% din timp fumat/drogat/beat, dar ai cărui creieri sunt destul de lucizi încât să noteze ce se întâmplă în jur, cu el, cu ceilalți, pe un ton cinic, sec și fără ocolișuri. Singurul mister care, odată aflat, ar demonta toată această falsă siguranță de sine, este relația cu Paul. Bisexualitatea lui Sean nu ar fi un punct slab decât dacă Sean ar fi ales voit să nu vorbească despre acest lucru, ceea ce ar afecta grav viziunea cititorului asupra lui.

Paul – e bisexual, dar mai ales homosexual. Nu e o variantă efeminată și edulcorată de bărbat și nici un tip-aparent-viril-care-de-fapt... Paul e sincer, direct, plin de el, nesimțit și foarte inteligent. Scârbit de majoritatea oamenilor din jurul lui, atras de sute de trupuri, cumva îndrăgostit de Sean. Știm totul despre relația lui cu Sean. Ceea ce nu știm este pe care dintre ei ar trebui să îi credem cu adevărat? Dacă Paul minte, Paul e nebun și nebunia lui e ușor de justificat: bisexualii iubesc pe toată lumea și pe nimeni de fapt. Sunt încercări disperate, dar zadarnice de a se 'statornici', de a se opri undeva din toată această goană după sex.

Lauren – este poate cea mai debusolată dintre ei. Acționează și relaționează ca un zombie teleghidat. Ea și ceea ce face ea sunt două lumi diferite. Legătura dintre ele pare să se fi fracturat undeva și

vocea lui Lauren se aude acum înfundat din interiorul unui trup care se mișcă fără sens. Încearcă ineficient să își găsească un sens, agățându-se cu disperare de relația ei cu Victor; hrănindu-se din amintiri care întotdeauna par mai frumoase și mai intense decât ce trăiește acum, cu diverși parteneri pasageri față de care nu simte nimic. Lauren nu îl iubește cu adevărat nici pe Victor. Victor este doar nisipul în care ea se ancorează pentru a nu mai pluti în derivă. Fraza-cheie pentru ea este: „mi-aș dori să fiu beată. Beată moartă" – în timp ce face sex cu un nimeni de care nu e nici măcar atrasă fizic. Deși poate fi un epitet folosit defectuos, Ellis scrie visceral. Nu neapărat din cauza detaliilor fiziologice care abundă și nici din cauza scenelor de sex care ocupă probabil cel puțin jumătate din carte. Ellis scrie mai mult cu trupul și instinctele decât cu creierul. Scrie tot ce îi vine să scrie, fără dorința de a șoca/impresiona sau dezgusta. Toată această carte este o lungă înșiruire de gânduri, atribuite, pe rând, diferitelor personaje. Singura soluție pentru ecranizare pare a fi vocea din off și alternarea perspectivelor subiective.

**[regizorul]** Roger Avary a folosit și voce din off și a alternat și perspectivele subiective. Dar nu acestea sunt singurele sale merite. A scăpat de multe personaje. A combinat biografii. A inventat întâmplări. Toate în scopul transformării cinematografice a unei substanțe narative destul de stufoase și de alambicate. Cert este că Avary captează perfect tonul lui Ellis. Transmite același sentiment: porniri renegate și dezgust combinat cu un soi de tristețe și senzația că toți acești oameni sunt dezasamblați și dislocați din timp și spațiu.

Ceea ce a înțeles Avary și nu au înțeles-o mulți este că o ecranizare nu înseamnă o transformare a cuvintelor în imagini – mot-à-mot, cu fidelitate și strictețe. O ecranizare înseamnă să reușești să transpui spectatorul în aceeași stare în care a fost transpus ca cititor. E vorba despre frustrarea scenaristului, prin comparație cu scriitorul. Un scenarist trebuie să ARATE o serie de imagini care, combinate și înșiruite, să compună o anumită stare. Un scriitor îi poate SPUNE cititorului ce să simtă. Un personaj dintr-o carte poate afirma că „se simte mizerabil". Un personaj dintr-un film trebuie să transmită acest lucru printr-o sumă de acțiuni, grimase și cuvinte ale actorului. „The Rules of Attraction" [cartea + filmul] este de fapt o definiție detaliată și personalizată a generației X. Înțelegem prin aceasta generația născută între anii '60-'80, care a suferit efectele războaielor, secesiunilor, redefinirilor, schimbărilor și, mai ales, decadenței unei omeniri care nu prea mai are nimic de descoperit și care se târăște în propriile ruine, încercând fără succes să se reinventeze. Decadența nu e ceva negativ. Nici ceva trist. Este doar singura opțiune rămasă după o ascensiune furtunoasă. Este libertatea asumată, fără încrâncenarea anarhiei; raportarea la sine ca centru al tuturor preocupărilor. S-au scris tratate și s-au făcut cercetări serioase despre „generația X" și cea mai frumoasă definiție ar fi: "these people sleep together before they are married, don't believe in God, dislike the Queen, and don't respect parents". Avery a înțeles că aceste caracteristici sunt nu numai ale celor care erau tineri în anii '80 [ca în cartea lui Ellis] ci ale tuturor celor care au fost tineri din '80 până în prezent și poate chiar mult timp de-acum înainte. Prea puțini dintre noi mai au ca valori de căpătâi religia, căsătoria, viața frumos aranjată după regulile nescrise ale „normalității". Suntem toți ancorați într-un prezent care ne dezamăgește permanent și din calea căruia fugim și ne refugiem nu neapărat în droguri și petreceri nesfârșite, ci în ceilalți. Oameni pe lângă care trecem, de care ne ciocnim, cu care ne intersectăm, pe care îi disprețuim, pe

care credem că îi iubim și pe care îi dezamăgim. Oameni pe care „nu îi vom cunoaște niciodată" [așa cum îi strigă Sean lui Paul într-un acces de furie] și pentru care vom rămâne străini.

Iată ce rămâne atât din cartea lui Ellis, cât și din filmul lui Avery: singurătatea. Această idee formulată de Sean în carte și de Lauren în film: NIMENI nu poate cunoaște pe NIMENI. Aparent e o replică teribilistă și jemenfișistă. Dar este adevărul dureros și sec. Toate gândurile personajelor diferă de acțiunile lor. Ceea ce un personaj vede într-o situație este cu totul diferit față de perspectiva celuilalt personaj asupra aceleiași situații. Nu e vorba doar de lipsa de comunicare, ci de incapacitatea de a empatiza atât de puternic încât să fii celălalt măcar pentru o clipă, pentru că ești prea ocupat să fii tu însuți. Nu e vorba nici de egoism sau de egocentrism, ci de faptul că suntem prizonierii propriul corp și ai propriei minți, singuri în propriul interior. Meritul lui Avery este de a fi reușit să redea fiecare din aceste interioare, deși ceea ce vedem este aceeași serie de acțiuni, filmată din unghiuri diferite.

# MUZICĂ și FILM

## de Jean Mitry

TRADUCERE DE GABRIELA FILIPPI

(articol publicat inițial în „Histoire du cinéma expérimental à paraître" și preluat din „Cinéma: Théorie, lectures" a lui Dominique Noguez)

Tentativele lui Ruttmann și ale lui Richter (1920–1926) au ajuns la eșec. Ele subliniau valoarea-durată a imaginii și contribuiau la definirea unei prime metrice a filmului, dar ritmul căutat era absent. Și asta pentru că, dacă muzica este ritm prin esență, nu este și cazul cinemaului sau al literaturii. Dacă o notă singură sau un acord izolat nu înseamnă nimic, cuvântul și imaginea au un sens precis. Sensul acesta, care modulează sau se modifică în frază, poate fi amplificat de o valoare emoțională datorită relațiilor metrice. Nu există ritm decât dacă aceste relații dau acestui cuvânt, acestei imagini un sens nou, care să se adauge sensului lor primar. Or, pe când succesiunea muzicală își creează propria semnificație în timp ce se dezvoltă, formele vizuale nu au niciun sens și nici succesiunea lor nu ar căpăta vreunul. Nu am putea deci să ne comportăm cu ele așa cum o facem cu sunetele. A dori crearea în cinema a unui ritm comparabil ritmului muzical este contrazicerea unei imposibilități evidente. În experimentele lui Ruttmann, figurile geometrice în mișcare nu determină niciun sentiment, nicio emoție. Ele contribuie numai la a face sensibilă percepției o cadență lipsită de fundament.

Dar dacă formelor non-figurative le era imposibil să creeze un ritm, se putea face ca ele să acompanieze o succesiune muzicală. Astfel, relațiile între linii, între culori și între sunete ar putea, puse în acord sau în contrast, să pretindă noutatea unor efecte de acest fel. Este tocmai ceea ce fac Fischinger, Len Lye și McLaren. Dar, în ciuda perfecțiunii formale, aceste construcții își dovedesc totodată slăbiciunea: asocierea mișcării figurilor geometrice ritmului, cadenței găsite în tonalitatea succesiunii muzicale, se limitează la *a o puncta* – în mod admirabil – pe aceasta, mai degrabă decât să asocieze ritmul vizual unui ritm muzical. Ritmul este dat în întregime de muzică, care umple cu substanța și temporalitatea sa o formă goală care subliniază vizual mișcarea și tempoul. Altfel zis, dacă proiectăm un *cineritm* închizând sonorul, recădem în impasul care i-a făcut pe Eggeling, Richter sau Ruttman să eșueze [1]. Pe de altă parte, din punct de vedere al rapidității, nu al ritmului muzical, ci al sonorității pe care urechea o percepe la o cadență imposibil de urmat de către ochi, dacă se încearcă traducerea fiecărei percuțiuni sonore printr-o percuțiune vizuală (așa cum face McLaren), viteza ajunge atât de mare încât, în ciuda aspectului schematic sau linear al grafismului, succesiunea de imagini determină șocuri pe care organul vizual le suportă cu dificultate după mai mult de câteva minute.

Procedând într-un fel diferit, pe o cale asemănătoare totuși, alți cercetători au ajuns să asocieze imagini reale muzicii, reluând idei, emise de ceva vreme deja, de numeroși teoreticieni. Primul dintre ei a fost Canudo, care, începând cu 1922, propunea ca filmul să fie în întregime susținut de un ritm muzical prestabilit, cu o intenție lirică evidentă.
Să ne amintim textul lui André Obey, publicat chiar de Canudo în revista „La Gazette des sept Arts": „...De curând s-a încercat asocierea a două teme, una vizuală și cealaltă sonoră, care ofereau, sau păreau să ofere analogii, cel puțin exterioare. Este ritmul imaginii cel pe care orchestra încearcă să-l urmărească? (...) Este, vă întreb, nejustificat să afirmăm că muzica este generatoare de imagini, că un poem simfonic este asemănător aparatului cinematografic care proiectează viziuni savant înlănțuite pe ecranul conștientului și inconștientului nostru? Este deci absurd să pretindem că ritmurile, arabescurile melodice, timbrele instrumentale pot genera linii, volume și culori? Este ridicol să insinuăm că ritmul muzical și cel auditiv sunt frați, așa cum ne-o demonstrează teatrul liric și arta coregrafică?

1 *Filmele lui McLaren fiind disponibile în comerț (16 mm), oricine își poate procura și proiecta Capriciul în culori pentru experimentul făcut în nenumărate rânduri la I.D.H.E.C. După proiecția filmului, care este într-un fel o capodoperă în forma sa integrală (cu muzică), este revizionat fără sonor: nu mai are nimic. Mișcările colorate nu mai sunt justificate de nimic. Proiectate pe dos –inversate sau răsturnate – sunt la fel de fermecătoare, la fel de plăcute de privit, dar de asemenea, perfect gratuite. Nimic nu se mai impune. Nu mai există o devenire care să impună un sens precis, acela propriu ritmului.*

În sfârșit, este o demență să concluzionam că, așa cum un maestru de balet are dreptul să extragă dintr-o nocturnă a lui Chopin, din „Carnavalul" lui Schumann, dintr-un poem simfonic al lui Rimski-Korsakov sau dintr-un preludiu al lui Debussy, o serie întreagă de realizări plastice, un regizor de cinema, care dispune de un mod de transpunere infinit mai suplu, mai bogat și mai ales, cu mult mai «muzical» în tehnica sa, are, în mod justificat, dreptul să revendice același privilegiu?"

Și un alt articol, al doctorului Ramain, care face ecou primului: „Dacă este inutil și periculos să creăm o muzică pentru *a acompania* viziunea unei capodopere cinegrafice, este, dimpotrivă, avantajos și indispensabil pentru viitorul cinemaului să se creeze filmul după partitura simfonică. Teoria aceasta este teoria noastră de mult timp și se va ajunge astfel, treptat, la un cinema *absolut*, fără scenariu. (...) Suntem convinși că, pentru a ajunge la cinemaul integral, trebuie ca filmul să treacă prin stadiul de *muzică tăcută*. Nicio lege biologică sau fiziologică nu se opune ivirii înăuntrurile noastre a sentimentelor analoage pentru auz și pentru văz. O simplă chestiune de adaptare senzorială." [2]

Primul cineast atras de acest gen de exercițiu a fost Germaine Dulac, care, din primele zile ale filmului vorbit, a fost tentată să pună în imagini opere ale unor compozitori celebri. Totuși, eroarea acestui pionier, ca și a unora care i-au urmat, a fost de a încerca să ilustreze muzica dând o interpretare vizuală a temei mai degrabă decât muzicii în sensul compoziținal. O bucată întreagă din „Disque 957" consistă în a face văzut discul învârtindu-se pe suportul lui. În „Arabesque" vedem jeturi de apă dansând pe peluze, picături de ploaie și numeroase mișcări formând arabescuri, fără să existe o corelație tonală sau ritmică între cele două forme expresive. Cel mult, imaginile erau *fotografic* în armonie pasageră cu tonul impresionist al operei muzicale. Nu există decât pe alocuri o juxtapunere arbitrară între tema exprimată de muzică și imaginile reprezentând acțiunea figurată sau evocată, imagini a căror succesiune nu se modifică deloc în funcție de mișcările partiturii.

Eisenstein, totuși, care a rămas până la moarte unul dintre pionierii construcției audio-vizuale, ajunge, începând cu 1930, să dea câteva indicații satisfăcătoare în „Romance sentimentale", pe care îl realizează în Franța cu asistentul său Alexandrov. Pe lângă câteva mărci ale regizorului și un romanesc îndoielnic căruia nu am știi să-i atribuim în mod decent paternitatea, acesta compunea pe parcursul unei secvențe lungi (peisajele de toamnă) o suită de impresii vizuale care dădeau corespondente tonale exacte – și dacă nu, întotdeauna ritmice – în fața unei partituri scrise pentru a pune în valoare talentul relativ al unei cântărețe la retur.

În 1933, o primă adaptare a lui „Pacific 231" de Arthur Honegger a fost realizată în Rusia sovietică de către Țehanovski. Fără a se pune problema ritmurilor audio-vizuale, încercarea a fost ingenioasă. Regizorul, filmând orchestra, se desprindea de aceasta la momentul oportun și urmărea variațiunile muzicale, chemarea corului, accentele bateriei, scârțâitul corzilor, urletul tromboanelor, în timp ce, într-o suită de viziuni fugitive, prin jocul câtorva alternanțe sau supraimpresiuni variate, arăta o locomotivă în plină acțiune, văzând câteva elemente ale acesteia raportate la diferitele jocuri ale orchestrei. Regizorul lega în acest mod mișcarea bielei și pe cea a unui arcuș, du-te-vinoului trombonului cu cel al pistonului etc. Dar nu era nimic mai mult aici decât o manieră abilă de a înregistra o orchestră.

Putem apropia acestei tentative pe aceea mai recentă și mai originală a lui Djon Milie cu o orchestră de jazz („Jammin' the Blues", 1947), operă uluitoare din punct de vedere fotografic, dar fără raport precis cu cercetările în chestiune – cu atât mai mult cu cât în această operă unde muzica este admisă „în sine" primul lucru de făcut consistă în a uita că ea este produsul unei orchestre și deci a elimina muzicienii.

Este evident că dacă se dorește apropierea dintre un ritm vizual și unul muzical, și autorii nu se limitează la sublinierea celui din urmă printr-o formă lipsită de semnificație, este de preferat să se facă referire la realitate, să fie luat ceva ce are deja un sens al său și care să poată fi modificat sau transformat după plac în funcție de un ritm și chiar prin ritmul acela. Singurul pericol este acela de a cădea în simpla ilustrare, pericol căruia nu i-au scăpat nici Germaine Dulac și nici Eisenstein, dar pe care a știut să-l evite pictorul Serge Alexeieff, al cărui film „O noapte pe muntele pleșuv" este probabil capodopera genului și o capodoperă indiferent de raportare. Nici grafic (în sensul abstract al cuvântului), nici reproducție fotografică a realității, ci o suită de imagini fantastice, de viziuni apocaliptice, acest vis straniu a fost realizat sub forma „gravurii animate". Pe un platou de cauciuc au fost plantate unul lângă altul milioane și milioane de ace. În funcție de cât de tare erau împinse, lumina proiectată pe această „tapițerie de ace" desena plaje de umbră sau de lumină pe care artistul le modela după bunul plac, ridicând sau înfigând după nevoie (imagine cu imagine) mai multe ace, dintre care fiecare constituia un punct strălucitor sau un punct de umbră, după caz. Mai multe linii, deci, și un joc perpetuu de umbre și lumini. Cum declara Alexeieff, „imaginea oferea aspectul fermecător al desenelor în cărbune ale lui Seurat, caracteristice prin precizia delicată a evanescenței contururilor, pe care am căutat-o atât de mult în gravură, dar nu am atins-o, și care mi-ar fi permis în sfârșit să elimin noțiunile artizanale de «siluetă» și «fond», desăvârșind unitatea imaginii." „O noapte pe muntele pleșuv" oferă, deci, o suită de forme imprecise, fantomatice, halucinante, încât opera lui Musorgski pare a se ivi din infern, animându-le cu suflul său prodigios. Multă gratuitate, dar și o emoție plastică ce prelungește, accentuează emoția muzicală, amândouă contopindu-se într-un singur ritm și constituind dezvoltarea lui: o opera genială care lasă cu mult în urmă grafismele încântătoare ale lui McLaren și geometriile savante ale lui Fischinger. Si filmul poate fi proiectat de această dată fără muzică. Își pierde rezonanța interioară, temporalitatea apăsătoare și ceea ce decurge din aceasta, dar viziunea sălășluiește acolo

*2 „Musique et cinéma", în Cinémagazine, 1926*

unde fantasmele își găsesc, în mișcarea și în formele proprii, o justificare suficientă.

S-a afirmat în repetate rânduri că muzicienii se ridică cu vehemență împotriva ideii de „a lega imagini de o partitură". Dacă este adevărat că unele tentative stângace i-au făcut să tresară de indignare, este absolut fals că nu se vor răzgândi nicicând – cel puțin printr-o manieră sistematică – în ceea ce privește corespondentele plastice. Dimpotrivă. Pe acest principiu, Arthur Honegger a publicat în 1931 în revista „Plans" un articol răsunător, „De la cinemaul sonor la muzica reală", din care extragem pasajele următoare: „Cinemaul sonor nu va exista până nu se va *realiza o uniune între expresia vizuală și expresia muzicală astfel încât să se explice și să se completeze în mod egal una pe alta*. Această sinteză va constitui nașterea unei arte curioase, care să se adreseze în același timp și în aceeași măsură celor două simțuri și din care nu am avut până aici decât câteva licăriri în „Hallelujah" și mai ales în filmele lui Ruttmann și în „Mickey".

(...) Să mergem mai departe. Filmul sonor poate foarte bine să integreze muzica, să o completeze, dându-i un sens real. (...) Poate vom putea defini într-o zi, cu precizie, raporturile constante și ignorate dintre ritmul auditiv și ritmul vizual, sau va fi posibil să-i fie dată oricărei expresii muzicale reprezentarea vizuală exactă și precisă. De aici, muzicianul va avea abilitatea de a impune judecății ascultătorului – la care totul se traduce în imagini – nu pe acelea pe care fantezia numitului ascultător o suscită, ci imagini concrete, proprii operei, fixate cu claritate și unitate.

Același sentiment artistic este, după natura talentului artistului, capabil de expresii diferite: fie că este vorba de muzică sau de cuvânt, de artă grafică sau coregrafică, acestea se vor folosi de aceeași realitate într-unul din aspectele lor. Există – nu pot decât să existe – între aceste expresii diferite ale unui lucru identic, raporturi perfecte, reversibile, care, dacă le cunoaștem, ar permite să fie traduse una prin cealaltă.

Muzica – încetând să fie neînțeleasă sau masacrată, devenind ea însăși, intrând în realitate – poate să fie, precum cinemaul și împreună cu acesta, o forță adevărată, unanimă, nemaisupusă reviziunilor anarhice ale individualităților, aplicată cu toată forța sa unei mulțimi.

Am putea discuta la nesfârșit despre interesul pe care l-ar prezenta – sau nu l-ar prezenta – faptul de a-i fi dată muzicii o semnificație concretă. Nu credem că ea ar putea câștiga mare lucru în acest sens și nu împărtășim cu totul părerile lui Honegger. Nu ar putea fi luată în considerare decât o anumită muzică – și în special nu una „descriptivă". Acesteia, conținând elemente proprii sugestiei („Pastorala", spre exemplu), ar fi excesiv să-i adăugăm orice. Muzica „impresionistă" permite evitarea pleonasmului. Cum nu mai este vorba de a evoca, ci de a traduce – sau de a crea – impresii, acordul devine posibil în măsura în care imaginile se forțează să determine impresii echivalente, evitând reprezentările precise. Filmul lui Alexeieff o probează. În orice caz, interesul nu este pentru imaginea „în sine", dar – pentru a adopta expresia lui Honegger – în „definirea câtorva raporturi între ritmul auditiv și cel vizual".

Admițând această idee de multă vreme și încurajat de opinia lui Honegger, mi-am propus, încă din 1932, să filmez „Pacific 231". Drepturile erau, din păcate, cedate filmului despre care tocmai am vorbit. Așa că proiectul nu a văzut lumina zilei decât cu douăzeci de ani mai târziu. Între timp, experimentele lui Fischinger, Alexeieff și ale lui Len Lye au confirmat vederile Germainei Dulac... și pe ale mele, cu diferențe în detaliu.

Mai ales, în acest timp, Eisenstein turnase „Aleksandr Nevski" cu colaborarea lui Prokofiev și publicase „The Film Sense", un expozeu teoretic care poate fi considerat fundamentul artei audio-vizuale. Nu vom aminti aici decât esențialul : „Pentru a fi stăpân pe această metodă, spune el, este necesar a dezvolta în sine o nouă percepție: capacitatea de a reduce la același numitor impresiile vizuale și sonore.

Cu siguranță, imageriile muzicale sau vizuale nu pot fi, de fapt, măsurate cu ajutorul elementelor «reprezentative». Putem vorbi de corespondențe și proporții autentice și profunde între muzică și imagine, numai cu referire la relațiile dintre *mișcările fundamentale* ale muzicii și imaginii, adică dintre elementele de compoziție și de structură. Nu putem vorbi decât de ceea ce este efectiv măsurabil, adică de *mișcarea* ce stă la baza structurii bucății de muzică respective și totodată a reprezentării vizuale date. Înțelegerea legilor structurii metodei și ritmului, care stau la baza consolidării și dezvoltării reciproce, ne dă singurul teren ferm pentru a realiza o unitate între ele."

Totuși, descriind posibilitățile asocierii unui ritm muzical cu un plan static, Eisenstein precizează: „Nu putem nega faptul că impresia cea mai frapantă și cea mai directă va fi obținută în mod natural prin *conformitatea mișcării muzicii cu cea a conturului vizual*, adică a compoziției grafice a cadrului; deoarece acest contur, această schiță sau linie este elementul cel mai puternic al emfazei ideii mișcării respective."

Și aici nu mai suntem deloc de acord cu el.

Vorbind despre secvența de așteptare care precede atacul cavalerilor teutoni, armatele rusești fiind grupate și *imobile* la baza unui deal pe care se află Nevski și subalternii săi, Eisenstein continuă: „Primul acord poate fi evocat vizual ca o «platformă de plecare», o trambulină. Următoarele cinci care vin în mers ascendent vor găsi o expresie vizuală cu totul naturală într-*o linie care se înalță intens*. (...) În acest fel găsim o corespondență absolută între mișcarea *muzicii* și mișcarea privirii pe *linia compoziției plastice*. Cu alte cuvinte, aceeași mișcare se găsește la baza structurii muzicale și la cea a structurii plastice."

Nu suntem de acord pentru că, în primul rând, vedem în aceasta doar transpunerea inteligentă și „grafică" a ideii totuși absurde care constă (spre exemplu) în a asocia o gamă descendentă cu mișcarea unui personaj coborând treptele

unei scări. În al doilea rând, în locul asocierii unei mișcări vizuale cu o mișcare muzicală, el asociază acestei mișcări conturul unei forme imobile. Asociază o progresie, un ritm care se dezvoltă în durată, unui ansamblu perceput static. De aici, antinomia între expresia dinamică a muzicii și expresia plastică a imaginii, ce cristalizează mișcarea într-o absență a mișcării. Și, cum imaginea durează tot atât de mult cât fraza muzicală, rezultă acestea:

1. Obligația, care nu mai este de a privi, ci de *a citi* această imagine, parcurgând de la stânga la dreapta, ca într-o carte, urmărind astfel, împreună cu muzica, conturul particular al compoziției plastice.
2. Fiind dat că într-o imagine privirea este atrasă de locurile în care converg dominantele plastice sau dramatice, aceasta îl obligă pe Eisenstein să situeze acest loc întotdeauna în stânga (prim-plan, personaj sau temă privilegiată) și, în mod general, să deschidă fraza muzicală corespondentă pe un acord major răspunzând acestei dominante plastice.

În mod sigur, muzica nu se dezvoltă într-un *sens* particular. Eisenstein ar fi putut la fel de bine să situeze locul privilegiat în dreapta cadrului sau la mijloc, și acordul major la mijlocul drumului de desfășurare în timp a imaginii (cum a și procedat uneori), dar *lectura* acestei imagini ar fi fost dificilă, orice lectură făcându-se, din automatism psihologic, de la stânga la dreapta, cel puțin pentru popoarele care descifrează cuvintele în acest sens și care reprezintă majoritatea spectatorilor de cinema. În orice caz, nu ar putea găsi o corespondență între mișcarea muzicală și cea a privirii purtate peste un anumit lucru, ci cu mișcarea acelui lucru sau a imaginilor care îl reprezintă. Altfel zis, muzica, considerată ca o suită de percepții, nu se poate armoniza decât cu o altă suită de percepții și nu cu un examen analitic al unui lucru perceput. (Fiind înțeles că este vorba despre acorduri ritmice și nu de relații afective, care, în mod evident, nu pun nicio problemă de structură.)

Asocierea plastică nu-și găsește cu adevărat sensul decât dacă luăm în considerare totalitatea secvenței, adică mișcarea de intensitate care crește de la plan la plan. Este ușor de remarcat că în „Aleksandr Nevski" – ca și în „Ivan cel Groaznic" – asocierea muzicii și a structurii plastice nu vine cu nimic altceva decât cu senzația de plenitudine care ar trebui să fie altfel creată de un acompaniament muzical de circumstanță. Din acest punct de vedere, partiturile lui Prokofiev sunt un model, iar filmele lui Eisenstein, echivalentul filmic al operei, dar asocierea ritmică preconizată de el nu a fost atinsă – în mod magistral – decât în celebra „bătaie pe gheață" și mai ales în secvența cavalerilor teutoni. Legătura dintre cavalerie și mișcarea muzicală ridică entuziasmul publicului transportat acolo în mod fizic: mișcarea se armonizează mișcării, într-o construcție complexă constituită de ansamblul ritmic, plastic și dinamic al unității audio-vizuale indisociabile.

Filmele lui Eisenstein oferă deci ambele aspecte sub care putem vedea asocierea muzicii și a imaginii: asocierea ritmică – cea mai valabilă, credem noi, cea mai percutantă, în tot cazul – și asocierea lirică sau tematică, cu câteva grade mai elevată decât asocierea „emoțională" general acordată muzicii de film.

În 1940, lărgindu-și ambițiile și inspirându-se din opere muzicale celebre, Walt Disney reia la rândul sau – sub forma desenului animat – principiile asocierii ritmice. Din fericire, în locul fantasmelor poetice ale lui Alexeieff, acestea nu au fost decât cromolitografii deplorabile, ilustrând o poveste a cărei expresie bănuim că o constituia muzica!... „Fantasia", de fapt, nu a fost doar o mare eroare de natură să discrediteze tentativele legăturilor audio-vizuale, lăsând să creadă un public – chiar dacă atenționat – că scopul acestor cercetări este de a „pune muzica în imagini"... Nu s-ar fi putut arăta mai bine ceea ce trebuie evitat cu mare grijă... Cu siguranță, nu trebuie respins totul din filmul acesta disparat și incoerent. Am putea admite bălmăjeala cvasi-geometrică care acompaniază *Tocata și fuga în do minor*, al cărei grafism se inspiră din cercetările lui Fischinger. „Ucenicul vrăjitor", care nu este decât o suită de variații muzicale în jurul unei legende, permite ilustrarea temei; devenită, nu fără umor, „Mickey, ucenicul vrăjitor", este un desen animat fermecător. Dar prostul-gust se întinde de la „Rondul orelor". „Vedem, spune Georges Sadoul, muzica tropăind cu greutatea excesivă și suficientă a hipopotamilor, pe care i-a îmbrăcat în dansatoare pentru a lua în derâdere un balet italian vechi al lui Ponchielli. Prostul-gust extrem al „Spărgătorului de nuci", după Ceaikovski, era scuzat pe alocuri de ingeniozitate. Dar ce se poate spune despre un diavol din Muzeul Grévin, care se duelează cu un înger de la Saint Sulpice, într-un decor de teatru vechi de feerie, în sunetele alternate din „O noapte pe muntele pleșuv" de Musorgski și din „Ave Maria" de Schubert? Sau de pretențiile cosmice din „Le sacre du Printemps", unde Stravinski face să danseze vulcani și dinozauri? Și mai ales de „Simfonia pastorală" de Beethoven, transformată într-un balet împodobit de pegași și centauri într-un Olimp decorat ca un cazino de provincie în anii 1910?..." [3]

Neluând în considerare aici decât asocierea ritmică, trebuie să convenim totuși că anumite secvențe din „Spărgătorul de nuci" dovedesc un sincronism perfect al mișcărilor sonore și vizuale. Dansul ciupercilor, baletul peștilor chinezești constituie, din acest punct de vedere, mari reușite. Desenele au supleța și precizia arabescurilor lui McLaren și ar putea avea o valoare emoțională autentică dacă nu ar fi însușirea picturală enervantă care evocă cele mai decadente cromolitografii.

Problemele compoziției audio-vizuale presupun diverse soluții. Dar:

Sau acompaniem muzica cu grafisme abstracte, care, neputând decât s-o *puncteze*, o implică în mod necesar ca formă expresivă (Fischinger, McLaren).
Sau urmărim partitura cu imagini concrete, semnificative prin ele însele, dar care au atunci defectul de a pretinde o anume „ilustrare" a gândului muzical (Germaine Dulac).

3 *În* Istoria cinematografului mondial, *Paris, Denöel*

Formele figurative pot fi la fel de imprecise în a evoca la rândul lor și a prelungi sugestiile muzicale fără a le „ilustra“ (Alexeieff).

Oricum, aceste moduri de „picturalizare“ iau opera muzicală ca sursă de inspirație.

Asocierea propriu-zisă nu a fost obținută decât pe planul mișcării simfonice, care dă forma unei acțiuni dramatice oarecare (Eisenstein). Dar regăsim (în mare) condițiile dramei lirice; imaginile arată ființe în acțiune, o mișcare unde cadențele sunt amplificate de ritmul muzical, dar unde și ritmul este asigurat mai întâi de dezvoltarea acțiunii reprezentate.

Ne-am întrebat următoarele:

Nu ar fi posibil să se asocieze imagini și muzică care să dezvolte de o parte și de alta o aceeași structură ritmică, fără ca imaginile să aibă obligația de a „povesti“ orice ar fi, ci să sugereze, să evoce, ca într-un poem? Fără să fie încărcate de o putere dramatică oarecare și fără să trebuiască – fie ele și concrete – să fie subiecte Această problemă ne-a reținut întotdeauna atenția și de aceea ne-am propus, începand cu 1932, să turnăm „Pacific 231”.

Cititorul să ne scuze că recurgem aici la propriile opere. Nu sunt decât încercari inegale și care nu pretind să fi epuizat subiectul, nici să fi rezolvat problema. Dar, cum au fost singurele tentative în acest sens, putem să discutăm despre ele. Nu ne vom lega atât de ele, cât de *intențiile* care le-au suscitat. Cum urmează să se spună, intenția nu era ca muzica să fie acompaniată, cu atât mai puțin ilustrată. Se asociau două forme expresive, plecându-se de la aceeași structură ritmică fundamentală, muzica fiind atunci mai puțin un „suport“ decât un conținut paralel ce acordă dezvoltării filmului noțiunea de temporalitate care îi lipsea. De fapt, într-un film normal ritmul este definit de parcursul dramatic al unei acțiuni „în devenire“. Dar, cum imaginile nu povestesc nimic, mulțumindu-se a comunica impresii, ele se dovedesc incapabile de a asigura ritmul unui poem, lipsindu-le relațiile temporale perceptibile, raportate la unitatea de măsură net definită. Oricare ar fi structura adoptată, ritmul *resimțit efectiv*, adică recunoscut ca *necesar*, va lipsi întotdeauna. Ajungem deci la același impas cu cel al grafismului abstract. Cu diferența că imaginile au totuși aici însușirea emoțională a lucrurilor reprezentate, adică o însușire susceptibilă de a prinde un *sens* pe parcursul dezvoltării filmice. Este vorba de a acorda acestei dezvoltări o anumită necesitate organică, asigurându-i o „devenire“ prin care imaginile să găsească sensul pe care dorim să-l capete. Or, această impresie de „durată trăită“ i-o cerem muzicii. Ea va da impresiilor vizuale conținutul temporal care le lipsește, *acordându-le puterile unei cadențe perceptibile*. Muzica, pentru a se exprima, nu trebuie să depășească ocolul pe care îl reprezintă referința precisă la lucruri. Nu este vorba deci de a adăuga orice ar fi unei opere suficiente ei înseși. Altfel zis, nu este vorba atât de a pune imagini *pe* muzică, cât de a introduce muzica într-o continuitate vizuală.

Oricum, dacă vrem să asociem cele două forme expresive servindu-ne de un *același ghimpe dorsal*, este preferabil ca cele două forme să concure în a produce senzații analoage, după mijloacele respective ale fiecăreia, astfel ca emoțiile provocate să se conjuge, să corespundă sau să se completeze într-un „tot“ univoc. De unde și necesitatea de a recurge la opere cunoscute, care au avantajul de a putea fi *alese*. Aceste opere nu au fost făcute în scopul acesta, evident. Dar nu credem că este o condiție peste care nu se poate trece, cu atât mai mult cu cât cineastul – nu vom insista prea mult pe acest aspect – nu își propune să „traducă“ sugestiile compozitorului, ci să exprime sentimente *personale* cu ajutorul partiturii respective. Nu putem zice: „Iată ce a vrut compozitorul să spună... Lucrul ăsta reprezintă asta...“. În extremă, am putea crede în dreptul de a spune „Iată ceea ce vedem; iată ce ne sugerează muzica“. Operă subiectivă, deci, și cum ar fi să nu fie astfel?... Singura necesitate evidentă este să aibă sau să poată avea o comuniune în spirit, corelație sau corespondență între emoțiile determinate de o parte și de alta.

Chiar comandate de partitură, în natura și dezvoltarea lor, imaginile din „Pacific 231” se vor independente de muzică, drept lucruri reprezentate, adică non-ilustrative prin esență. Parafrazându-l pe Étienne Souriau, am zice: „Să nu spunem doar că cele două lumi, muzicală și filmică, se calchiază una pe cealaltă, sau că cineastul se inspiră din compozitor; să spunem că intenția este de a oferi fapte vizuale suficiente lor însele pentru a suscita o întreagă lume analoagă celei a operei muzicale. Imaginile și sunetele își corespund, nu ca reproduceri ale unora după celelalte, ci ca și cum ar face ecou unui aceluiași univers, pe care și unele, și celelalte îl expun.“ Este vorba, deci, de a produce *în spațiu* un ritm care avansează și se produce deja *în durată*, de a i se găsi un *echivalent plastic*, procedând astfel încât mișcările formale să se asocieze cadențelor muzicale, precum planurile de montaj frazelor partiturii – caracterul imaginilor fiind în „rezonanță“ cu cel al sonorităților paralele.

Cu siguranță, imaginile fiind întotdeauna *despre ceva*, este de preferat să se „abstractizeze“ realul, până se șterge tot ce ar avea figurativ lucrurile, însă fără să piardă însușirile emoționale care se datorează realității lor tangibile. Ce trebuie reținut este mișcarea, ritmul, tonalitatea lor, mai degrabă decât ceea ce reprezintă, calitatea lor „de lucru“ nefiind indispensabilă aici decât ca substanță, nu ca obiect. De fapt, așa cum o subliniază în mod magistral Gaston Bachelard, „doar materia poate primi încărcătura impresiilor și sentimentelor multiple; doar valorile senzoriale creează corespondențe. Valorile sensibile nu dau decât traduceri“. De aceea, este necesar să fie adăugată *percepției* mișcării *senzația* lucrului în mișcare; dar fără ca acest lucru să intervină în vreun fel, decât pentru această valoare senzorială pe care ne-o dă și pe care o împlinește. Motiv pentru care am căutat corespondențele plastice în realitatea materială, mai degrabă decât în grafismul abstract, și am ales să cântăm mișcarea *lucrurilor*, singura care poate avea un *sens*. Trebuie ca aceste *lucruri* să apară ca o înflorire de qualia sonore într-o realitate concretă, supusă legilor; o realitate devine atunci

ca o „spațializare“ a muzicii, de la care împrumută durate relative ale mișcării reprezentate. Astfel, locomotiva lansată în goană trebuie să construiască simfonia în funcție de cursa ei precipitată, ca și cum partitura ar rezulta din organizarea singulară a planurilor. Spectatorul trebuie să uite că muzica este opera unui compozitor, înfăptuirea unei orchestre; el trebuie s-o vadă ca pe expresia sonoră a lucrurilor în mișcare. Astfel, realitatea concretă, sursă a imaginilor filmului, se găsește afectată de un coeficient de irealitate care o ajută să se „sublimeze“ printr-un ritm ce o transcende. Se ajunge la compunerea unei arhitecturi abstracte dintr-un real concret, fără ca acesta să înceteze pentru un moment să fie ceea ce este: mișcarea combinată a șinelor și a macazurilor observate în gros-plan constituie un balet al liniilor care se întretaie, al amestecurilor care se fac și se desfac în funcție de muzică, fără ca aceste șine să fie vreodată altceva decât șine, aducând o emoție „obiectuală“, transfigurată de ritmul care le poartă.

Problema constă deci în a asocia în spiritul spectatorului, datorită unei aceleiași dezvoltări ritmice, șocurile emoționale produse de imagini și de muzică, făcându-le să fie de aceeași natură sau complementare în producerea lor simultană. Trebuie găsită pentru aceasta o proprietate comună a celor două percepții, a două elemente care să stimuleze două simțuri diferite; să se definească relațiile – arbitrare, dar recognoscibile – dintre lucrurile care se dezvoltă, unele pe planul vizual și celelalte pe planul auditiv, creând astfel o emoție care nu ar putea fi dată nici de muzică singură și nici de imagini singure, ci de relația lor constantă, de suprapunerea lor în conștiință. Arta constă în a asocia aceste impresii, în a le uni într-un „tot“ univoc înainte ca ele să devină indisociabile în spiritul celui care le primește simultan. Să se facă astfel încât să nu se mai cunoască foarte bine dacă *auzim imagini sau dacă vedem muzică...*

Este înțeles că, dacă opera muzicală își este suficientă, filmul ar trebui să poată să se lipsească de ea, ca urmare a structurii pe care o împrumută de la aceasta. Nu îi lipsește, deci, decât necesitatea ritmică la care am făcut aluzie, neținând cont, evident, de puterea emoțională datorată muzicii.

În „Pacific 231”, această problemă este rezolvată. De fapt, dacă filmul nu povestește nimic, descrie o mișcare pe care muzica o constituie. Locomotiva și trenul său se îndreaptă spre un scop precis. Există un punct de plecare, o curbă ascendentă și o sosire – de unde, o orientare *apriorică*. Filmul poate foarte bine să se lipsească de muzică – cu câteva pierderi pe care le-ar suferi – din moment ce mișcarea, justificată de ritmul care i-a fost impus, conține muzică. Pe de altă parte, dacă anumite secvențe (temele macazurilor, a peisajului, a cursei în plină viteză) sunt destul de reușite datorită legăturilor audio-vizuale, ansamblul este deficient. Din lipsă de mijloace, multe planuri prevăzute nu au fost filmate, fiind înlocuite cu altele nepotrivite.

Această încercare – foarte imperfectă, foarte incompletă – făcea deci referire la altceva: ar fi trebuit dezvoltată o suită de impresii explicate printr-o simbolistică profundă, dar unde mișcarea, închisă în sine, ar fi cerut ajutorul muzicii pentru a se ordona în durată sensibilă. Poemul apei părea să răspundă acestor exigențe. La fel – nu de la piesa lui Debussy am plecat în căutarea corespondențelor naiv sugerate de denumirile acvatice, ci din tema apei, din sonoritățile cristaline ale lui Debussy, din licăririle acordurilor, opuse acordurilor clasice tăiate în marmură și sugerând izvoare și reflexii, transparențe ale apei vii. Nimic acvatic, de fapt, în „Arabescuri”, dacă nu ar exista acel cromatism fluid și continuu al evantaiului sonor. Or, nu este în van – și nici pentru un motiv muzical – că, grupând în același film „En bateau”, „Arabesque en mi”, „Reflets dans l’eau”, „Arabesque en sol”, am plecat de la imagini concrete, care rămân descriptive și aproape „ilustrative“, pentru a ajunge progresiv, printr-o restrângere continuă a planurilor, spre o figurație abstractă, nealegând în final decât detalii mărite. Nu este, de asemenea, lipsit de importanță faptul că am plecat de la reprezentarea lucrurilor materiale – râul, arborii aplecați peste apă – pentru a relua aceleași elemente reflectate, iar, mai apoi, chiar reflexele însele, care, inversate, se substituiau realității, oferind un univers lichid, asemănător și totuși diferit. Imaginea filmică devine atunci o „imagine a imaginilor lucrurilor“. Aceasta ne obligă să ne referim la ea, referindu-ne totodată la imaginar.

Redat libertății sale fenomenale, realul regăsește în spatele aparențelor fugitive vibrațiile care îl compun și se recunoaște ca funcție a unui moment al universului. Dar, temporalitatea subiectivă substituindu-se timpului real, așa cum reflexul se substituie lucrului, aceste lucruri devenite imagini par a identifica momentul lor cu timpul universal: un ritm fluid și continuu, care izolează și dizolvă toate ritmurile, care pare a veni „din interior“, ca un fel de transfigurare în *figurație*. Lucrurile se proiectează prin intermediul mișcării pe care o transmit și care le semnifică; mobilitatea le perturbă aparența și traduce aspirația dinamică a unei perfecțiuni căutate, tinde spre calmul recâștigat, se reia și îi urmează repaosul în eternitatea momentului. Este deci, mai întâi de toate, un fel de reverie contemplativă, o urmărire a mișcării sub aparența lucrurilor, a esenței lucrurilor sub aparența mișcării, o mișcare ce transfigurează realul imediat, căutând în materie „inconștientul formei“, pentru a relua expresia lui Gaston Bachelard. Se creează un fel de amețeală, de fascinație progresivă printr-o natură desubstanțializată, percepută prin intermediul unui ritm ce pare că o emană.

A vedea deci aceste filme ca „acompaniamente muzicale“ înseamnă a le face absurde. Înseamnă a vedea doar o suită de reflexii, de mișcări acvatice care își înscriu arabescurile într-un ritm prestabilit. Ținând cont de „lichiditățile“ debussyste, am putea să ne întrebăm de ce mai degrabă aceste mișcări ale apei decât oricare alt element, de ce aceste mișcări ale „lucrurilor“ și nu formele abstracte, din moment ce, în final, din punct de vedere strict „liniar“, „Arabescul în sol” ajunge la abstracțiunea pură a elementelor concrete? Cu toate că aceasta permite filmului să aibă o valoare emoțională proprie și forță, dacă este cazul să ne lipsim de muzică, este de preferat să acționăm în sens invers: ca un fel de interpretare simbolică a universului, căruia autorul îi

urmărește „fantoma reală a naturii sale imaginare“, căruia ritmul muzical înscris îi împrumută felul de a se ordona și temporalitatea.

Din punct de vedere filmic – sau al acordului audio-vizual – nu vom reține „Imagini pentru Debussy” decât pentru „Reflexe în apă” și „Arabesc în sol”, care, singure, ating o anumită perfecțiune, conformă cel puțin cu intențiile care le-au suscitat. Celalalte încercări sunt inegale sau, și mai simplu, ratate.

Oricare ar fi meritele și slăbiciunile acestor încercări și dat fiind că genul acesta de filme nu poate fi decât excepțional, credem cu fermitate că uniunea dintre muzică și imagini ar permite găsirea „beției expresiei frenetice, delirul sălbatic al nebuniei sacre și beatitudinea extazului dionisiac“, pentru a relua expresia lui Mario Meunier referitoare la orfism și la sortilegiul antic. Este vorba, desigur, de o artă obsesională, hipnagogică, de un fel cvasi-demiurgic de a extrage natura ei inseși, aparențelor ei, pentru a găsi semnificația ei magistrală într-o emoție neprimită sau gândită, cât impusă și trăită. Totuși, dacă vrem să ne jucăm cu simultaneitatea percepțiilor și, într-un anumit sens, să „forțăm“ conștiința spectatorului, trebuie să creăm în spiritul său raporturi care să provoace o reflecție fondată asupra emoției și care să nu închidă imaginația într-o reprezentare imobilă, ci dimpotrivă, să o provoce, lăsându-i libertatea de a evada de pe drumurile trasate.

În timp ce majoritatea criticilor n-au văzut (sau n-au vrut să vadă) în aceste încercări tentativa armonizării, André Bazin și Henri Agel au fost singurii care au ghicit în spatele acestor imagini voința de a prinde esența lucrurilor:
„Este chiar această disponibilitate ritmică a materiei cea care contribuie cel mai puternic la a o goli de realitate, la a face să izbucnească din ea un fel de principiu prim abstract, în raport cu care realitatea materială nu ar fi decât secundă. Reflecția se afirmă ca ritm. Apa nu mai este decât un accident al esenței. Astfel, ca imaginea cerului în apă, raportul dintre idee și obiect este inversat. Lumea sensibilă nu mai este decât ca reflex și epifenomenul unei muzicalități esențiale.“ (A. Bazin)

„A doua bucată ne conduce către această capturare a noțiunii de fluiditate și vom vedea cu „Arabesc în sol” afirmându-se ceea ce am presimțit, aducerea la zi a unui fel de idee platoniciană a mișcării, a unui principiu prim a cărui realitate vizibilă nu este decât emanația. (...) Dezbrăcând substanța de tot ceea ce nu este esențial sau, mai exact, esență, Mitry ne introduce în universul lui Platon și al lui Pitagora.“ (H. Agel)

Și unul, și altul au înțeles că nu este vorba de o adnotare sau de o „explicare“ a muzicii, așa cum naivii și-au putut imagina, ci de un univers maleabil care *posedă prin muzică*, adică prin ritm, trăgându-și de aici *sensul*, o semnificație cosmică. Bineînțeles, esența nefiind înțeleasă de cei doi critici altfel decât în accepția platonică, ei nu au observat aici – ceea ce era dreptul lor – decât evidenta revelație a „sufletului universal“, principiu pe care și-au fondat estetica, în timp ce, după părerea mea, „esența lucrurilor“ atestă fragilitatea aparențelor și se dezvăluie ca simplă operație de conștiință adusă pentru relativitatea fenomenelor atunci când sunt conceptualizate. Dar nu este decât o extrapolare metafizică ce nu schimbă cu nimic formularea estetică a acestor încercări.

Un al treilea experiment, „Simfonia mecanică”, realizat în poliviziune, trebuia să fie, teoretic, cel mai interesant dintre toate. O primă variantă a fost concepută în 1950 cu Arthur Honegger, cele trei ecrane trebuind să permită armonizarea dorită. Boala, apoi moartea compozitorului, au dat peste cap acest proiect. Realizat în 1955, plecând de la o temă inițială, părea – datorită lui Honegger sau lui Stravinski – că muzica concretă era întru totul la unison cu ritmul prevăzut. Pierre Boulez scria partitura, dar trebuie să admitem că aceasta nu „curge“. Se detașează fără încetare de film și dovedește că efectele numite „de contapunct“ sunt imposibile în acest gen de exerciții, dislocarea înlocuind constant unitatea căutată. Nu opera compozitorului este de vina, ci principiul adoptat, de care suntem de asemenea responsabili. În plus, proiecția tripticului, în singura sală echipată corespunzător (Studio 28), a ajuns încetul cu încetul imposibilă din cauza unor „priorități“ asupra cărora nu putem întârzia aici. Am fost forțați, deci, să montăm o versiune redusă pentru un ecran simplu, care nu mai are pentru noi nicio valoare și niciun sens.

Pe lângă aceste cercetări, care unesc reprezentări concrete ale unei structuri muzicale prestabilite, trebuie să semnalăm diverse încercări ce nu au avut această relație ca scop, dar care nu ar putea fi clasate nici între documentare, filme realiste sau suprarealiste.

Primul dintre ele și fără dubiu cel mai remarcabil a fost *Ideea*, realizat în 1933 de Berthold Bartosch după gravurile în lemn ale lui Franz Masareel. Pentru această suită de „contre-jour-uri animate“, Bartosch folosea personaje plate, formate din elemente separate, nearticulate, pe un sistem cu mai multe planuri ce formau trei etaje de sticlă, care, depoleită progresiv și luminată de dedesubt, arunca decorurile și personajele în negură.

Filmul lui Ralph Steiner, „H2O” (1929), poate trece drept documentar din moment ce își propune să studieze mișcările apei și imaginile reflectate sau refractate ale suprafeței lichidului. Dar rezultatul, care este un fel de abstracție mișcătoare obținută cu ajutorul realității concrete, este caracteristic unui poem. Își găsește în mod natural locul aici, alături de experimentele următoare ale lui Ralph Steiner: „Surf and Seaweed” și „Mechanical Principles” (1930).

Nu uităm nici experimentele lui Slavko Vorkapić, „Murmurul pădurii” și „Grota lui Fingal”, inspirate acestuia de Wagner și de uvertura „Hebridele” de Mendelssohn-Bartholdy. Animalele, copacii, apa, zgomotul, norii, fenomenele naturii sunt observate de cameră și montate în acord cu muzica, într-un fel ilustrativ, fără indoială, dar foarte interesant.

# Momentele-cheie din cariera cineastei Agnès Varda

Ultimii ani ar fi fost mult mai săraci fără filmele ei. Cel puțin lungmetrajele pe care le-a realizat în anii 2000, „Les glaneurs et la glaneuse" („Culegătorii") (2000) și „Les plages d'Agnès" („Plajele lui Agnès") (2008), se află cu siguranță pe lista de finaliste cuprinzând cele mai importante opere cinematografice ale noului mileniu. Agnès Varda, în vârstă de 81 de ani, pare mai proaspătă, mai jucăușă și mai inspirată decât oricând în trecut; un trecut care însumează nu mai puțin de 46 de scurt și lungmetraje realizate în 55 de ani de carieră.

**de Andrei Rus**

## Debutul Rive Gauche

Varda a avut mari probleme de-a lungul anilor în a-și găsi un loc aparte în lumea cinematografică. Inițial încadrată de criticii de specialitate în gruparea *Rive Gauche*, „rivala" *Nouvelle Vague*-lui, din care mai făceau parte, conform acelorași critici, Alain Resnais, Marguerite Duras sau Chris Marker, aceasta s-a îndepărtat stilistic de modernismul presupus de acest curent încă de la al doilea lungmetraj. „La pointe-courte", debutul ei din 1954, deși până nu demult aproape în unanimitate considerat un precursor al cinemaului lui Alain Resnais, al lui Alain Robbe-Grillet sau al Margueritei Duras, este din ce în ce mai des asociat începuturilor Nouvelle Vague. Realizatoarea însăși pare să prefere a doua apartenență, raportându-se în repetate rânduri la cineaști precum Truffaut sau Godard, atât în interviuri - într-un interviu recent acordat unui post de televiziune din Spania se autointitulează chiar „la dama de la Nouvelle Vague" („doamna din Nouvelle Vague"), cât și în propriile filme (în autobiograficul eseu cinematografic „Les plages d'Agnès" se autoproclamă drept inițiatoarea acestei celebre mișcări cinematografice). Dacă ne-am raporta strict la primul ei lungmetraj („La pointe-courte"), atât de puternic impregnat de personalitatea lui Alain Resnais,

monteurul filmului, ar fi imposibil să nu descoperim similitudini structurale între acesta și, spre exemplu, primul lungmetraj al celui din urmă, „Hiroshima mon amour" („Hiroshima, dragostea mea"), realizat cinci ani mai târziu. Ambele filme alternează episoade de documentar (în cazul lui „La pointe-courte" ilustrând viața de zi cu zi a unor pescari locuitori ai fâșiei de pământ La pointe-courte, în al lui „Hiroshima mon amour" captând ravagiile lăsate de bomba atomică la Hiroshima) cu unele surprinzând poetic problemele unui tânăr cuplu (interpretat în filmul lui Varda de debutanții Philippe Noiret și Silvia Monfort, iar în al lui Resnais de Emmanuelle Riva și Eiji Okada). Ritmul conferit de Resnais din montaj e unul cerebral, inedit în cariera lui Varda, întotdeauna jucăușă, spontană la nivel de mizanscenă. În anumite cadre pot fi, totuși, observate urme ale personalității cineastei (o pisică imortalizată in extremis, lipsită de miză dramaturgică sau ritmică, sau alte animăluțe de casă surprinse în diverse ipostaze). De asemenea, atenția sporită acordată compoziției cadrelor, de cele mai multe ori construite sub forma unor fotografii, stă mărturie a pasiunii de o viață a autoarei pentru artele plastice, pentru fotografie sau pentru instalații, atât de constant prezente în opera sa viitoare. Cu alte cuvinte, „La pointe courte" poate fi considerat un precursor al Rive Gauche, dar numai prin prisma structurii și a ritmului intern al filmului, imprimate mai degrabă de montajul lui Resnais, decât de viziunea lui Varda. Este, oricum, destul de dificil să atribui paternitatea unui asemenea film eclectic lui Varda, în detrimentul lui Resnais sau invers. Precum colaborările lui Jean Cocteau cu Robert Bresson (în „Les Dames du Bois de Boulogne" („Doamnele din Bois du Boulogne") din 1945) sau cu Jean-Pierre Melville (în „Les enfants terribles" („Copiii teribili") din 1950), cea dintre Agnès Varda și Alain Resnais în „La pointe-courte" e marcată în egală măsură de personalitățile ambilor.

## Influențele Nouvelle Vague

E suficientă vizionarea lui „Cléo de 5 à 7" („Cléo de la 5 la 7") din 1962, al doilea lungmetraj al cineastei, pentru a constata influența lui Resnais asupra precedentului film al acesteia. Departe de căutările stilistico-ritmice din „La pointe-courte", „Cléo de 5 à 7" propune o poveste lineară, transpusă aproape în timp real, a unei tinere vedete de muzică pop aflată într-un impas major al vieții. Debutând cu o secvență surprinzând-o pe Cléo (Corinne Marchand) în camera unei ghicitoare în cărți de Tarot care-i prezice un viitor sumbru, și continuând cu urmărirea personajului principal în periplul ei deznădăjduit prin Parisul anilor '60, în așteptarea rezultatelor unui test medical, filmul se încadrează perfect, din punct de vedere stilistic, operelor tinerilor cineaști aparținând grupului Nouvelle Vague. Sigur, această încadrare stilistică poate constitui în sine o capcană, atâta vreme cât toți acești tineri regizori au colaborat cu aceiași directori de imagine (Raoul Coutard sau Jean Rabier fiind cei mai constanți complici ai lor) care și-au imprimat puternic tehnica asupra filmelor respective, conferindu-le o prezentare vizuală similară. Ceea ce devine însă cert o dată cu „Cléo de 5 à 7" în cazul lui Varda este că a depășit stadiul de încercări stilistice preluate din tehnicile specifice Noului Roman Francez, îndreptându-se spre structuri ceva mai convenționale, adaptând forma operei cinematografice unui scenariu construit după tipare clasice (conținând plot-pointuri sau puncte culminante, deznodământ marcat clar etc.).

„Le Bonheur" („Fericirea") din 1965, următorul lungmetraj al acesteia, confirmă în mare măsură direcția luată de cariera lui Varda. Deși mizând vizual, precum în precedentele scurt și lungmetraje ale realizatoarei, pe cadre-tablou riguros compuse, filmul are la bază un scenariu construit după tipare convenționale, urmărind turbulențele apărute în armonia unui cuplu în momentul în care bărbatul se îndrăgostește de o altă femeie. Devine clară, o dată cu acest film, pasiunea cineastei pentru detaliile vizuale care conferă concretețe stărilor personajelor. De asemenea, în ciuda finalului ratat, moartea soției distrugând brutal finețea compoziției dramaturgice, „Le Bonheur" conține un prim indiciu al libertății de gândire a autoarei, timid exprimată în filmele de început și devenită din ce în ce mai pregnantă o dată cu scurgerea anilor și, implicit, cu câștigarea unei experiențe și a unui curaj de a expune răspicat, prin intermediul personajelor și a situațiilor cu care se confruntă acestea, exact ceea ce gândește și ce simte în legătură cu un subiect anume. În viitor, Agnès Varda avea să devină o militantă pentru drepturile femeii în societate, câștigând în egală măsură oponenți și admiratori, pentru a ajunge în ultimele decenii de carieră să realizeze filme personale, în care nu de puține ori intervine direct fie prin voice-over, în ipostaza unui narator clasic, fie sub forma unui personaj (uneori principal, precum în lungmetrajele realizate în anii 2000). Deocamdată, în „Le Bonheur", reacția inițială a cuplului la ivirea surprinzătoare a noii femei este una neconvențională, fiecare dintre cei doi acceptând această intruziune cu pietate, privind-o ca pe un dar spontan al vieții și, deci, necondamnând-o. Tocmai prin prisma acestei reacții în care se întrezărea o opțiune clară a lui Varda, o viziune a sa asupra vieții, finalul conformist și ambiguu al morții soției anihilează practic orice fel de însemnătate filosofică a filmului, reducând la un stadiu de exercițiu stilistic superb o operă de artă care ar fi putut atinge stadiul de capodoperă.

## Tranziția spre un cinema personal

Este posibil, însă, ca aceste ezitări să reprezinte indicii clare ale stadiului artistic în care se găsea autoarea franceză la acea dată. Privind atent următoarele sale lungmetraje, „Les créatures" („Creaturile") din 1966 și „Lion's Love" din 1969, devine evidentă perioada de confuzie creativă traversată de Varda atunci. Dacă „Les créatures" constituie un eșec major al carierei sale, acest fapt se datorează tocmai indeciziilor dramaturgice și vizuale ale realizatoarei. Aproape nimic nu funcționează în acest film psihologic care surprinde intruziunile în propria conștiință a personajului interpretat de Michel Piccoli. Ghiveciul de suspans și de psihanaliză propus de Varda funcționează, privind cu detașare în urmă, mai degrabă ca etapă de trecere între două perioade creative. Eșecul lui „Les créatures" reprezintă începutul unei renașteri pentru aceasta, deși la fel de bine ar fi putut însemna decesul ei artistic, la fel cum lui Cléo, din „Cléo de 5 à 7", cartea de Tarot aparent fatală trasă la ghicitoare, în loc să-i aducă moartea, i-a facilitat de fapt o renaștere interioară.

„Lion's Love", deși e o operă minoră, conține în germene eliberarea creativă a cineastei. Improvizând un film à la Andy Warhol sau Paul Morrissey, turnat integral în compania și în casa unor prieteni-artiști (Shirley Clarke, regizoare underground americană, Gerome Ragni și James Rado, creatorii musicalului „Hair" și Viva, star underground din gașca lui Warhol), „Lion's Love" e un home-movie uzual pentru America anilor '60. În cariera lui Varda, însă, acest film reprezintă un pas hotărâtor înspre spontaneitatea caracteristică operelor viitoare. Combinând secvențe lungi, neîngrijite din punct de vedere vizual (de altfel, din punct de vedere tehnic filmul e extrem de modest, o mare parte a replicilor fiind neinteligibile) cu unele căutate, picturale, cineasta, în ciuda faptului că disipează miza dramaturgică, rămânând confuză la acest nivel, realizează un film-eseu de aproape

două ore în care centrul de atenție este mutat de pe povestea propriu-zisă (neinteresantă și uneori irelevantă) pe acțiunile și pe replicile improvizate ale personajelor. Cele mai incitante momente din „Lion's Love" nu au legătură cu plotul, ci cu studiile fotografice ale lui Varda. Mai târziu, începând cu anii '80, aceasta avea să revină asupra obsesiei ei pentru imaginile statice (fotografii, sculpturi sau instalații), în scurtmetrajul „Ulysse" din 1982 pornind de la o fotografie imortalizată cu decenii în urmă pentru a medita asupra vieții și a morții, în scurtmetrajul „Les dites cariatides" din 1984 personificând vechile cariatide ale unor clădiri pariziene, în lungmetrajul-eseu „Jane B. par Agnès V." din 1988 studiind expresivitatea statuară a actriței-cântărețe Jane Birkin, în „Les glaneurs et la glaneuse" din 2000, inspirată de pictura „Les glaneurs" a lui Jean-François Millet, documentând existența culegătorilor contemporani, în mediu-metrajul „Ydessa, les ours et etc." din 2004 surprinzând o instalație a artistei Ydessa Hendeles, formată din mii de fotografii vechi imortalizând oameni în compania unor ursulești de pluș, și culminând cu nebunia feerică din „Les plages d'Agnès", unde combină toate aceste pasiuni, reconstituind instalații umane pe plajă și recompunând tablouri vii, printre alte și alte compoziții vizuale de o imaginație debordantă.

## Anii de militantism feminist

Anii '70 au adăugat filmografiei lui Varda alte trei titluri (un scurtmetraj și două lungmetraje). În scurtmetrajul „Réponse de femmes: notre corps, notre sexe" („Răspunsul femeilor: corpul nostru, sexul nostru") din 1975 apelează la aceleași cadre-studiu inițiate în „Lion's Love", redând fără pudoare diferite nuduri de femei aflate la vârste diferite. În acest timp, modelele enunță câteva principii feministe (un exemplu: „se spune că o femeie care nu cunoaște maternitatea nu e o adevărată femeie; ar fi normal ca și despre un bărbat care nu cunoaște paternitatea să se spună că nu e un bărbat adevărat"), militând pentru egalitatea între sexe din punct de vedere social, dar revendicându-și, în același timp, specificul (de natură psihologică sau fizică) sexului lor. Demersul acesta îl va relua sub o altă formulă în lungmetrajul din 1977 „L'une chante, l'autre pas" („Una cântă, cealaltă nu"). Urmărind câteva decenii din viața a două personaje feminine cu temperamente diferite, Pomme (Valérie Mairesse), fiind o persoană activă, puternic implicată în mișcările sociale și artistice ale vremii, în timp ce Suzanne (Thérèse Liotard) e mai degrabă retrasă, interiorizată, deși, la rândul ei, se implică în diferite organizații feministe, „L'une chante, l'autre pas" constituie un prim exemplu al expunerii răspicate a ideilor proprii într-un film din cariera lui Varda. Sigur că filmul suferă, la mai bine de treizeci de ani distanță de la data realizării, fiind prea puternic impregnat de marca timpului său, problemele ideatice ridicate în el datându-se între timp. Îl salvează însă spontaneitatea anumitor secvențe, dar și replicile jucăușe ale cântecelor militant-feministe compuse de Varda și interpretate de Pomme în film. De asemenea, hotărârea autoarei de a-și exprima convingerile transformă o operă altfel minoră într-una deloc de neglijat.

## Documente cinematografice

„Daguerréotypes" din 1976 este primul lungmetraj non-ficțional al autoarei, care își intervievează cu camera proprie vecinii de pe strada Daguerre. Deși nu prezintă un mare interes artistic sau ideatic, „Daguerréotypes" trasează definitiv traiectoria viitoare a carierei lui Agnès Varda, aceasta realizând ulterior doar filme cu o aparență evidentă de documente, renunțând definitiv la orice fel de tentații de a sonda psihologia personajelor într-un mod clasic și preferând, în schimb, să rămână în exteriorul acestora, descriind doar ceea ce observă prin mijlocirea obiectivului aparatului de filmat.

Cel mai riguros film realizat de Varda de la „Le Bonheur" până la acea dată, „Sans toit ni loi" („Fără acoperiș și lege") din 1985, câștigător al Leului de aur la Festivalul de la Veneția, surprinde câteva luni din existența unei vagaboande, interpretată cu nonșalanță de Sandrine Bonnaire. Varda, deși își marchează prezența la începutul și la finalul poveștii, intervenind ca narator prin voice-over, păstrează distanța față de situațiile și de personajele relatate, adoptând o atitudine obiectivă vizavi de acestea. Există, totuși, mici pasaje în care anumite personaje (în special Yolande, interpretată de Yolande Moreau) se adresează direct spectatorilor, rupând convenția realistă propusă inițial. Demersul cineastei este unul foarte asemănător cu cel din „Les glaneurs et la glaneuse" din 2000. Dacă în „Sans toit ni loi" personajul lui Bonnaire reprezintă pretextul observațiilor documentare asupra diferiților oameni cu care acesta intră în contact, în mai recentul „Les glaneurs et la glaneuse" Varda însăși provoacă interacțiunea cu toți culegătorii francezi contemporani (termenul „glaneur" desemnează, mai exact, pe acei oameni care, ulterior recoltării de către vehiculele specializate, culeg legumele sau fructele lăsate în brazdele sau în pomii fermelor, care altfel ar fi putrezit, utilizându-le în propriul folos). În esență, ambele filme prezintă și chestionează oameni diferiți, uniți însă de o conjunctură comună. În „Sans toit ni loi" ei aparțin micii burghezii, Varda sondând comportamentul și reacțiile fiecăruia dintre aceștia în contact cu personajul vagaboandei, fără a cădea însă în capcane moralizatoare și rămânând, în consecință, extrem de rezervată în a trage concluzii univoce asupra motivațiilor lor (în acest sens, poate fi comparat cu „Into the Wild" („În sălbăticie") din 2007, film similar ca tematică, unde regizorul Sean Penn nu se sfiește să sugereze o morală a poveștii relatate, știrbind propriei opere o parte din misterul potențial). În „Les glaneurs et la glaneuse", autoarea interoghează culegători de vârste și aparținând unor categorii sociale diferite, uniți de o pasiune comună, fără a încerca să concluzioneze în vreun fel, reușind astfel să amplifice misterul uman al fiecăruia dintre personaje, neviolând intimitatea niciunuia dintre ele și nepornind cu prejudecăți în demersul său. Ambele filme atestă candoarea, dar și preocupările umaniste și sociale ale lui Varda, caracteristici definitorii pentru întreaga operă a acesteia.

## Anii de doliu

Sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90 sunt marcați, în cariera autoarei, de o puternică angoasă existențială provocată, cu siguranță, de suferința pierderii lui Jacques Demy, partenerul său de viață, în urma unei boli invincibile atunci (SIDA). „Kung-fu master!" din 1988 urmărește relația bolnăvicioasă dintre o femeie matură (Jane Birkin) și un puști puber (Mathieu Demy, fiul lui Agnès Varda și al lui Jacques Demy), debusolarea realizatoarei fiind transparentă în acest film stângaci și morbid. Nici „Jacquot de Nantes", realizat în 1991, ulterior dispariției lui Demy, tratând un subiect biografic, al copilăriei și adolescenței acestuia, nu e mai jovial sau mai reușit. În ciuda faptului că Varda intervine ca personaj în dezvoltarea narațiunii, conferind astfel un aspect documentar, detașat filmului, „Jacquot de Nantes" se lasă citit mai degrabă ca o mărturie subiectivă, pe de o parte a iubirii acesteia pentru soțul pierdut, pe de altă parte a doliului psihologic adânc pe care încearcă să-l depășească prin rememorarea vieții lui. Ulterior morții lui Demy, Agnès Varda își va dedica o mare parte a energiei recondiționării filmelor și păstrării

Les plages d'Agnès, 2008

nealterate a memoriei acestuia. În 1993, regizează un documentar de mediu-metraj cu prilejul împlinirii a douăzeci și cinci de ani de la apariția capodoperei lui Demy, „Les Demoiselles de Rochefort" („Domnișoarele din Rochefort") (1967), revenind în locurile de filmare ale musicalului și intervievând o mare parte a echipei realizatoare. „L'univers de Jacques Demy" („Universul lui Jacques Demy") din 1995 reprezintă încă un demers nostalgic de revizitare a propriului trecut al cineastei. Documentarul de lungmetraj prezintă convențional etapele vieții și carierei lui Demy, apelând la imagini și la interviuri cu protagoniștii din fiecare film al acestuia, dar și la diferite materiale inedite surprinse în intimitatea propriei case sau pe platourile de filmare.

## În căutarea timpului pierdut

În linii mari, operele ulterioare ale cineastei constituie întoarceri în timp în încercarea de a înțelege mecanismele vieții și ale morții și de a accepta condiția efemeră a oamenilor și a lucrurilor create de ei. „Les cent et une nuits de Simon Cinéma" („Cele o sută și una de nopți ale lui Simon Cinema"), realizat în 1995, cu ocazia împlinirii a o sută de ani de la nașterea cinematografului, adună zeci de staruri de cinema care se perindă pe rând înaintea bătrânului Simon Cinema (interpretat de Michel Piccoli), refăcând astfel istoria acestei arte. Catherine Deneuve, Robert de Niro, Jeanne Moreau, Harrison Ford, Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Hanna Schygulla, Jane Birkin, Sandrine Bonnaire, Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Gérard Depardieu sau Fanny Ardant sunt doar câteva dintre legendele care își prezintă omagiile la căpătâiul muzei căreia și-au dedicat viața. Filmul funcționează în primul rând datorită inventivității și spontaneității lui Varda, care nu-și cenzurează pornirile ludice, trimițând prin detalii vizuale sau prin replici la diferiți alți cineaști dispăruți sau la personaje celebre de cinema. „Les cent et une nuits de Simon Cinéma" nu e o operă de căpătâi a autoarei franceze, dar stă mărturie, o dată în plus, a spiritului ei candid și jucăuș, niciodată doborât definitiv de evenimentele triste survenite în planul realității vieții sale.

În fine, cel mai recent lungmetraj al lui Varda, „Les plages d'Agnès" din 2008, continuă demersul acesteia de rememorare a timpului pierdut. Filmul reprezintă o fuziune a tuturor intereselor anterioare ale realizatoarei, aflându-se la intersecția tuturor pasiunilor ei cinematografice precedente. Depășind pragul de 80 de ani, autoarea își găsește dispoziția necesară de a căuta un numitor comun între propria viață și propriile viziuni artistice. Realizează un eseu cinematografic revoluționar, în același timp autobiografic și biografic, convențional și post-modern, linear și circular. Amintind structural de primul său lungmetraj *Rive Gauche*-ist, „La pointe-courte", prin tablourile și instalațiile vivante - de toate eseurile sale scurte sau lungi (de la „Salut les cubains" din 1963 la „Ullysse" din 1982 sau de la „Jane B. par Agnès V." din 1988 la „Ydessa, les ours et etc." din 2004), prin natura documentar-autobiografică - de „Daguerreotypes" din 1976, dar în aceeași măsură și de „Les glaneurs et la glaneuse" din 2000, „Les plages d'Agnès" este deci acel tip de capodoperă rară din cariera unui artist în care toate pasiunile și demersurile creative ale unei vieți întregi se armonizează în cadrul aceleiași opere.

Agnès Varda a avut nevoie de cinci decenii pentru a atinge un statut unic, de neconfundat, în lumea cinematografică mondială. În acest răstimp a depășit etape diferite, a adoptat stilistici uneori contradictorii, a repurtat victorii și a suferit înfrângeri artistice și personale. A ajuns, însă, într-un punct în care încercările de încadrare în curente cinematografice nu își mai au rostul în cazul său, iar demersurile de sinteză ale operelor realizate de ea sfârșesc întotdeauna prin a lăsa nediscutate extrem de multe detalii reprezentative. În 2009, Agnès Varda poate fi just raportată doar la Agnès Varda, adică la pasiunile ei pentru cinema, fotografie sau arte plastice, la spiritul ei ludic sau la propriul trecut personal și artistic. Pentru un cineast de multe ori confuz, eclectic și personal acesta este idealul. Nu ar fi de mirare, însă, ca următorul proiect al realizatoarei să corecteze, ca în atâtea alte situații din trecut, această ultimă afirmație și să stabilească noi praguri artistice pentru o carieră oricum iconoclastă. Rămâne de văzut.

DOSAR

# MUZICĂ și FILM

Busby Berkeley

Jacques Demy

Bob Fosse

Ion Popescu Gopo

Charles Chaplin

Hedwig and the Angry Inch

Muzica de film

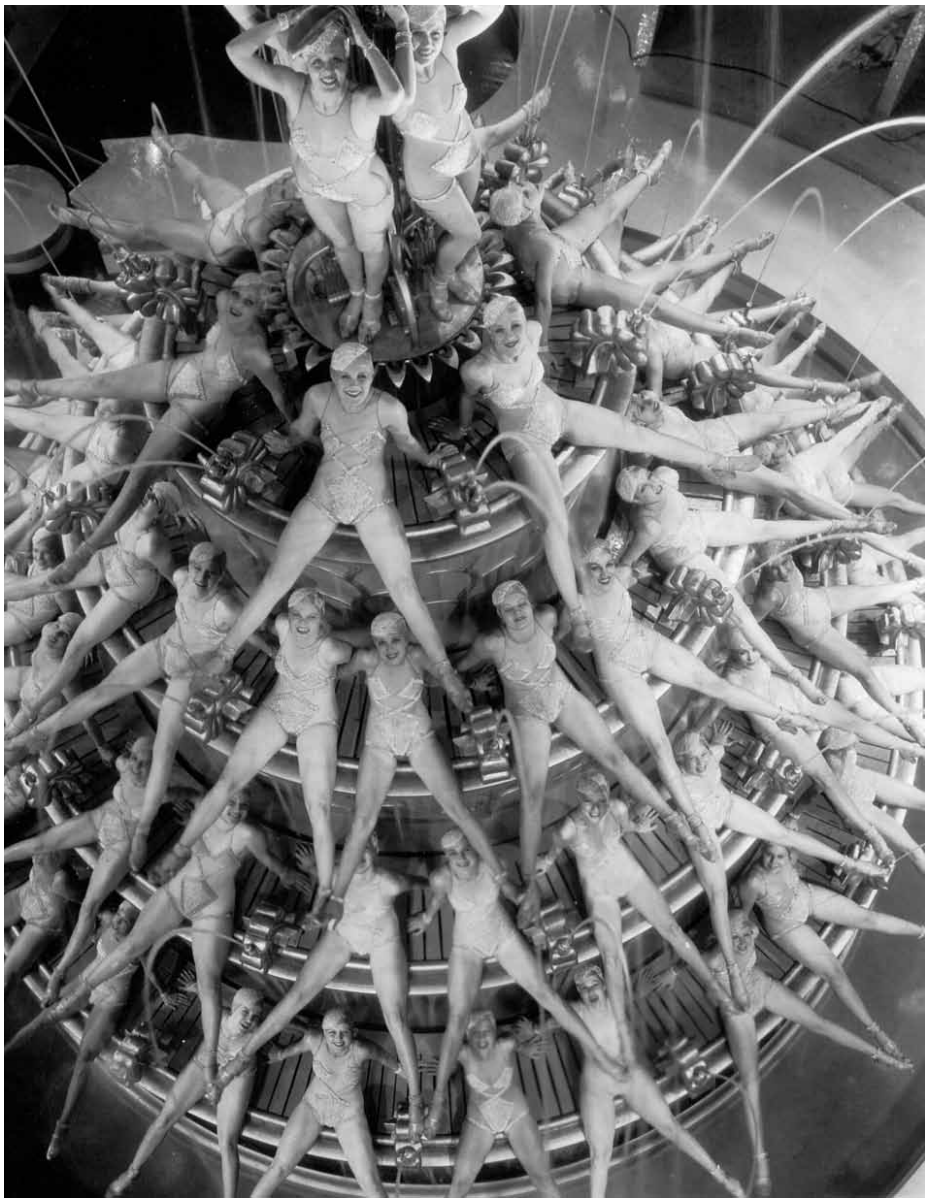
Wim Wenders

Bernard Herrmann

Woody Allen

Regizorii români despre muzica de film

# BUSBY BERKELEY



Între secvențele muzicale create de Busby Berkeley și restul filmului există prea multe diferențe stilistice, iar stilul său cinematografic este imposibil de exprimat în proză. Tiparele geometrice pe care le crea se aseamănă cu cele ale suprarealiștilor europeni din perioada anilor 1920 – Hans Richter, Man Ray, Marcel Duchamp. Dacă aceștia se jucau cu desenele geometrice, considerând că ochiul cinematografic trebuie să se exprime strict vizual, povestea neavând importanță, Bubsy Berkeley metamorfoza, doar prin mișcările de aparat, trupurile celor 40-60 de dansatoare din formația sa, în forme geometrice aflate într-o continuă mișcare ritmată pe muzică. Dar o apartenență a sa la această mișcare de avangardă este exclusă, realizatorul american având o înțelegere instinctuală a cinematografului, nu una teoretizată.

**de Andra Petrescu**

„O mare parte a filmelor mele nu au fost rezultatul unor coregrafii obișnuite, pentru că, îndrăznesc să spun, cred că cea care trebuie să danseze este camera. Aparatul meu se mișcă în permanență." spune Busby Berkeley într-un interviu pentru Patrick Brion și Rene Gilson. Și, într-adevăr, Berkeley nu a fost un coregraf cu diplomă, ci un copil crescut în lumea spectacolului new-yorkez a cărui viziune cinematografică fabuloasă a fost pur instinctivă. La începutul anilor '30 a fost adus la Hollywood pentru a coregrafia numerele muzicale pentru casa de producție Warner Brothers. A împrospătat genul musical cu prima sa producție importantă, „42nd Street" (1933). Stilul său a devenit imediat recognoscibil pentru că a gândit coregrafia musicalului în funcție de mișcarea camerei. Scena spectacolului este enormă, cu mecanisme ingenioase, dar imposibil de folosit în timp real în teatru. Originalitatea și măiestria lui Berkeley stau în specificitatea cinematografică a coregrafiei, compatibilă doar cu aparatul de filmat.

## Anii Warner Brothers

Filmul care îl impune ca regizor de musical este „42nd Street", pentru care Warner i-a acordat libertate financiară și artistică. Plotul filmului este simplu și banal: un regizor cu probleme cardiace, Julian Marsh (Warner Baxter), se angajează să realizeze „Pretty Lady", deși stresul repetițiilor i-ar putea provoca moartea. Banii pentru piesă sunt aduși de bătrânul om de afaceri Abner Dillon (Guy Kibbee), în schimbul favorurilor drăgăstoase ale vedetei feminine Dorothy Broack (Bebe Daniels). Doar că aceasta îl iubește pe fostul ei partener de vodevil, Pat Deming (George Brent), iar de aici se iscă tot felul de complicații amuzante care culminează cu accidentarea starletei și

Gold Diggers of 1935, 1935

cu înlocuirea ei. Pe un alt plan, o nouă poveste de dragoste se naște între debutanta Peggy Sawyer (Ruby Keeler) și tânărul dansator Billy Jambler (Dick Powell). Filmul conține trei numere muzicale: „Shuffle off to Buffalo", „Young and Healthy" și „42nd Street". Dar cea care introduce pentru prima dată renumitul dans geometric al lui Berkeley este cea de-a doua coregrafie. În „Young and Healthy" camera urmărește liniile trupurilor fetelor și traversează tunelul în formă de „V" în care se metamorfozaseră picioarele zvelte ale frumoaselor dansatoare. Apoi fetele se așază în cercuri pe o scenă rotitoare formând un iris. Camera e mutată deasupra lor, filmând head-shot – mișcarea de aparat clasică a lui Berkeley. Fetele se contorsionează creând aspectul unui iris ce se închide și se deschide alternativ. Filmul se face vinovat și de glumele vizavi de condiția femeii de scenă, de favorurile pe care producătorul le cere, apropouri deloc puritane sau măcar subtile.

Filmele marca Warner Brothers la care Berkeley a lucrat sunt variațiuni pe același subiect, cu mici modificări în scenariu, dar cu o temă comună – realitatea socială a anilor 1930 – sărăcia pe care o înfrunta America în timpul crizei economice. Dedicat în totalitate crizei economice, „Gold Diggers of 1933" (1933) se deschide cu Ginger Rogers, una dintre dansatoare, care cântă „We're in the money". Formația de fete poartă costume identice din monezi enorme pe versurile: „We're in the money/ We've got a lot of what it takes to get along!/ We're in the money/ The sky is sunny/ Old Man Depression, you are through/ You done us wrong!" Numărul muzical face parte din repetiția pentru spectacolul care urma să aibă premiera în seara respectivă, întrerupt de poliția care pune sechestru pe echipament deoarece producătorul nu și-a plătit facturile. Într-o discuție dintre două dansatoare aflăm că acesta este al patrulea spectacol care se închide fără a avea premiera, în ultimele patru luni. "Gold Diggers of 1933" arată lumea disperată a artiștilor new yorkezi falimentari, sărăcia fetelor care abia își găsesc ceva de lucru în teatre, uneori un milionar bogat fiind soluția cea mai bună. Ele se oferă cu cinism în schimbul unei situații materiale stabile. Cea de-a doua secvență care exemplifică realitatea în acest film este „Remember my forgotten man", un exemplu al modului în care Berkeley îmbină realitatea socială cu aluziile sexuale și coregrafia cu masele sale de dansatori. În lumina palidă și tristă a unui felinar, Joan Blondell își aprinde o țigară de la mucul de țigară al unui bărbat, pe care apoi i-o oferă acestuia. „I was satisfied to drift along from day to day/ Till they came and took my man away / Remember my forgotten man / You put a rifle in his hand / You sent him far away / You shouted: „Hip-hooray!" / But look at him today" cântă cu reproș Blondell. Imediat este acompaniată de femei singure din generații diferite, dar cu aceeași tristețe și reproș în priviri și glas. Aluzia sexuală a acestui număr muzical se referă la nevoia femeilor de a avea un bărbat – „And once, he used to love me / I was happy then". – iar privirea lui Blondell nu poate fi bănuită de iubire platonică. Secvența este completată de un montaj cu marșul prin ploaie al soldaților de război, de ofensivele de pe front pe care le-au dus aceștia. Versurile vorbesc de criza șomajului, de starea depresivă a bărbaților care, incapabili de a-și întreține soțiile, le părăsesc. Gravitatea piesei este dublată de dramaticele imagini cu viața de pe câmpul de luptă a soldaților răniți, dar mândri că servesc unui ideal, comparativ cu episodul următor în care ei așteaptă, umiliți, pentru o masă la cantina săracilor. Toți, atât dansatoarele cât și dansatorii, strigă „But look at him right now / And once, he used to love me / I was happy then / He used to take care of me / Won't you bring him back again?"

## Anii Metro Goldwyn Mayer

Filmele lui Berkeley – apartenență un pic eronată, pentru că de obicei împărțea regia cu altcineva, sunt backstage musicals. Liniile principale ale plotului sunt simple: un spectacol tocmai se pregătește pentru lansare, El se îndrăgostește de Ea și la final va fi lansată cu succes o carieră nouă – a Ei. După contractul cu Warner, Busby Berkeley lucrează pentru Metro Goldwyn Mayer, unde lansează vedete ca Judy Garland și Mickey Rooney cu filme precum „Babes in Arms" (1939), „Babes on Broadway" (1941), „Ziegfield Girl" (1941) sau „Girl Crazy" (1943). Cineastul se îndepărtează ușor de viața spectaculoasă și fermecătoare a musicalului de pe Broadway, orientându-se spre viața tinerilor artiști, încă copii, dar care doresc să-și lanseze cariera. Se îndepărtează de încărcătura sexuală, de coregrafiile geometrice aproape suprarealiste realizate cu formația numeroasă de fete specifică perioadei la Warner. Secvențele sunt scrise pentru focusarea pe o singură vedetă principală. Între filmele pe care le regizează pentru cele două case de producție există diferențe stilistice în ceea ce privește tipul de spectacol pe care trebuie să îl adapteze scenariului. Warner Brothers tratează realitatea socială cu cinism, umor, coregrafii fabuloase – aici fetele nu sunt condamnate pentru viața libertină pe care o trăiesc, ci sunt femei independente care se descurcă în situații dificile; fetele lui Berkeley din aceste producții sunt frumoase, atrăgătoare, sexy și stăpâne pe viața lor – strălucesc de optimism. În producțiile pentru M.G.M. spectacolele sale sunt centrate mai mult pe anumite vedete ale filmului pe care compania le promovează. Mesajul despre starea economică a societății este fie dulceag – cazul copiilor vedetă din filmele cu Garland și Rooney – fie dramatic și moralizator în filmele ca „Ziegfield Girl" sau „For Me and My Gal" (1942).

În ceea ce privește Marca Busby Berkeley, ea nu poate fi analizată prin prisma filmelor, ci doar a coregrafiei sale. Astfel, ceea ce se regăsește constant în secvențele lui de musical sunt sexul și jocul optic cu trupurile frumoaselor sale dansatoare. Crea o iluzie prin coregrafia corpului uman speculând mișcarea aparatului de filmat pe care îl poziționa fie deasupra, fie îl plimba de-a lungul liniilor trupurilor dansatoarelor. Chiar și în filmele de la M.G.M., care nu mi se par la fel de incitante, Berkeley compensează lipsa de spectaculozitate pe care o datora fetelor sale, prin energia noilor staruri – secvența din „Babes on Arms" în care copiii se revoltă cerându-și dreptul de a reprezenta un show sau cea, care îmi place mai mult, în care Garland și Rooney urcă prima dată pe scena teatrului părăsit și își

Gold Diggers of 1935, 1935

For Me And My Gal, 1942

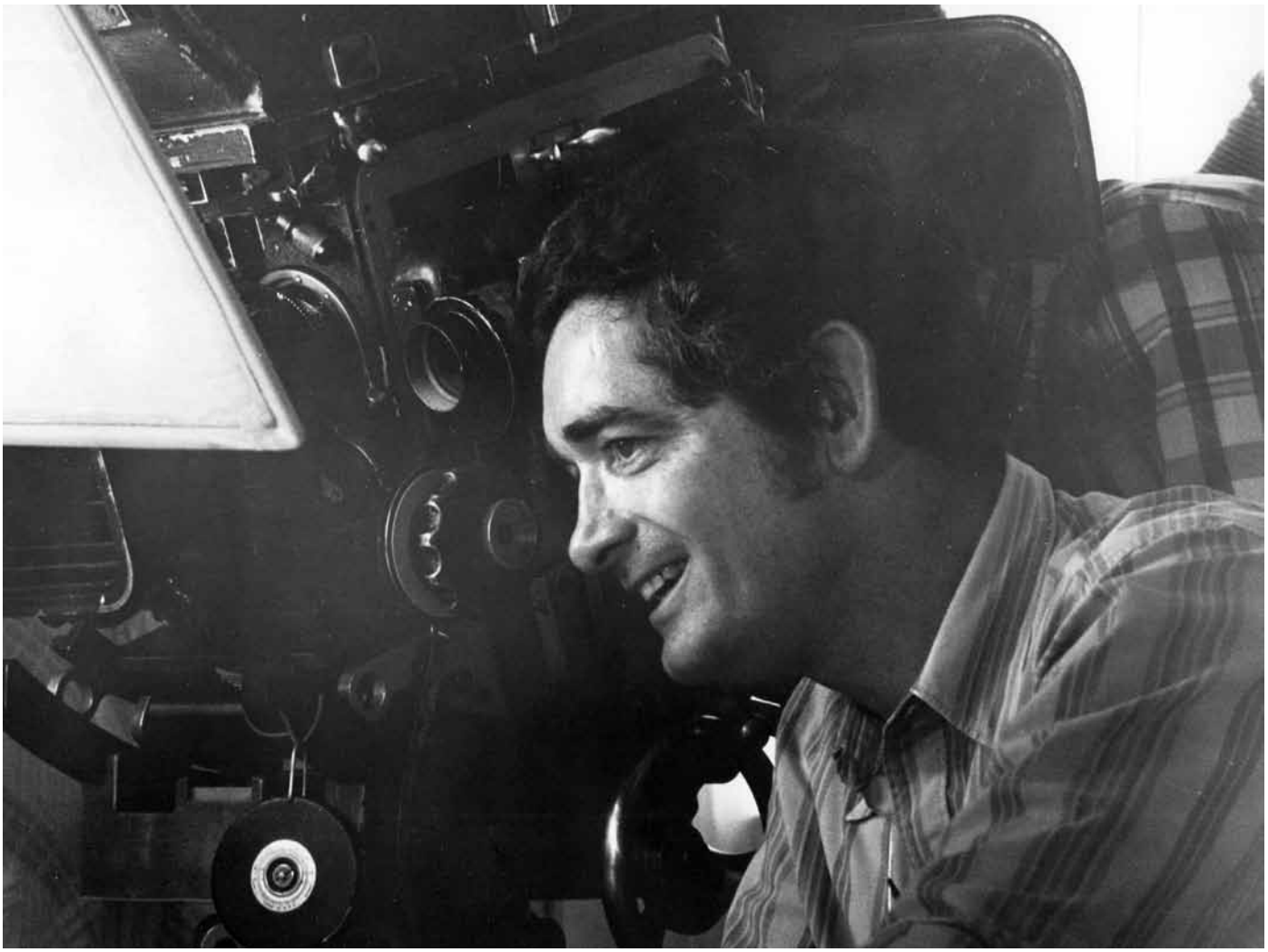
imaginează fiecare dintre personajele dramatice care au trăit acolo. În regia lui Berkeley nu există neapărat o viziune dramaturgică, dar există abilitatea de a impresiona publicul, de a-i oferi posibilitatea să asiste la un basm.

Datorită „exploatării" sexualității fetelor din trupa sa, cineastul este acuzat de sexism și de obiectivizare a femeii de către feministele contemporane. Ele critică expunerea femeii doar ca obiect al dorințelor sexuale. Dar judecata aceasta este exagerată și nedreaptă, pentru că fetele lui Berkeley erau mereu istețe și independente. Nu cred că analizarea sexismului său este un punct revelator pentru identificarea unor teme comune în filmele realizate de acesta, deși a oferit publicului ceea ce își dorește indiferent de epocă: „Who cares if there's a plot or not, when they've got lots of dames." Berkeley nu a obiectivizat femeia, ci a folosit dorința bărbaților pentru a obține succes, intuind foarte bine care sunt ingredientele potrivite unui spectacol reușit. O parte dintre aluziile lui sexuale sunt destul de îndrăznețe chiar și azi. Nu îmi explic cum au reușit să treacă de rigorile codului Hayes. Una dintre secvențele cele mai cunoscute ale carierei americanului, de asemenea cea care conține cea mai amuzantă aluzie sexuală, este cea din „The Gang's All Here" (1943), coregrafia piesei „The Lady In the Tutti Frutti Hat", cântată de Carmen Miranda. Trupa de fete poartă costume exotice, dansează pe plaja pe care sunt servite de sclavi musculoși; așezate în cerc, ele ridică și coboară banane uriașe spre irisul uman din mijlocul cercului.

Perversitatea lui Busby Berkeley nu constă în obiectivizarea mult comentată a delicatei femei, ci în exploatarea voyeurismului spectatorului prin coregrafia sa. Camera lui este languroasă și lascivă în același timp. Nu urmărește pașii de dans, ci coapsele apetisante ale dansatoarelor, busturile lor acoperite cu sutiene cât mai mici din pene (secvența din „Fashions" (1934) – „Spin a little web of dance"). Berkeley lucra cu un număr impresionant de dansatoare, undeva între patruzeci și șaizeci de fete, pe care le filma ca fiind un tot, accentuându-le sexualitatea prin mișcări cadențate, zâmbete insinuante și versuri obraznice. Aluzii sexuale există în toate filmele perioadei, dar el speculează orice dublu sens al unui cuvânt sau al unei acțiuni. Secvența „Pettin' in the park" din „Gold Diggers of 1933" conține un moment de shadow-play (în care fetele se schimbă în spatele unui paravan) specific acestui tip de spectacol; un băiat/pitic clipește cu subînțeles publicului și ridică paravanul pentru a descoperi fetele îmbrăcate într-un costum impenetrabil din metal, spre dezamăgirea iubiților care le așteaptă în parc. Același băiat îi dă iubitului posomorât un deschizător de conservă cu care să își deschidă... iubita. Stilul lui Berkeley presupune un melanj armonios de vulgaritate, sex, kitsch și realism social. Subiectele acestor secvențe sunt complet banale, dar condimentarea cu aceste elemente le transformă în fabulos. Un picior gol, un sân apetisant învelit în fulgi, o clipire fals-timidă și irisuri umane ce zvâcnesc în ochiul camerei.

O întrebare la care îmi este greu să îmi răspund ar fi dacă Busby Berkeley era un regizor de film sau unul de dans. Diferența dintre regia de clipuri și restul filmelor sale îmi creează o dilemă în a mă hotărî cum să „categorisesc" talentul său regizoral. Filmele sale dramatice, cum ar fi „They Made Me a Criminal" (1939) sau „Comet over Broadway" (1938) sunt filmate în cadre simple, corecte, cu joc actoricesc modest, scenariu slab. Nimic inovator, nimic spectaculos. Nu simte aparatul de filmat și nu gândește prin ochiul filmic precum în numerele de musical. Nu își crește personajele, nu le oferă partitură – în "They Made Me a Criminal" acțiunile se petrec prea repede, iar camera nu devine un personaj, așa cum se întâmplă în coregrafiile sale. Imaginea acestui film nu are încărcătură dramaturgică, este plată, banală. Busby Berkeley a avut talentul necesar pentru a inova musicalul, dar i-a lipsit cel de povestitor.

# Universul *en chanté, en couleurs* și *en deuil* al lui **Jacques Demy**



Copyright Coulmbia Pictures

Debutând în a doua jumătate a anilor '50 cu o serie de scurtmetraje care atestă nehotărârea sa artistică, între adaptarea teatrală a povestirii „Le bel indifférent" (1957) scrisă de Jean Cocteau și documentarul „Ars" din 1959, vădit influențat de retorica și structura scurtmetrajului „Nuit et brouillard" („Noapte și ceață") (1955) al lui Alain Resnais, existând atâtea diferențe stilistice și ideatice încât foarte ușor puteau aparține unor autori diferiți, Demy reușește în 1961, când abia împlinise 30 de ani, să realizeze un prim lungmetraj de o maturitate surprinzătoare.

**de Andrei Rus**

Filmat de directorul de imagine Raoul Coutard, răspunzător pentru imaginea primelor filme ale membrilor Nouvelle Vague, „Lola" e comparabil din punct de vedere stilistic cu producțiile de început ale lui Truffaut, Godard, Chabrol sau Agnès Varda. Aceeași libertate vizuală precum în creațiile celorlalți tineri furioși francezi, același atac formal împotriva academismului, care presupunea o utilizare conformistă a limbajului cinematografic, pot fi recunoscute în acest lungmetraj, dar și în următorul realizat de Demy, „La baie des anges" („Golful îngerilor") din 1963. Ambele turnate pe peliculă alb-negru, atât „Lola", cât și „La baie des anges" păstrează aparența de document a filmelor de început Nouvelle Vague și transmit o prospețime a privirii cinematografice care nu poate aparține decât unui om tânăr.

## Realism à la Nouvelle Vague

Exceptând estetica modernă împărtășită cu colegii de generație, Demy pare orientat în aceste prime încercări în lungmetraj în egală măsură înspre trecutul și viitorul limbajului cinematografic. Atât „Lola", cât și „La baie des anges" prezintă povești simple, cu personaje aproape unilateral construite. În „Lola", Cécile (Anouk Aimée) și Roland Cassard (Marc Michel) se întâlnesc întâmplător în Nantes, orășelul-port liniștit și monoton în care locuiesc de ceva timp. Foști colegi de liceu, cei doi nu s-au mai întâlnit din acea perioadă. Roland a rămas îndrăgostit de ea în secret, în schimb Cécile, care acum cântă într-un local de noapte sub numele de Lola-Lola, și-a trăit viața în diferite locuri, fiind căsătorită cu un misterios Michel, pe care îl așteaptă să se întoarcă la ea, deși nu crede cu adevărat în reîmpăcarea lor. Când Roland îi împărtășește sentimentele lui, Lola se îndepărtează pe moment de vechiul prieten, pentru a reveni ulterior asupra deciziei și a îi propune să rămână amici. În exact ziua în care Lola se pregătește să părăsească Franța pentru a pleca în America și a începe o viață nouă împreună cu fiul ei, Michel reapare. În ultima secvență mașina în care se află Lola și Michel trece pe lângă Roland, care se îndepărtează pe trotuar într-o direcție opusă. Toate personajele acestui prim film al lui Demy își caută fericirea prin iubire, indiferent dacă ne gândim la cele principale (Lola și Roland), la cele secundare (madame Desnoyers, văduvă șic de vârstă mijlocie care împarte câteva clipe de destăinuiri intime cu mai tânărul Roland sau monsieur François, librarul care o curtează timid pe madame Desnoyers, deși aceasta îl respinge constant) sau la cele episodice (marinarii care caută iubiri de o noapte înainte de a părăsi portul și a se îndrepta spre alte zări). Sunt personaje romantice construite după tipare clasice. Melancolia din „Lola" este de altfel o constantă a operei lui Demy. În absolut toate filmele sale personajele sunt în căutarea unui ideal romantic, a unei iubiri unice și pure, și chiar și atunci când reușesc să își atingă scopul (acest lucru se întâmplă doar de două ori în întreaga operă a cineastului, în „Les Demoiselles de Rochefort" din 1967 și în „Trois places pour le 26" din 1988), un ceva mai presus de voința lor imprimă în continuare starea de melancolie asupra universului prezentat.

Un singur cineast al istoriei cinematografului împărtășește acest ton melancolic al lui Demy și anume Max Ophüls. Nu întâmplător Demy i-a dedicat acestuia primul său lungmetraj, al cărui personaj principal feminin este o variațiune a celebrelor Madame de... din „Madame de..." (1953) și, mai ales, Lola Montés din „Lola Montés" (1955) ale lui Ophüls. De la Jean Cocteau, Demy a preluat o altă coordonată-cheie a universului cinematografic. Precum filmele lui Cocteau, creațiile sale pot fi fără greș considerate basme moderne, atâta vreme cât, chiar și atunci când ele nu debutează prin sintagma „a fost odată ca niciodată" și nu se încheie prin „și v-am spus povestea mea", aceste formule sunt subînțelese sau sunt indicate vizual prin deschiderea, respectiv prin închiderea irisului camerei de filmat la începutul și la finalul filmelor respective.

Într-adevăr, spre deosebire de Bergman, Truffaut, Godard, Antonioni, Fellini și de mulți alți cineaști contemporani lui, Demy nu își psihanalizează personajele, părând să știe mai multe lucruri despre ele decât personajele însele și, deci, controlându-le soarta într-o mare măsură. Chiar și un film precum „La baie des anges", cel mai modern din acest punct de vedere din întreaga operă a francezului, rămâne puternic ancorat în clasicismul istoriei cinematografului. Prezentând din nou două personaje care inițial se atrag reciproc cu o forță imensă pentru a se respinge în final

Lola, 1961

sub influența unei voințe superioare, explicită de această dată, a dependenței femeii de jocurile de noroc, „La baie des anges", în ciuda minimalismului formal imprimat de directorul de imagine Jean Rabier și a explicitării de natură psihologică datorită căreia personajele de aici pot fi considerate relativ moderne, rămâne în esență un basm construit după rigorile simplității acestui gen.

Ceea ce surprinde în primul rând la aceste două prime lungmetraje ale lui Demy este modul în care regizorul își conduce actrițele spre interpretarea rolurilor. Anouk Aimée în „Lola" se află în permanență la limita necredibilului din cauza numeroaselor zvâcniri exterioare ale personajului. Pare mai degrabă un personaj de musical intrat fără voie într-o altă convenție cinematografică. Plutind pur și simplu, Lola lui Aimée are numeroase puncte comune cu personajul aerian interpretat de Marylin Monroe în viață și pe marele ecran, trimitere cu siguranță intenționată din partea regizorului și a actriței. Singurul moment în care Lola pare să se regăsească pe sine în acea lume este cel în care cântă în localul de noapte unde e angajată. Demy mizanscenează secvența respectivă după tiparele musicalului, rupând convenția obiectivă și permițându-i personajului să se adreseze direct spectatorilor, să privească în direcția lor chiar. Este un moment care anunță deja intențiile cinematografice viitoare ale autorului. Pe de altă parte, Jeanne Moreau, în rolul iubitoarei de jocuri de noroc Jackie Demaistre din „La baie des anges", e condusă de Demy spre o interpretare realistă și directă a personajului. Sigur că Moreau își imprimă forța personală asupra personajului, dar în niciun moment ea nu apelează la o tehnică provenind din convenții exterioare filmului realist. Aceste două tipuri de interpretări ale personajelor feminine vor reveni alternativ în întreaga operă a cineastului, „Les Demoiselles de Rochefort", „Peau d'âne" din 1970, „L'Evénement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune" din 1973 găsindu-și prototipul în „Lola", iar celelalte filme realizate de Demy în „La baie des anges".

Elementul care conferă coerență și unitate universului tuturor filmelor cineastului este coloana sonoră compusă aproape întotdeauna de Michel Legrand. În general inducând o stare de melancolie dulce, lipsită de coordonate tragice, compozițiile lui Legrand conferă în plus o notă de superficialitate poveștilor și personajelor create de Demy. Chiar și filmelor cu un subiect ceva mai dramatic și mai puternic ancorate în realitate („La baie des anges", „Les Parapluies de Cherbourg" etc.) muzica lui Legrand le conferă o aură de basm atemporal. Lipsa unei coloane sonore compuse de acesta transformă de altfel vizionarea lui „Model Shop" din 1968, primul film american

al lui Demy, prezentând periplul american al Lolei interpretate de Anouk Aimée cu aceeași dezinvoltură romantică precum în varianta inițială franceză, într-o experiență incompletă. În ciuda faptului că aceleași coordonate realist-romantice din „Lola" pot fi regăsite și în „Model Shop" la nivelul mizanscenei, deși precaritatea producției afectează sonorizarea filmului din urmă într-o mai mare măsură decât în cazul primului, din cauza lipsei muzicii universul propus pare lăsat în stadiu de schiță. Cu alte cuvinte, vizionând acest film altfel valoros, devine și mai evident aportul lui Legrand la crearea unicității universului lui Demy. Atât din „Model Shop", cât și din „Une chambre en ville" din 1982, celălalt film la realizarea căruia Demy și Legrand nu au colaborat, lipsesc orice fel de coordonate sonore populare, atractive și cu lipici la public. Deși Legrand a revoluționat muzica de film, aspect analizat în capitolul următor al articolului, propunând partituri muzicale mai complexe și mai elevate decât cele compuse anterior în cinema, a inserat, fără excepții, cel puțin câte o melodie sau o arie reluată de n ori, cu potențial de a fi fredonate ulterior cu ușurință de către spectatori, în fiecare film la care a colaborat cu Demy.

## Revoluție pentru musicalul cinematografic

Într-o perioadă în care noutatea limbajelor cinematografice utilizate de Jean-Luc Godard sau de Michelangelo Antonioni năștea peste noapte imitatori în toate colțurile lumii, a fost nevoie ca Demy să realizeze un musical care spărgea barierele de limbaj ale genului existente până la acea dată pentru a câștiga un prestigiu mondial, de altfel niciodată reatins la aceleași cote în următorii ani. „Les Parapluies de Cherbourg" („Umbrelele din Cherbourg") din 1964 a cucerit un Palme d'or la Cannes în special datorită modalității inedite în care autorul filmului înțelegea să abordeze acest gen cinematografic care își trăia ultimii ani de glorie populară la Hollywood și în restul lumii. Fiind primul film muzical cântat în totalitate din istoria cinemaului, putând fi practic considerat primul film-operă al relativ scurtei istorii a acestei arte, „Les Parapluies de Cherbourg" rămâne o experiență unică și irepetabilă, nu atât prin prisma poveștii propriu-zise sau a tehnologiei folosite, cât mai ales prin stilul regizoral al lui Demy.

„Les Parapluies de Cherbourg" este construit în stilul clasic deja recognoscibil al poveștilor cineastului. Împărțit în trei acte și cuprinzând un epilog, scenariul filmului urmărește doi tineri de condiție socială medie care se iubesc (Geneviève, interpretată de Catherine Deneuve, prestație care a transformat-o peste noapte într-un star mondial, deține împreună cu mama sa un magazin de umbrele, iar Guy, interpretat de Nino Castelnuovo, lucrează într-un atelier auto). În primul act este urmărită traiectoria personajelor până în momentul plecării lui Guy în armată pe o perioadă de doi ani. În următorul act, centrul atenției se mută exclusiv asupra lui Geneviève în perioada absenței iubitului ei. Descoperind că așteaptă un copil de la acesta și având probleme financiare, adolescenta cedează rugăminților mamei și se căsătorește cu un om de afaceri (nimeni altul decât Roland Cassard din „Lola"). Cel de-al treilea act al filmului urmărește, din nou exclusiv, un singur personaj, pe Guy, din momentul revenirii în Cherbourg și până în momentul în care decide, ulterior unei perioade de apatie provocate de constatarea trădării lui Geneviève, să se căsătorească la rândul lui cu altcineva. În epilog este prezentată reîntâlnirea întâmplătoare după mai mulți ani dintre Geneviève și Guy.

Din nou personajele și natura poveștii într-un film de Demy aparțin

Les Demoiselles de Rochefort, 1967

în mod clar tradiției clasice. Fără a conține urme de psihanaliză a acestora și apelând la o construcție scenaristică riguroasă, cronologică și împărțită clar în acte, „Les Parapluies de Cherbourg" rămâne în esență un basm din aceste puncte de vedere. Cromatica vie a decorurilor lui Bernard Evein și a costumelor lui Jacqueline Moreau (ambii colaboratori fideli și de lungă durată ai lui Demy) și coregrafia elaborată a mișcărilor camerelor de filmat reprezintă preluări directe din musicalul clasic hollywoodian. Faptul că filmul e turnat cu ajutorul procedeului Eastmancolor, utilizat la realizarea filmelor muzicale americane uzuale, accentuează apartenența la clasicism a acestuia.

Și totuși, după cum aminteam mai devreme, „Les Parapluies de Cherbourg" a revoluționat genul prin faptul că este în totalitate cântat. Cu alte cuvinte, spre deosebire de orice alt musical dinainte de 1964, acesta nu conține replici vorbite, nici momente de dans și, foarte important, nu are un final fericit și este plasat în realitatea imediată, prezentând personaje prin nimic excepționale. De asemenea, personajele, spre deosebire de cele aparținând unor musicaluri obișnuite, nu devin niciodată conștiente de camerele de filmat și își trăiesc povestea cu un dramatism niciodată întâlnit anterior într-un musical. Coloana sonoră compusă de Michel Legrand este, se înțelege, atipică, asemănându-se unei opere, atâta vreme cât toate replicile personajelor, inclusiv adresările colocviale, sunt transpuse pe note muzicale.

„Les Demoiselles de Rochefort" („Domnișoarele din Rochefort") din 1967, realizat de Demy ulterior succesului mondial obținut cu „Les Parapluies de Cherbourg", este tot un musical, însă abordat diferit de cel precedent. Povestea e din nou simplă, chiar banală dacă am rezuma-o: în portul Rochefort, un număr de personaje de diferite vârste își caută iubirile pierdute sau visate care se află la doi pași și pe care le întâlnesc până în final. Personajele sunt și mai unilateral construite decât în filmele precedente ale regizorului. Cromatica vie a decorurilor și a costumelor, utilizarea procedeului Eastmancolor, momentele de coregrafie, cântecele personajelor intercalate printre replici vorbite, toate aceste elemente aparțineau musicalului de ani buni la data realizării lui „Les Demoiselles de Rochefort". Cu toate acestea, Demy inovează din nou prin introducerea unor elemente inedite.

Înaintea regizorilor Nouvelle Vague nu se punea problema inserării unor auto-citate sau al unor plezanterii cinefile adresate colegilor cineaști în operele cinematografice. Opera de început a lui Demy cuprinde zeci de astfel de exemple, începând chiar cu trimiterile la „Lola" din „Les Parapluies de Cherbourg". Personajul omului de afaceri de care se îndrăgostește Geneviève aici este nimeni

altul decât nefericitul Rolland Cassard, îndrăgostit (și părăsit) de Lola cu câțiva ani în urmă, fapt povestit de acesta la un moment dat unor personaje din film. De asemenea, în „Les Demoiselles de Rochefort" personajul lui monsieur Dame amintește de trecutul său din Cherbourg, iar într-un alt moment muzical al acestei a doua capodopere a lui Demy, Solange (Françoise Dorléac) și Delphine (Catherine Deneuve, din nou) îl amintesc pe Michel Legrand, el însuși compozitorul respectivei melodii și îi numesc pe cei doi artiști ambulanți care le curtează Jules și Jim (plezanterie evidentă la adresa filmului omonim din 1962 al lui Truffaut).

De altfel, „Les Demoiselles de Rochefort" este cu siguranță un demers cel puțin la fel de modern al cineastului precum cel din „Les Parapluies de Cherbourg". De data aceasta, construcția clasică a scenariului și a personajelor este criticată cu umor de personajele însele. Faptul că Demy nu merge atât de departe în iconoclasmul stilistic în această direcție cum avea să o facă Jacques Rivette puțin mai târziu în al său „Celine et Julie vont en bateau" („Celine și Julie se dau cu barca") din 1972, ci îl maschează sub o formulă populară, en couleurs et enchanté, apelând până și la Gene Kelly într-un rol secundar, pentru a evidenția critica tandră a acestui gen clasic pentru care Kelly reprezenta o emblemă, nu face decât să argumenteze suplimentar concluzia intermediară la care doream să ajung. Jacques Demy este, cel puțin în aceste două musicaluri inedite, un postmodern în adevăratul sens al cuvântului. Iar „Les Demoiselles de Rochefort" ne oferă un sprijin perfect pentru a susține ideea.

Spre deosebire de personajele din „Les Parapluies de Cherbourg", cele din filmul de față se autoparodiază în mod constant. Nefiind captive ale poveștii în care suferă, cântă sau visează la iubire precum cele din „Les Parapluies", ele sunt alternativ conștiente sau inconștiente de existența camerei de filmat. Acesta este, de altfel, tiparul standard al musicalului hollywoodian, care prezintă un număr de personaje care trăiesc în lumea lor doar în pasajele nemuzicale, pentru a lua o pauză de viață și a-și desfăta spectatorii în momentele de dans. În mod normal, însă, ele continuă sau accentuează situațiile din pasajele nemuzicale în cele coregrafiate și cântate. Ei bine, personajele din „Les Demoiselles de Rochefort" trăiesc într-un mod clasic în pasajele nemuzicale pentru ca în cele cântate să se autoparodieze. Spre exemplu, intervenția muzicală a lui monsieur Dame (Michel Piccoli) îi redă drama din trecut, când iubirea vieții lui l-a părăsit pentru că nu voia să îi poarte numele după căsătorie, atâta vreme cât ar fi urmat să o cheme ... madame Dame. Apoi, Solange dezvăluie cu nonșalanță într-o altă bucată muzicală modul în care diferiți necunoscuți, printre care și Gene Kelly, bărbatul de care se îndrăgostise la prima vedere, i-au atras atenția că i se desprinsese jartiera. Iar o secvență de la jumătatea filmului surprinde personajele într-o discuție în versuri de o reală banalitate. Cu alte cuvinte, Demy își consideră spectatorii complici ai unui joc lipsit de reguli clare, iar intuiția lui, funcționând perfect aici, îi spune că genul cinematografic cel mai potrivit pentru un asemenea demers ludic este tocmai musicalul, frivol prin excelență.

## Basme și povești

În anii '70 Demy s-a dedicat realizării unor filme lipsite de mize stilistice sau ideatice majore. Acest fapt surprinde enorm venind din partea unui regizor aflat la apogeul carierei, recunoscut în primul rând drept un revoluționar stilistic al unui gen cinematografic (musicalul) aproape decedat la acea dată. De altfel, este deja împământenită în mintea criticilor și a cinefililor de pretutindeni

Peau d'âne, 1970

ideea că francezul și-ar fi atins forma artistică maximă în anii '60, în următorii 20 de ani ai vieții și carierei sale nemaiinovând decât sporadic și local limbajul acestei arte.

Dacă reportăm ideea la cele patru filme realizate în anii '70, îi putem proba valabilitatea fără prea mari eforturi. Dacă însă alunecăm mai departe în timp și o raportăm la ultimele sale creații, concluzia câștigă în complexitate și poate fi răstălmăcită în favoarea lui.

Deocamdată, însă, în chiar primul an al deceniului al VIII-lea, după o incursiune la Hollywood, unde realizase un film cu aspect de home-movie din cauza condițiilor precare de producție, astăzi pe nedrept uitatul „Model Shop" din 1968, Demy revine în Franța și adaptează o celebră poveste pentru copii scrisă de Charles Perrault, „Peau d'âne" („Piele de măgar") (1970). Urmând modelul lui Jean Cocteau din „La Belle et la bête" („Frumoasa și bestia") (1946), cineastul imprimă o viziune naivă, infantilă asupra poveștii, încercând, conform propriilor declarații, să surprindă lumea imaginată de Perrault cu ochii unui copil aflat la prima întâlnire cu ea. De aceea costumele și decorurile din „Peau d'âne", create de această dată de Gitt Magrini, respectiv de Jacques Dugied, sunt croite voit stângaci, fiind vizibil atașate actorilor și actrițelor din film. Toți colaboratorii filmului, actorii (Catherine Deneuve, în rolul prințesei alungate și blestemate de propriul tată, interpretat de „Bestia" Jean Marais din „La Belle et la bête" al lui Cocteau, zâna interpretată de Delphine Seyrig etc.), directorul de imagine Ghislain Cloquet și compozitorul Michel Legrand, par să fi coborât în timp la vârsta primelor povești. Lăsând impresia că se află la prima experiență cinematografică a vieții, aceștia abordează cu o stângăcie calculată, nonșalantă, fiecare secvență sau notă a musicalului-feerie la care conlucrează.

Atitudinea în sine aparține clar postmodernității. Cu toate acestea, și în ciuda faptului că „Peau d'âne" este un musical, acest tip de demers nu era inedit, reprezentând o constantă a universului cinematografic al lui Cocteau și, în special, a filmului său „La Belle et la bête".

Mai conformiste apar, din acest punct de vedere, cel de-al doilea periplu american (ultimul, de altfel) al carierei lui Demy, „The Pied Piper", adaptat în 1972 după basmul popular omonim al Fraților Grimm și coproducția internațională „Lady Oscar", adaptată în 1979 după popularele comicsuri japoneze ale lui Riyoko Ikada. Niciunul dintre aceste filme nu aduc (și nici nu au pretenția de a aduce)

ceva nou din punct de vedere stilistic sau ideatic cinematografului autorului lor. Cu toate acestea, deși în esență pot fi trecute în cuprinzătoarea categorie a „filmelor pentru copii", nefiind nici musicaluri și neincluzând elemente postmoderne, diferențe majore pot fi reperate între ele. Sigur, de această dată discutăm nu despre diferențe de natură stilistică, ci despre criterii valorice, atât timp cât „The Pied Piper" e o reușită cinematografică, fiind una dintre cele mai virtuoze realizări ale francezului, în timp ce „Lady Oscar", din multiple motive (scenariu dezlânat și lipsit de temei real, distribuție eronată a actorilor, lipsită de performanțe notabile și chiar o oarecare lipsă a viziunii regizorale, care se limitează de această dată la o simplă ilustrare a scenariului), e unul dintre cele două eșecuri majore ale lui Demy, alături de „La Naissance du jour" din 1980. Raportându-le, însă, la parametrii stilistici și ideatici impuși de noi până în prezent articolului de față, filmele amintite aparțin unui tip de demers cinematografic ce se conformează în totalitate universului imaginat anterior de creatorul lor, primul („The Pied Piper") reușind doar să îl afirme încă o dată cu tărie, iar cel de-al doilea („Lady Oscar") evidențiindu-i excesele și, implicit, limitările.

„L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune" („Evenimentul cel mai important pentru omenire de la primii pași făcuți de aceasta pe lună") din 1973 se încadrează, de asemenea, în linii mari, în rigorile cinematografului lui Demy, prezentându-se la prima vedere sub forma unei comedii casnice hollywoodiene create special pentru a potența carisma vedetelor din rolurile principale (Catherine Deneuve și Marcello Mastroianni). Îmbinarea muzicii lui Michel Legrand cu decorurile viu colorate ale lui Bernard Evein și cu interpretarea zvâcnită a lui Deneuve conferă unicitate filmului și îl încadrează categoric în universul cineastului francez. Pariul acestuia din punct de vedere al mizanscenei se limitează din nou la revizitarea unor elemente stilistice utilizate în trecut, iar subiectul tratat parodic al unui bărbat care rămâne însărcinat, pentru a se dezumfla la propriu în final, aparent inedit în opera sa, poate fi regăsit în nuanțele parodice ale unor versuri deja parțial menționate din „Les Demoiselles de Rochefort", diferența majoră constând-o mutarea centrului de greutate a scenariului pe aceste nuanțe în filmul de față.

Cele patru filme realizate de Jacques Demy în anii '70 conferă consistență universului său cinematografic, reprezentând variațiuni pe teme și tehnici de mizanscenă deja vizitate anterior, ceea ce nu înseamnă că propunerile lor nu ar fi incitante și nu s-ar constitui în reușite ale regizorului (eliminând din discuție „Lady Oscar", care e extrem de modest, situația se prezintă chiar astfel).

## Noi granițe pentru musical

Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce privește filmul „Une chambre en ville" („O cameră în oraș") din 1982. Realizat de Demy imediat după modesta adaptare pentru televiziune a romanului omonim al scriitoarei Colette, „La naissance du jour" (1980), acesta își propune și reușește să retraseze granițele stilistice ale musicalului cinematografic. Fiind în întregime cântat, sub aceeași formă de film-operă a lui „Les Parapluies de Cherbourg", „Une chambre en ville" se aseamănă în majoritatea punctelor-cheie cu precedentul mare succes al francezului, dar diferă în altele la fel de esențiale.

Într-adevăr, structura scenariului nu diferă în linii mari de cea din „Les Parapluies" , urmărind tot un număr restrâns de personaje în căutarea iubirii. De data aceasta, însă, personajul principal, François Guilbaud (Richard Berry), unul dintre capii unei greve muncitorești,

Une chambre en ville, 1982

locatar cu chirie în apartamentul văduvei Margot Langlois (Danielle Darrieux), se lasă cucerit de fiica acesteia, Edith (Dominique Sanda). Ambii sunt însă prinși în relații diferite, el cu mai tânăra Violette, de la care așteaptă un copil, iar ea cu ciudatul Edmond Leroyer (Michel Piccoli). Plotul filmului, trasat într-o cheie realist-sumbră inedită la Demy, urmărește legăturile complicate dintre aceste personaje pe fondul revoltei muncitorilor. De această dată, sfidând orice reguli ale genului, musicalul are un final tragic, trei dintre protagoniști suferind o moarte violentă. Culorile sobre ale decorurilor și costumelor, dar și lipsa unei coregrafii spectaculoase a camerelor de filmat trasează tot atâtea distincții nete între „Les Parapluies de Cherbourg" și „Une chambre en ville". Coloana sonoră a lui Michel Colombier este gravă, susținând tonul tragic al scenariului.

Sigur, atunci când susținem că filmul de față retrasează granițele musicalului, nu putem omite faptul că, într-o perioadă mai scurtă de 20 de ani de la apariția iconoclastului „Les Parapluies de Cherbourg", genul suferise mutații serioase, formula sa clasică decăzând dramatic dintre preferințele marelui public. Acest fenomen permisese între timp apariția unor cineaști precum Bob Fosse, interesați de musicalul cu tușe realiste, alegând de multe ori un final dramatic al poveștilor transpuse pe ecran („Cabaret" sau „All That Jazz" trebuie menționate aici) sau consolidarea unui sub-gen, al musicalului-rock, în care autorii criticau fățiș diverse aspecte ale societății („Hair" al lui Milos Forman sau „Phantom of the Paradise" al lui de Palma fiind câteva exemple).

„Une chambre en ville", încadrându-se universului tematic al lui Demy și acordând o atenție sporită evenimentelor turbulente din societate, asemănându-se în acest punct majorității cineaștilor contemporani lui, rămâne totuși un unicat al istoriei cinematografului, având curajul și nebunia de a nu se conforma până la capăt nici modei vremii, nici universului creatorului său. Filmul se prezintă sub eterna formă de basm modern specifică operei cineastului, dar e departe de detașarea, de melancolia superficială a filmelor anterioare ale acestuia. Fiecare element cinematografic din „Une chambre en ville" emană tragism sau, mai corect spus, fatalitate. Demy nu face nicio concesie publicului, neapelând la vedete atașante pentru rolurile principale și nici la melodii cu potențial de a plăcea acestuia din urmă. De asemenea, spre deosebire de oricare dintre musicalurile menționate înainte, cel al francezului nu apelează nici la un montaj alert și atrăgător, nici la efecte vizuale care ar putea menține atenția spectatorului. Din contră, după cum am afirmat anterior, toate nivelurile creative din „Une chambre en ville" transmit o senzație sumbră, deloc comodă.

În aceste condiții nu este de mirare că filmul s-a bucurat de un succes de casă modest la data apariției, în ciuda unuia relativ răsunător de prestigiu. Între timp, însă, a fost din ce în ce mai puțin amintit de către critica de specialitate, deși rămâne unul dintre cele mai incitante musicaluri ale istoriei cinematografului, alături de „Les Parapluies de Cherbourg" și de „Les Demoiselles de Rochefort". De altfel, în ultimele decenii singurul cineast care într-adevăr și-a permis să mai aducă ceva nou genului după Demy (deși Luhrmann, von Trier, Allen, Ozon, Cameron Mitchell au realizat, la rândul lor, musicaluri interesante, dar nu inedite) a fost un alt francez, coleg de generație al lui, Alain Resnais în „On connaît la chanson" („Cunoașteți cântecul") (1997) și în „Pas sur la bouche" („Nu pe gură") (2003).

„Parking" din 1985, o revizitare a mitului lui Orfeu, dar și a celebrului „Orphée" din 1949 al lui Jean Cocteau, este construit după o formulă ceva mai conformistă decât „Une chambre en ville", respectând rigorile unui musical rock obișnuit. În cadrul operei lui Demy, acest film reprezintă încă o depărtare de melancolia candidă a primei părți a carierei autorului, după cele din precedentele realizări ale acestuia. Muzica lui Legrand, introducând, ca de obicei, o nuanță de superficialitate poveștii, nu reușește, precum în trecut, să îndulcească tonul sumbru al întregului. În ultimul deceniu de viață Jacques Demy nu a mai reușit (probabil nici nu a mai încercat) să își mascheze gândurile morbide, transmițându-le sub forme diverse prin intermediul musicalurilor aparte pe care le-a realizat.

## Nostalgia vremurilor trecute

1988 coincide cu anul retragerii cinematografice a autorului francez, doi ani mai târziu acesta spunând definitiv adio și lumii pe care a cântat-o și a transpus-o cu atâta candoare pe marele ecran timp de trei decenii. „Trois places pour le 26" („Trei locuri pentru data de 26") din 1988 este ultimul film scris și regizat în totalitate de Demy. Aducând un tribut legendei lui Yves Montand, aflat la prima prestație de musical a îndelungatei sale cariere, „Trois places pour le 26" conține atât melancolia filmelor de început ale regizorului, cât și doze de morbiditate specifice ultimilor ani de activitate. Prezentându-l pe Montand în propriul rol, al lui Yves Montand, mare vedetă de cinema care urmează să susțină un spectacol autobiografic într-un oraș de provincie, filmul nu ocolește subiectele aflate la limita dintre prost și bun gust inserate sporadic în alte filme târzii ale lui Demy (dacă aici Montand are o aventură de o noapte cu fiica despre existența căreia nu știuse nimic, în „L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune" personajul lui Mastroianni rămâne însărcinat, iar în „Parking", deși personajul principal masculin, vedeta rock Orphée, își cântă dragostea pentru Euridice, cea dispărută din această lume, se sărută la un moment dat, din senin, cu un bărbat). Cu alte cuvinte, Demy al ultimilor ani nu se sfiește să introducă elemente scenaristice preluate din contradictoria, și nu întotdeauna roza, realitate. Deși „Trois places pour le 26" rămâne în esență un basm modern, personajele și situațiile fiind construite după aceleași tipare clasice ale celorlalte filme ale cineastului, aluzii psihanalitice sunt inserate, rupând firul identificării totale a publicului cu povestea relatată și obligându-l la (auto) reflecție.

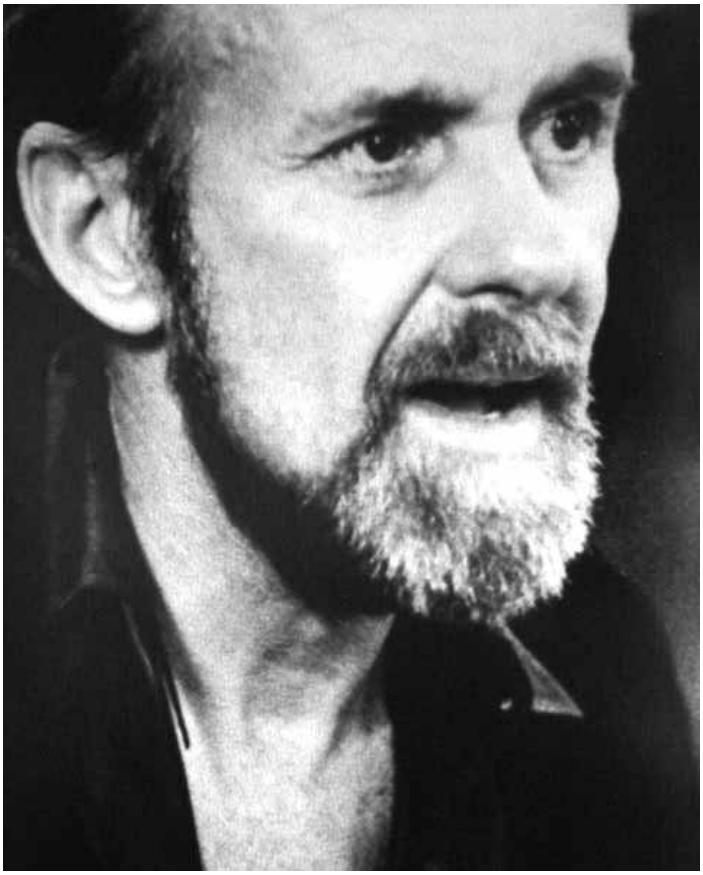
Din același an datează și colaborarea lui Demy cu animatorul francez Paul Grimault. „La table tournante" (1988) îl imortalizează pe vârstnicul Grimault la masa de montaj, prezentând personajelor create de el însuși de-a lungul anilor câteva dintre cele mai iubite scurtmetraje animate realizate de el. Aportul lui Demy la film este minimal, atâta vreme cât „La table tournante" reprezintă în primul rând un pretext de a revizita cariera lui Grimault, filmulețele acestuia fiind înfățișate integral. Totuși, cadrul de final, în care Grimault intră în lumea propriilor personaje sub formă animată, trebuie citită ca o confesiune din partea ambilor cineaști implicați în acest proiect. Atât Grimault, cât și Demy și-au creat de-a lungul timpului un univers aparte, cu care au ajuns să fie identificați de opinia publică. Basmele și poveștile celor doi artiști fac astăzi parte din lumea individuală a mii de oameni, modelând principiile și așteptările copilăriei sau adolescenței lor. Păstrând tușe realiste în opera lor, nefiind moralizatori și bucolici precum Disney și epigonii lui, cei doi cineaști au deschis ochii copiilor asupra dramatismului vieții, prezentând-o însă sub o formă suportabilă moral și nepunând nicio clipă sub tăcere minunile și satisfacțiile temporare pe care aceasta le oferă din plin (indiferent dacă vorbim despre tandrețea unui personaj animat al lui Grimault sau despre zecile de personaje optimiste, încrezătoare în idealuri și în puterea artei ale lui Demy).

## Moștenirea lui Demy

După moartea lui Jacques Demy, Agnès Varda, partenera de viață a acestuia și la rândul său o cineastă respectată, a luptat pentru a facilita noilor generații întâlnirea cu opera soțului ei. A realizat în 1991 un film biografic, „Jacquot de Nantes", în care reconstituie episoade diferite ale copilăriei și adolescenței lui Demy, bazându-se în demersul ei pe istorisirile lui. În 1995 a regizat un documentar despre cariera acestuia, „L'univers de Jacques Demy", iar în 2008, în superbul „Les plages d'Agnès" („Plajele lui Agnès") amintește în repetate rânduri pasaje ale vieții lor comune. Cea mai mare performanță, în acest sens, a lui Varda rămâne însă lansarea în 2008 a cofretului de dvd-uri conținând integrala restaurată a filmelor cineastului francez. Punând la dispoziția publicului larg întreaga operă a realizatorului, Varda lansează, implicit, o invitație de redescoperire și de reconsiderare a universului cinematografic al lui Demy.

Scriitorul articolului de față datorează enorm eforturilor acestei femei, având, prin intermediul lor, șansa de a lua contact cu lumea unui artist de prea multe ori ocolit în discuțiile cinefile, fiind considerat fie prea facil, fie prea prețios; ori prea demodat, ori prea infantil. Dacă este adevărat că filmele lui Demy nu propun interpretări filosofice profunde ale existenței umane, este la fel de adevărat că ele constituie o meditație succintă și ludică asupra idealurilor romantice ale oamenilor și asupra tristeții condiției lor de veșnici visători neîmpliniți. Se prea poate ca universul francezului să aparțină unei anumite vârste a cinematografului mondial, o vârstă în care acesta din urmă abia își descoperea propriile complexități ideatice. Cu alte cuvinte, este posibil ca un cineast al zilelor noastre, atât de intens orientate spre realitate sau spre psihanaliză, să găsească cu greu elemente care să-l inspire în opera lui Demy. Dar, atâta vreme cât realizatori asemănători lui Wes Anderson, lui James Gray sau lui Pedro Almodovar vor continua să apară, să creeze și să îmbogățească această a șaptea artă, spiritul melancolic, visător, în același timp idealist și fatalist al filmelor lui Demy va continua să seducă generații noi de spectatori, prin intermediul acestor cineaști influențați, într-un fel sau altul, de filmele lui. Și, astfel, basmele cinematografice își vor asigura continuitatea. O lume fără ele ar fi oricum greu de imaginat, nu credeți?

# Legenda jazz Bob Fosse



Musicalurile sunt, fără îndoială, o tradiție și au creat o școală în teatrul și filmul american. Concepția lor despre entertainment livrat printr-un spectacol complex, sincretic a stat la baza dezvoltării acestui gen, la migrarea lui în cinematograf și la succesul pe care încă îl are. Acest tip de spectacol a reprezentat rampa de lansare a lui Bob Fosse, dansator, coregraf, regizor, al cărui stil eclectic în toate cele trei domenii este, probabil, cel mai bine definit de titlul filmului său din 1972, „Cabaret".

**de Mirona Nicola**

În coregrafiile, ca și în stilul său de viață, pudicul nu își avea locul; din contră, Fosse s-a afirmat printr-un stil propriu, dominat tocmai de mișcări lascive și de o componentă sexuală foarte pregnant exprimată, care frizează uneori limita vulgarului. Pocnitul din degete, șoldurile și umerii rotiți, ieșirile cu spatele fac parte dintre mișcările diverse care alcătuiesc ceea ce coregraful numea, foarte potrivit și sugestiv, „amiba". Un alt element specific sunt dansatorii individualizați selectiv prin faptul că poartă mănuși și pălării, elemente exploatate din plin din punct de vedere creativ. Departe de a fi simple accesorii, se regăsesc și în filmele sale, pentru că maschează cele mai mari complexe, devenite obsesii pentru Bob Fosse: calvița prematură și mâinile pe care și le detesta. Într-un interviu despre tenta autobiografică a filmului „All That Jazz", Fosse însuși afirma: „stilul meu s-a născut din propriile mele handicapuri; sunt chel, deci port pălării, am spatele rotunjit, umeri aduși în față, picioarele mele nu sunt făcute pentru dans....așa că am învățat să îmi folosesc defectele pentru a le transforma în ceva estetic".

## Un simț unic pentru spectacol

Debutul și-l face ca dansator în antracte pentru diverse spectacole de cabaret, ajungând apoi să creeze și coregrafia pentru unele numere. În 1950 are prima apariție pe Brodway în „Dance Me a Song". Ajunge treptat înlocuitor și titular pentru roluri principale, apoi coregraf. Urmează prima experiență ca regizor cu spectacolul „Redhead", unde își impune stilul eclectic de dans. În cursul repetițiilor le induce dansatorilor săi ideea de subtext, dându-le „teme de gândire" care să îi ajute în construirea personajelor. Ca inovație impune construirea spectacolului într-o manieră cinematografică , utilizând lumina pentru a „decupa" acțiunea de pe scenă.

Următorul său spectacol, „Sweet Charity", este o punere în scenă a filmului lui Fellini, „Le notti di Cabiria" („Nopțile Cabiriei") (1957). Continuă cu „Pippin'", cu care experimentează promovarea printr-o campanie de advertising asemeni celor folosite în industria cinematografică. Deși foarte popular astăzi, „Chicago", următorul musical regizat de Fosse, a fost lansat într-o perioadă nefastă. Apariția sa aproape concomitent cu super-succesul „A Chorus Line" i-a întârziat șansa de a fi apreciat la justa valoare. I s-a făcut într-o oarecare măsură dreptate prin ecranizarea din 2002; deși atât coregrafia cât și regia sunt infuzate de stilul său, nu mă îndoiesc de faptul că filmul ar fi putut fi mai bun dacă ar fi fost regizat de Fosse însuși.

Activitatea de pe Broadway este, însă, doar o parte a carierei acestei personalități creatoare extrem de diverse, fiind completată de cea în domeniul cinematografic, întâi ca actor/dansator și apoi ca regizor. Treptat realizează că, spre deosebire de teatru, în film „singurele limitări sunt cele din mintea regizorului". Apropierea de spectator, înlesnită de cameră, îi permite să își dezvolte și stilul de dans,

adăugând o gamă de mișcări subtile, dar extrem de expresive.
Ambițiile de a deveni viitorul Fred Astaire îl îndreptaseră pe tânărul dansator spre Hollywood înainte de a fi cunoscut cu adevărat succesul pe Broadway. Începând cu 1953 apare în câteva filme ca dansator, dar căderea prematură a părului îi întrerupe cariera și îi spulberă visul de a-și egala idolul. Se va refugia în reiterarea experienței de coregraf pentru variantele cinematografice ale lui „The Pajama Game" și „Damn Yankees".

## În doar cinci filme se conturează stilul unui regizor

În primele sale filme ca regizor, Bob Fosse preferă să urmeze calea deja bătută a musicalului. Debutul său, „Sweet Charity" (1969), este o adaptare a spectacolului de pe Broadway. În privința actriței din rolul principal face o alegere foarte similară originalului, cel puțin din punct de vedere fizic. Dar în mod cert Shirley McLaine nu este Giulietta Masina, la fel cum Fosse nu are cum să fie Fellini. Cât despre scenariu, „Sweet Charity" urmărește destul de fidel „Le notti din Cabiria", inclusiv în ceea ce privește finalul tragic al poveștii. Dorința de a nu avea un final previzibil pentru acest tip de poveste și, probabil, o formă de obligație morală față de sursa de inspirație inițială, a determinat însă menținerea finalului inițial, deși se filmase și o variantă de happy-end.
Ca orice început, filmul se face vinovat de o serie de stângăcii la capitolul regie. Mă refer aici la scene precum cea în care Charity și Oscar rămân blocați în lift. Momentul mi se pare neinspirat ca transpunere în imagine, lipsit de subtilitate prin devoalarea mijloacelor de realizare. Cu toate acestea, experiența coregrafică se simte, căci în scenele de dans obține un rezultat net superior. Momente muzicale ca „Hey, Big Spender" sau „Rich Man's Frug" aduc poate mai mult a videoclip (cu mult înaintea „generației MTV") decât a cinema, sau mai degrabă sunt un melanj între cele două. Cu toate acestea, cred că în fața a multiple posibilități de filmare, Bob Fosse a făcut alegerile corecte. Pentru „Hey, Big Spender" regizorul s-a confruntat cu necesitatea de a decupa o scenă cu multe personaje aflate pe același plan, atât din punct de vedere fizic, cât și ca nivel de interes pentru public. Scena a fost repetată în numeroase rânduri pentru a experimenta filmarea din mai multe unghiuri.
Deși nu s-a debarasat niciodată pe deplin de experiența teatrală în filmele sale, acestea au început să evolueze treptat pe o traiectorie proprie din punct de vedere stilistic. De la „Cabaret" (1972) începe dezvoltarea unui stil propriu de narațiune filmică, din care muzica și dansul nu sunt eliminate complet, ci sunt reinterpretate, astfel încât să susțină o linie dramatică mult mai bine conturată; ele devin un mijloc de avansare a narațiunii.
Plasat în Berlinul interbelic, „Cabaret" utilizează micro-universul din Kit Kat Klub ca reflexie a atmosferei Germaniei naziste. Linia principală a scenariului urmărește povestea lui Sally Bowles (Liza Minelli) și Brian Roberts (Michael York), ale căror destine sunt unite de dorința comună de reușită, dar și de o atracție fatală a opuselor. Sally este un personaj excentric și eclectic, devenită exponențială pentru tipologia „salvatoarei de la monotonie". Brian se află în mod clar la polul opus și imposibilitatea lui de adaptare la stilul de viață al lui Sally este evidentă. Ambii au ca țel un soi de „american dream" (specific fiecăruia), ce capătă valențe interesante prin plasarea în contextul istoric. Importanța acestuia este întărită de linia secundară ce relatează povestea a doi tineri evrei. Declinul personajelor îl urmează fidel pe cel al istoriei.

Cabaret, 1972

Joel Grey îl interpretează pe savurosul amfitrion din Kit Kat Klub, devenind un comentator al lumii din afară. Acest personaj există numai prin raport cu localul: un observator extern, (aparent) neimplicat direct, care are libertatea de a judeca lucrurile cu multă ironie și sarcasm. El introduce numerele muzicale ce fragmentează discursul narativ și devin elemente de contrapunct, menținând spectatorul conectat. Tocmai această amprentă adusă de regizor asigură atenția în primul rând pentru povestea particulară a personajelor; acțiunea se desfășoară într-un timp istoric prea-bine cunoscut și marcat de evenimente tragice, dar nu este acaparată de acestea. Probabil mai preocupat de redarea cât mai inteligibilă a poveștii și poate chiar de dirijarea actorilor, Fosse a experimentat mai puțin la nivel de regie. Decupajul nu vine cu inovații, dar poate fi totuși considerat o îmbunătățire față de „Sweet Charity" unde, pe alocuri, experimentase poate prea mult.
„Lenny" (1974) poate fi însă considerat un punct de trecere în cariera regizorală a lui Bob Fosse, fiind primul său film integral dramatic. Opțiunea de a-l filma în alb-negru se află, posibil, în legătură cu mai multe aspecte: intenția de a filma clasic un film în sensul clasic al cuvântului, caracterul dramatic accentuat al chipurilor, dar și o reafirmare a atitudinii tranșante a protagonistului. Dustin Hoffman îl interpretează pe Lenny Bruce, comicul a cărui poveste nu e deloc o comedie. Acțiunea descrie „lupta" lui pentru acceptarea glumelor obscene în show-urile de stand-up comedy, dar și declinul său, ale cărui coordonate principale au fost alcoolul, drogurile, stilul de viață „excentric", toate bine cunoscute din proprie experiență lui Fosse.
„Scheletul" dramaturgic al filmului îl constituie secvențe de interviu cu mama și soția lui Lenny, confruntând astfel fața publică și cea privată a personajului. Încă din primul monolog ni se prezintă foarte clar ideea pentru care militează Lenny: aceea a acceptării firești a limbajului obscen. În opinia sa, societatea aceasta atât de conservatoare este, de fapt, cu atât mai viciată cu cât refuză în mod

constant să dea piept cu problemele ei. Acestea au la bază o lipsă de comunicare ce vine, la rândul ei, din frica absurdă de a nu spune lucrurilor pe lume, și la propriu și la figurat. Pe măsură ce acțiunea avansează, Bob Fosse ni-l dezvăluie însă pe adevăratul Lenny Bruce: el nu este un martir pentru dreptul la liberă exprimare, ci un om subjugat de propriile nevoi. Imaginea, realizată de Bruce Surtees (director de imagine pentru filme precum „Dirty Harry" și „Escape from Alcatraz") surprinde în alternări de lumini și umbre evoluția personajului către un declin inevitabil.

## „It's show time! "

După această experiență se va întoarce la numere de muzical și dans în filmul considerat vârful carierei sale – „All That Jazz" (1979). Implicarea lui Fosse în scrierea scenariului va rezulta într-un film-confesiune, în mod incontestabil autobiografic, care așează strat peste strat probleme de sănătate, dileme sentimentale și artistice, păcate confesate în fața unui înger imaginar care nu îl judecă decât atunci când se judecă el însuși.

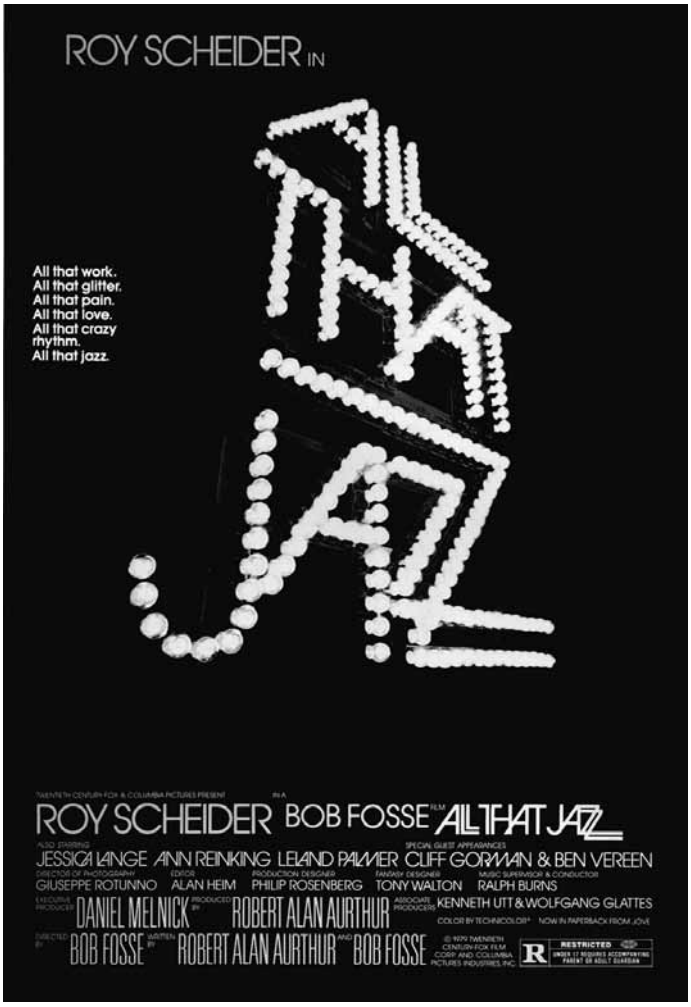
Având ca pretext delirul avatarului său, Joe Giddeon, realizatorul își folosește din plin imaginația în a înfățișa viața și mai ales moartea ca pe un spectacol burlesc. Halucinațiile de pe patul de spital întruchipează fricile și dorințele lui Giddeon, fiind excepțional realizate - atât dramatic, cât și tehnic. Întregul film este o îmbinare în proporții potrivite a tuturor valențelor lui Fosse. Scenariul este însă infuzat de narcisism de multe ori, făcând din Giddeon un personaj cu care nu poți să empatizezi 100%: este un exponent al categoriei „artistul torturat" de el însuși.

„All That Jazz" este o confirmare a talentului regizoral și coregrafic al cineastului. Demonstrația ar putea fi cuprinsă într-o singură secvență: aceea în care fiica lui Giddeon și Kate, prietena lui, îi dansează acestuia. Momentul este o confruntare cu realitatea, dar și o mult dorită confirmare a unui minim succes pe plan personal, pe lângă cele profesionale. Vorbind despre această scenă, Roy Scheider, interpretul lui Joe Giddeon, povestea: „când am văzut dansul pentru prima dată, am plâns pur și simplu. I-am spus lui Bob - e frumos, e feeric! Dar nu mai vreau să îl văd până în ziua în care îl filmăm. Nu mi l-a mai arătat. Credeți-mă, reacțiile mele din film sunt reflexia exactă a ceea ce am simțit când ele dansau".

Mulți consideră pe nedrept ultimul film al lui Fosse, „Star 80" (1983), un regres. Este adevărat că „All That Jazz" crease așteptări mari, dar nu cred că poate fi judecat pentru încercarea de a se reinventa ca stil după confesiunea exhaustivă din filmul anterior. Filmul surprinde în primul rând prin subiect, dar și ca realizare, „Lenny" fiind singurul precedent ca film integral dramatic în cariera sa.

Scenariul este inspirat din povestea reală a lui Dorothy Stratten, ajunsă peste noapte vedetă Playboy din dorința și prin strădania lui Paul Snider, ce va deveni soțul ei. Contrar așteptărilor, acesta este personajul principal, acționând ca un păpușar ce controlează destinul celei ce ajunge să devină obiectul obsesiei sale. Prin Dorothy, Snider își vindecă foamea de celebritate, dar și repulsia față de această lume în care nu se potrivește, oricât de tare s-ar strădui. Ea devine proiecția ambițiilor sale și suferă consecințele pentru a le fi împlinit.

Fosse este cel care, intervenind în scenariu, a așezat întreaga istorie acolo unde credea că se cuvine de drept: în jurul lui Paul Snider, ocolind astfel clișeul unei povești despre o crimă în care nu ți se oferă altă alternativă decât să ții cu victima. Aici spectatorul se confruntă cu dileme morale: este evident că Dorothy este un personaj „mai




pozitiv" decât Snider, dar nu poți să nu îi înțelegi frustrările lui Snider, iar morala nu te lasă nici să ții cu el.

Fără interpretarea lui Eric Roberts, „Star 80" ar fi putut fi un cumul de clișee pe tema „violenței domestice", un „best of știrile de la ora 5". Jocul său este marcat de o suprapunere de tipuri umane, al căror punct comun sunt izbucnirile violente. Diametral opus se află nu personajul lui Dorothy, așa cum ar fi de așteptat, pentru că ea profită la rândul său de nou-dobândita celebritate. Opusul lui Snider este, așadar, mama lui Dorothy, personaj care este pus într-o poziție foarte aproape de cea a spectatorului: ea știe, dar nu poate face nimic.

„Star 80" dezamăgește atât publicul, cât și criticii la vremea sa. Se pare că publicul lui Fosse e mai conservator decât dorea să pară și judecă aspru acest film care întregește unitatea carierei sale regizorale. Și ultima sa piesă, „Big Deal", la care muncise pe durata a 17 ani, se dovedește un eșec, fiind întreruptă dupa 62 de reprezentații.

Moartea lui Bob Fosse a dovedit veridicitatea afirmației sale conform căreia finalurile triste și melodramatice sunt mai conforme cu viața. A murit în urma unui stop cardiac, după o repetiție pentru o repunere în scenă a piesei „Sweet Charity". Avea doar 60 de ani, dar cunoscuții și-au manifestat mirarea că stilul său de viață nu-l răpusese mai devreme. Întrebat fiind ce îl motiva, răspundea mereu: frica; frica de a nu fi îndeajuns de talentat pentru a-și transpune ideile în practică; nu menționa niciodată însă despre frica de moarte. Opțiunea de a se arăta, prin Joe Giddeon, aproape bucuros în fața morții a fost mai mult ca sigur un act de bravadă. În spiritul aceluiași personaj, narcisismul nu îl lăsa totuși să uite că mai avea multe de oferit.

# Ion Popescu Gopo

## A fost odată ca niciodată...

Cunoscut publicului larg ca fiind primul român premiat la Cannes (Palme d'Or pentru scurtmetrajul „Scurtă istorie", 1957), creatorul Omulețului, artistul plastic, regizorul, scenaristul și actorul Ion Popescu Gopo, s-a născut în București la 1 mai 1923 și a realizat aproape 40 de filme (atât de animație cât și cu actori) în cele patru decenii de activitate (1949-1989). Din păcate pentru tinerii de azi, numele său nu are cine știe ce rezonanță (în afară poate de premiile eponime), și asta nu din cauza învechirii tehnicilor folosite (pe vremuri, inovatoare), ci mai ales din cauza nedreaptă a lipsei unei rețele de distribuție serioase, care să și promoveze creația cineastului, nu doar s-o scoată la vânzare într-un număr infim de exemplare, „pour les connaisseurs".

**de Sorina Diaconu**

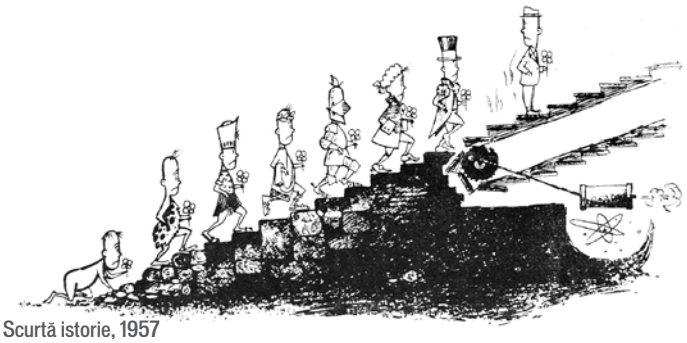
Format la București și la Moscova, revoltat contra desenelor Disney (din cauza perfecțiunii tehnice cu care acestea erau realizate), Ion Popescu Gopo a debutat în animație în anul 1949, alături de tatăl său și de Matty Aslan cu scurtmetrajul de animație „Punguța cu doi bani", urmând ca din 1956 să înceapă și lucrul cu actori. Articolul de față se concentrează asupra acestui din urmă aspect, urmărind filmele-musical, în care actori și personaje animate deopotrivă conviețuiesc armonios, sfidând limitările tehnice ale vremii.

### Psihanaliza animată a viselor

Concepută ca un flashback al unor personaje animate despre interacțiunea lor cu personaje umane, „Maria Mirabela", coproducție româno-sovietică din 1981, uimește prin ingeniozitatea cu care autorul a unit planul animat cu cel filmat într-o armonie perfectă și prin desele momente muzicale încântătoare în întregul lor: melodia (Eugen Doga), versurile (Grigore Vieru), vocile (Anda Călugăreanu, Mihai Constantinescu, Alexandra Halic, Paula Rădulescu, Adrian Ștefănescu, Grupul vocal 5T ), coregrafia personajelor animate. La aceste calități se poate adăuga și folosirea jocului de cuvinte și de semnificații, regizorul utilizând de câteva ori demonstrația la propriu pentru unele expresii figurate, procedeu care sporește atmosfera comică a filmului.

Adesea interpretat ca o reprezentare modernă a basmului cu fata moșului și cu fata babei, sau chiar ca o reinterpretare parodică a basmului fraților Grimm, cu prințul broscoi, „Maria Mirabela" este totuși creația lui Ion Popescu Gopo, regizor înzestrat cu o capacitate greu de ignorat de a transforma poveștile până la a și le însuși.

Dacă „Maria Mirabela" încânta prin fascinația descoperirii unor personaje animate proaspete, (Oaky, Scăpărici, Omidé și mulțimile din care aceștia trei se izolează, prin caracteristicile speciale pe care le au) care co-există și interacționează în perfectă armonie cu cele două fetițe (adorabil construite ca personaje și interpretate natural de Gilda Manolescu și de Medeea Marinescu) și cu celelalte personaje jucate de actori: Zâna pădurilor (Ingrid Celia), cele patru anotimpuri, Moș Timp (însuși Gopo), sequel-ul, sau „Maria și Mirabela în Tranzistoria" poate surprinde prin ideile pe care le poartă, de la intratul în televizor, adică într-o lume pe dos, până



Scurtă istorie, 1957

la transformarea personajelor animate în oameni—o adevărată tragedie după cum constată primul Oaky, cel mai conștient desen animat de la Daffy Duck și Bugs Bunny încoace.
Trecând peste faptul (pentru unii șocant, pentru alții, normal) că rolurile personajelor umane au fost redistribuite, trecând și peste mutarea din natură în lumea tehnicii, modul de raportare la evenimentele expuse este asemănător. Ambele filme au ca element de „explicație" pentru fantasmagoriile de pe ecran somnul fetițelor, cu vise bogate. Așadar, nu am făcut decât să urmărim procesul prin care două surori de până la 9 ani, prelucrează în vis ceea ce au văzut și făcut în timpul zilei, amestecând realul cu imaginarul, după rețeta „nebunaticului regizor", cum se autodenumește Gopo prin propriul personaj, Omidé. În primul film, aflăm la final o posibilă cheie – Zâna pădurilor este mama, Moș timp este tatăl, iar Oaky, Omidé și Scăpărici sunt numai membri, indistincți diurni, ai speciilor din care fac parte și pe care fetițele le întâlnesc într-un număr mai mic sau mai mare la joacă, pe câmpul înflorit. În cel de-al doilea, informația lămuritoare vine mai subtil, unghiul de observație a celor două fetițe pornind din lumea lor către cea fantastică. Fetițele adună pe parcursul zilei experiențe, informații, zgomote, pe care în visul lor – mai degrabă un coșmar de această dată—le reinterpretează, dezvăluindu-ne invers, de fapt cine sunt Bogdan electronistul, vecinul tenisman, escroc când vine vorba de reparații electrocasnice, cei trei angajați ai firmei de reparații tv, și de ce nu, bunica, „strămoșul televizorului", al cărei fir de lână – corespondentul concret al firului basmului – este precursorul primitiv al cablului tv.

## Revolta contra destinului scris

„De-aș fi Harap Alb" (1965) urmărește cu mult haz desființarea proverbului „De-ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi!" aducând în prim plan un fiu de crai cam neîndemânatic, dar predispus la evaziune onirică diurnă. S-o luăm de la capăt. Cred că vă mai amintiți că până la basmul lui Ion Creangă, celelalte povești erau ușor de reținut, aveau mai puține peripeții, mai puține personaje și complicații și se terminau cu bine încălecând pe-o șa. Dar Harap Alb este un basm cult, scornit și născocit de mintea și priceperea unui om de litere și este infinit mai greu de reținut în detalii decât alte basme sau povești populare, oricât de compatibil ar fi cu acestea.
În filmul lui Gopo, visătorul mezin al craiului își aude mama cum povestește altor trei copilași povestea lui Harap Alb și, soi de rudă cu Don Quijote, devine, în felul său, Harap Alb. Realitatea de la care pornește „De-aș fi" este preluată aievea de realitatea basmului pe care cu toții (credeam că) îl cunoaștem, adică de imaginația fiului cel mic al craiului, interpretat de Florin Piersic în floarea tinereții. Momentele de rebeliune a faptului în sine asupra faptului consemnat în scris sunt extrem de savuroase, începând cu lupta mezinului cu un urs adevărat, crezând că este tatăl său deghizat și culminând cu jam session-ul lăutăresc de la proba ospățului, când, însuflețită de bunătăți, Ceata lui Papuc dă lecții adunăturii de bodyguarzi sado-maso ai Împăratului Roșu. Cu toate acestea, feciorul cel mic izbândește în toate încercările sale, fictive se-nțelege, în final revenind la cruda realitate de la care s-a pornit: reveria s-a încheiat, mezinul este în continuare rușinea familiei sale regale, fugărit prin colb de craiul furios că nu știe să tragă cu arcul. Nu-i nimic, tinere prinț, i-ar spune cineva din public, să visezi e mult mai bine decât să tragi cu arcul!
„Rămășagul" (1984) adună în el o selecție de basme și povești, creând o abramburească totală, vrând parcă să provoace spectatorul la un ultimate quizz fest despre lumea acestora. Prologul cu portretele personajelor, a căror interacțiune o vom urmări, stabilește clar genul filmului: chiar dacă în el operează un carnaval de personaje din povești, filmul este de acțiune, așa că derulăm și ne dăm toată silința să reținem cine, ce și cum.
Recunoaștem în Zâna bună, fermecată (inedită Angela Similea), soția Zmeului zmeilor, mai vechi preocupări ale maestrului Gopo, ale noastre și de ce nu, ale personajelor însele: dacă știm dinainte povestea și tot ce se întâmplă, cum este totuși posibil să ne scape ceva sau să cădem în aceleași capcane? Zmeul zmeilor – din nou, excelent Florin Piersic—un zmeu obosit și blazat de rutina basmului în care este nevoit să piardă mereu în lupta contra oricărui Făt frumos, are un moment de răzvrătire autentică, în care își dă frâu liber puterilor și-l cotonogește pe încrezutul protagonist, umplându-l de sânge. Sigur, bucuria momentului de nesupunere nu durează prea mult, convențională zână și soție îndreptând imediat neregula și rezolvând în final problemele tuturor celorlalte personaje, semănând pace și armonie, fidelă job-descriptionului aferent.
Alături de amalgamul de personaje interpretate de actori ( Baba - Draga Olteanu, Moșul - Ion Lucian, Făt frumos – Constantin Pugașin, Cosânzeana - Virginia Mirea, piratii - Iurie Darie și Vasile Hariton, muzicantul – Radu Gheorghe, fata circarului - Anca Mihaescu, circarul – Jorj Voicu) apare și o surpriză animată: cocoșul 1/2 mecanic, un hibrid născut din dragostea unei găini pentru un cocoș de tablă de pe casă, din producția Moșului, lucru care încurcă și mai tare țițele poveștii. Incantația zânei din final este de o savoare nemaipomenită, dezvăluind o interpretare fabulos-comică vizavi de identitatea autorului sursă, pe care Gopo trebuie să-l fi admirat enorm— „pintenatul după fapte, merită să fie om/ și de-o fi să umble creangă, să-l numiți Ion!"

## Science-ficțiunea, între Ioni

„Povestea dragostei" (1976), altă relatare „aproape ca" în povestea lui Ion Creangă, aduce în prim plan ipoteza amestecului extratereștrilor în evenimentele fabuloase petrecute în casa moșului și a babei fără de copii. „Copilul" pe care moșul i-l aduce babei nu mai este celebrul porc din titlul original, deși personajele se vor referi la acesta cu termenul stabilit, conferind situației o fațetă umoristică de proporții. El este un pui de extraterestru, uitat de semenii săi când, surprinși de moș la cules de flori în poiență (chiar dacă aflăm ulterior de ce, imaginea cu extratereștrii culegând flori este de un umor nebun), aceștia se reîmbarcă urgent pe nava-cap-de-scroafă și dispar în fum. În „Comedie fantastică"(1975), un robot umanoid e trimis pe Terra în căutarea unor noi surse de energie. Acesta cercetează cazul unui profesor, după unii erudit, după alții, cam trăznit, constructor al unei rachete spațiale – acum distrusă de incendiul cauzat de un rival în amor. Deși se comportă cât se poate de uman, robotul (Dem Rădulescu) se dă de gol printr-un vocabular terestru nu tocmai pus la punct, neajuns care ni-l face cu atât mai simpatic. Ancheta, care are ca scop determinarea tipului de combustibil folosit pentru racheta profesorului, plonjează într-o serie de fabulații și interpretări subiective ale cunoscuților acestuia, determinând robotul să tragă concluzia că umorul este sursa de energie inepuizabilă specific terestră. Ideea apare și în finalul animației de lungmetraj „Monsters Inc." (Disney-Pixar, 2001) – coincidență sau nu, cred că acest lucru poate să zică ceva despre universalitatea și avangarda creației lui Ion Popescu Gopo.
Și aici, ca și în „Maria și Mirabela în Tranzistoria", și în „Povestea

S-a furat o bombă, 1961

dragostei", avem ocazia să revedem, într-o scurtă retrospectivă, fragmente din operele mai timpurii ale autorului – un fel de semnătură și simț al responsabilității, ca părinte al creațiilor sale. Și, de ce nu, și o auto-reclamă, pe lângă metafora filmului în film. De această dată, vedem, alături de omul creat de profesor pe rachetă, scurtmetrajul animat „Scurtă istorie" (1957)— cel distins cu Palme d'or la Cannes.

## Comediile în alb-negru și nuanțe jazz

Ceea ce îmi aduce aminte de transformarea lui Oaky, Scăpărici și Omidé din desene animate în oameni— aceleași procedeu l-a folosit maestrul Gopo înainte cu 28 de ani, când a realizat comedia muzicală alb-negru „S-a furat o bombă", transplantând omulețul cu floarea din „Scurtă istorie" într-o lume în carne și oase. Deși povestea este alta—avem de-a face cu o intrigă comic-polițistă cu gangsteri neîndemânatici și încurcături, alături de o sub-intrigă naiv-amoroasă între omulețul buclucaș și o taxatoare de bilete—ea este încadrată de aceleași acțiuni ca și animația: culesul singurei flori și multiplicarea acesteia în final; simț estetic, inspirație, sau pur și simplu, generozitate.

Pe lângă bucuria oferită de comicul mânuit la perfecție de regizor, care a mizat pe corelarea între acțiunea din imagine și coloana sonoră corespunzătoare, filmul conferă o satisfacție aparte ochiului, neîncetând să surprindă cu jocul între forme, contraste, tonuri și lumini, copleșind cu posibilitățile de redare atât de expresive în alb-negru. De adăugat la dimensiunea de universalitate a filmului, pe lângă utilizarea mijloacelor non-verbale, ar fi ocaziile când apar cuvinte scrise (ziarul, automatul de sandwich-uri din stradă) – în limba engleză, și folosirea diversității în momentele de figurație, din mulțime desprinzându-se clar figuri asiatice și africane, alături de cele autohtone.

O altă încercare de măiestrie în alb-negru muzical o reprezintă filmul din 1963, „Pași spre lună"—o alegorie a drumului prin timp străbătut de umanitatea condusă de aspirația de a ajunge pe lună. Fiecare epocă este înfățișată în funcție de aparatul de zbor specific, fie el concret, sau doar plăsmuit în minte.

În segmentul „București" din tripticul „De trei ori București" (1967, Mihai Iacob, segment „Întoarcerea," Horea Popescu, segment „Aterizare forțată") eroul este un bucureștean străin de orașul său, rudă cu alien-ul ce avea să ia forma 8 ani mai târziu în „Comedie fantastică". În cele circa 30 de minute până la sosirea în Gara de Nord a nepoticii sale (remember „Zazie dans le métro"?, Louis Malle, 1960) protagonistul ne face turul Bucureștiului, bifând într-un carnețel aspectele observate și învățate, ca un turist sârguincios sau, chiar ca un extraterestru, cine știe... Adevărul este că mulți dintre cei care ne-am născut și locuim în capitală ne putem regăsi în „strania" situație a eroului. Asezonat cu numere muzicale din cele mai familiare („Fetițe dulci, ca-n București", „Hei coșar", „Fotograful la minut") și planuri survolante, filmul funcționează ca un ghid blitz al orașului, plin de umor și divertisment.

## Sub stelele Galaxiei Gopo

Sub bagheta magicianului Gopo, inimaginabilul, incredibilul, imposibilul se transformă în opusurile lor. Întrepătrunderea fantasticului cu realul este o chestiune de mister și de alegere, o joacă de-a imaginația și o revoltă față de lucrul fixat, consemnat. Se simte în filmele sale o permanentă căutare și aspirație către posibilitatea altor lumi, pe care, prin generozitatea sa, ni le dezvăluie așa cum le-a intuit, reflexii ale misterioasei firi omenești.

Chiar dacă au trecut aproape 20 de ani de la dispariția cineastului dintre noi, cei care apucă să vadă astăzi măcar unul dintre filmele sale, răsfirate ici-colo, ca stelele și planetele în cosmos, se pot lăuda cu privilegiul de a-l putea cunoaște, prin intermediul lor, pe Ion Popescu Gopo.

FILM MENU

prezintă

# CINECLUB

## NOIEMBRIE

Miercuri 4 noiembrie
**La dolce vita**, Italia-Franța 1960
regia Federico Fellini

Miercuri 11 noiembrie
**Veronika Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss),**
Germania de Vest 1982
regia Rainer Werner Fassbinder

Miercuri 18 noiembrie
**Maica Ioana (Matka Joanna od aniolow),**
Polonia 1960
regia Jerzy Kawalerowicz

Miercuri 25 noiembrie
**Billy Liar,** Marea Britanie 1963
regia John Schlesinger

**FILME ȘI DISCUȚII**

CINEMATECA UNION
ÎN FIECARE MIERCURI SEARA
DE LA ORA 19:30

cineclub.wordpress.com

# My Own Private Angry Hedwig

E genul de film pe care fie îl urăști, fie îl iubești – căci e mult prea sonor pentru a te lăsa indiferent. Un film care știe să-și revendice atenția cuvenită, adresându-se violent tuturor simțurilor în egală măsură. Un film furios și totodată tandru, care îți cere să ai o relație specială cu el. Ladies and gentlemen, whether you like it or not: "Hedwig and the Angry Inch"!

**de Roxana Coțovanu**

## Un musical off-Broadway

Personajul Hedwig e născocirea actorului (de teatru, mai ales) John Cameron Mitchell și a muzicianului și compozitorului Stephen Trask. Prima apariție a lui Hedwig a avut loc într-un club de homosexuali din New York (unde altundeva?) care era obișnuit să vadă urcând pe scena lui drag queens ce interpretau coveruri după diferite piese celebre. Probabil nimeni din cei ce erau prezenți în acea seară în local nu a conștientizat că era martorul începutului unui adevărat fenomen; dar, din capul locului, spectacolul făcut de Mitchell a fost ceva nou: în primul rând a venit cu niște piese originale (adevărate bijuterii compuse de Trask) și, mai ales, cu o poveste din spatele travestitului pe care îl interpreta. O poveste nu prea bine conturată la vremea respectivă, ce-i drept, conținând mai mult glume decât substanță; de fapt, inițial, show-ul făcut de Mitchell era o combinație între stand up comedy – comunica foarte bine cu publicul (tipul e actor în primul rând) – și concert rock (respectând specificul clubului respectiv); dar, în scurt timp, povestea lui Hedwig s-a transformat într-o adevărată piesă de treatru, a crescut, s-a maturizat, nu se mai punea problema să încapă pe scena unui club, îi trebuia o locație permanentă și proprie pe care Mitchell a găsit-o într-o sală nefolosită a unui hotel dintr-un cartier dubios al New York-ului. Această locație va marca perioada de glorie a piesei care avea să fie cunoscută drept rock musicalul „Hedwig and The Angry Inch". Inițial, o piesă cam de nișă, având un subiect prea excentric și fiind prea punk-rock pentru un musical off-Broadway, dar care, treptat, va atrage din ce în ce mai multă atenție asupra sa. În câteva luni fiecare reprezentație se va juca cu casa închisă și din ce în ce mai mulți Hed-heads – cum își spun adevărații fan(atic)i – își vor face apariția. Când John Cameron Mitchell a ales să se despartă de rolul acaparator – de peruca blondă care risca să-l înghită complet, s-a pus problema că piesa se va pierde pentru că nimeni altcineva nu părea capabil să intepreteze acest personaj. Însă, nu puțini au fost cei care s-au hazardat la o așa partitură dorindu-și să ducă mai departe povestea lui Hedwig și aducând, fiecare în felul lui, ceva nou atipicului erou; pornind din New York, piesa a plecat mai întâi spre scenele din Boston, Los Angeles și Londra; mai apoi a ajuns chiar și în producțiile teatrale ale multor școli din America, sfârșind prin a se răspândi în toată lumea – practic în orice loc care dispunea de o scenă și de o sonorizare decentă; un adevărat cult s-a format. Rolul crucial în crearea acestui fenomen l-a avut ecranizarea care, inevitabil, se cerea a fi făcută.

## Piesa se transformă în film

În ciuda faptului că nu avea nicio experiență în regia de film, nimeni nu era mai în măsură decât John Cameron Mitchell să regizeze ecranizarea piesei. Așa că actorul își adaptează textul și dialogurile scrise împreună cu Trask pentru scenă, își strânge echipa – în cea mai mare parte formată

din oameni cu care lucrase și la piesă, își scoate din nou peruca din cutie și se regizează pe sine cum nimeni n-ar fi reușit s-o facă mai bine.
Ca interpret, Mitchell face apel la toate rezervele de post-punk și glam-rock pe care le posedă, își etalează perucile, machiajul strident, îmbrăcămintea extravagantă și, nu în ultimul rând, calitățile actoricești. Ca regizor face minuni: filmul e turnat cu bani foarte puțini (deși, în niciun moment nu o arată), cu o echipă talentată și pasionată - fiind o explozie de energie și de culoare. Pelicula a cucerit spectatorii încă de la premiera mondială din 2001 de la Sundance, câștigând Premiul publicului, iar Mitchell – Premiul pentru regie.
„Hedwig and the Angry Inch" spune povestea travestitului de origine germană Hedwig, de pe vremea când încă se numea Hansel, își petrecea copilăria în Berlinul de Est și își schița întâmplările semnificative pe suluri de hârtie igienică ce îi serveau drept jurnal. Tinerețea îi e marcată de apariția americanului Luther, care îi promite că se va căsători cu el și vor trece împreună Zidul înspre libertate, dacă... „va lăsa ceva în urmă". Pentru acest lucru e nevoit să preia numele mamei – Hedwig, cât și să facă o operație de schimbare de sex care îl va lăsa cu „un angry inch" pentru că „îngerul său păzitor a adormit" în timpul ei. Ajunși în America, în scurt timp, Luther îl va părăsi pentru un băiat mai tânăr. Găsindu-se singur într-o rulotă de la marginea unui orășel din Kansas, lui Hedwig nu-i rămâne altceva de făcut decât să-și găsească o nouă direcție; inspirat de acei „cryptohomo rockers" – Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie – cu a căror muzică crescuse, începe el însuși să cânte. Îl cunoaște pe Tommy (Michael Pitt în primul lui rol serios) – un adolescent care-i devine protejat și de care se îndrăgostește iremediabil. Cântecele încep să explodeze din ei, doar că puștiul nu prea știe ce vrea, fuge cu piesele pe care le-au compus împreună și devine celebrul rock star Tommy Gnosis. Hedwig îl urmărește în turneul lui prin țară, își povestește viața prin piesele pe care le cântă cu trupa sa obscură „The Angry Inch" (denumită după rezultatul nefericitei operații) și... tânjește după sufletul lui pereche – nimeni altul decât nerecunoscătorul Gnosis.
Toată povestea lui Hedwig gravitează în jurul mitului androginului al lui Platon. Se pare că primul lucru pe care l-a făcut Mitchell când a început să lucreze cu Trask la acest proiect a fost să-i cumpere muzicianului o ediție din „Banchetul". Partea care-l interesa din dialogul filozofului era cea în care se găsește o posibilă explicație iubirii și formării acesteia; datorită acelor ființe ce seamănă cu niște oameni lipiți spate în spate (bărbat-bărbat, femeie-femeie, bărbat-femeie), ființe care au fost tăiate în două de către zei și ale căror jumătăți s-au prăpădit, mai apoi, de dor, datorită lor s-a născut Erosul – ca jumătățile să-și petreacă viața căutându-și perechea. După zile întregi de muncă, Trask vine cu piesa „Origin of Love" – o reinterpretare a acestei legende, combinând mai multe mitologii (greacă, nordică, egipteană sau indiană) cu multă imaginație. A fost prima piesă compusă pentru „Hedwig..." fiind, atât pe scenă, cât și în film, piesa de rezistență. Pe ecran, forța melodiei este dublată de secvența de animație care ilustrează minunatele versuri – animație clasică, naivă, simplă și foarte de efect.
Musicaluri cu travestiți am mai văzut (încă din '75, cu Tim Curry în rolul principal – parodia SF „The Rocky Horror Picture Show"); povești despre iubiri neîmpărtășite am mai văzut (dintotdeauna au existat); povești cu substrat filosofic – de asemenea (a se căuta un film european). Dar toate laolaltă mai rar pot să stea în picioare. În „Hedwig and the Angry Inch" stau, și încă foarte bine; filmul conține kitsch din belșug, bucăți de animație, sirop, imagini de documentar (de la căderea Zidului Berlinului), un Michael Pitt delicios, mitologie, o coloană sonoră care îți răsună în cap mult timp după genericul de final și câte și mai câte: un adevărat amalgam. Curios poate, dar un film despre eterna căutare a sufletului pereche nu putea fi făcut decât într-un stil eclectic-flamboaiant, altfel ar fi riscat să cadă în ridicol sau, mai rău – într-o comedie romantică.
Nu știu cât mai ține astăzi să începi tam-nisam să cânți și să dansezi într-un film – acele vremuri ale musicalului au cam apus. În „Hedwig and the Angry Inch" melodiile care spun povestea personajului (prilejuri pentru aduceri aminte și flashback-uri) și duc acțiunea mai departe au o justificare – sunt cântate în concerte. Și încă ce concerte! Toate piesele sună de parcă ar fi cântate live; iar parțial, chiar sunt: Mitchell nu a vrut să facă playback, așa că vocea lui a fost luată în priză directă și înregistrată peste partea instrumentală care venea, pentru o senzație cât mai reală, din difuzoare plasate lângă fiecare membru al trupei. Efectul e exact cel pe care nu îl întâlnești în filmele de gen – după cum ar spune Hedwig: pure rock'n'roll, honey!
Peruca își are rolul ei esențial în film: are menirea de a ascunde sub ea pe oricine are nevoie să fie invizibil, oferă siguranță celui care o poartă și, mai ales, conferă o identitate posesorului său; piesa „Wig in a Box" vorbește de la sine despre importanța acestui accesoriu. Pe măsură ce Hedwig evoluează în povestea lui, culoarea perucilor devine din ce în ce mai blondă (mai falsă și mai artificială) pentru ca, la finalul filmului când, în sfârșit, eroul nu mai are de ce să se ascundă, să dea peruca mai departe celui care are nevoie de ea; adică lui Yitzhak – membrul trupei al cărui vis era să-i ia locul eroului, personaj care i-a servit lui Hedwig drept surogat în lipsa jumătății sale.
Cel care s-a ocupat de coafura și de machiajul lui Hedwig – unul dintre pionii principali din echipa care a lucrat la acest proiect – s-a inspirat, pentru fiecare perucă în parte, din stilurile celor mai celebre femei din lumea muzicală – Patti Smith, Tina Turner, Aretha Franklin etc.; femei pe care Trask (în film apare și el ca unul dintre chitariștii trupei) le și omagiază în bântuitoarea piesă „Midnight Radio" („Here's to Patti/ To Tina/ To Yoko/ Aretha/ And Nona/ And Nico/ And Me").

## O poveste universală

Dacă „Hedwig and the Angry Inch" amintește în vreun fel de filmele lui John Waters, o face doar la prima vedere. În afară de o cantitate considerabilă de kitsch de care părintele prostului gust ar fi chiar mândru, Hedwig nu are nimic în comun cu Divine. În timp ce Waters nu își ia niciodată în serios povestea, „Hedwig..." se desfășoară pe mai multe niveluri de sens; și Mitchell agresează bunul simț, dar Waters mizează în primul rând pe șocant, intenția lui fiind de a face lucruri care nu s-au mai făcut; în cazul lui Mitchell altceva sare în ochi: el spune, în fond, o poveste universală, în care oricine se poate recunoaște – căci cine nu s-a simțit vreodată outsider, cine nu bâjbâie după jumătatea lui (în mod conștient sau nu), cine nu încearcă să se (re)găsească pe sine (într-un fel sau altul)? Această căutare de sine reverberează și în cel de-al doilea lungmetraj regizat de Mitchell, doar că ideea e exploatată aici dintr-o perspectivă mai prozaică, mai... carnală. „Shortbus" din 2006 urmărește șapte personaje ale căror vieți roiesc în jurul sexului, în decorul unui New York destrăbălat și electrizant. Filmul nu atinge profunzimea lui „Hedwig...", dar conține la fel de multă sensibilitate și tristețe – în special povestea personajului care amintește de River Phoenix în „My Own Private Idaho" (filmul lui Gus Van Sant fiind chiar menționat la un moment dat).
Apropo de Van Sant – cele două pelicule ale lui John Cameron Mitchell îmi amintesc într-un fel de începuturile lui – de „Mala Noche", de „Drugstore Cowboy" și de mai sus pomenitul „My Own Private Idaho". Fără să aibă vreo asemănare stilistică/compozițională, filmele lor îmi ating cumva aceeași coardă; nu e vorba de ceva pe care să pot pune exact degetul, ci mai degrabă de senzația cu care rămân după genericul lor de final; probabil ține de faptul că implicarea afectivă cu care sunt făcute se simte literalmente în fiecare fotogramă, fiind niște filme personale și sensibile cum rar găsești în peisajul american, fie el și independent.

# Muzica de film

de Dan-Ștefan Rucăreanu

## Cum a apărut muzica în film?

Se spune că, la început, muzica de film a apărut ca o măsură de mascare a zgomotului puternic produs de proiectoarele din perioada filmului „mut". Pornind de la acest scop nobil de a elimina elementul „real", deranjant și totodată pricinuitor al unei invazii nedorite a intimității virtuale pe care spectatorul o crea cu filmul, frații Lumiere introduc în lumea cinematografică un element sonor mediator pus să protejeze cordonul ombilical dintre film și spectator. În timp, proiectoarele se vor perfecționa, iar zgomotul deranjant va fi estompat, dar muzica va rămâne același mediator invizibil dintre realul înconjurător și intimitatea virtuală a spectatorului cu pelicula; mai mult chiar, de-a lungul istoriei cinematografice, muzica de film și-a etalat întregul palmares al calităților sale, ajungând în ziua de astăzi să fie considerată o componentă de facto a filmului și un element sonor ce nu trebuie neglijat. Și da, excepțiile confirmă regula.

Prin asta, ajung să lămuresc și o anecdotă contemporană a celei de-a șaptea arte ce afirmă că filmul în perioada sa infantilă ar fi suferit de o infirmitate sonoră. Nu, filmul s-a născut complet, dar într-o formă imperfectă. Chiar și așa, deși întâmplător, a șaptea artă a găsit puterea să se adune și să-și remodeleze forma așa cum o găsim astăzi peste tot: o coloană infinită împletită din imagine și sunet.

## De ce muzică în film?

Fără a intenționa să dezvolt o interminabilă discuție asupra importanței muzicii în film, acest subiect fiind tratat în multe cărți de specialitate, voi cita o scurtă, dar interesantă observație a autorului cartii „Film Music", Kurt London:

> *„... [d.p.d.v.] estetic și psihologic, cel mai important motiv pentru existența muzicii în cinema este, fără îndoială, ritmul filmului înfățișat ca o artă cinetică. Nu suntem obișnuiți să percepem mișcarea ca o formă de artă, decât dacă este însoțită de sunet sau măcar de o sursă sonoră ritmică. Fiecare film ar trebui să dispună de un ritm ce îi va determina forma. Rolul muzicii a fost acela de a da adâncime sonoră și ton formei și ritmului interior al filmului."*

Această observație vorbește de la sine despre o teorie foarte interesantă asupra existenței muzicii în film. Știm că prin natura ei, muzica transmite, sub o pondere mare, ritm; ca să demonstrăm acest lucru nu trebuie decât să ascultăm o piesă muzicală, oricare, iar corpul, parcă fermecat, începe să se sincronizeze cu ritmul melodiei ascultate, acest lucru fiind mai vizibil sau mai puțin vizibil prin mișcarea piciorului, a unui deget de la mână sau a capului. Singurul mod în care corpul nu s-ar sincroniza ar fi acela în care ritmul interior al ascultatorului nu se potrivește cu cel al discursului muzical (în general în accentele muzicale din filmele horror unde ritmul este aleator). Pin asta ajungem să considerăm ritmul drept o caracterizare subtilă a unei stări, cu alte cuvinte, o vibrație. Însă ar fi greșit să ne gândim că ritmul este singurul element important dintr-o compoziție muzicală. Pe lângă acesta, în muzică, linia melodică joacă rolul de limbaj de exprimare. Dacă ar fi să facem analogie cu vocea umană, linia melodică ar fi asemănătoare recitării unei strofe dintr-un poem, iar ritmul ar reprezenta suflul (nicidecum constant) al recitării poemului, controlat direct de starea recitatorului. Analizând mai în profunzime, observăm că și linia melodică este caracterizată, ca și recitarea unui poem, de două elemente principale, și anume: cuvântul și intonarea acestuia. În muzică, cuvântul se traduce prin aranjarea pe orizontală a notelor muzicale, iar intonarea prin scrierea pe verticală a acestora. Astfel muzica se întinde atât în timp, cât și în spațiu, iar cuvântul ei nu este altceva decât un simbol al unei idei, stări sau emoții.

Avantajul muzicii în raport cu dialogul constă în acest limbaj universal specific ei care a servit filmelor mute în a transmite idei și informații emoționale tuturor spectatorilor, indiferent de limba vorbită, iar acest lucru continuă până în ziua de astăzi ca un surplus de informație subliminală pe lângă dialog. Iată de ce cineaștii, pe bună dreptate, au văzut în muzică un atuu important al exprimării lor și al ideilor acestora în film, astfel muzica rămânând prezentă aproape în fiecare producție cinematografică indiferent de gen sau naționalitate.

## Ce aduce muzica filmului?

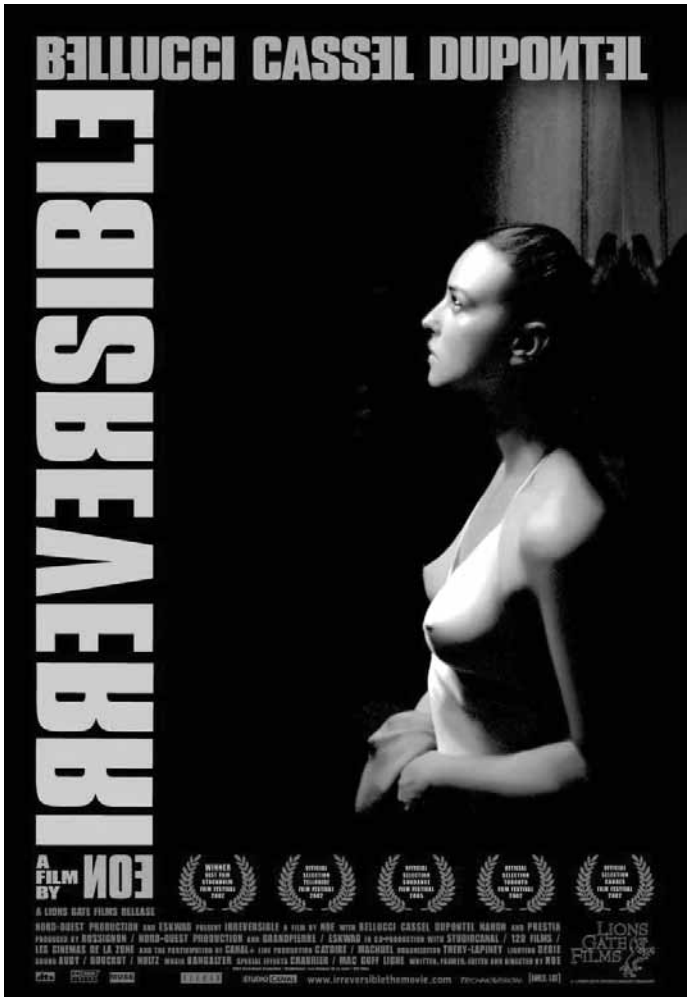
Muzica, prin natura sa, este un canal propriu de comunicare, nonverbal, prin care spectatorul este hipnotizat să trăiască și chiar să-și însușească stări emoționale, fără ca acesta să fie conștient și, de multe ori, să se poată împotrivi. Alăturând muzica de dialog, de zgomot și de imaginea montată, spectatorul participă la o puternică manipulare, iar efortul înțelegerii narațiunii devine nesemnificativ. De aceea, se poate observa că e mai ușor să te uiți la un film, decât să vezi același subiect jucat la teatru sau să-l citești într-un roman. Acest fapt se petrece deoarece filmul deține cele mai multe canale de comunicare a ideilor dintre cele șapte arte, iar muzica, din punctul de vedere al sunetului unui film, este cel mai important element sonor, aflându-se pe același loc cu dialogul (judecând asta din punct de vedere semantic).

Muzicii îi revine acest rol important tocmai datorită eficienței sale în a transmite informații emoționale asimilate cu un efort minor de către spectator, dar al căror impact este considerabil. Spectatorului i se poate sugera prin muzică o paletă întreagă de stări emoționale: de la bucurie la ură, de la plăcere la dezgust, de la euforie la deprimare, de la curaj la frică, de la psihadelic la groază. Stările emoționale transmise prin muzică și simțite de spectator sunt de două feluri: stări trăite de personajele din film și observate ca atare de către spectator și stări transmise direct de muzică spectatorului, neavând legătură cu stările personajelor din film, ci trăite direct de noi în raport cu narațiunea în desfășurare. Normal că aceste două tipuri se pot intersecta sau pot merge în paralel. Spre exemplu, și personajul și spectatorul pot trăi stări asemănătoare, în acest caz muzica inducându-i spectatorului o empatie autentică față de personajul în cauză, chiar și în cazul în care nu cu mult timp înainte emoția sa era opusă. Trebuie ținut cont, totuși, și de celelalte elemente sonore ale filmului, fără de care spectatorul ar deveni conștient de manipularea sa emoțională prin muzică. Zgomotele, prin natura lor reală (excluzând efectele speciale sonore) induc starea veridicității

emoțiilor, lăsând muzica să lucreze în ascuns cu mintea noastră.
Pe lângă emoții, muzica poate transmite informații referitoare la timp și spațiu. Prin ritmul muzicii, spectatorul își acordează ceasul său perceptual cu cel al filmului. Astfel, acesta se poate acomoda mai ușor cu scenele în care timpul curge mai lent sau mai rapid, luându-le drept niște scene veridice, nepunându-și problema autenticității acestora. Tot prin ritmul muzicii timpul unei secvențe se poate expanda sau contracta chiar dacă acțiunea ar curge în timp real, acest lucru făcându-se la nivel subliminal, cel care vizionează sincronizându-se în primul rând cu ritmul impus de muzică și apoi cu cel impus de imagine. În filmele de acțiune o scenă de urmărire este în majoritatea cazurilor însoțită de o piesă muzicală alertă, ceea ce face ca timpul să curgă mai repede. În caz opus, o scenă romantică va fi însoțită de o piesă muzicală lentă care dilatează timpul acțiunii și produce o atmosferă „fermecată". Ritmul unei melodii poate avea efecte fizice asupra noastră, reușind chiar să modifice pulsațiile inimii. Un ritm alert poate crește temperatura corpului, ceea ce provoacă o tensiune interioară și o senzație de încordare. Acest lucru este realizabil prin muzica dinamică folosită în filmele thriller, unde scenele de luptă sunt acompaniate de melodii cu un aranjament percuționistic încărcat. La polul opus, o piesă muzicală cu un ritm lăbărțat scade temperatura corpului și provoacă o stare de relaxare până la amorțire. Aici trebuie sa fac o paranteză și să precizez că tempo-ul muzicii nu își găsește originea doar în percuția melodiei, ci și în linia melodica a acesteia, așa cum linia melodică nu trebuie să fie neapărat compusă din mai multe note. Un exemplu bun este „muzica" de început a filmului „Irréversible" („Ireversibil", regia Gaspar Noé, 2002), a cărei linie melodică este compusă dintr-o singură notă, foarte joasă, și care nu are la prima vedere ritm. Acest discurs muzical (atipic) se numește pedală, în engleză „pad", și a reușit, în filmul amintit, să scoată afară o jumătate de sală în mijlocul proiecției, majoritatea acuzând senzații de greață și chiar vărsături. Ceea ce face puternică o astfel de abordare este caracteristica de subliminalitate a muzicii. Cei care au avut astfel de reacții în timpul filmului au acuzat imaginea dură sau filmul în sine, dar nu muzica, deoarece aceasta a influentat emoțiile din umbră. În cartea sa, „Estetica sunetului în filmul de scurt-metraj românesc", Florin Gioroc explică această caracteristică subliminală a muzicii:

> *„Pentru a realiza beneficiile percepției auditive subliminale ale muzicii, autorii de muzică și coloană sonoră au combinat nivelul de ascultare redus, zona de frecvențe foarte joasă în compunerea muzicii, zonă ce face ca muzica să fie mai degrabă „simțită" decât auzită, fapt generat de handicapul nostru auditiv la aceste frecvențe. Este subînțeles faptul că datorită acestor frecvențe joase în care se scrie muzica, nu toată gama de trăiri de care este capabilă aceasta pot fi transmise astfel. Dar tensiunea, stresul, pericolul, angoasa etc., stări ce sunt specifice expunerii materialului muzical în registrul grav, pot fi cu ușurință transmise spectatorului, fără ca acesta să-și expliciteze cu claritate din ce zonă a discursului filmic vine trăirea. Este o "impregnare" emoțională neconștientizată care creează un cadru afectiv sonor extrem de propice unor anumite tipuri de discurs filmic."*

Astfel de pedale întâlnim în mai toate filmele regizorului David Lynch, printre care „Eraserhead", „Lost Highway", „Mulholland Drive", și „Inland Empire", acesta fiind considerat părintele curentului folosirii pedalelor pe tot parcursul filmului.
Ca descriere a spațiului, muzica vine cu un arsenal bogat și anume armonia (aranjarea pe verticală). Astfel, muzica poate să mărească sau să micșoreze senzația de spațiu prin complexitatea discursului




muzical, încărcătura acestuia și orchestrația ce-l alcătuiește. O piesă muzicală ce ilustrează o secvență de război va fi aproape întotdeauna încărcată armonic și va avea o orchestrație complexă pentru a sugera grandoarea luptei; în schimb, pentru a induce o stare de claustrofobie sau de gol muzica devine mai dezordonată și mai simplă, ajungându-se la melodiile de tip pedală, amintite mai sus.
Muzica poate transmite și informații referitoare la spațiul geografic și la timpul în care se petrece acțiunea din film. De exemplu, prin genul muzicii country, de cele mai multe ori, putem deduce clar că acțiunea se petrece în America, într-un mediu rural, și poate avea ca protagoniști personaje precum cowboys și șerifi. Muzica are în componența sa informații referitoare la locul în care aceasta a fost creată. O melodie cu instrumente congo sau sitar, folosite de obicei în muzica asiatică, indică faptul că acțiunea filmului se desfășoară spre exemplu în India. Tot ca timp al acțiunii, o melodie interpretată de un cor Gregorian poate indica faptul că acțiunea filmului se petrece în secolul I d.Hr., posibil în Bizanț. De asemenea, o melodie electronică, cum este cea compusă de compozitorul Vangelis în filmul „Blade Runner" (regia Ridley Scott, 1982), evocă un spațiu futurist, „condus de tehnică".
Muzica mai poate ajuta și la conturarea caracterului personajelor, la accentuarea percepției firului narativ sau la sublinierea emoției transmise. Filmul de animație a folosit întotdeauna diferite timbre ale intrumentelor muzicale pentru a descrie personaje; spre exemplu, o melodie cântată de un violoncel poate caracteriza mișcarea greoaie a unui personaj supraponderal, iar harpa starea divină a îngerilor, caz devenit deja clișeu. Pornind de la ideea de laitmotiv folosit de Wagner în compozițiile sale, filmele au utilizat diferite teme muzicale

pentru a contura personajele, obiectele si evenimentele principale. Un exemplu incontestabil este saga „Star Wars" a cărei muzică este semnată de marele compozitor de film John Williams. În această serie, personaje precum Darth Vader, Luke Skywalker, și Prințesa Leia Organa sunt însoțite de teme muzicale devenite deja celebre și care, ascultate separat de imagine aduc în mintea noastră imaginea personajelor reprezentate.

În unele cazuri, muzica urmărește desfășurarea acțiunii, în concordanță sau în antiteză cu aceasta. În filmele de groază acțiunea unei crime este de obicei întărită de accente muzicale violente, dar totodată, aceasta se poate săvârși pe o muzică relaxantă subliniind astfel starea rece a criminalului. Spectatorul poate anticipa prin muzică o eventuală reacție sau acțiune pe care personajul o va face. Acest lucru se regăsește cu precădere în filmele thriller unde pedalele sau liniile melodice mai complexe pregătesc acțiunea ce va urma. Revenind la „Irréversible" observăm cum pedala "subarmonică" auzită la începutul filmului induce subtil în mintea noastră starea personajelor după săvârșirea violului, chiar dacă spectatorului îi este înfățișată acțiunea de abia la mijlocul filmului. Mai mult, această pedală își păstrează importanța până la final, unde atmosfera devine și mai apăsătoare în momentul în care aflăm că prietena personajului principal era însărcinată.

Chiar dacă muzica este caracterizată de un limbaj internațional, aceasta este totuși dependentă într-o oarecare măsură de locul unde este compusă. De exemplu, o muzică indiană poate avea conotații religioase în India, dar în celelalte țări (în special occidentale), spectatorii săi n-o pot percepe decât ca pe o melodie exotică, orientală. Un alt exemplu sugestiv se regăsește în muzica chinezească, unde fiecare literă are semnificația ei specifică, iar muzica reprezintă pentru aceștia o poezie. Aceeași muzică, pentru cei din Occident, ar însemna doar un stil diferit, negăsind semnificații semantice, ci doar emoționale, extrase din substanța acesteia. Prin caracterul cultural al sunetului și în prealabil al muzicii, în filmul „Air Force One" (regia Wolfgang Petersen, 1997), întâlnim un exemplu foarte sugestiv, în care lupta dintre președintele american și teroristul rus este însoțită de o antiteză continuă între o melodie rusească și una occidentală, americană. Folosirea melodiilor șlagăr aduce un plus de semnificație spectatorilor ce le recunosc, ei primind informații despre narațiunea filmului, starea personajelor sau contextul în care acestea s-ar afla. Melodiile clișeu sunt la rândul lor folosite, fie pentru a imprima forțat o stare în mintea spectatorului, motivându-l să empatizeze cu un personaj sau cu o acțiune din film, fie, din contră, pentru a parodia sau a crea o antiteză între starea personajului și contextul în care acesta se poate afla.

Muzica cântată de o voce umană, sau care are în componența sa o voce umană, este în principiu polivalentă. Cei ce pot înțelege versurile au un câștig de informație față de aceia care descifrează doar muzicalitatea și ritmul vocii. De aceea, în traducerea unui film este recomandabil ca versurile piesei muzicale să fie la rândul lor traduse. Vocii umane îi este specifică melodia și ritmul. Oricare dintre noi vorbim într-un ritm specific nouă, iar fiecare cuvânt este articulat printr-o melodie. În funcție de starea noastră sau de starea pe care vrem să o oferim celui ce ne ascultă, rostim diferitele cuvinte sau propoziții printr-o linie melodică specifică. Muzica poate fi reprodusă de o orchestră, de o suită instrumentală, de o voce sau de un cor, dar de asemenea aceasta poate fi alcătuită și din zgomote. Ca și în cazul vocii, zgomotele dețin muzicalitatea lor proprie. În cazul ambianțelor, valurile mării pot fi comparate cu un ansamblu de viori, iar ropotul ploii poate fi comparat cu un ritm de suspans cântat la tobă. La zgomote, dansul step este o dovadă clară a calității melodice și ritmice a pașilor, iar un scârțâit de ușă poate transmite prin propriul discurs melodic diferite stări. În filmul „Morometii" (regia Stere Gulea, 1988) avem un astfel de exemplu în secvența în care Moromete se scuză că nu are bani agentului de urmărire pentru plata taxei de fonciere, iar pe fundal auzim un scârțâit care induce milă față de personajul principal și care, totodată, arată ce sărăcăcioasă este casa lui. Începând cu anii 1940, un nou curent muzical invada străzile franțuzești. Acest curent se numea musique concrète și promova ideea de a edita zgomote înregistrate pe magnetofon într-o formă muzicală (melodică și ritmică), spre a fi ascultate ca niște piese muzicale. Muzica concretă este o dovadă în plus a faptului că discursul muzical nu este doar vocal/instrumental. În aceste situații compozitorul este conștient de capacitatea tuturor elementelor coloanei sonore și creează în așa fel încât muzica să se alăture dialogului, zgomotelor și ambianțelor din punct de vedere armonic. Însă, în cazurile în care filmul nu este însoțit de muzică, rolul compozitorului i se atribuie indirect sound designer-ului care creează prin coloana sonoră un discurs muzical ce are în componența sa melodie și ritm, amândouă transmițând, ca și în cazul muzicii, emoții, stări, idei și sentimente.

Să nu uităm faptul că și liniștea poate fi considerată o nuanță a muzicii. În aceeași carte, Florian Gioroc explică:

> *„În muzică, discursul sonor nu poate fi conceput în afara tăcerii. Alternanța între perioadele cu sunete și cele fără sunete constituie unul dintre principiile fundamentale ale creației muzicale. Pauza, tăcerea, lipsa de sunet, cu un cuvânt, liniștea, este unul din elementele ce potențează expresivitatea muzicală. Muzica nu se poate lipsi de liniște."*

Astfel, chiar și în momentele în care muzica lipsește, filmul nu suferă de un handicap ci poate oferi spectatorului o viziune diferită asupra spațiului de joc, care poate părea lipsit de energie sau de scopuri, sau pur și simplu mort. Un exemplu interesant găsim în filmul „Leaving Las Vegas", regizat de Mike Figgis, unde în secvența de la început din bar, personajul interpretat de Nicolas Cage, fiind foarte beat, pierde orice contact cu realitatea iar acest lucru ne este înfățișat prin încetarea treptată a muzicii și a sunetelor ce se auzeau mai înainte. Pe de altă parte, într-un film, lipsa muzicii însoțită de un design de sunet realist poate adânci și mai mult credibilitatea asupra autenticității scenariului. Acest lucru se poate vedea cel mai bine în filmele "minimaliste" ale "noului val românesc" precum „Moartea domnului Lăzărescu", „A fost sau n-a fost" sau „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile".

## Cum apare muzica în film?

Nu pun această întrebare mot-a-mot ci vreau să mă refer la workflow-ul muzicii de film și la ce se întâmplă în culise, acolo unde compozitorul creează piesele muzicale la îndrumările regizorului și în concordanță cu imaginea montată.

În primul rând, trebuie făcută o diferențiere între coloana muzicală originală și cea formată din piese deja existente pe piață. Prima reprezintă o colecție de părți muzicale scrise de compozitor în raport cu acțiunea filmului, iar a doua constă într-o compilație de bucăți muzicale deja existente și care au fost alese pentru a ilustra cât mai potrivit imaginea. În general, muzica originală de film este preponderent orchestrală, dar poate totodată să fie non-orchestrală precum este cea electronică/experimentală din filmul „Fight Club" (regia David Fincher, 1999). Alte genuri pot fi pop, rock, jazz,

electronic, hip hop, blues, folk, fusion, s.a. Compilația de bucăți muzicale deja existente poate fi alcătuită din piese foarte cunoscute, aparținând marilor compozitori clasici (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner) sau ale formațiilor de muzică ușoară consacrate.

În cazul muzicii orchestrale originale, de regulă, după filmarea peliculei, sau a unei părți din ea, compozitorului îi este arătat un pre-montaj, iar acesta stabilește împreună cu regizorul locurile în care muzica ar putea însoți imaginea și ce tip de discurs muzical ar fi potrivit (gen muzical, ritm, registru emoțional, stil, temă, etc.). Mai rar, compozitorul poartă această discuție înainte de filmarea peliculei și acest lucru se întâmplă mai ales pentru scenele muzicale, unde cadrele sunt trase în concordanță cu muzica finală (melodramele sau filmele muzicale). Uneori regizorul folosește în montaj muzică temporară asemănătoare celei dorite, aleasă dintre cele deja existente pe piață. Există cazuri în care regizorul devine atât de atașat de muzica temporară încât renunță la muzica originală în favoarea acesteia. Un exemplu este filmul „2001: Odiseea Spațială" unde regizorul Stanley Kubrick a preferat muzica orchestrală temporară (deja compusă) în locul celei ce urma să fie creată. Alte filme în care muzica temporară a rămas cea finală sunt „Troia", „King Kong", în regia lui Peter Jackson și „The Bourne Identity".

Odată hotărâtă direcția, compozitorul începe să compună fie tradițional pe hârtie, fie într-o stație de lucru special concepută pentru această acțiune. Avantajul acestui tip de compoziție (în format electronic MIDI) permite autorului de muzică să vină în ajutorul regizorului cu părți temporare ale compoziției și astfel montajul să poată fi modificat pentru a se potrivi cu muzica sau viceversa. La acest stadiu, compoziția reprezintă o linie melodică în mare parte reprezentată de un instrument, de regulă pian, care apoi este orchestrată pentru mai multe instrumente de către un orchestrator sau de către compozitorul însuși. Aici trebuie înțeles faptul că nu întotdeauna compozitorul unei melodii este autorul finitului, ci doar a liniei melodice a acesteia, urmând ca orchestratorul să lucreze asupra ei pe verticală (în armonie), completând-o. Totuși, în cazul marilor compozitori ca John Williams sau Ennio Morricone acest lucru nu se aplică, ei fiind pe bună dreptate realizatorii întregului discurs muzical, participând cu geniul lor în fiecare etapă a creării.

După ce muzica este orchestrată, dirijorul sau compozitorul, împreună cu o orchestră de muzică clasică, interpretează compoziția urmărind un ecran de proiecție pe care rulează filmul. Uneori filmul este însoțit de semne vizuale ce ajută dirijorul/compozitorul în a stabili tempoul interpretării. Muzica este înregistrată în multicanal, fiecare grup de instrumente fiind captate separat și apoi mixate la finalul post-producției în format surround. Muzica surround este specifică filmului, ea fiind concretizată încă din anul 1940 cu animația „Fantasia" a casei de producție Disney, și a ajuns în ziua de astăzi să fie folosită în scop estetic. În filmul „Matrix", în secvența de urmărire de la început dintre Smith și Trinity, muzica își schimbă perspectiva odată cu unghiul din care vedem acțiunea. Astfel, muzica este mai spațială atunci când acțiunea este observată dintr-un unghi obiectiv, sărind mai spre boxa din centru (adică mai monofonic) atunci când privim prin prisma personajului Trinity. Acest lucru repetându-se prin montaj muzical într-o manieră foarte subtilă, ne oferă două puncte de vedere diferite asupra aceleiași acțiuni: una detașată și alta implicată.

În cazul pieselor muzicale non-orchestrale, muzica este fie compusă și apoi reprodusă de către o trupă sau un solist, fie este creată electronic pe o stație de lucru audio. La fel ca și în cazul compoziției orchestrale, autorul, împreună cu interpreții și regizorul, vizionează un pre-montaj și apoi compune melodia în raport cu hotărârile luate. Muzica este și de această dată înregistrată special spre a fi mixată în sistem surround tocmai pentru beneficiile precizate mai sus.

Spre deosebire de muzica originală de film, alegerea pieselor muzicale deja existente este de obicei coordonată de către un supervizor de muzică sau de către designerul de sunet al filmului. Această muzică este aleasă sub îndrumarea regizorului pentru a servi cât mai bine imaginii ce i se va alătura.

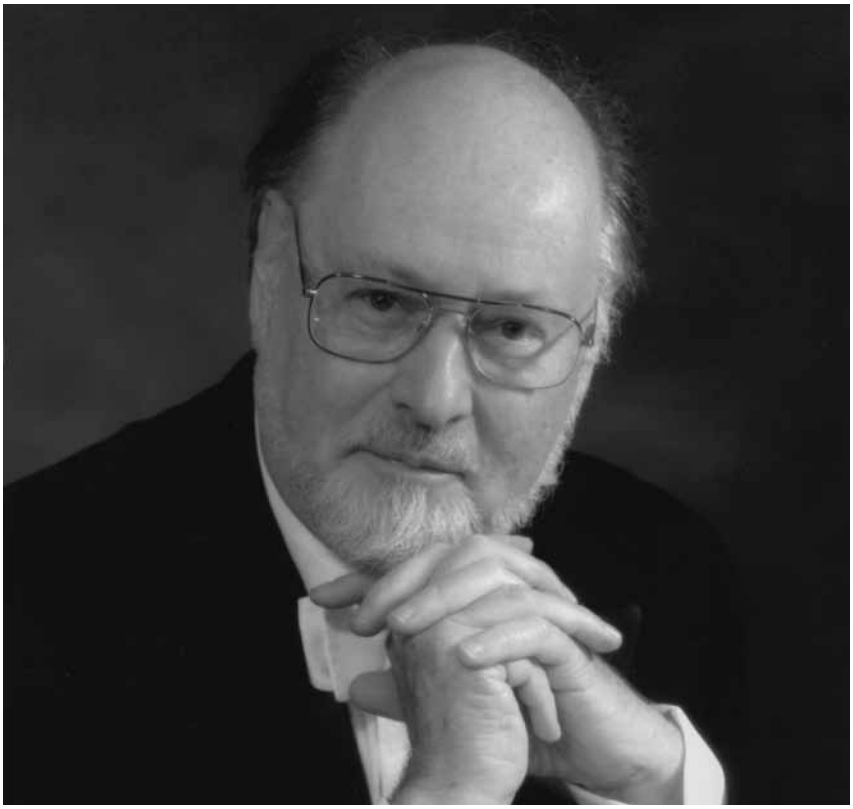
## Care sunt stările narative ale muzicii în film?

Elementele coloanei sonore ale unui film sunt clasificate, din punct de vedere narativ, în trei categorii distincte. Primele două categorii susținute de teoreticienii clasici ai sunetului de film: categoria diegetică, incluzând toate sunetele reale și muzica, auzite și percepute de personajele din film, și categoria non-diegetică sau extra-diegetică incluzând toate sunetele (ca de exemplu voice-overul) și muzica aflate în afara acțiunii și auzite doar de spectatori și nu de personajele din film, au fost completate mai apoi cu o nouă categorie introdusă de Claudia Gorbman numită sugestiv meta-diegetică, ce includea toate sunetele imaginate de personajele din film.

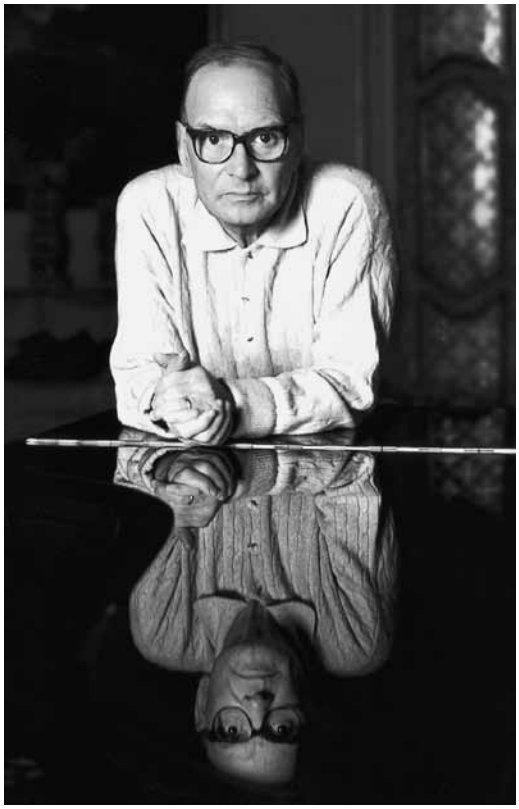
Clasificarea elementelor coloanei sonore din punct de vedere narativ a suferit o modificare importantă atunci când teoreticianul Claudia Gorbman a împărțit categoria meta-diegetică în două părți distincte, termenul de meta-diegetic rămânând tuturor sunetelor percepute subiectiv de personaj și oniric pentru toate sunetele ce îndepărtează personajul de lumea reală. Deși ambele noi categorii reprezintă devierea sunetului de la real la ireal, categoria onirică aduce în spațiul sonor noi sunete, modificându-l și astfel plasând personajul în alt loc și/sau timp. Pentru a exemplifica și mai bine oniricul, exemplul cel mai evident este o secvență în care ambianța, zgomotele și dialogul sunt pierdute în muzica de cadru (non-diegetică), aceasta rămânând singurul element sonor până la ieșirea din noua lume și revenirea la starea de dinainte a personajului.

În cazul muzicii, categoria diegetică este reprezentată de orice discurs muzical reprodus de o sursă reală din film cum ar fi un radio, televizor, pick-up, instrument muzical etc. sau de o voce a unui personaj. Această sursă poate fi în interiorul cadrului și atunci muzica diegetică este din cadru (on screen) sau se poate afla în exteriorul cadrului și atunci muzica diegetică se spune că este din afara cadrului (off screen). Discursul muzical non-diegetic reprezintă muzica ce ilustrează o acțiune, un eveniment sau un personaj, și care nu este reprodusă de o sursă din cadru sau din afara cadrului și nici nu este percepută de personaj mental sau emoțional. Acest tip de discurs muzical este cel mai des întâlnit în filme.

Discursul muzical subiectiv se manifestă prin percepția personajului asupra informației sonore ce-l înconjoară și, implicit, percepția noastră asupra aceleiași informații proiectate prin prisma subiectivă a personajului. Astfel, noi suntem „invitați" să auzim prin urechile personajului și să trăim intens starea sa interioară. Un exemplu al acestei categorii se regăsește în filmul „Pădurea Spânzuraților", regia Liviu Ciulei, unde locotenentul Apostol Bologa, aflat la un ospăț, din cauza băuturii aude muzica într-o reverberație exagerată până în momentul în care notele nu mai au nicio logică. Atunci când experiența subiectivă a personajului depășește limitele realului, sunetele intră într-o nouă categorie, cea a oniricului. Putem



John Williams



Ennio Morricone

exemplifica secvența din „Pulp Fiction", al regizorului Quentin Tarantino, unde personajul lui John Travolta, drogându-se, intră într-o stare de euforie, singurul element sonor ce însoțește această stare fiind o melodie ce intră automat în categoria oniricului. Un alt exemplu interesant apare în filmul „Twin Peaks: Fire Walk With Me", al regizorului David Lynch, unde, în secvența din interiorul discotecii regizorul folosește muzica la o intensitate mai mare decât cea a dialogurilor, făcându-le apoape imperceptibile și creând astfel în mintea spectatorului senzația ce o au personajele aflate în beție sau euforie. În acest caz muzica intră și în categoria meta-diegeticii, dar și în cea a oniricului.

## Care sunt marii compozitor ai muzicii de film?

Filmul, în decursul timpului, a cunoscut numeroși compozitori ce au îmbogățit prin operele lor muzicale palmaresul cinematografic. Unul din cele mai aclamate nume din muzica de film este acela al compozitorului, dirijorului și pianistului John Williams, creatorul unora dintre cele mai celebre discursuri muzicale din istoria Hollywood-ului, compunând pentru filme precum „Star Wars", „Superman", „Indiana Jones", „Jurassic Park", „Schindler's List", „Memoirs of a Geisha", „Harry Potter", ș.a.. Un alt compozitor celebru este Ennio Morricone, ale cărui opere au însoțit filme precum „The Good, the Bad and the Ugly", „Once Upon a Time in The West", „Once Upon a Time in America", „The Untouchables", „Cinema Paradiso", „The Legend of 1900", s.a. Printre alți compozitori se numără Hans Zimmer cu filmele „The Lion King", „Gladiator", „Pearl Harbor", s.a., Angelo Badalamenti, cu filmele „Blue Velvet", „Twin Peaks", „Lost Highway", „Mulholland Drive", s.a., Vangelis, cu filmele „Chariots of Fire", „Blade Runner", „1492: Conquest of Paradise", s.a. Aceștia sunt doar câțiva din marii compozitori ai cinematografiei mondiale.

Deși nu sunt atât de cunoscuți din cauza lipsei de mediatizare, România a cunoscut la rândul ei mari compozitori de muzică de film. Printre aceștia se află nume precum Theodor Grigoriu, cu filmele „Dacii", „Burebista", „Lupeni'29", s.a., Tiberiu Olah, cu filmele „Osânda", „Mihai Viteazu", „Pe aici nu se trece", s.a., Dumitru Capoianu cu filmul „August", s.a., Richard Oschanitsky cu filmul „Dimitrie Cantemir", s.a., Adrian Enescu cu filmul „Mircea", s.a., și Lucian Metianu cu filmul „Prea tineri pentru riduri", ș.a.

## Concluzie

Consider că acest articol nu poate servi decât ca un eventual ghid în vastul domeniu al muzicii de film, tratarea subiectului neputând fi exhaustivă. Totuși în aceste rânduri fiecare dintre categoriile de cineaști pot înțelege mai bine capacitatea cu care este înzestrată muzica și puterea ei de care fiecare realizator de film trebuie să se folosească.

Deși există în continuare filme românești ilustrate cu muzică originală sau selectată din cea existentă pe piață, nu pot să nu remarc faptul că cel mai mare handicap al cinematografiei românești contemporane se manifestă prin încetarea colaborării dintre cineaștii și muzicienii români. Din păcate, orchestra cinematografiei este ca și inexistentă după Revoluția din 1989, iar tinerii studenți ai Facultății de Film (cu foarte mici excepții), nu au avut vreun gând de a colabora cu studenții Conservatorului, ci s-au mulțumit în a alege muzică ușoară contemporană.

Poate cu timpul, tinerii studenți cineaști, viitori regizori, vor prinde curaj și vor relua această colaborare, pentru ca filmele lor să se poată mândri și cu o coloană sonoră autentică împletită din sunet de calitate și muzică originală, iar filmul românesc să se poată exprima la întreaga sa valoare, așa cum a făcut-o în unele filme dinainte de Revoluție.

# Muzica de film a lui Charles Chaplin

În 1927, proiecția lui „The Jazz Singer" („Cântărețul de Jazz", regia Alan Crosland) marchează revoluția cinematografului sonor, aclamat de unii, dar privit cu scepticism, chiar respins de alții. Printre aceștia din urmă se numără și Charlie Chaplin, care a continuat să facă filme mute până târziu, în 1940. În 1931, Charles Chaplin afirma: „Dacă filmele mute sau fără dialog sunt izolate temporar din cauza isteriei care însoțește introducerea vorbirii, asta nu înseamnă că filmul mut a dispărut sau că nu mai are viitor".

**de Cristiana Stroea**

Chaplin nu avea nevoie de cuvinte. Găsise în muzică un aliat mult mai intim și mai expresiv. El singur alegea melodiile care urmau să fie interpretate de orchestre în timpul proiecțiilor filmelor sale. Sonorul i-a oferit totuși un avantaj: acela de a adăuga muzică înregistrată și prelucrată după necesitățile și simțul său artistic. Pentru Chaplin – cunoscut ca fiind un perfecționist aproape tiranic (era în stare să repete o scenă chiar și de câteva zeci de ori, până ieșea așa cum și-o imaginase) – această victorie tehnică îi oferea posibilitatea de a controla în totalitate produsul său artistic și felul în care era oferit publicului. În plus, cineastul a descoperit cum muzica de film poate fi adaptată secvențelor și cadrelor filmului, cele două medii de expresie completându-se unul pe altul într-un mod cât mai... *chaplinesc*.

Poate e mai puțin cunoscut faptul că Chaplin nu a fost doar actor, scenarist, regizor și producător, ci și compozitorul muzicii și efectelor sonore. Înainte de „City Lights" („Luminile orașului", 1931), mai colaborase la realizarea muzicii de acompaniament pentru „The Woman of Paris" („O femeie a Parisului", 1923) cu Fredrick Stahlberg, iar pentru „The Gold Rush" („Goana după aur", 1925) a colaborat cu Karli Elinor, însă doar parțial, prin sugestii. Abia în „City Lights" a trecut de stadiul unor cântecele și melodii, gândind și compunând în întregime coloana sonoră după propriul său instinct artistic și experimentând cu efectele sonore după bunul plac. Acest aspect separă „City Lights" de filmele lui anterioare, fiind primul care a rulat și circulat în forma vizuală și sonoră inițial concepute. La multe dintre operele dinainte de „City Lights", Chaplin a revenit pentru a adăuga propriile compoziții muzicale. În 1942 s-a întors la „The Gold Rush" și a înlocuit titlurile cu replici rostite de el însuși și a adăugat o coloană sonoră pentru care a primit o nominalizare în cadrul Premiilor Academiei de Film la ediția din 1943. Din 1969 până în 1976 multe dintre filmele sale vechi au primit coloane sonore noi și au fost relansate. Printre acestea se numără „The Circus" („Circul", 1928) – în 1969, „The Idle Class" (1921), „The Kid" („Puștiul", 1921) – în 1971. Pentru aceste compoziții Chaplin a lucrat cu asociatul său, Eric James.

În ceea ce privește filmele care au urmat după „City Lights", a continuat să compună, să experimenteze pastișând cântecele și numerele artistice ale sălilor de concerte englezești pentru „Limelight" („Luminile rampei", 1952) sau parodiind cântecele pop ale anilor '50 pentru „A King in New York" („Un rege la New York", 1957 ).

Căutările și compozițiile muzicale ale lui Chaplin reflectă umorul său, imaginația și expresivitatea caracteristică. Vagabondul este personajul atât de iubit de Chaplin în care acesta a investit culmile talentului și energiei sale creatoare, cele mai profunde aspirații, cele mai calde intenții. Talentul regizoral, de scenarist și de actor-mim i-au folosit pentru desăvârșirea acestui personaj de neuitat. Muzica l-a pus și mai bine în valoare.

În „City Lights", de o empatie aproape vicioasă precum a Vagabondului care termină prin a se sacrifica din dragoste, muzica pare să împrumute din calitățile lui Charlot sau să simtă, să ghicească dinamica lui sufletească, îngânând-o. De exemplu, apariția tinerei florărese e acompaniată de o melodie care amintește de un bolero. Muzica însoțește întreaga secvență în care Vagabondul o cunoaște, descoperă că e oarbă, se preface că pleacă și rămâne la câțiva pași ca să o mai privească. Dar ritmul muzicii de acompaniament este impus de starea sufletească a vagabondului: se oprește brusc, o dată cu insistențele Vagabondului de a-i arăta fetei floarea, întrucât realizează condiția ei, după care melodia își reia ritmul, dar cu anumite ezitări ce corespund ezitărilor sufletești ale Vagabondului, care nu știe cum să se poarte în această nouă situație.

Chaplin a lucrat mult timp la coloana sonoră din „City Lights" știind

City Lights, 1931

că va fi un film mut lansat într-o epocă a popularității în creștere a filmelor vorbite. Înțelesese că muzica lui trebuie să depășească posibilitățile unei muzici de film obișnuite. Cu această partitură dialogul nu mai era necesar și, mai mult decât atât, devenea un lest ce ar fi distrus armonia delicată a filmului.

Această armonie nu a presupus și o îngrădire a umorului lui Chaplin, chiar dimpotrivă. Filmul începe cu următoarea secvență: în mijlocul unui centru urban, unde un număr considerabil de cetățeni așteaptă dezvelirea unei noi sculpturi, primarul se adresează mulțimii forfotitoare. Când vorbește, vocea lui e înlocuită de sunetul bizar al unui kazoo (un instrument muzical rudimentar folosit de negrii din America de Nord, format dintr-un tub închis la capăt de o membrană care vibrează o dată cu emisia vocală). Celelalte personaje de pe podium vorbesc la fel de ciudat. Acest sunet amuzant pare să ironizeze nu doar demnitarii, ci chiar filmele vorbite – mai mult zgomot decât cuvinte. Ulterior discursurilor bâzâite este dezvelită o sculptură hidoasă intitulată „Pace și Prosperitate". Dar statuia se pare că i-a oferit un refugiu excelent Vagabondului care se cuibărise peste noapte în brațele pietroase ale.. „Prosperității". Vagabondul, luat prin surprindere de dezvelirea statuii, încearcă să coboare cât mai repede de pe ea. Dar din greșeală rămâne blocat în sabia unui alt personaj al grupului statuar, sabie care intră printr-o gaură din pantaloni și iese prin alta. Bietul om se trezește suspendat în aer, atârnând de proprii pantaloni. În acest moment începe imnul național și toată lumea încremenește în poziția cuvenită, cu mâna la piept. Vagabondul, atârnând de statuie, se străduiește și el să fie cât mai demn, ținând pălăria la piept. Ironia savuroasă a acestei scene vine din ingenioasa asociere a imaginii Vagabondului atârnat cu imnul național american care are, ca orice imn, un început foarte înflăcărat. Din fericire, imnul se termină și Vagabondul încearcă să coboare iar de pe grupul statuar. Dar, ba nimerește cu fundul pe fața unei statui, ba cu fundul în brațele alteia, iar greșelile lui sunt sancționate cu bâzâieli de kazoo din partea mulțimii tot mai iritate. În cele din urmă, reușește să scape de situația de coșmar, salută respectuos cu pălăria și se face nevăzut coborând prin spatele statuilor. Sonor, momentul este punctat de câteva note jucăușe și nevinovate de harpă în care îl recunoaștem pe Vagabond ridicând din umeri, zâmbind și codindu-se ca o femeie.

„Modern Times" („Timpuri moderne", 1936) pornește de la un spațiu foarte ofertant pentru Chaplin, din punct de vedere al efectelor și experimentelor auditive: o fabrică – pe care regizorul – compozitor o face să cânte. Cu alte cuvinte, Chaplin gândește coloana sonoră astfel încât nu doar să acompanieze imaginea, ci să înlocuiască sunetul însuși. Așa cum în „City Lights" cuvintele ar fi fost contraproductive, în „Modern Times" muzica reflectă conținutul emoțional al scenei și narează cu fidelitate fiecare acțiune. Rezultatul este o muzică mai jucăușă, mai complexă, dependentă de ceea ce se întâmplă pe ecran până în punctul în care s-ar putea ghici care personaj e implicat în ce fel de acțiune și cum se desfășoară. De pildă, tema muzicală a fetei seamănă cu un cântec scurt de înviorare care dă tonul unei melodii cu un ritm foarte rapid, energic, tineresc. O caracterizează în totalitate pe fată, dar îi și acompaniază acțiunile, întrucât o vedem furând banane de pe o barcă din port. Suspansului secvenței îi corespund notele tot mai înalte ale melodiei și intensificarea ritmului. Când fata reușește să scape de proprietarul bărcii și este în afara pericolului, ritmul energic se oprește și revine la cântecelul de înviorare care se înmoaie treptat într-o compoziție optimistă, ale cărei note ascendente însoțesc colțurile gurii fetei ridicându-se într-un zâmbet victorios.

„Modern Times" este primul film în care Chaplin introduce părți vorbite, deși le folosește tot ca pe niște efecte sonore, ele auzindu-se prin monitoare și difuzoare, prin radio sau casetofon. Așa că filmul pare tot mut, doar cu o coloană sonoră mai ludică și mai ingenioasă. Cântecul „Titina" (compus de Leo Danideriff) de la sfârșit, pare să fie dintr-o altă epocă a filmului pe care Chaplin a evitat-o cât a putut, epoca filmului sonor. Dar tocmai faptul că Vagabondul uită versurile cântecului și e nevoit să folosească un limbaj babilonian improvizat pe moment, bazându-se tot pe expresivitatea chipului și corpului său pentru a se face înțeles, pare o altă ironie a lui Chaplin și o despărțire frumoasă de personajul său mult iubit pe care l-a făcut în final să cânte într-un limbaj universal, nu prin cuvinte.

Tot Vagabondului, în acest film, îi aparține și ultima plăcuță cu titluri subliniind astfel că Charlot este și rămâne un personaj al filmului mut, iar pe plăcuță scrie: „Buck up - never say die! We'll get along." La sfârșitul filmului, Vagabondul o încurajează pe fată și putem să citim pe buzele lui „Smile! C' mon!". Tema muzicală a iubirii lor se aude pe fundal. Melodia a fost preluată, John Turner și Geoffrey Parsons i-au adăugat versuri, iar Nat King Cole a înregistrat cântecul care în 1954 a ajuns pe poziția a 10-a în Billboard Charts. De-a lungul timpului, cântecul a fost reluat de mulți artiști printre care Tony Bennett, Barbara Streisand, Michael Jackson, Rod Stewart etc.

„City Lights" și „Modern Times" servesc ca punți de trecere spre epoca filmelor sonore din opera lui. Chaplin va renunța gradual și târziu la filmele mute, mulțumită independenței sale financiare. Deși comedianul a realizat un film mut într-o perioadă în care filmul vorbit avea întâietate, „City Lights" este mai puțin o privire înapoi și mai degrabă o privire înainte, spre viitor. Chaplin este conștient că vârsta sa (împlinea 42 de ani la lansarea filmului) nu-i va mai permite multă vreme să interpreteze personajul său mult iubit și că, în aceeași măsură, cinematograful înaintase și el în vârstă și știa acum "să vorbească".

„The Great Dictator" („Dictatorul", 1940) este primul film cu adevărat

Modern Times, 1936

sonor și vorbit al lui Chaplin, deși el lansase „Modern Times" tot sub această titulatură. Pentru coloana sonoră, Chaplin a lucrat cu Meredith Willson și a primit o nominalizare la premiile Academiei Americane de Film. Willson scrie în cartea sa – „And there I stood with my Picolo":

„L-am văzut pe Chaplin luând o partitură, tăind-o bucățele și asamblând-o la loc și obținând astfel cele mai trăsnite efecte pe care le-ai fi putut auzi vreodată – efecte sonore la care un compozitor nu s-ar fi gândit vreodată. Nu vă faceți idei în privința lui. Chaplin ar fi putut fi grozav la orice – muzică, lege, balet, pictură. Deși mi s-a acordat meritul pe ecran pentru coloana sonoră, cele mai bune părți au fost ideile lui Chaplin – de pildă folosirea Preludiului Lohengrin (al lui Richard Wagner), pentru faimoasa scenă a dansului cu balonul."

„Nu am întâlnit niciodată un om atât de devotat idealului său de perfecțiune cum e Charlie Chaplin (...) Mă uimea în mod constant atenția sa la detalii, simțul său acut pentru fraza muzicală potrivită sau pentru tempo-ul care exprima starea pe care o voia.. Întotdeauna căuta să descopere note false, oricât erau de minore, în ansamblul filmului sau al partiturii."

Alături de Meredith Willson și de alți asociați de muzică – așa cum îi numea, Chaplin a pierdut multe nopți compunând și, mai ales, orchestrând liniile melodice pe care el însuși le propunea, fredonându-le sau interpretându-le la vioară și pian. Știa să cânte la aceste instrumente încă din perioada petrecută cu trupa lui Fred Karno căreia i s-a alăturat la insistențele și recomandările fratelui său vitreg – Sydney. În 1908 semnează un contract cu acest mare impresar de music hall și ajunge una dintre vedetele companiei de scheciuri umoristice. Aceste scheciuri se bazau foarte mult pe muzică, pe contrastul comic dintre imaginile uneori grosolane de comedie burlescă și muzica delicată a secolului al XVIII-lea. Așadar, zilele petrecute alături de Compania Karno i-au deschis ochii lui Chaplin asupra modului în care muzica poate servi comediei. Din acei ani datează plăcerea lui de a folosi muzica sofisticată, plină de finețe și farmec în situații vizuale contradictorii.

Talentul său de compozitor a fost subiectul unor interpretări mai mult sau mai puțin entuziaste. Mulți critici au văzut în muzica lui un element interesant rezultat în urma impulsurilor sale creative. Alistair Cooke afirma că partitura e „strălucitor de amatoare", împrumutând câte puțin din stilurile mai multor compozitori clasici. Muzica lui Chaplin nu se distinge în mod deosebit, dar se potrivește perfect necesităților sale de acompaniament al imaginii. David Raksin, care a lucrat la acompaniamentul muzical pentru „Modern Times" (1936), afirmă că talentul lui Chaplin era într-adevăr limitat în acest domeniu, întrucât nu putea citi note muzicale, ci doar dicta fragmente de muzică și teme. Rolul lui Raskin era să umple golurile, dar sub stricta și neobosita supraveghere a lui Chaplin. Partitura pentru „City Lights" este rezultatul colaborării cu Alfred Newman, o colaborare bazată pe sesiuni foarte lungi și, ocazional, foarte tensionate de muncă.

Totuși, termenul chaplinesc este tot mai frecvent folosit de muzicologi referindu-se la structurile melodice compuse de Chaplin și tot mai mulți admit caracteristici comune ale coloanelor sonore (în ciuda numeroșilor asistenți și compozitori cu care a colaborat) și că nu e o pură coincidență că filmele lui Chaplin arată și sună ca.. Chaplin.

Ascultând partiturile filmelor, multe scene se reconstituie de la sine și îl revăd pe micul Vagabond încurcând lucrurile, ca de obicei, sau încercând să scape dintr-o situație neplăcută sau îndrăgostindu-se sau fiind sofisticat. Dar sunt și motive pe care nu le recunosc și atunci audiția devine frustrantă: muzica lui Chaplin nu poate fi ascultată fără să-l vezi pe micul Vagabond. Fiind atât de intim legată de existența lui, de gesturile lui, de sentimentele și gândurile sale, te face să te întrebi... oare în fragmentul ăsta, ce făcea?

# Bernard Herrmann

„The musicalization of fiction...Meditate on Beethoven...The change of moods, the abrupt transitions...More interesting still, the modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood. A theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different. In sets of variations the process is carried a step further. Those incredible Diabelli variations, for example. The whole range of thought and feeling, yet all in organic relation to a ridiculous little walts tune. Get this into a novel. How?"

Aldous Huxley - „Point Counter Point"

„Citizen Kane". „Psycho". „Taxi Driver". Three landmarks in film history. Try to imagine what cinema would be like without them. Now that's stupid, right? Ok, so now try to imagine these same three films without the music or with some other score than the ones they have. Can you do that? Yeah, I thought so. You can't. Ok, let's move on. Now name me one thing these three films have in common.

It's a name: Bernard Herrmann.

**de Carmen Diaconu**

## O privire generală asupra destinului compozitorilor de muzică de film

În general, publicul vede un film în funcție de actori, de regizor sau de cartea după care filmul a fost realizat. Foarte rar se întâmplă ca cineva să își dorească să vadă un film pentru că e scris de un anume scenarist sau e filmat de un anume director de imagine, cu atât mai puțin pentru că e editat de un anume monteur sau are o coloană sonoră făcută de un anumit compozitor. Gândiți-vă la Oscaruri, câți dintre noi se uită la întreaga ceremonie? De obicei premiile „importante" – cel mai bun actor/regizor/film – se acordă la final, acestea fiind, alături de partea cu sosirile pe covorul roșu, momentele pe care toată lumea le așteaptă. Iar „restul e tăcere", cum zice domnul Caranfil. Restul e rezervat, de obicei, unui public cinefil sau de specialitate. Există, bineînțeles, și în rândul celorlalte bresle din industria filmului membrii care reușesc să devină cunoscuți publicului larg (deși asta presupune deseori o schimbare de breaslă - e vorba de scenariști sau directori de imagine deveniți regizori). În special în ultimii ani, compozitorii de muzică de film se numără printre acei câțiva care ajung să primească recunoașterea pe care o merită. Asta se datorează atât talentului lor, cât și expunerii pe care o au datorită departamentelor de marketing ale caselor de producție. Acum aproape orice film lansat pe dvd are și o coloană sonoră disponibilă, bineînțeles, pe cd sau pe iTunes. În aparență o simplă manevră financiară, acesta este totuși un fapt îmbucurător pentru cinefili. Lucrurile stăteau altfel acum cincizeci, șaizeci de ani. Mult mai puține filme se bucurau de o lansare a coloanei sonore pe vinil, de obicei fiind vorba de câteva cântece de dragoste care apăreau în film. Până la apariția jazzului și mai apoi a rockului, nu aveau să se schimbe prea multe, dar chiar și atunci coloanele sonore care aveau compoziții orchestrale neromantice nu prezentau foarte mult interes. Majoritatea coloanelor sonore compuse de Bernard Herrmann intrau în această categorie. Abia câteva decenii mai târziu ele vor fi disponibile publicului, o dată cu schimbările tehnologice și socio-culturale.

Bernard Herrmann nu a fost numai geniul responsabil pentru câteva dintre cele mai memorabile coloane sonore din istoria cinematografului, ci și compozitor de muzică clasică: trei balete, un concert de vioară, o simfonie, o cantată („Moby Dick"), o operă („Wuthering Heights") și peste o mie de fragmente muzicale pentru emisiuni de radio, în special teatru radiofonic. Herrmann era complet împotriva etichetării sale ca „film composer", preferând în schimb să fie cunoscut drept un compozitor care realiza si coloane sonore de film.

Pentru a înțelege de ce Herrmann și-a făcut un nume din a compune și a orchestra muzica de film altfel decât impunea standardul vremii sale, e necesar să aruncam o privire asupra situației în care se afla muzica de film în preajma anilor '20. În perioada filmului mut, interpretul (la pian) sau compozitorul reprezenta o simplă anexă a peliculei, una care creștea intensitatea emoțiilor, anunțând, de exemplu, un pericol iminent pe ecran prin câteva acorduri grave, ritmate, sau folosind o serie de arpegii romanțioase pentru o scenă de dragoste. Muzica utilizată de obicei era fie cea clasică din secolele XVIII și XIX, fie cântece populare ale unor compozitori precum George Gershwin. O dată cu introducerea sunetului, rolul muzicii s-a schimbat semnificativ. Acum muzica trebuia să interacționeze cu dialogul actorilor, să găsească o modalitate de a crea atmosfera potrivită dar, în același timp, să nu interfereze cu vocile actorilor. Ea trebuia să exprime emoțiile actorilor, făcând astfel ca publicului să-i fie mai ușor să înțeleagă și să se raporteze la ceea ce se întâmplă pe ecran. S-a creat, așadar, nevoia de a angaja compozitori cu studii de specialitate care să compună coloane sonore pe placul publicului și care, în acelasi timp, să îndeplinească toate cerințele de mai sus. Hollywood-ul cunoștea la acea dată o afluență de imigranți europeni – actori, regizori, cameramani, compozitori etc, mulți dintre ei evrei refugiați din Austria, Germania și Europa de Est; dintre aceștia, compozitorii aveau o excelentă educație muzicală (fiind și foarte buni interpreți și dirijori în același timp), cunoscând îndeaproape atât muzica clasică a secolelor XVIII și XIX – Wagner, Verdi, Puccini, Strauss, Berlioz – cât și lucrările marilor maeștrii Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert etc.

Nu e de mirare faptul că acești compozitori au reușit cu succes și relativ repede să ridice standardele industriei. Max Steiner – cel mai înzestrat dintre toți, cunoscut mai ales pentru temele sale lirice, emoționale, folosind deseori laitmotive, o tehnică utilizată de compozitorii de operă – este cel care a compus muzica unor filme precum „Gone with the Wind", „The Big Sleep" și „Casablanca", pentru a cita dintr-o listă care cuprinde peste 300 de coloane sonore de film. Erich Korngold a compus muzica pentru „The Adventures of Robin Hood" (pentru care a câștigat un premiu Oscar) și „The Sea Wolf"; Miklos Rosza a realizat coloane sonore pentru un număr de filme foarte variate, precum „Double Indemnity", „Adam's Rib", „Quo Vadis", „Ben-Hur" etc. Acești trei compozitori de origine austriacă sunt printre cei mai importanți artiști ai epocii de aur a Hollywood-ului.

Stilul romantic al lui Steiner și al celorlalți compozitori din generația acestuia a predominat timp de două decenii, din 1930 până în 1950. Existau, însă, și experimentări, iar anumite coloane sonore ale acelei perioade anunță folosirea pe viitor a unui vocabular muzical ce conține din ce în ce mai multe elemente noi, precum atonalități și disonanțe, influențe din jazz și rock. Chiar la mijlocul acestei perioade, în 1941, a fost lansat un film care avea să spargă tiparele epocii, atât din punct de vedere vizual cât și din punct de vedere muzical – „Citizen Kane", în regia lui Orson Welles și cu o coloană sonoră compusă de Bernard Herrmann. Multe dintre tehnicile compoziționale folosite de Herrmann pentru această coloană sonoră nu erau folosite în mod uzual – acest lucru avea să se întâmple abia în anii '50. O dată cu „Citizen Kane" influențele compozitorilor contemporani – Bartok, Stravinsky, Schoenerg - sunt introduse în muzica de film. Bernard Herrmann, David Raskin, Alex North, George Antheil, Leonard Rosenman, Elmer Bernstein, André Previn și Jerry Goldsmith sunt cele mai importante nume ale unei noi generații de tineri compozitori care lucrau pentru marile studiouri în calitate de compozitori, orchestratori, pianiști etc. Având cunoștințe aprofundate de teorie muzicală clasică, acestora le erau familiare atât operele unor compozitori moderni precum Bartok, Schonberg și Stravinsky, cât și diferite stiluri de jazz.

## Colaborarea cu Orson Welles

În anii '30, Herrmann lucra la studiourile radio CBS, colaborând cu Orson Welles la realizarea aranjamentelor muzicale pentru producțiile Mercury Theater (printre care și renumita „War of the Worlds"). Atunci când Welles a plecat la Hollywood, i-a cerut lui Herrmann să îl urmeze. În „Score for a Film", relatând povestea colaborării sale cu Welles, Herrmann spunea că acesta vedea în el un novice extrem de talentat, la fel cum, de altfel, Welles se vedea pe sine însuși. Așa cum producătorii de la RKO i-au acordat lui Welles libertate deplină și control absolut asupra filmului, tot așa a ales și regizorul să procedeze în ce privește coloana sonoră, dându-i compozitorului control și libertate totală (un gest fără precedent pe-atunci) în realizarea coloanei sonore a filmului. Herrmann a avut permisiunea de a face tot el și orchestrația muzicii, de a fi dirijor al orchestrei, în același timp având și rol de consultant în aspecte privitoare la volumul/intensitatea muzicii în anumite secvențe (precum și dinamica întregii coloane sonore). Herrmann a lucrat cot la cot cu Welles – lucru remarcabil având în vedere practica obișnuită a vremii, aceea în care coloana sonoră intra în discuție abia în perioada de postproducție. Herrmann scria despre această modalitate de lucru: „Most musical scores in Hollywood are written after the film is entirely finished, and the composer must adapt his music to the scenes on screen. In many scenes in Citizen Kane an entirely different method was used, many of the sequences being tailored to match the music." Există un fel de zicală mai veche despre muzica din filmele hollywoodiene care spune așa: dacă spectatorul devine conștient de ea înseamnă că aceasta nu funcționează așa cum ar trebui. Muzica trebuie să lucreze la un nivel subliminal, să fie discretă, pentru a crea o anumită atmosferă sau pentru a comenta o acțiune. Coloana sonoră realizată de Herrmann penru „Citizen Kane" pune sub semnul întrebării validitatea zicalei de mai sus. Muzica sa aduce atât de mult dinamism imaginilor de pe ecran încât ea devine o prezență extrem de evidentă. Cu cât suntem mai conștienți de ea, cu atât mai mult crește interesul nostru pentru film. Este cazul multor secvențe din film pentru care Herrmann, în loc să creeze un background muzical vag, a ales să compună fragmente muzicale complete, de sine stătătoare, care să reflecte nemijlocit conținutul imaginilor. Un exemplu celebru este secvența micului dejun (în care vedem cum prima căsătorie a lui Kane se destramă) pentru care Herrmann a compus o temă și o variație pe un vals. Valsul, cu toate conotațiile sale romantice, apare în partea de început a secvenței, atunci când Charles și Emily sunt îndragostiți. Dar pe măsură ce mariajul lor intră în declin, la fel și muzica devine din ce în ce mai discordantă. La finalul secvenței, tema valsului încă mai poate fi auzită, însă ea a devenit acum tristă și sumbră, interpretată în registrul înalt al viorilor. Acorduri discordante însoțesc cuvintele din ce în ce mai tăioase pe care Kane i le adresează soției sale.

Herrmann a adus pe ecran o tehnică folosită în radio - amestecul dintre efectele sonore și instrumentele muzicale – adăugând astfel noi dimensiuni înțelesului imaginii de pe ecran. În cadrul în care săniuța lui Kane este acoperită din ce în ce mai mult de zăpadă, de exemplu, alăturarea fluierului trenului cu jelitul instrumentelor cu corzi sporește importanța acestui moment.

Fragmente în care Susan Alexander cântă sunt suprapuse parțial și în același timp combinate cu ritmuri muzicale discordante, agitate pentru a reda astfel isteria lui Susan, căderea nervoasă de care ea suferă, supusă fiind presiunilor lui Kane de a urma o carieră muzicală care se dovedește a fi dezastruoasă. Un alt exemplu care demonstrează faptul că muzica lui Herrmann reprezintă mai mult decât un simplu fundal muzical îl constituie momentul în care coloana sonoră reproduce, sau mai bine spus, simulează tic-tac-ul unui ceas, imaginile de pe ecran înfățișându-i pe Susan și Charles Kane victime ale plictisului în camerele goale ale imensului domeniu Xanadu.

Herrmann a compus două laitmotive muzicale principale pentru acest film. Acestea îndeplinesc două funcții simultan: aceea de a da o unitate coloanei sonore per ansamblu dar si pentru a sublinia două aspecte ale personalității lui Kane. Unul dintre laitmotive corespunde puterii pe care Kane o deține, Herrmann descriindu-l ca fiind o simplă succesiune de patru note cântate de alămuri („a simple four-note figure in the brass"). Aceste note sunt auzite pentru prima dată la începutul filmului, atunci când camera de filmat explorează domeniul Xanadu. Herrmann explică cum acest motiv se transformă pe parcursul filmului, devenind pe rând, „a vigorous piece of ragtime, a hornpipe polka, and at the end of the picture, a final commentary on Kane's life." Cel de-al doilea motiv este cel legat de Rosebud. Conform spuselor lui Herrmann, acest motiv – un solo de vibrafon - este folosit în secvența în care Kane se află pe patul de moarte, dar el mai poate fi auzit în repetate rânduri pe parcursul filmului, funcționând ca un fel de indiciu muzical pentru aflarea identității misteriosului Rosebud.

Când Welles spunea că privește cinematograful ca pe o formă de poezie, el folosea termenul în sensul său cel mai larg – ca atunci când (folosind o licență poetica) vorbim despre „poezia" vieții într-un mare oraș. Pentru Welles, ca și pentru Hitchcock, dintre toate formele de artă, muzica era cea care se apropia cel mai mult de arta regiei. Spre deosebire de Hitchcock însă, Welles se născuse cu un veritabil talent pentru muzică. În copilărie, Welles studiase pianul și vioara, fiind considerat un copil minune, și probabil ar fi urmat o carieră muzicală dacă nu ar fi intervenit moartea mamei sale. Nu este, astfel, de mirare faptul că Herrmann și Welles au avut o colaborare atât de strânsă – un exemplu: Welles a fost cel care i-a sugerat lui Herrmann nota parodică pentru „Aria from Salaambo", secvența în care Susan, protejata lui Kane, își face dezastruosul debut în calitate de cântăreață de operă.

Tonalitățile sumbre și misterioase, folosite pentru a descrie grandioasa și morbida lume a lui Kane, au conferit stilului compozițional al lui Herrmann o identitate aparte și o recunoaștere a acestuia din partea marilor studiouri de la Hollywood.

## Anii dintre perioadele Welles și Hitchcock

Herrmann a lucrat cu mai puține genuri de film decât majoritatea compozitorilor de la Hollywood: predominante sunt dramele cu o doză serioasă de suspans (din care nu mai puțin de opt la număr despre criminali nebuni și la fel de multe despre bărbați care suferă de diverse obsesii și compulsii) și filmele de aventuri, printre care se numără și o serie fantasy ce începe cu „The Seventh Voyage of Sinbad". Însă Herrmann nu a avut de lucrat numai cu monștrii umani. El a avut de-a face și cu exemplare ale altor specii: pentru atacul unei caracatițe uriașe, Herrmann folosește nouă harpe care să o acompanieze („Beneath the 12 Mile Reef") sau adaugă un sunet electronic destul de sofisticat în cazul imaginii aterizării unui OZN („The Day the Earth Stood Still"). Alte filme pentru care Herrmann a compus coloana sonoră și care nu intră în categoriile de mai sus sunt: „Jane Eyre" (and on a different note, Huxley este unul dintre scenariștii acestuia), la doi ani după ce a obținut singurul premiu Oscar din cariera sa pentrul filmul „All that Money Can Buy" și „The Ghost and Mrs. Muir", una dintre puținele pelicule ale cărei coloane sonore se apropie la nivel superficial de standardele hollywoodiene, fără a fi extrem de melodramatică.

Un lucru demn de remarcat este faptul că Herrmann preferă să lase filmul să dicteze abordarea muzicală, mai degrabă decât să impună un anumit stil filmului. În toate aceste pelicule, stilul lui Herrmann este consistent, în special atunci când vine vorba despre orchestrație, căreia compozitorul îi acordă o atenție specială. Din acest motiv, Herrmann, realizându-și singur orchestrațiile (spre deosebire de majoritatea compozitorilor hollywoodieni, o etichetă pe care el de altfel o detesta), a avut o activitate mai puțin prolifică, comparativ cu colegii săi de breaslă. Există câteva aspecte caracteristice compozițiilor sale: preferința pentru anumite instrumente, de ex. clarinetul bas, cornul francez (în urmărirea din „On Dangerous Ground" sunt folosite nouă cornuri franceze) sau harpa (nouă solo-uri de harpă în „Beneath the 12 Mile Reef") precum și experimentările cu aranjamente neobișnuite (doar viori pentru coloana sonoră a filmului „Psycho") sau instrumente obscure („the serpent" – șarpele, un instrument de suflat din lemn care intră însă în categoria alămurilor și care se aseamănă ca tonalitate cu contrafagotul – folosit în „White Witch Doctor" și în „Journey to the Center of the Earth").

## Colaborarea cu Hitchcock

Toate proiectele în care Herrmann a fost implicat au fost reușite artistice și comerciale, însă niciunul dintre colaboratorii săi nu a reușit să egaleze geniul și imaginația lui Orson Welles. În noiembrie 1954, însă, între Herrmann și Hitchcock începe una dintre cele mai cunoscute și mai fertile colaborări din industria filmului, colaborare care a durat 11 ani și în urma căreia au rezultat nouă filme, printre care „Vertigo", „North by Northwest", „Psycho", „The Birds" și „Marnie".

Conform biografiei lui Hitchcock, scrisă de Donald Spoto, cei doi aveau în comun „a dark, tragic sense of life, a brooding view of human relationships, and a compulsion to explore aesthetically the private world of the romantic fantasy." În timp ce Hitchcock, temperament flegmatic, era mai mult tipul observatorului distant, care preferă să inspecteze propriile sale dorințe și temeri suprimate, Herrmann, faimos pentru temperamentul său coleric, era mai degrabă tipul participantului activ și direct (nu atât de puritan precum Hitchcock) și care de multe ori se arată capabil de pasiune și romantism prin compozițiile sale. Vocabularul său muzical reprezenta complementul perfect pentru imaginile detașate, reținute ale britanicului Hitchcock.

Hitchcock i-a acordat lui Herrmann libertate de mișcare în compunerea coloanelor sonore într-o mai mică măsură decât Welles. De multe ori, regizorul avea indicații stricte cu privire la secvențele pentru care considera că muzica este necesară, genul de muzică potrivit etc. Acest lucru s-a întâmplat în special în anii de început ai colaborării dintre cei doi. S-a întamplat uneori ca Herrmann să nu fie de acord cu viziunea regizorului. Este cazul secvenței dușului din ‚Psycho". Hitchcock era inițial de părere că nu ar fi fost

nevoie de muzică în această secvență, însă Herrmann era de altă părere și a cerut să i se dea ocazia să compună un fragment muzical pentru acest moment cheie al filmului. Hitchcock, nefiind foarte mulțumit de cum ieșise această secvență, era deschis oricărui tip de experimentări. Așa că, în urma celor două vizionări propuse de Herrmann, una acompaniată doar de efecte sonore și alta cu muzică, Hitchcock a ales varianta a doua; decizia acestuia a rezultat în unul dintre momentele cele mai cunoscute din istoria cinematografului, o crimă care devine cu atât mai terifiantă datorită acompaniamentului „țipetelor" stridente ale viorilor. Acest aranjament neobișnuit constând doar în instrumente cu corzi compus de Herrmann pentru filmul „Psycho" se încadrează, alături de ritmurile captivante, frapante de la începutul filmului în linia de lucru a compozitorului și se alătură altor experimente similare ale acestuia, precum orchestrația ce conține doar instrumente de suflat pentru „Torn Curtain" sau fandango-ul (energia dansului spaniol redă foarte bine agitația New York-ului) din „North by Northwest", alte două pelicule hitchcockiene.

Nu doar în faimoasa secvență a crimei de la duș putem vedea geniul lui Herrmann la lucru, ci pe tot parcursul filmului, în secvențe mai puțin spectaculoase. De exemplu, pe la începutul filmului, o urmărim pe Janet Leigh (după ce a furat banii) conducând prin oraș. Privind-o prin parbriz stând la volan, avem ocazia să îi studiem expresia de pe chip (se gândește probabil la escapada sa). Pentru un timp, nu se întâmplă nimic important; continuă să conducă calmă și, din când în când, pe față i se citește un aer de concentrare. Noi, spectatorii, nu știm că ea, de fapt, a început să se simtă vinovată pentru infracțiunea comisă mai devreme. Muzica este cea care ne dă de înțeles că se petrec mult mai multe lucruri în spatele a ce vedem pe ecran. În astfel de momente, muzica este necesară tocmai pentru că nu se spune și nu se întâmplă mai nimic, cu atât mai mult cu cât Hitchcock vrea să limiteze folosirea unui solilocviu în voiceover. În secvențe precum aceasta (și în multe altele din filme ale aceluiași regizor – în „Vertigo", de exemplu) muzica lui Herrmann are un rol esențial în dezvoltarea acestui gen cinematografic pe care Hitchcock l-a făcut specialitatea sa.

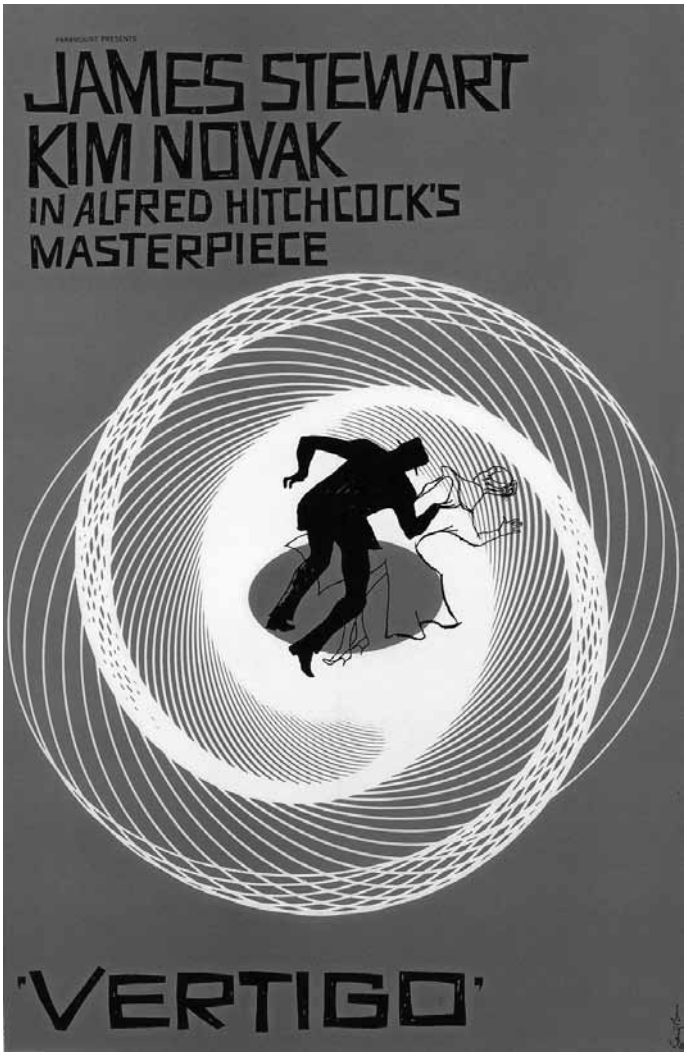
În genericul filmului „Vertigo", muzica lui Herrmann – un motiv de șase note care se tot repetă – se pliază perfect imaginilor abstracte create de designerul Saul Bass. Împreună, muzica și imaginile creează un efect de dislocare – oglindind parcă starea mentală a lui Scottie, personajul principal interpretat de James Stewart. În „Vertigo" (ca și în secvența micului dejun din „Citizen Kane"), pe măsură ce povestea de dragoste începe să devină una de coșmar, muzica lui Herrmann se transformă treptat, dintr-o bucată romantică într-una din ce în ce mai nevrotică, mai tulburătoare.

Pentru filmul „The Birds", Herrmann nu a compus muzică, însă a lucrat îndeaproape cu Hitchcock pentru a integra redări electronice ale țipetelor păsărilor în coloana sonoră a filmului.

Ultimul proiect la care cei doi au colaborat a fost „Torn Curtain". Hitchcock îi ceruse lui Herrmann să compună o coloană sonoră diferită față de cele de până atunci, ceva cu un sound mai modern și mai jazzy, pe placul unui public mai tânăr. Herrmann, însă, nu s-a conformat cerințelor acestuia, rezultatul fiind concedierea lui de către Hitchcock.

## Ultimii ani ai carierei

Marile studiouri de la Hollywood au început, rând pe rând, să intre în declin, iar Bernard Herrmann decide să plece în Anglia.




Talentul său muzical este recunoscut de câțiva regizori din noua generație - François Truffaut (pentru care a compus muzica filmelor „Fahrenheit 451" și „La Mariée était en noir") , Brian DePalma (coloanele sonore pentru „Sisters" și „Obsession") și Martin Scorsese. „Taxi Driver" a fost ultimul proiect al lui Herrmann. Compozitorul a murit la numai o zi după ce terminase coloana sonoră. Deși inițial a respins proiectul, spunându-i lui Scorsese că nu știe nimic despre șoferii de taxi („I don't know anything about taxi drivers"), Herrmann s-a răzgândit după ce a citit scenariul. Muzica pe care a compus-o reflecta pe de o parte (prin tema centrală cântată la saxofon) atmosfera haotică, vulgară a vieții de noapte din New York-ul anilor '70 și, pe de altă parte (prin creșteri și căderi dramatice) dezechilibrul psihic, paranoia de care suferă Travis Bickle (Robert De Niro). Martin Scorsese spunea că Herrmann a fost singura sa opțiune pentru coloana sonoră a filmului și că empatia dintre ei părea să evoce colaborarea dintre Herrmann si Hitchcock.

Bernard Herrmann obișnuia să spună că filmul este cu adevărat „melodramă" – dramă muzicală, altminteri muzica de film rămâne doar un hibrid, un background care există pe lângă film și nu împreună cu acesta. Există puține coloane sonore care să fi înregistrat atât de mulți admiratori și care să fi incitat la atât de multe analize detaliate precum cele compuse de Bernard Herrmann. Chiar și publicul larg, dacă ar fi să numească câteva fragmente muzicale memorabile, ar alătura temei muzicale din „Gone With the Wind" sau piesei „Moon River" a lui Henry Mancini din „Breakfast at Tiffany's", acordurile viorilor din secvența dușului din „Psycho"

# Muzica în filmele lui Wim Wenders

Anii '60 – '70. Atunci s-a scris istorie. Perioada de glorie a muzicii rock. Nu doar un gen de muzică, nu doar un stil de viață, ci un adevărat fenomen. Dacă Nouvelle Vague-ul ignorase complet ce se întâmpla sub acest aspect, Noul Cinema German – Fassbinder, până și Herzog pe alocuri, dar, mai ales, Wenders – a profitat din plin.

**de Roxana Coțovanu**

## „R" - de la rock 'n' roll

Alături de cei trei „A" care caracterizează filmografia lui Wim Wenders (alienare-angst-America) se poate adăuga un „R" – de la rock 'n' roll, desigur. Wenders a mărturisit că această muzică i-a salvat viața, parafrazând niște versuri Velvet Underground; nu i-a salvat-o literalmente, dar cu siguranță l-a scăpat de la o existență mai stearpă; într-o Germanie postbelică ruptă în două, care tremura sub orice suflu venit de peste ocean, nu puțini erau cei care puteau să mărturisească același lucru. Regizorul a spus de nenumărate ori că America a colonizat subconștientul germanilor, iar prin filmele lui, îndeosebi prin cele de început, demonstrează – dacă nu acest lucru, cel puțin cât de impregnat e el însuși de tot ce înseamnă această țară – de cultura ei, de visul american și, bineînțeles, de muzica ei eliberatoare.

La un moment dat în „Alice in den Städten " („Alice în orașe"), filmul lui din 1974, Wenders insistă momente bune pe un puști de vreo 10 ani care își pune o piesă la tonomatul dintr-un bar obscur și începe să se miște – la început stângaci, apoi din ce în ce mai antrenat de melodia respectivă. Mai apoi, Wenders a dezvăluit faptul că acel copil îl reprezintă chiar pe el în momentul în care lua contact prima oară cu acest gen de muzică care avea să-l paraziteze ulterior; pe la vreo 12 ani, într-un bar în care nu avea ce să caute, și-a cheltuit toți banii de buzunar punând una după alta piese ale căror versuri nu le înțelegea (nu știa pe atunci engleză), dar pe care le mormăia și care îl făceau să se dezlănțuie pe ritmurile lor; o muzică pe care nu trebuie neapărat s-o înțelegi, cât trebuie s-o simți; o muzică pe care Wenders o atribuia plăcerii pure; în fine, o muzică care a stat la baza obsesiei sale pentru America.

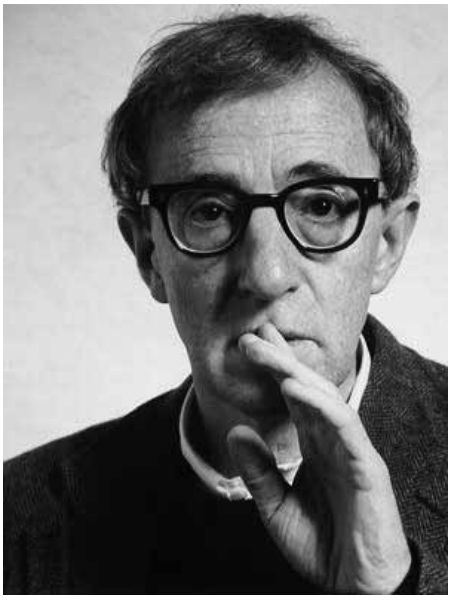
„Easy Rider" e unul dintre filmele care l-au impresionat în perioada în care începuse să fie interesat de ideea de a regiza. Lăsând la o parte calitatea (atât de) discutabilă (discutată) a peliculei realizate în

1969, filmul este, totuși, primul care a încorporat în el muzica rock (Steppenwolf, The Byrds, The Band, Jimi Hendrix Experience etc.) privind-o așa cum merită: ca pe un adevărat fenomen social; muzica nu e folosită pentru a ilustra imaginile filmului, ba mai degrabă imaginile ilustrează piesele muzicale. Piese ce vorbesc despre libertatea după care tânjeau/la care visau generații întregi de tineri de pretutindeni sau, mai degrabă, falsa libertate, una iluzorie – după cum o demonstrează finalul filmului realizat de Dennis Hopper și de Peter Fonda. O astfel de realizare cinematografică nu avea cum să nu fie pe gustul regizorului german; 8 ani mai târziu, Wenders îl omagiază pe Dennis Hopper oferindu-i unul dintre rolurile principale din „Der amerikanische Freund" („Prietenul american").
Pentru un iubitor de muzică rock filmele lui Wenders sunt adevărate delicii, mustind de citate muzicale presărate din loc în loc și care abia așteaptă să fie descoperite; spectatorul se poate juca contorizând trimiterile de acest gen în care abundă opera lui, alcătuind un soi de hartă pentru orientare în preferințele muzicale ale regizorului german. Spre exemplu, fanii Beatles se pot delecta cu Bruno Ganz fredonând „Drive My Car" la finalul lui „Der amerikanische Freund", cu Dennis Hopper care vrea să reunească faimoasa trupă într-un concert în Hamburg în același „Der amerikanische..." sau chiar cu ... al cincilea membru Beatles în „The Million Dollar Hotel" – film făcut după a idee de-a lui Bono (sunt sigură că multe referințe mi-au scăpat, las pe mâna altcuiva mai pasionat de Beatles această sarcină). Pentru că folosește o muzică atât de populară cum e cea a celebrilor britanici, regizorul ar putea fi suspectat de intenții comerciale (filmul hollywoodian, cel mai bun exemplu, face de multe ori abuz de muzică hipercunoscută mizând pe faptul că (se) vinde); dar Wenders nu ține cont de imperativele succesului de public, în egală măsură are trimiteri la o muzică mai underground, care nu se bucură de un număr prea mare de ascultători, dar care are, în schimb, un public țintă clar definit. Singurele criterii de selecție a muzicii pe care o folosește în filmele sale țin de propriul lui gust, de propriile preferințe muzicale din acel moment. De pildă, primul său lungmetraj, „Summer in the City" („Vară în oraș", 1970), e o dedicație celor de la the Kinks – la momentul respectiv fiind trupa preferată a regizorului; Wenders nu prea poate să-și arate acest film al cărui titlu coincide cu cel al melodiei compuse de Lovin' Spoonful, pentru că a folosit multă muzică (Kinks, Troggs sau Chuck Berry) a căror drepturi nu le deținea – justificabil, e filmul lui de absolvire a facultății.
Scurtmetrajele făcute în timpul facultății au toate în centru acest gen de muzică. Unul, spre exemplu, e făcut dintr-un cadru secvență de aproximativ douăzeci de minute în care Ten Years After interpretează live o piesă. Deloc surprinzător pentru stilul regizorului de mai târziu dacă ne gândim că de multe ori personajele lui nimeresc la vreun concert sau la vreo cântare ad-hoc, prilej pentru a opri acțiunea filmului și de a lăsa camera să înregistreze o piesă întreagă cântată sub ochii noștri: în „Alice in den Städten" – Chuck Berry cântă „Memphis", în „Der Himmel über Berlin" (1987) – îl avem pe Nick Cave pe scenă (îi putem auzi chiar și gândurile) iar în „Lisbon Story" (1994) – fado marca Madredeus. Astfel, muzica din filmele lui Wenders nu se încadrează niciodată în genul acela de muzică pe care n-o reții, o percepi doar cât să te introducă într-o atmosferă; în cazul lui, muzica nu trebuie auzită, ci trebuie ascultată, pătrunsă și lăsată în voie să bălțească peste imaginile cu care vine la pachet.

## Deschidere spre tot ce înseamnă muzică bună

Dar muzica din filmele lui Wenders nu înseamnă doar rock 'n' roll. Într-adevăr, perioada de început, mai ales trilogia de road movies – „Alice in den Städten", „Falsche Bewegung" („Mișcarea greșită", 1975) și „Im Lauf der Zeit" („Regii șoselelor", 1976) – stă sub semnul „R"-ului, dar gusturile muzicale ale regizorului sunt foarte diversificate, cum se poate vedea în următoarele etape ale filmografiei sale; exemplul pe care îl dădeam mai sus – fado portughez – e doar unul dintr-o listă foarte lungă. Altul ar fi – bluesul din „Paris, Texas" (1984); pentru realizarea care i-a încununat perioada filmelor făcute în America, Wenders a lucrat cu compozitorul și chitaristul american Ry Cooder. Cooder a avut ca punct de plecare piesa "Dark Was the Night (Cold Was the Ground)" a blues man-ului Blind Willie Johnson, de unde a luat „vaietele" chitării care se vor repeta ca un laitmotiv. Soundtrack-ul său contribuie considerabil la crearea atmosferei filmului (nostalgică, impregnată de solitudine), mulându-se perfect pe întinderile sterpe și dezolante ale Americii lui Wenders. Compozitorul a urmărit pe parcursul întregului film aceeași linie minimalistă, făcută dintr-o chitară acustică, pe alocuri cu zvâcniri electrice sau cu accente de mandolină. Un blues al spațiului deschis, al peisajului pustiu străbătut de șosele interminabile, al unui road movie cum numai Wim Wenders știe să facă.
După „Lisbon Story" Wenders nu mai pare în stare să dea un film de ficțiune pe măsura vremurilor sale bune. În ultima perioadă, peliculele lui sunt făcute într-un stil convențional hollywoodian foarte accesibil, în care cu greu mai poți să-l recunoști pe Wenders cel de altădată; unele dintre ele sunt adevărate eșecuri, cel mai recent exemplu – „Palermo Shooting" (2008). Însă, în materie de documentar, lucrurile stau altfel, compensând cumva lipsa de inspirație din cealaltă parte; unele dintre cele mai interesante documentare din filmografia lui sunt făcute în această perioadă și sunt (cum altfel?) despre muzică. Primul – realizat în 1999, „Buena Vista Social Club" – despre bătrânii cântăreți de muzică tradițională cubaneză pe care același Ry Cooder i-a descoperit și le-a înregistrat discul care i-a făcut celebrii în întreaga lume. Al doilea – „The Soul of a Man" (2003) – film produs de Scorsese pentru seria lui TV despre bluesul american – mai exact despre Blind Willie Johnson (da, din nou el), Skip James și J.B. Lenoir – blues man-ul preferat al germanului.
Wenders e un regizor adânc ancorat în contemporaneitate; singura lui „scăpare" în acest sens – filmul de epocă „Der scharlachrote Buchstab" („Litera stacojie", 1973) i-a dovedit o dată în plus care-i sunt limitele (niște limite care, de altfel, nu-l restricționează prea tare – el se simte în largul lui doar cu o mașină pe care o poate arăta rulând pe șosele interminabile). Wenders, de asemenea, a fost mereu interesat de tot ce înseamnă inovație, tehnologică sau nu, fiind printre primii regizori care au filmat pe digital. În mod inevitabil, un astfel de om ajunge să fie interesat și de tot ce iese nou în materie de muzică, sfera gusturilor lui lărgindu-se treptat considerabil – de la trip-hop, la indie, indie rock, fiind mai deschis la minte din acest punct de vedere decât mulți tineri de vârsta mea. La cei 64 de ani ai săi, chiar dacă nu se mai poate lăuda cu vreo nouă capodoperă cinematografică (oricum, câte poți face într-o viață?), Wenders are niște gusturi muzicale excelente, o colecție impresionantă de CD-uri și viniluri și consideră că ipodul a fost inventat special pentru el. Cred că merită cel puțin salutat pentru asta.

# Sweet and Lowdown în Manhattan pentru Woody Allen



Universul lui Woody Allen se caracterizează prin câteva preferințe ale regizorului: New York, psihoză, Freud, jazz, pastișe, sarcasm, Ingmar Bergman. Temele pe care le preferă țin de obsesiile lui: religia, iubirea și sexul, moartea și destinul. Întotdeauna personajul său este cel al unui bărbat care încearcă să găsească iubirea și se lovește de realitate. Arată că viața este guvernată de frică, frustrări, complexe și neîmpliniri. Nu există o forță superioară care să impună ordine și lucrurile se petrec aleatoriu, în funcție de norocul fiecăruia. Nu există mister și frumusețe. Viața este urâtă și nu ne rămâne decât să acceptăm acest adevăr.

**de Andra Petrescu**

Tipul de personaj pe care și l-a creat este o caricatură: un intelectual nevrotic și maniac care cel mai des pierde. Stăpânit de frica de singurătate și de moarte, nu crede în Dumnezeu, dar se află într-un permanent dialog cu El și așteaptă un semn care să confirme că există o entitate care guvernează această lume haotică. În această lume nevrotică, caută să descopere magia; trucurile pe care le folosește în filmele sale par să fie o încercare de a se convinge că viața nu este o realitate neagră, singuratică și înspăimântătoare. Caută magia în discursul său, dar de fiecare dată descoperă că viața nu are nimic magic. Protagoniștii lui, fie că e vorba de filmele în care personajul principal e femeie sau de cele în care e bărbat, eșuează mereu în a face alegerile corecte și, indiferent de starea de euforie la care ajung, revin la realitatea tristă și banală a vieții lor. Allen este un pesimist, filmele lui sunt sensibile pentru că exprimă nevoia, dorința, dar în același timp, și incapacitatea omului de a fi fericit. Dragostea există doar prin trucuri, într-o realitate distorsionată.

## „Manhattan" (1979)

Unul dintre aceste trucuri pe care le folosește este muzica. Pentru a găsi melodiile potrivite pentru filmele sale, Allen încearcă mai multe piese clasice și se hotărăște abia când simte că imaginea (acțiunea și dialogul secvenței respective) este completată și se îmbogățește prin muzică. Când își ilustrează muzical un film, cineastul nu compune piese pentru un moment anume, ci încearcă diferite opere clasice până când simte că cele două elemente, acțiunea personajelor și muzica, se completează. El însuși mărturisește că acesta este momentul cel mai plăcut din producția unui film. Dar ceea ce face Allen altfel decât alți regizori, este că folosește muzica (versuri și note) pentru a oferi poveștii sale un pic de fabulos. Bineînțeles, își îmbină tot timpul pesimismul cu magia; folosește trucuri în filmele lui atunci când arată ceva frumos, recurge la iluzie și farmece pentru a-și cosmetiza universul. Pentru fiecare metaforă pe care o face, pare a fi exact un magician. De exemplu, jazz-ul lui George Gershwin, culorile alb-negru și imaginea New York-ului pe care ne-o proiectează la începutul lui „Manhattan" (1979) nu sunt de fapt forme de iluzie și de distorsionare a lumii reale? Pare să încerce în permanență să descopere că se înșeală și viața este, de fapt, frumoasă. Ilustrând astfel o secvență dintr-un film de-al său, amestecând sarcasmul cu muzică senină și energică, Allen creează un pasaj între o lume idilică și cea contemporană. Folosește melodiile ca pe o pereche de ochelari prin care distinge emoția și magia.

Siluetele cenușii ale trecătorilor se contopesc în depărtare în „Manhattan", se confundă și dispar în aglomerația orașului. Soarele răsare printre blocurile gigantice într-un joc de lumină și nuanțe de gri, în timp ce vocea naratorului vorbește, acompaniată de feerica „Rhapsody in Blue". New York devine un oraș ireal, dar existent. Așa este prezentată și anunțată realitatea distorsionată a lui Isaac. Allen asociază aici muzica lui Gershwin cu perioada musicalurilor lui Busby Berkeley sau Fred Astaire și Ginger Rogers, cu o generație a eleganței – epoca pe care Allen a complimentat-o și în „Radio Days" (1987) sau în „Bullets Over Broadway" (1994); iar alb-negrul trimite, bineînțeles, la filmele perioadei, în care EI erau ca Clark Gable sau ca Humphrey Bogart (căruia îi aduce un omagiu în scenariul scris pentru filmul din 1972, „Play It Again Sam", regizat de Herbert Ross), iar ELE precum Ingrid Bergman, Lauren Bacall

Manhattan, 1979

Everyone Says I Love You, 1996

sau Vivien Leigh. Prin muzică și acele nuanțe cenușii recreează în mintea spectatorului atmosfera acestor filme. Pune într-un fel de comparație povestea romantică de pe ecrane cu deziluziile suferite de personajele sale care trăiesc în real. O referire concretă la aceasta apare în discuția dintre Meryl Streep, fosta soție a lui Isaac, și Allen, în care ea îi spune că nu a scris despre absolut toate detaliile intime ale mariajului lor, de exemplu nu a menționat că el plânge de fiecare dată când se uită la „Gone With the Wind" („Pe aripile vântului").

Isaac – personaj tipic allenian – este un bărbat de 42 de ani pe care soția (Meryl Streep) l-a părăsit pentru o altă femeie. În timp ce Streep scrie o carte despre jenanta și ridicola conviețuire cu soțul ei, Isaac se vaietă pentru că iubita lui, Tracy, este o puștoaică de liceu de 17 ani (Mariel Hemingway). Isaac este atât de absorbit în problemele lui morale legate de relația pe care o are, încât se afundă în permanenta-i văicăreală fără a încerca un moment să iasă din prejudecăți. Atunci fuge de Tracy pentru Diane Keaton, care la rândul ei pendulează între Isaac și prietenul însurat al acestuia.

„Manhattan" este unul dintre „filmele serioase" ale lui Allen, dar poate cel în care regizorul este cel mai sincer și în care se confundă cel mai mult cu personajul său. Fiecare dintre filmele sale ascunde în spatele ironiei, a sarcasmului și a caricaturizării, o sensibilitate aparte, dar „Manhattan" este mai puțin comic și mai mult delicat: disperarea, egoismul și absurditatea lumii lui Allen se amestecă mai uman cu sarcasmul. Isaac este unul dintre personajele pe care autorul le privește cu duioșie, și, chiar dacă nu îl critică, nici nu-i oferă happy-end. Pe toată durata filmului, el pendulează inert între lucrurile care i se întâmplă și cele pe care și le provoacă, iar culorile cenușii în care e prins pe peliculă nu înfrumusețează lucrurile decât pentru noi, spectatorii.

Ultima secvență a filmului se petrece pe piesa „He Loves and She Loves" a lui Gershwin. Piesa începe în momentul în care Isaac își dă seama că o iubește pe Tracy și pleacă spre ea. Traversează orașul alb-negru și ajunge când ea pleca spre Londra, pentru un curs de actorie. Finalul vorbește despre frica fiecăruia dintre noi în fața singurătății și despre egoismul de a accepta o iubire pe care nu o împărtășim. Muzica pregătește pentru un final în care cei doi protagoniști se sărută pasional, dar realitatea rămâne fermă: nu există „și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți".

Muzica este foarte importantă în „Manhattan" pentru că delimitează realitatea de magie. Un alt moment în care realitatea lumii lui Isaac este văzută prin ochiul camerei de filmat, cel în care Isaac iese cu fiul său la plimbare: de pe coloana sonoră dispare orice sunet, în afară de muzică. Secvența amintește de filmul mut și de Charlie Chaplin.

Obsesia lui Woody Allen pentru jazz este la fel de pregnantă în filmele sale precum ateismul, teama de moarte sau superficialitatea dragostei. Când alege muzica, asociază istoria piesei respective cu emoția secvenței pentru a obține un plus de stimulare afectivă din partea spectatorului. La „Manhattan" a pus în contrapunct muzica senină a lui Gershwin cu sentimentele încurcate și inconstante ale unor adulți care se pierd în probleme de moralitate și în discuții intelectuale.

## „Everyone Says I Love You" (1996)

Comedia muzicală pe care o regizează Woody Allen este de fapt o pastișă a genului în care personajele par să fie conștiente și să se amuze chiar de penibilitatea versurilor romanțate pe care le cântă. „Everyone Says I Love You" (1996) este unul dintre cele mai relaxate filme ale lui Allen. Este dedicat musicalurilor din anii '30-'40, chiar dacă suntem anunțați de la început că nu vom urmări niște personaje tipice pentru o comedie muzicală, iar acțiunea se petrece în anii '90. Povestea este narată de DJ, fiica lui Joe Berlin (Woody Allen) cu fosta sa soție, Steffi Dandridge (Goldie Hawn), recăsătorită acum cu avocatul Bob Dandridge (Bob Dandridge). Plotul se învârte în jurul acestei familii, a copiilor și a primelor lor iubiri. Problemele de moralitate sunt tratate cu seninătatea și ironia caracteristice acestui gen de musical; doamna Dandridge susține o îmbunătățire a sistemului de alimentație și reeducare din penitenciarele din Statele Unite, meniuri europene, decoratori personali pentru celule și alte facilități de care un om are nevoie pentru a se dezvolta armonios. Dar când Tim Roth, în rolul unui infractor care și-a petrecut mai mult timp închis, o cucerește pe Skyller, una dintre fiicelele lor, Steffi și Allen uită imediat de opiniile lor liberale. Filmul este dominat de atmosfera de superficialitate a musicalului, dar obsesiile lui Allen sunt prezente. Unul dintre numerele muzicale cele mai amuzante este cel în care familia asistă la priveghiul bunicului, a cărui fantomă se ridică din sicriu și cântă „Enjoy yourself, it's later than you think/ Enjoy yourself, while you're still in the pink / The years go by, as quickly as a wink / Enjoy yourself, enjoy yourself, it's later than you think"; celelalte fantome i se alătură și încep să danseze.

Sweet and Lowdown, 1999

Woody Allen are o serie de filme a căror acțiune se petrece în perioada anilor 1930-40, într-un New York în care fetele visau la Broadway și jazz-ul se asculta pretutindeni: „Radio Days", „Bullets Over Broadway", „Purple Rose of Cairo" (1985) sau „Sweet and Lowdown" (1999). Realizând o comedie muzicală, ar fi avut pretextul unei alte călătorii în localurile de noapte cu femei frumoase care performează coregrafii à la Busby Berkeley, precum secvența de dans de cabaret din „Bullets Over Broadway". În schimb, Allen împrumută caracteristicile comediei muzicale – problemele sentimentale – dar își păstrează genul de personaje și își desfășoară acțiunea în anii '90 pentru că „Everyone Says I Love You" reprezintă de fapt viziunea lui asupra musicalului și felul în care speculează caracteristicile genului pentru a vorbi despre frivolitatea dragostei. Majoritatea numerelor muzicale sunt simple momente în care actorii încep să cânte, copleșiți de emoție și de sentimente, doar două dintre ele fiind mai spectaculoase – „My Baby Just Cares for Me" și „I'm Thru With Love".

Allen folosește muzica aici, sau mai precis musicalul, pentru a crea magia, strălucirea și fabulosul cu care explică dragostea și în restul filmelor sale. Ușurătatea temelor din film este doar aparentă, fiind vorba mai degrabă de seninătate. Momentul cel mai spectaculos și într-adevăr încărcat cu farmec este dansul din finalul filmului dintre Woody Allen și Goldie Hawn, pe malul Senei. Cei doi își rememorează o amintire din tinerețe și cântă „I'm Thru With Love", iar la un moment dat Goldie plutește deasupra râului, animată de dragostea fostului soț.

## „Sweet and Lowdown" (1999)

În „Sweet and Lowdown", Woody Allen vorbește despre muzică, despre talent și geniu; adevăratul erou al acestui film este jazzul și nu Emmet Ray. Filmul e o pseudo-biografie despre viața unui chitarist legendar inventat – Emmet Ray (Sean Penn) – pe care Allen o dedică de fapt acelei generații de cântăreți de jazz care nu știau decât muzică. Cineastul urmărește viața unui erou al jazzului inventat, „cel mai bun chitarist după Django Reinhardt", dar mai ales relația lui cu muzica, singura față de care se arată sensibil.

Acest fals chitarist legendar este alcătuit dintr-o serie de credințe clișeistice care pot afirma că un om este condus de geniu și talent, până ajunge la caricaturizare. Emmet Ray se mută din oraș în oraș, se ocupă de delicte minore pentru bani, nu are nicio considerație pentru ceilalți – geniul său îi dă acest drept, este egoist, afemeiat și insensibil. Ceea ce face interesantă construcția acestui personaj allenian, este lipsa de profunzime: nimic nu pare să se petreacă în mintea lui, nicio emoție sau experiență afectivă; pare că trăiește la întâmplare, fără personalitate sau voință proprie, unica dorință care îl animă și umanizează fiind dorința de a cânta. Ba mai mult, chitara pare să fie obiectul care îl conduce din loc în loc și îl guvernează, în locul voinței proprii. Doar atunci când cântă, Emmet are în privire inocență, căldură și viață, de parcă muzica ar fi o poțiune care îl transformă sau sunetele ar fi limba pe care el o înțelege. Creând un jazzman fictiv, Allen vorbește mai mult despre fiecare dintre geniile epocii respective, iar accentul nu cade pe opera unui singur artist, ci pe muzică.

Legătura dintre muzică și imagine este importantă pentru film deoarece împreună stimulează mai puternic empatia spectatorului. Ceea ce face Woody Allen în filmele sale este să potrivească cele două elemente în așa fel încât mesajele și emoțiile transmise de fiecare dintre ele să se completeze cât mai armonios. Emmet este umanizat și luminos, emană iubire și strălucire doar atunci când comunică prin muzică, la fel cum filmele lui Allen se transformă prin piesele muzicale pe care el le alege.

# REGIZORII ROMÂNI despre muzica de film

de Gabriela Filippi

## Regizorii proaspăt-absolvenți...

### TUDOR JURGIU

**Gabriela Filippi:** Cum vezi muzica de film? Cum ai folosi-o și cum ai folosit sau n-ai folosit muzică în filmele tale?
**Tudor Jurgiu:** Nu am lucrat destul de mult încât să-mi dau seama ce aș putea face cu muzică. Dar nu mă feresc în mod programat de ea. M-ar atrage să folosesc muzică și am câteva idei în care văd chiar muzică pusă fără sursă în cadru. Ar fi accente de jazz sau accente de muzică clasică, viori sau accente de pian, în contrapunct, poate, cu imaginea sau câte un accent foarte puternic, care să se termine brusc. Cum e la Godard. În „Alphaville" sunt momente așa: scena în care el intră într-un hol mare, îl străbate și urcă niște trepte. Nu este un moment important, este doar un pasaj de trecere. Totuși intră muzica asta puternică, pentru ca apoi să se liniștească brusc. Cam așa îmi imaginez că ar merge muzica și în proiectul pe care-l am în cap, lungmetrajul pe care mă apuc să-l scriu. Niște prezențe foarte rapide, puternice și scurte.
**G.F.:** Proiectul ăsta este foarte diferit din punct de vedere stilistic de „Nunta lui Oli"?
**T.J.:** Nu foarte mult. Convenția cu actorii o să fie alta. Vreau să mă distrez mai mult cu ei, să aibă reacții, nu neapărat exagerate, dar un pic surprinzătoare, să nu mai existe convenția realistă. Asta mă pasionează; filmul de anul patru e un astfel de exemplu. Asta am încercat să fac cu actrița și a fost provocarea principală a filmului – să mă joc cu ea pe o singură emoție, pe care s-o arăt prin gesturi. Și fiecare secvență găsește gesturile prin care se exprimă mai multe nuanțe ale acestei emoții. Felul în care răstoarnă masa cu piciorul, toate expresiile ei și atitudinea sunt ieșite din comun și îți pui întrebarea: e nebună, nu-i nebună? Apoi, scena în care dansează și cea în care arde macheta se situează undeva între răutate și suferință, tristețe și euforie. Întorcându-mă la întrebarea ta, pentru lungmetraj m-am gândit la o poveste, am câteva momente în cap, cu câteva personaje, și în jurul lor o să construiesc. Nu mă gândesc să aibă același look ca „Nunta lui Oli", filmat doar în interior și cu imagine documentaristă. Ca mișcare de cameră, o să rămână la fel; nu văd cadre fixe și travelling-uri în stil expresionist, american. Tot din mână voi filma cadrele. Îmi place mult genul de filmare din „Nunta lui Oli" și genul ăla de mizanscenă și de cadre lungi. Dar pe filmul nou îl văd mai colorat și mai luminos. Îl văd mai mult ziua, în primul rând. Apoi, costumele – cel puțin protagonistul, după felul în care se îmbracă, va intra mai evident într-o tipologie.
Mă va interesa să fiu fidel secvenței care se derulează. Să abordez filmul într-un fel în care să primeze momentul, nu atât povestea ca informație. Mă interesează ceea ce vezi, fără legătură cu ce urmează și cu ce a fost. Deși o să existe o legătură între evenimente, mă interesează ca fiecare secvență să fie unitară. Adică, teoretic vorbind, să poți lua secvențele, să le amesteci și încă să înțelegi despre ce e vorba în film, care e tema, care e ideea și care e emoția filmului. Așa se întâmplă și în filmul de anul patru, care era o ilustrare a unei emoții, nu o evoluție narativă. Bine, lungmetrajul va avea, firește, un fir narativ important. Dar povestea o să fie mai mult un pretext pentru ilustrarea trăirilor personajelor. Și am câteva gesturi în cap și reacții pe care vreau să le pun într-un film și pretextul e povestea. Aș putea să fac altă poveste, probabil, și să pun aceleași gesturi. Aș vrea să fiu mult mai ancorat în ce se vede în film decât în analiza socială pe care povestea o cuprinde.

### PAUL NEGOESCU

**Gabriela Filippi:** Subiectul interviului este muzica de film.
**Paul Negoescu:** Dar de ce mă-ntrebi pe mine de muzica de film? Chiar habar n-am. Am avut o singură dată muzică compusă pentru un film, un exercițiu pe care l-am făcut în anul doi și n-a ieșit prea bine. Pentru ăla am lucrat cu un prieten al meu care făcea muzică.
**G.F:** Pe ce momente ați pus muzică?
**P.N.:** Pe tot filmul. Era – chipurile – un documentar. Nu era, de fapt, documentar pentru că habar n-aveam atunci cum se face un documentar. Trebuia să fie un film eseu, despre Mall-ul din România și nu aveam nici eu foarte clar în cap ce vroiam. Am filmat, iar când am montat nu știam exact ce muzică o să folosesc. L-am rugat pe el să m-ajute. I-am dat să vadă filmul și a venit cu niște propuneri de muzică electronică prin care se accentuau anumite idei care nu se înțelegeau din film. El avea deja niște bucăți compuse și am ales ceva potrivit din mai multe piese. În afară de asta, a mai compus pe loc.
**G.F.:** Nu aveai dialoguri în film?
**P.N.:** Nu. Erau doar imagini pe muzică. Nu am terminat niciodată filmul. Am luat nota cinci pe el așa cum era și sper să nu-l mai văd nici eu și nici altcineva vreodată.
**G.F.:** Și pe urmă, la celelalte?
**P.N.:** „Examen" a fost următorul și acolo am avut piesa lui Andrieș, „Cea mai frumoasă zi". Mulți au zis că se potrivește și că e emoționantă pentru finalul filmului. Alții au fost de părere că e foarte pleonastic, că melodia și versurile spun ceea ce spunea și filmul. Acum, dacă aș reface filmul, nu aș mai folosi nicio muzică acolo. Dar atunci eram mai nepriceput, mai naiv, ca să zic așa. Am fost și influențat de către profesori, care mi-au zis că finalul e prea sec; asta, după ce inițial îl respinseseră. Până la urmă

nu a ieșit deloc sec. Am băgat o metaforă în final și am apelat la muzica asta; am zis eu că se potrivește și am luat legătura cu Andrieș, iar el a fost foarte binevoitor și a fost de acord să îi folosesc muzica. Oricum, la filme studențești nu-i nevoie să ceri drepturi, pentru că filmele studențești nu au scop comercial. După aia, am început cu Vlad Trandafir, tot în anul trei, să filmăm „Fabulosul destin al lui Toma Cuzin". Aveam clar în cap ideea că vom folosi coloana sonoră din „Indiana Jones" ca temă principală a filmului. L-am terminat după trei ani. Am tot filmat în decursul a vrei doi ani, timp în care am făcut și alte filme. Când l-am montat, am mai ales niște muzici care se potriveau în film. Am mai folosit și două melodii de Goran Bregović.
Și am făcut „Radu + Ana", care, tot așa, e bazat pe multă muzică și pentru care, de asemenea, n-am avut niciun drept de autor. Am mai folosit muzică în „Scurtă plimbare cu mașina". Acum regret că am folosit-o fără drepturi. Din cauza muzicii, n-am putut să distribui filmul.

**G.F.:** Și pentru părțile alea din „Scurtă plimbare" ești mulțumit?

**P.N.:** Nu le-aș păstra din această cauză. Dacă aș putea reface filmul, probabil aș folosi o muzică la care aș avea dreptul de autor. Dar piesa de pe genericul de final, „Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea", a lui Constantin Drăghici, pică foarte bine acolo. Fiind un film studențesc, n-avea sens atunci să obțin drepturile de autor și acum nu îmi mai bat capul. A fost demult filmul, nu mă mai gândesc la el, mă gândesc la alte filme.

**G.F.:** Ai făcut „Târziu" și „Renovare", în care nu ai folosit deloc muzică conform rigorii realiste, și „Radu + Ana" și „Toma Cuzin", care sunt în altă parte, spre comedie, parodie. Te gândești să mergi cu stilurile astea cinematografice în paralel?

**P.N.:** Habar n-am. Când am o idee, nu mă gândesc să o fac într-un anumit stil. Filmul îmi vine intuitiv. Dar dacă am să continui să fac filme – cel puțin o perioadă – așa cum îmi place mie acum, așa cum înțeleg eu cinemaul acum, probabil n-o să folosesc muzică de fond. O să folosesc eventual muzică de cadru, cum am folosit în „Scurtă plimbare cu mașina". Pe celelalte două, „Radu + Ana" și „Toma Cuzin", chiar dacă au fost exerciții de școală, le-am făcut fără să mă oblige cineva, n-au fost examenele mele de regie. Le-am făcut să ne distrăm și am zis: hai să facem să iasă simpatic. Dacă o să mai fac filme de genul ăsta? Probabil, nu știu.

**G.F.:** Atunci, nu ești vehement împotriva muzicii de fond.

**P.N.:** Nu, nu, depinde de – ți-am zis – ce gen de film vrei să faci. Dacă vrei să faci film comercial, pentru public, ești obligat să folosești muzică. Publicul, dacă nu e întreținut în permanență, dacă nu primește ceva care să-i placă, începe să se plictisească în timpul filmului și nu e O.K.

**G.F.:** Există cumva cineaști la care ți-a plăcut cum se joacă cu muzica, cum experimentează?

**P.N.:** Mi-a plăcut – de-aia am și făcut „Fabulosul destin al lui Toma Cuzin" și tot pentru asta se și numește așa, drept omagiu – Jean-Pierre Jeunet în „Amélie". E un film de public foarte mișto, iar muzica lui Yann Tiersen e cireașa de pe tort. Mi-a mai plăcut foarte mult un alt film comercial, „Love Actually". Și-acolo muzica se potrivește foarte bine cu filmul. Am văzut de curând un alt film care îmi place foarte mult, realizat de James Gray – „Two Lovers", cu Joaquin Phoenix. E un film destul de realist, dar cu muzică de fond. Mi-ar fi plăcut să nu existe muzică în filmul ăsta, dar e totuși film american și trebuie să prindă și la public, probabil de-aia au folosit muzică.

**G.F.:** Cum ai lucra – având experiența exercițiului din anul doi – cu un compozitor, dacă ai face un film care să ceară muzică?

**P.N.:** Habar n-am, nu știu cum aș lucra. Trebuie să recunosc că n-am prea participat la cursurile de muzică de film în facultate. Aș lucra probabil tot așa – aș filma întâi și cu materialul filmat m-aș duce la compozitor să-i cer o muzică care să se potrivească și în viziunea lui asupra materialului, nu numai în viziunea mea. Până la urmă, filmul ăsta – comercial sau de public – nu e opera unui singur autor. Autorul este colectiv: mai e și directorul de imagine, mai este și compozitorul de muzică, toți vin cu aportul lor creativ. Îmi place, în cazul ăsta, să le las mână liberă – nu total, evident, ci să se încadreze în anumite cerințe –, dar să vină cu aportul lor. Aleg o anumită persoană cu care să lucrez pentru că îmi place persoana respectivă și am încredere în viziunea ei. Dar sunt interesat momentan de un anumit tip de cinema, de filmul realist, pentru că eu cred că cinematograful, în esența lui, este un instrument de observare a realității. Iar în filmul realist – și de-aia am dat exemplul lui „Two Lovers" – nu ar trebui să existe decât muzică de cadru. Realismul are însă niște limite și atunci este evident că și convențiile astea se schimbă. Nu pot să spun că nu am să mai folosesc niciodată muzica de film – poate peste un an, doi, trei, cinci am să mă răzgândesc.

## NICOLAE CONSTANTIN TĂNASE

**Gabriela Filippi:** Cum ai ajuns să faci filmul disco? Nu este ceva ce să se mai fi încercat în țară, cred.

**Nicolae Tănase:** De la „Zombie Infectors III" mi-am dat seama cât îmi place filmul de gen și cât oferă, tocmai pentru că îți dă niște limite foarte clare. Nu mă simt într-atât de matur încât să pot să zic că fac film de artă, film de autor. Pentru asta mi se pare că trebuie să ai un bagaj foarte vast în spate și să ai ceva foarte clar și coerent de spus, pe care reușești să-l ambalezi în lumea ta; altfel, sunt niște copii de filme de autor pe care le-ai văzut și care funcționează pentru că au o poveste și un plot, dar nu poți să zici că sunt the shit, mă scuzați. De-asta am zis: hai să rămânem pe filmul de gen, mai ales că filmul cu zombies, care a fost o joacă făcută în cinci nopți cu foarte mult entuziasm și atât, a avut mare succces. Acum filmul ăsta se plimbă și îmi scrie directorul de la Horror Film Festival din Portugalia că i-a plăcut foarte mult și că ne așteaptă și la anul. Ei, ce puteam să fac ca să mă ridic la înălțimea filmului ăluia? Am zis O.K., hai să facem un film cu disco, mai ales că tot timpul mi-a plăcut genul ăla de muzică. Nu este neapărat genul pe care-l ascult dimineața, când mă trezesc, dar tot timpul m-a făcut să shake. Genul ăsta are niște reguli foarte clare, a murit în doi ani și de atunci nu s-a mai repetat – a durat de la „Saturday Night Fever" până la un film regizat de Stalone, iar apoi it died. A mai apărut puțin în „Grease" și în perioada aia, dar nu era gen disco, era bazat pe musical, cu influențe, dar nu era disco. Am încercat, l-am făcut și clar muzica a fost 80% din el. Din scenariu – scris împreună cu Raluca Mănescu – știam exact ce muzică vreau să folosesc, cum vreau s-o folosesc, în ce momente, cât de haioasă să fie sau cât de serioasă, cât de importantă pentru relația dintre personaje, cât de importantă pentru momentul unui personaj. Am procedat altfel decât în „Zombie Infectors III", pentru care am găsit muzica la post-producție, muzică originală de film horror de anii cincizeci-șaizeci, Les Baxter – God thank him! – și care a funcționat neașteptat de bine.

**G.F.:** Muzica asta a mai fost folosită într-un film?
**N.T.:** Da, am folosit muzica din trei filme din anii patruzeci-cinzeci, B-type American horror movies. Toată muzica este de Les Baxter. Am găsit bucățile respective ascultand tot soundtrack-ul prin troleibuze, scoțându-mi telefonul și notând: cântecul X, de la secunda aia până la secunda aia; luând apoi fragmentul respectiv și punându-l în film, descopeream că era ca pentru momentul ăla făcut. It worked, it worked quite nice. Asta e o libertate pe care o ai numai în facultate pentru că drepturile de autor sunt foarte scumpe. Din cauza asta nu o să fie nimeni interesat să cumpere „Outrageously Disco!" – ar avea de plătit enorm doar ca să acopere partea de sunet! Nu-mi fac iluzii.
**G.F.:** Și cum ai ales piesele pentru filmul ăsta?
**N.T.:** Pe astea le-am ales înainte, clar, piese originale. Am încercat să recreăm cât de mult atmosfera, stilistica de povestit este însă total alta. Are niște citate care merg foarte clar în direcția aia –puțin cheesy și puțin oh, how nice, oh, look how cute, ce primitiv era firul narativ, felul lor de-a face filme. Dar restul, stilistic este total altfel decât filmele disco, a trebuit să dau câteva elemente care să-ți impună din primele zece secunde că este un film disco. Primul cântec este, deci, „Saturday Night Fever", everybody knows that, toată lumea știe că este disco, Bee Gees clasic dat tare, montaj rapid, cât să vezi lumea toată și să intri cu personajul principal. Lumea știe deja despre ce e vorba și se întreabă dacă filmul joacă în anii șaptezeci sau dacă filmul e just în 2009 și este un fel de revival al epocii sau nu pune deloc întrebarea asta pentru că e destul de dinamic. Nu știu, o să văd, ăsta-i testul publicului și aștept cu multă curiozitate CineMAiubit-ul.
**G.F.:** Și cum ai gândit muzica pentru filmul ăsta?
**N.T.:** Am luat mai întâi „The Greatest Hits Collection" și am ascultat-o în fiecare zi și pe iPod, și acasă, încercând să-mi dau seama ce cântece sunt foarte ușor recognoscibile și care funcționează cel mai repede. După aceea, am mers pe clișeul poveștii clasice din filmele disco, în care nu există super-plot-uri și acțiunea e foarte simplă: A, B, C și se ajunge la final. Am încercat să o colorez cât se poate de mult, pentru că epoca disco – deși a fost foarte scurtă – a avut foarte multe genuri de muzică; nu l-a avut numai pe ăsta de party, a avut și unele forme care merg foarte mult spre soul, blues, funk. Și trebuia să intre și asta pe undeva. Am descoperit alaltăieri ceva ce-a zis Tarantino: el crede că să găsești muzica potrivită pentru o secvență la care muzica să meargă uns este cel mai cinematografic lucru pe care poți să-l faci... în cinema. La filmele lui se vede clar, și zic cu o oarecare mândrie, că am cel puțin o secvență în care chestia asta funcționează în „Disco".
**G.F.:** Care e secvența?
**N.T.:** Apariția lui Aylin Cadir, interpreta rolului principal, pe „It's a Men's World" de James Brown. Aylin e un personaj pe care nu dai doi bani, văzându-l cum se comportă. Dar are un moment de apariție după ce a fost introdus și antagonistul, în care ea vine către cameră, atât. Și cadrul este focală lungă, si foarte frumos luminat si făcut de Daniel Kosuth, filmat pe ritmul muzicii și toată secvența care urmează – cu privirile între ei și momentul cu personajul antagonistului (interpretat excelent de Alex Pavel), care se întâmplă la bar, unde are loc o discuție foarte clișeică, dar care funcționează în genul ăsta – este montată pe muzică, pe versuri, pe trompete. Foarte dinamic, și am încercat cu Codrin Iftodi – monteurul filmului – să păstrăm asta de-a lungul filmului: tot timpul când avem o apariție de personaj care este puternică, nu terminăm muzica. Adică trecem dintr-o muzică de film într-o muzică de spațiu, tocmai pentru că lumea disco o permite. Și chestia asta păstrează impactul momentului de început și-l prelungește. De asemenea, pentru intrarea rocker-ilor am găsit ceva foarte potrivit, un cântec foarte ciudat, care nu sună disco deloc, sună puțin mexican, o combinație foarte crazy și care după aceea intră foarte clar într-o muzică disco; dar la început este foarte misterioasă. Și după aceea mai este momentul de final, când moare personajul principal – interpretat de George Albert Costea –, care este montat pe „Tragedy". Și am încercat să fac lupta cât se poate de simplu, pentru că de, e un băiat mare și un băiat mic, ăla mare vrea să-l bată pe ăla mic; nu poți să faci marea bătălie: oai, și se ia ăla micul, îi dă și se luptă și... don't do that. Ăla mare l-a prins, l-a dat de două ori de perete, i-a prins un pumn, a băgat cuțitu-n el și a plecat. Numai că filmând-o din foarte multe unghiuri, pentru ca la montaj, punând muzica și dând-o foarte tare (adică crescând-o de la o muzică de spațiu într-o muzică de film, inversul a ce am făcut până acolo), să devină o semi-coregrafie pe ritm, cu mișcări repetitive.
**G.F.:** Cum ai făcut trecerea asta, de la muzică de fond la muzică de spațiu?
**N.T.:** Muzica – de ambianță pentru spectator, pentru momentul cinematografic – crește și în continuarea secvenței devine muzica adevărată a spațiului, dar și coloana sonoră – și asta pe mine m-a ajutat, pentru că toată acțiunea se petrece într-o discotecă. Deci, muzica putea să fie chiar muzica momentului ăluia, numai că eu pornesc și o decupez cât să fie muzică de film, cât să aibă impactul unei muzici de film. Sunt atâtea exemple unde muzica susține: la Tarantino – este momentul din „Pulp Fiction" cu „Preacher Man", când el se duce să o ia pe Mrs. Wallace (Uma Thurman) de acasă. Episodul începe cu muzică de film, trece printr-o burtă în care coboară și devine muzica de pe gramofonul pe care ea ascultă, apoi ea pleacă și apare cadrul cu picioarele ei, în care muzica devine iarăși muzică de film, pentru că nu mai are funcția muzicii de spațiu, ci acompaniază o coregrafie a picioarelor. Este atât de jucată muzica în toată secvența aia, încât nici nu te prinzi când te păcălește pe montaj și când devine simplu muzică, pentru că vezi că se învârte vinilul.
**G.F.:** În convenția filmului ăstuia bănuiesc că nu erai obligat nici măcar să arăți sursa muzicii. Trecerile astea ți-au permis însă să te joci.
**N.T.:** Da, sigur, sigur. Asta mă ajută pe mine să decupez, asta mă ajută pe mine să prezint. Prezentările de personaj mi se pare că sunt cheia filmului meu. Prin muzică legi spectatorul de un anumit personaj, pentru că-l prezinți într-un anumit fel, așa cum face Tarantino. It's all been done before și sunt super-conștient de chestia asta și dacă cineva vrea să-mi distrugă filmul, asta o să zică: e un clișeu, bla-bla, bla-bla, l-am văzut în atâtea alte filme. Da, am văzut asta în atâtea filme, dar dacă ne lăsăm furați și de muzică, și de atmosferă, o să ne placă, o să zâmbim și o să curgă. Și sper din suflet să se simtă ceva către final, sper ca bucata asta să fie surprinzătoare. Și nu doar surprinzătoare, ci să fie caldă. Dar n-am vrut nici să las publicul să se dezumfle până acolo. Cu filmul ăsta mi-am propus un exercițiu de regie pe muzică, în care să mă joc cu filmare în play-back, decupaj pe muzică, secvență normală de discuție, secvență de bătaie, adică le-am luat la rând și am zis că, pentru anul IV, I need to show off some skill. Și cam asta am făcut. Artă, dacă căutați în film, nu veți găsi.

**G.F.:** Dar cred că la filmele din timpul școlii este un lucru foarte bun să experimentezi.
**N.T.:** Clar, clar! Și școala ar trebui să împingă către joc, chestie pe care n-o face. Din păcate, într-adevăr, lupta este îngrozitor de dură! Noi avem marele handicap – sau atu, depinde – că venim după o generație super-successful, care a măturat aproape toate premiile care se puteau lua, în afară de Oscar, și care a pus ștacheta foarte sus. Foarte sus. Toți regizorii care au reușit după ce au terminat facultatea au luat pentru cel puțin un film din facultate – în multe cazuri, două sau trei – nu știu câte premii internaționale! Și chestia asta a rămas întipărită – poate nu nouă, ca studenți, dar sigur – profesorilor. Toată lumea ne împinge: trebuie să faceți filme, să faceți ca Mitulescu, să vedeți ca Mungiu, să faceți ca Porumboiu! Nu suport chestia asta.
**G.F.:** Și atunci te interesezi de o zonă foarte diferită.
**N.T.:** Da.Trebuie să recunosc că identitatea mea creativă în momentul ăsta este „anti-“, am reușit să o definesc la o bețe cu monteurul meu, Codrin. Nu sunt de acord ca, exact în facultate, în timpul pe care tu trebuie să-l acorzi unei dezvoltări și unei găsiri de stilistică, tu să te prinzi de stilistica impusă de sistem pentru că n-ai bani. Este o stilistică undeva impusă: n-avem bani, pune camera pe umăr și filmează realitatea, că n-ai bani să colorezi și să faci Tim Burton sau alt stil de cinema în care să-ți găsești tu mica nebunie și care să te facă pe tine să fii special. Și atunci, având presiunea viitorului, aluneci, adesea inconștient, în capcana copierii genului cinematografic care-ți este cel mai la îndemână: minimalismul, realismul naturalist în care vedem drame sociale! Am fost la Karlovy Vary, am văzut naturalismul dramelor sociale din filmele englezești și ne bat la fund. Vai, cum ne bat la fund! Oamenii ăia au școală de cinema și se vede că o au; tinerii furioși din anii șaizeci, they're back, and they kick ass atât de rău! Superb decupat, superb gândite cadrele,un drag să te uiți. Și personajele lor sunt triste, dar dacă gândești cadrele și le lucrezi, ies superbe.
Nu am nimic cu minimalismul nostru. „Polițist, adjectiv” m-a atins în cel mai curat fel și este probabil apogeul minimalismului cinematografic românesc. Mă bucur foarte mult că a făcut Porumboiu filmul ăsta, care, după părerea mea, a cam închis. Ia, mai faceți minimalism după chestia asta!
Englezii însă pur și simplu m-au terminat. Și în același timp m-au inspirat, pentru că mi-am dat seama că este film făcut cu la fel de puțini bani ca la noi, dar cinematografic este mai elaborat, e ceva care îmi place mie mult mai mult. Să văd un decupaj gândit, adică gândit la modul: de ce aceeași mișcare este făcută din față și nu din spate? De ce! – adică nicio chestie nu este gratuită și toate funcționează. Prim-planuri care încep cu un geam mat în care vezi numai conturul personajului și el după aceea iese și vedem că este într-o stație de autobuz. Elementele astea de simbolistică pe care filmul nostru le-a pierdut.
**G.F.:** Dar cred că este exact lucrul pe care regizorii români și-l propun: să se elibereze de artificialul simbolisticii, al aspectului plastic al imaginii.
**N.T**.: Da, sunt de acord. Ca manifest, sună bine. Când ai însă o gașcă de patruzeci de studenți absolvenți după ei, care au făcut toți chestia asta din același manifest, eu sincer nu mai cred că există o bază. Vreau să-l văd pe unul care face totul perfect – decupaj, personaje, construcție, perfect – și face filmul să stea în picioare, chiar dacă nu va fi briliant. Abia apoi să încerce minimalismul. Pentru că a dovedit.

**G.F.:** Vorbește-mi de lungmetrajul tău.
**N.T.:** Dacă-mi iese proiectul, vreau ca la sfârșitul acestui film, publicul să-l înțeleagă pe puștiul ăla de șaispe ani care-și pune poza penibilă pe hi5 – la baie, în chiloți, cu ochelari Gucci, chiloții Louis Vuitton. Să-l înțeleagă pe plan uman, nu să râdă de el și să-l arăte cu degetul. Filmul trebuie să fie alb-negru nu pentru că lumea cocalarilor este prea colorată, dar mi se pare că ar trebui să fie alb-negru după felul cum văd ei lucrurile. Și vreau să folosesc manelele pentru că sunt muzica lor. Probabil o să folosesc manelele așa cum sunt pentru muzică de spațiu. Dar, de exemplu, am găsit o variantă de „Trei iezi cucuieți” cântată pe manele, „Podul de piatră s-a dărâmat” cântat pe manele.
Vreau să lucrez genul ăsta de manele păstrând lumea lor, păstrând versurile lor – care sunt „să moară dușmanii, că eu am bani“ – și toate chestiile astea, dar reîntorcându-le undeva la ramurile lor orientale. Vreau să prelucrez cântecele astea împreună cu maneliștii; să lucrez cu un compozitor care să încerce să găsească două-trei variante piesei, să vadă în ce direcție să o reorchestreze, iar maneliștii să-și schimbe vocea și melodia încât să funcționeze – în cazul meu – mult mai bine ca muzică de film. Să fie o muzică undeva interioară, curată a personajelor. Ele sunt murdare pentru că noi le vedem astfel. Dar, sincer, cred că și un cocalar își iubește mama și își iubește iubita și plânge seara dacă i s-a întâmplat ceva nasol, chiar dacă scuipă semințe în fața blocului. Undeva pe partea asta umană o să încerc să o abordez. Nu știu încă povestea, știu numai că o să fie o relație între doi frați, pentru că am eu niște chestii de stors acolo. Nu pot să zic cum va fi, pentru că trebuie să stau mai întâi mult între ei. Nu vreau să inventez, să iasă o făcătură. Vreau să fie ceva găsit acolo, între ei, în relația cu ei. Vreau să lucrez cu actori neprofesioniști, din mediul real. Nu pot să le zic unor actori (fie ei buni, așa cum sunt Adi Nicolae sau Alex Pavel): pune-ți, te rog, tricoul ăsta mulat cu Gucci, de care știm foarte bine că e luat din talcioc și a costat numai doi lei, și fii cocalar! Și chiar dacă stau cu ei șase luni și lucrez, ălălalt o face pentru că este natura lui. La Adi și la Alex se va vedea că va fi ceva forțat. O să folosesc și actori, dar cam în stilul lui Forman: îi iau pe ăștia, îi bag pe ăilalți între ei, încât să-mi țină plot-ul și să-i lase liberi, să fie ei... că despre asta e vorba.

## IVANA MLADENOVIC

**Gabriela Filippi:** Înainte de „Pizza Love” ai mai avut muzică în filmele tale?
**Ivana Mladenovic:** Înainte de „Pizza Love” am făcut doar un documentar în anul doi, „Milky Way”, în care foloseam muzică originală, compusă de Andrei Rusu. Andrei Rusu este DJ Rusu. Rusu și Flore sunt doi băieți bucureșteni, cei mai buni prieteni ai mei, pe care îi cunosc de când am venit în România și de la care am învățat multe lucruri legate de muzică. Și nu e vorba doar de muzica pusă la petreceri. M-au influențat foarte tare în gusturile mele muzicale. Rusu nu e compozitor, nici Flore nu e de profesie neapărat, dar fac muzică de mulți ani. Rusu lucrează acum chiar în calitate de compozitor într-un studio de muzică. Flore a terminat ATF-ul la Multimedia. Împreună pregătesc un album. Întorcându-mă la „Milky Way”, exista o melodie, „Mando Beat”, folosită ca temă principală și pe generic foloseam o alta, „Mladenos Farm House”, făcută la mișto; ne-am distrat mult. Mai

erau încă vreo trei melodii, cu niște sample-uri.
**G.F.:** Cum ai colaborat cu Rusu? Ale cui au fost inițiativele legate de muzică?
**I.M.:** Am lucrat greu pentru că a fost foarte dificil să îi explic ce vreau exact. Norocul a fost că gusturile ni se potrivesc când e vorba de muzică și în momentul respectiv știam deja foarte multă muzică și puteam să vorbesc cu el la un nivel apropiat. Ce voiam de la muzică în documentarul ăla era să dea o notă un pic ironică. Am folosit muzică electronică pe imaginile cu vaci și oi. Atunci am ales să pun muzică în documentar – nu știu dacă acum aș face la fel, dar pot să îți zic ce credeam eu atunci în urmă cu trei ani. Tot documentarul ăsta, adică subiectul și personajele mi s-au părut ridicole și haioase în același timp. Multă lume zicea „of, ce grea și oribilă e viața pentru ei". Eu nu am privit așa, pentru mine ei au fost cât de cât fericiți și foarte funny. Am ales să pun muzică deoarece credeam că muzica o să fie my point of view cumva, sper că nu exagerez. Prezentam personajele în felul în care chiar erau ele, fără să fac ceva cu „of, Doamne, ce grea e viața!". N-am pus deci fluier și muzică de ciobani. Muzica e ca un comentariu al meu. Există un cadru cu ciobanul cu vacile care pasc pe câmp și în depărtare se vede orașul. Cred că asta era cumva muzică de oraș. Țin minte că am citit odată în niște ziare franțuzești – care scriau despre filmele dintr-un festival unde a fost și documentărelul ăsta – că muzica din „Milky Way" a fost haioasă și în contrapunct cu filmul; m-am bucurat. Dar în afară de asta, nu prea am auzit să comenteze cineva muzica.
În „Pizza Love" e multă, multă muzică. Asta era ideea, să fie multă muzică. Aici nu e așa de multă.
**G.F.:** Îmi povestești despre cum ai lucrat pentru „Pizza Love"?
**I.M.:** Toată muzica e originală, în afară de o melodie italo disco care se numește „Memories". Muzica e făcută de Andrei Rusu și de un băiat din Serbia, Djordje Miljenović a.k.a. Wikluh Sky, care e un muzician cunoscut acolo. Andrei a făcut unul sau două beat-uri originale (deci nu sample-at) și Wikuh a făcut o melodie întreagă pe care am folosit-o ca temă principală, prelucrată în diferite momente și care varia din muzică de cadru și de fond. Acolo chiar e multă muzică și mă întreb de mai multe ori dacă am greșit că am folosit așa de multă, dar atunci asta îmi doream. Am auzit de multe ori: Ivana, noi nu facem aici videoclipuri, aici trebuie să facem filme dar I got over it și am făcut cum am simțit. Nu era un mare plan. Am lucrat on-line cu băiatul ăsta din Serbia, dar a fost ușor pentru că l-am ales cunoscându-i stilul și i-am cerut ceva strict pe ceea ce făcea el.
**G.F.:** În „Pizza Love" muzica exista din scenariu?
**I.M.:** Încă din anul întâi, în filmele mele apare câte un pick-up sau radio sau tonomat. Profa de montaj făcea mișto de mine că iar vin cu niște butoane de la care pornește muzica în cadru. Dar nu făceam intenționat, asta îmi plăcea. Iar „Pizza Love" pur și simplu așa a fost gândit, încă de la scenariu. În „Milky Way" nu era chiar așa, pentru că era documentar și nu știam exact în care secvențe o să fie muzică. Dar în „Pizza Love" a fost clar.
**G.F.:** Cum ai ales stilul ăsta?
**I.M.:** Dar nu e niciun stil. Adică nu mi-am propus să fie stil. Era doar un scenariu care a venit atunci, o poveste care trebuia să fie spusă. Făceam de plăcere povestea aia. Nu mi-am propus să fie stil, doar că muzica era *all around me* și eram lângă oameni care fac muzică non-stop. E o mare bucată din viața mea. Poate de aia a ieșit așa cum a ieșit. Aproape toți prietenii mei fac muzică sau sunt într-un fel legați de muzică. Așa s-a nimerit, nu ca ceva plănuit; așa am simțit. Muzica trebuia să vorbească în „Pizza Love" despre nostalgie. Consideram roată cadrul cu discul de pick-up de la început. Erau niște simboluri pe care eu le luam în serios și care mi se par *funny* acuma. Dar mă bucur că au existat atunci. Este chiar *my life* cumva acolo, în „Pizza Love".
**G.F.:** Tu nu îl numești un stil. Este totuși un fel de a face cinema altfel decât ce se practică în școală.
**I.M.:** Nu știu. Nu pot să am eu stil încă. Nici nu știu bine încă să lipesc cadrele. Mai e mult de învățat. Erau niște exprimări ale mele și nu puteam să simt altfel în momentele alea. După aia s-a schimbat. Și s-a schimbat iar și iar. Sunt în căutare. Dar știu sigur că îmi place combinația între imagine și muzică și nu trebuie să fie neapărat într-un film, poate să fie orice. Îmi plac și videoclipurile.
**G.F.:** Ce proiecte ai în prezent?
**I.M.:** Lucrez la un documentar de lungmetraj produs de Strada Film, în care o să fie multe manele. Ei, exagerez acuma, glumesc, dar o să fie. O să fie chiar și o melodie special compusă pentru un băiat, care este principalul cântăreț în pușcăria unde filmez și o să încerc să îi fac videoclipul și să îl ajutăm să se promoveze. Muzica, în principal, o să fie din ce se găsește pe acolo: tot felul de oameni făcuți din aur, copii, femei, prinți și prințese. Am primit și nickname-ul „Prințesa de aur" pentru că mi-au zis că am vocea ca Prințesa de Aur. Există o manelistă cu porecla asta, eu nu știam pe-atunci. Îi puneam pe toți să-mi cânte „Buzele tale", care este una dintre manelele mele preferate. Ei toți cântă în pușcărie.
O să fie, deci, muzică și aici, dar nu intenționasem neapărat. Am ascultat multe manele ca să-i înțeleg mai bine și sincer, melodiile astea sunt foarte sincere, fără nicio glumă. Adică sincere pentru ei. I-am văzut cântându-le și ei chiar le cântă din inimă. Nu maneliștii ăștia de aur, ci copiii din pușcărie, ei le cântă din inimă.
**G.F.:** Și care e povestea lor?
**I.M.:** Uite, ți-o spun în stilul manele: „În seara asta mă simt bine și vreau să chefuiesc, de nimic nu îmi pasă, nici de banii ce-o să-i cheltuiesc", „sâmbătă, duminică, bem și facem iar belea, dăm la maxim muzica, să vină poliția" sau „lanțurile, praf, cenușă, fă, Doamne, fereastra ușa". Ei chiar trăiesc viața intens. Mă rog, nu toți sunt așa, dar ei cumva trăiesc pe versurile tuturor melodiilor ăstora.

## ... și regizorii consacrați ai Noului Val

### CRISTI PUIU

**Gabriela Filippi:** Mă interesează care este părerea ta despre muzica de film.
**Cristi Puiu.:** N-am o părere neapărat formată despre muzica de film. Așa, în general, nu am stat să mă gândesc. Dacă e să răspund simplu la întrebarea dacă muzica de film îmi place..., da, îmi place muzica de film, în măsura în care vorbim despre muzică compusă special pentru film, în măsura în care vorbim despre habar n-am ce cocktailuri muzicale folosite de un regizor sau

altul și care se mariază just cu filmul. Da, mi se pare O.K. Și mi se pare O.K. și atunci când nu se mariază just – când îmi place și muzica, îmi place și filmul, luate separat. Dar în ceea ce mă privește, ca regizor, n-aș putea folosi muzică de film. Ceea ce am și făcut, de altfel, n-am folosit muzică de film. Adică muzică de cadru, muzică prezentă în film într-o secvență sau alta și e justificată de prezența unui radio, din mașină sau habar n-am eu ce, un televizor care merge. Da, la modul ăsta da, dar altfel nu. Asta nu înseamnă că nu apreciez filmele care conțin muzică, în care muzica funcționează exact.

**G.F.:** Ai exemple de filme în care muzica funcționează ca muzică de fond?

**C.P.:** Dacă funcționează, asta e strict părerea mea. Alții poate consideră că nu funcționează tocmai bine muzica în, să zicem, habar n-am, filmele lui Hitchcock. Mie mi se pare că la Hitchcock funcționează foarte bine și mi-e greu să-mi imaginez un film de Hitchcock fără muzică. Pe de altă parte, uite, Bernard Herrmann, care a compus muzică pentru Hitchcock, a compus și muzica din „Taxi Driver" și mi se pare că acolo nu funcționează absolut deloc. Lucrul care mă deranjează cel mai tare în „Taxi Driver" e muzica aia, de niciunde, care vrea să spună mai mult decât poate să spună. Mă deranjează foarte tare, din cauza asta mi-e greu să mă uit la „Taxi Driver"; mi-e mult mai ușor să mă uit la De Niro în „Raging Bull", și în parte din cauza muzicii... Mă deranjează foarte, foarte, foarte tare. E un fel de abstracțiune sonoră.

**G.F.:** Dar care e diferența dintre cum folosește Hitchcock muzica și cum o folosește Scorsese în „Taxi Driver"?

**C.P.:** Habar n-am, este același compozitor, cu siguranță au existat discuții între Scorsese și Herrmann, îmi permit să spun că, dacă au existat aceste discuții între Scorsese și Bernard Herrmann, opțiunea lui Scorsese n-a fost tocmai justă. Adică nu-mi servește mie așteptările și – știu eu? – structura mea emoțională nu acceptă muzica aia împreună cu acțiunea aia, împreună cu povestea aia și cu tot discursul care se ascunde în spatele poveștii. În vreme ce la Hitchcock lucrurile funcționează mult mai bine! Nu cred că Bernard Hermann funcționează ca un compozitor bun la toate și poate compune absolut orice fel de muzică, schimbând enșpe mii de stiluri. Cred că se poate întâmpla ca Hitchcock, atunci când își imagina poveștile, să le imagineze împreună cu muzica aia, habar n-am. Nu știu cum funcționează ceilalți regizori. Eu găsesc că la Hitchcock muzica funcționează. Și mi se pare că toți regizorii care se reclamă cumva de la Hitchcock sau care au apărut în această filiație și continuă să-și facă filmele, să spună poveștile asociindu-le o coloană sonoră, un anumit tip de compoziție, fac bine că fac lucrurile așa și nu altfel. Suntem în plin cinema acolo. Or, filmele pe care le fac eu... de fapt, eu nu fac nici cinema, nu fac nici filme...

**G.F.:** Dar ce anume?

**C.P.:** Sunt niște produse audio-vizuale care se apropie mai degrabă de lumea reală – și aici este o lungă discuție, ce înseamnă asta, lumea reală. Se apropie mai tare de felul în care înțeleg eu că se întâmplă lucrurile și se apropie mai tare de felul în care am memorat eu experiențele prin care am trecut și lumea pe care o cunosc și cea pe care am cunoscut-o. Așa stând lucrurile, eu nu pot să imaginez o secvență căreia să-i asociez nu știu ce fragment muzical care vine de niciunde. Ca „Sonata lunii" în „Elephant" al lui Gus van Sant. E un lucru care mă irită foarte tare – momentul ăla nu-mi place deloc. Să spun simplu și banal, e un alt mod de a aborda această relație cu filmul, cu actorii, povestea, regia, scenariul, imaginea, sonorul, montajul... Mă interesează mai mult să pun pe peliculă ceea ce cred eu că am înțeles din ceea ce mi s-a întâmplat și atunci e foarte greu să recurg la muzică. Pentru că, efectiv, în orice situație m-aș afla, nu-mi cântă în timpane viori și violoncele și tromboane. Aici este limita mea, nu pot merge mai departe cu asta. Dar altfel îmi place, sigur că-mi place. Îmi place foarte tare! Atenție, îmi place foarte tare. Dacă vorbim despre tot ce înseamnă Hollywood-ul anilor patruzeci-cinzeci: păi, cum ar fi...? Ar fi foarte nasol să nu existe muzică în filmele alea. Ar fi foarte nasol pentru că așa este, asta îmi spune memoria mea. Eu așa le-am văzut. Deși n-ar strica un experiment în direcția asta. Toate filmele alea, tot ce înseamnă seria de film *noir*, nu știu ce, fără muzică. „Al treilea om" al lui Carol Reed.

Apoi, mai e ceva, mai este încă un lucru care mă deranjează atunci când se folosește muzică de film și chiar când se folosește just – adică și povestea, și stilul, și momentul, și raportarea autorului la cinema o reclamă. E ca muzica să nu conțină cel puțin o dimensiune autoironică. Atunci când muzica e gravă, iarăși mă deranjează. Chit că filmul o reclamă.

**G.F.:** În orice film muzica trebuie să conțină autoironie?

**C.P.:** Pe durata unui film, nu în mod constant, dar pe durata unui film trebuie să existe – pentru mine, pentru alții nu, dar pentru mine trebuie să existe. „Trebuie să existe!" – am nevoie să simt, undeva acolo, prezența autorului. Un autor ghiduș, nu unul care se ia în serios: uite, domnule, ce lucruri spunem noi acuma, adică atenție, vă livrăm acum marea filosofie!

**G.F.:** Cum este cu piesa Margaretei Pâslaru din „Moartea domnului Lăzărescu"? Este tot această autoironie?

**C.P.:** Păi da, și la început, și la sfârșit. Sigur, autoironie și melancolie și nostalgie și... Este o parte din mine. Din cauza asta le-am și separat, la modul ăsta distinct, în special melodia de la final: să fie un moment de liniște, apoi să pornească muzica pentru ca enunțul să fie cât se poate de clar.

**G.F.:** Este cumva o ieșire din lumea filmului tău?

**C.P.:** Da, într-un fel. Într-un fel este, așa, o privire aruncată peste umăr a autorului – sau a autorilor –, pentru că este momentul în care curge genericul. Toți oamenii care au fost angajați în realizarea acestui film se află acolo, pe generic, ca un fel de semnătură pe un tablou. Foarte multe, multe, multe, multe nume. Am asociat această bucată, această melodie a Margaretei Pâslaru, să fie lucrurile clare. La început, felul în care am construit muzica, adică felul în care am așezat-o la început a fost realmente dintr-o nevoie de a face ce a făcut Antonioni în „Eclipsa". La început este o melodie, un twist cântat de Mina și apoi se întrerupe bucata aia și apar niște sunete mai abstracte, foarte „muzică de film". Ei, la mine muzica dispare și rămâne doar sunetul străzii și începe filmul și așa mai departe. Dar „Eclipsa" lui Antonioni a fost modelul. Adică începutul ăla, pentru că-mi place foarte tare Mina. Și-mi place foarte tare cum se mariază melodia aia a Minei cu imaginea filmului, în special. În rest, jocul actorilor, povestea – acolo e mult de discutat și nu sunt un fan Antonioni.

**G.F.:** Ai făcut școala de film în Elveția. Cum se lucra acolo?

**C.P.:** E o școală foarte liberă, fiecare făcea ce vroia și așa e

normal să fie în orice școală de artă. Studenții ar trebui să fie ajutați să spună ce sunt ei, să spună și să facă ceea ce sunt ei, să povestească despre felul în care văd ei și înțeleg ei lucrurile, exprimându-se, na, cinematografic. Iar la Geneva lucrurile stăteau chiar așa, adică era o mulțime de informații care ne erau livrate așa, sistematic, de-a lungul anului, și apoi venea examenul de sfârșit de an și atunci trebuia să prezinți filmul și filmul era judecat și apreciat în măsura în care autorul lui – studentul respectiv – vorbea despre sine, despre lumea în care el trăiește, iar tot ce era chestiune – habar n-am – tehnică, lucruri pe care le-a învățat în școală și care puteau fi regăsite în filmul lui, alea nici nu contau la notă. Am avut colegi care veneau cu filme foarte bine făcute, dar cu o lipsă totală de conținut. Erau doar niște expresii ale unui mimetism basic: facem filme ca ăla, ca ăla, și simțeai cam ce autori le plac, dar pe ei nu-i regăseai – decât foarte puțin, atât cât scăpa.

**G.F.:** Cum arătau filmele tale de studenție?

**C.P.:** Păi la fel, fără muzică.

**G.F.:** Subiectele erau tot pe baza experienței tale din țară?

**C.P.:** Din țară sau nu, nici nu contează asta. Aici oamenii se înșeală foarte tare. Cei mai mulți se înșeală foarte tare când vorbesc despre „Lăzărescu" ca despre o poveste românească. Astea sunt reflexele unui provincialism foarte serios și grav de care suferim mai toți. E povestea unui om care moare și cu asta, basta. Că se întâmplă în România... De altfel, spectatorii din Franța, America, Anglia etc. s-au raportat la film exact de maniera asta – în fond, nu e o poveste românească. Prin urmare, atunci cand m-apuc să scriu un scenariu, ce mă interesează foarte tare este să înțeleg felul în care omul funcționează într-un context precis. Din cauza asta, probabil și „Lăzărescu" a funcționat atât de bine, pentru că oamenii s-au regăsit în povestea lui.

## ADRIAN SITARU

**Gabriela Filippi:** Ați lucrat cu muzică de cadru pentru „Valuri" și pentru „Pescuit sportiv", pe coloanele lor sonore apar piese pop. În „Pescuit sportiv" este, însă, înscris pe generic numele compozitorului Cornel IIie. Care a fost rolul lui și cum s-a desfășurat colaborarea?

**Adrian Sitaru:** De obicei nu sunt deloc adeptul muzicii în film. În „Pescuit sportiv" am renunțat chiar la cea pentru genericul final. Cred că cine e curios să citească un generic, poate să-l vadă și fără să asculte muzică. E interesant că, până să mă apuc de film, cochetam cu muzica, am cântat în niște trupe, am rămas atașat de muzică, dar acum nu-i văd rostul decât în foarte puține situații și deloc în filmul realist.

La „Valuri" mi-am dorit această muzică și mi-a compus-o Cornel Ilie, cu care am mai colaborat foarte bine și la alte proiecte în televiziune. Atunci a fost o chestiune de gust, poate astăzi n-aș mai băga muzică în „Valuri". Însă și în cazul lui „Valuri" am încercat să o încadrez în mediul ambiant. Nu știu dacă e pop sau alt gen, am convenit cu Cornel să fie ceva între pop francez vechi și manea și să fie vesel.

**G.F.:** Considerați că muzica cu sursă în cadru și, în general, folosirea unor melodii pre-existente filmului este mai potrivită esteticii realiste?

**A.S:** La „Pescuit sportiv", după ce am montat filmul, mi-am dat seama că sunt niște situații unde radioul din mașină este pornit și ar trebui să pun ceva muzică. Am apelat din nou la Cornel, dar nu ca să compună ceva nou, ci doar ca să-mi dea niște piese pentru care avea drepturi, iar eu n-aveam bani, deci m-a ajutat pur și simplu, nu a fost ceva calculat – ce tip de muzică merge etc. Se potrivea aproape orice, din punctul meu de vedere.

**G.F.:** În ce direcție credeți că se îndreaptă stilul dumneavoastra cinematografic și cum va arăta muzica folosită pentru filmele următoare?

**A.S.:** Nu știu să zic în ce direcție se îndreaptă stilul meu cinematografic, încă nu știu dacă am unul. Ca muzică în film nu am deloc intenția să devin radical, chiar am în cap o poveste – stil realist – despre o trupă de provincie în care muzica ar avea rost din plin. Altfel, o consider extrem de abuziv-manipulativ folosită pentru zilele noastre, chiar și în filme cu pretenții.

**G.F.:** Există cineaști la care v-a plăcut în mod special felul în care este folosită muzica de film?

**A.S.:** Filme în care muzica mi-a plăcut foarte mult sunt, bineînțeles, „Trainspotting", „Pulp Fiction" sau „Leaving Las Vegas", dar ele sunt filme clasice deja, chiar și doar din punct de vedere al muzicii.

Îmi amintesc acum că mi-a plăcut în mod deosebit cum a fost folosită muzica în „Respiro" și „Nuovomondo" de Emanuele Crialese. Probabil mai sunt și alte filme, precum „Dead Man" de Jarmusch, „Arizona Dream", iar acești cineaști folosesc, să zicem, în mod inteligent, conceptual, acest artificiu numit muzică de film.

## RADU MUNTEAN

**Gabriela Filippi:** Până acum ați lucrat în filmele dumneavoastră doar cu muzică cu sursă în cadru. Ați fi tentat ca pe viitor să apelați la un compozitor pentru o muzică de fond?

**Radu Muntean:** De ceva vreme mă interesează un anumit tip de realism cinematografic, în care muzica de ilustrație nu ar fi decât o proptea stilistică și nimic mai mult, o modalitate artificială de a induce emoție. Nu-mi doresc asta, fac filme fruste și prefer să obțin emoția mai cinstit și – cred eu – mai autentic. La „Furia", am lucrat cu Electric Brother, cu care m-am înțeles perfect și cu care continui să lucrez în publicitate. El a fost și sound designer-ul celorlalte filme pe care le-am făcut, însă, spre frustrarea lui, cel puțin deocamdată va trebui să se mulțumească cu atât.

**G.F.:** Care este rolul muzicii în filmele dumneavoastră?

**R.M.:** Am folosit muzică de cadru, melodii care reprezintă sau caracterizează personajele sau epoca respectivă („Lambada", Gică Petrescu).

**G.F.:** Există exemple de filme sau de cineaști la care muzica v-a impresionat în mod deosebit?

**R.M.:** Kubrick, Fellini, Greenaway, Lucas, Spielberg, Tarantino sunt câțiva cineaști care au folosit muzică de ilustrație cu cap. Mi se pare însă că există un pericol atunci când faci exces de muzică în filme. Muzica, la fel ca imaginea, scenografia sau oricare alt mijloc de expresie cinematografică, trebuie să servească discret filmul, nu să iasă în față. Când se întâmplă astfel, de cele mai multe ori filmul are de suferit.

**G.F.:** Experiența în publicitate v-a influențat în felul în care folosiți sau cum v-ați gândi să folosiți pe viitor muzica de film?

**R.M.:** Nu, am învățat să separ foarte clar filmul de publicitate.

## CĂTĂLIN MITULESCU

**Gabriela Filippi:** Folosiți muzica de film într-un fel diferit față de colegii dumneavoastră de generație.

**Cătălin Mitulescu:** Pentru mine, filmul face parte din artele spectacolului. Așa îmi place să-l văd, sunt genul ăla de spectator care merge în sală să vadă un spectacol și muzica poate să joace un rol foarte important. Ca autor, alegi un subiect, alegi o poveste, alegi niște costume, alegi ca oamenii din sală să vadă ce vrei tu. Și poți să alegi ca personajele în clipa aia să asculte un radio și poți să alegi și ca tu, ca regizor, să pui o muzică în secvența aia. Ce am descoperit eu este că nu există reguli. Nici măcar nu-mi propun să fiu consecvent cu un anumit realism – dacă caut un anumit sentiment, dacă caut o anumită senzație pentru o anumită secvență, aleg și pun muzica aia. E pur și simplu o opțiune a autorului, să aleagă o anumită muzică. Eu nu consider că trebuie să fiu foarte dedicat unui anumit tip de realism. Caut o identitate între realismul scenei și scena făcută de mine ca cineast.

**G.F.:** Mi se pare că în acest sens există o diferență între scurtmetrajele dumneavoastră, în care, chiar dacă există muzică de fond, erați mai interesat de realism decât în „Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii".

**C.M.:** Depinde de subiect. De exemplu, în „Trafic" n-am simțit nevoia de muzică pentru că exista muzica aproape imperceptibilă a traficului, a orașului, a mașinii. Pentru mine, asta a jucat rolul unui soi de muzici: semnalul de la semnalizator, zgomotul motorului, schimbatul de viteze, oprirea mașinii în trafic, deschiderea ușii, barul, ușa de la bar, toate lucrurile astea au funcționat. A fost suficient cât să transmit ceea ce vroiam. Au fost secvențe, spre exemplu, în „17 minute întârziere", în care realismul nu a fost suficient: am propus niște personaje și pe final aveam nevoie de o anumită senzație, de o anumită stare, aceeași cu cea de la început, ca filmul să se întoarcă. Și am folosit muzică atunci, muzică care nu se aude la radio, nu e justificată în cadru. Și eu cred în genul ăsta de intervenție. Nu în muzica aia care-ți subliniază o anumită stare, îți subliniază ceea ce-ți spune scena. Adusă în film, muzica trebuie să intre într-o relație activă cu ceea ce înseamnă imagine. Astfel rezultă exact sentimentul, senzația pe care eu vreau s-o transmit. Nu folosesc muzică ca să accentuez anumite emoții pe care le am deja în imagine, nu-mi place asta. Și nu-mi plac filmele care prin muzică îți pompează anumite emoții, îți induc o anumită stare.

**G.F.:** Dar aveți alte exemple de cineaști care folosesc muzica așa cum va place și dumneavoastră să o folosiți?

**C.M.:** La Lynch, în unele momente există relația aceasta activă, foarte interesantă, de multe ori contrapunctică, de multe ori contradictorie, între imagine și muzică. Și relațiile dintre regizor și compozitor sunt de multe ori la fel cum este muzica la Lynch – ori conflictuale, ori foarte apropiate, prietenești, dar sfârșind prin a se certa: Kusturica, de exemplu, și mulți alții au avut relații de genul ăsta. Chiar și eu cu Bălănescu am avut momente în care ne-am înțeles foarte bine, am avut momente în care lucrurile n-au mers tocmai așa. Asta mi-a plăcut și mai mult, pentru că a avut loc o ciocnire de sensibilitate și ne-am întâlnit undeva. Pentru „Sfârșitul lumii" nu am avut nevoie de o muzică lacrimogenă sau de o muzică care să-ți trezească nostalgia sau care să-ți inducă anumite emoții. Și nici măcar nu pot spune că muzica a funcționat la fel pe toate secvențele pe care am pus-o. A funcționat de fiecare dată altfel. Mă refer pur la muzica compusă special pentru film. Sunt secvențe care n-ar fi avut emoția pe care o au dacă nu ar fi avut muzica asta. Și sunt secvențe pentru care Alex mi-a compus muzică și, pentru că mie mi-au plăcut așa cum au ieșit, intime, cu o emoție reținută sau dimpotrivă, explozivă, atunci le-am ținut fără muzică. N-am simțit nicicând nevoia să potențez, să sper ca muzica să ridice secvențele. Muzica e un instrument prin care creezi, prin care te exprimi și de asta îmi place foarte mult, dar nu înseamnă că folosesc muzica tot timpul, la toate filmele. Sunt convins că sunt filme, sunt scene, sunt subiecte la care nu o să am nevoie de muzică. Dar am o mare bucurie când pot să folosesc muzică. Muzica pusă pe imagine îmi dă senzația că mă exprim mai bine, că am reușit să creez o scenă mai bună, că am reușit să transmit spectatorului. E un dialog împlinit, între mine și spectator, în care și muzica joacă un rol important.

**G.F.:** Dar cum este colaborarea cu compozitorul? Lucrând cu un compozitor, bănuiesc că se pierde cumva controlul asupra lumii pe care o imaginați.

**C.M.:** Da. Uneori se pierde controlul pentru că intervine un alt creator cu un univers propriu, cu propriile lui dorințe. Și asta e și foarte interesant pentru mine, să simt că celălalt a pornit de la ceva ce i-am cerut eu și a creat altceva, dar care, pus pe imaginea mea, îmi dă mie senzația că m-am exprimat mai bine, că am reușit să fac o scenă mai puternică. Și lui îi dă sentimentul că s-a exprimat și a făcut o operă completă. Noi am făcut și un concert cu muzica lui Bălănescu pe imagini din film. Munca la muzica de film seamănă la un moment dat chiar cu filmarea. Am fost și am înregistrat cu el, undeva pe lângă Londra, într-un studio izolat la țară. Cântau Evelina Petrovna, o acordeonistă rusoaică, și un englez care era la violoncel. A fost foarte tare. A compus, am înregistrat, eu aveam o anumită așteptare, vroiam ceva de la muzică, Alexandru uneori vroia altceva, eu înțelegeam ce vroia el, dar mi se părea că nu se potrivește, unele lucruri s-au potrivit, deși eu nu mi-am dat seama, unele lucruri pe care le-a făcut el erau altceva decât l-am rugat eu și eu încercam să trag de el spre ce vroiam eu. A fost ca o luptă. Le-am cerut interpreților o anumită curățenie, o anumită simplitate. La un moment dat, eu vroiam pentru scena cu balonul ceva aproape naiv, aproape de circ. Ei vroiau să mai complice un pic lucrurile; pentru final, la fel. A fost foarte solicitant, dar și foarte plăcut. Filmul este un exercițiu de sinceritate, dar nu și un exercițiu de a fi identic cu o anumită realitate. Dacă alegem să facem, spre exemplu, o scenă de mic dejun, undeva la mare, în septembrie, nu mai e nimeni la o terasă care aproape se închide. E un mic dejun între patron și fata care a lucrat acolo; mănâncă împreună și negociază salariul. În universul acestei secvențe există anumite sunete pe care le aduci din realitate: un radio cu niște muzică, poate să fie marea, poate să fie vântul, pot să fie niște copii care fac exerciții fizice pe plajă și așa mai departe. Eu cred însă că artistul, dacă simte și dacă are nevoie de asta în secvență, poate să aducă un cântăreț de operă acolo, care să facă vocalize pe plajă. Fără să-i fie frică – sunt niște riscuri pe care ți le asumi! Și în final ești judecat pentru coerența scenei. Iar coerența nu ține decât de emoția pe care vrei s-o transmiți și de informație, de ceea ce vrei să povestești. Nu există pentru mine o restricție pentru motivul că nu poate să existe acolo. Și transferul ăsta, a ceea ce e real, în

film, nu funcționează așa. Nu înseamnă ca dacă există ceva care se întâmplă în mod real și e credibil, e credibil și în film. Și, la fel, nu înseamnă că dacă introduci în film ceva ce nu se întâmplă în mod real, nu e credibil. Nu poate să existe niciodată un argument ca: asta n-o să se întâmple așa în mod real, sau: așa nu poate să fie un om în mod real. Ceea ce e important e povestea pe care tu vrei s-o transmiți și ce emoții vrei să investești. Creatorii – regizori, actori sau muzicieni – vor toți să se exprime și sunt diferiți: văd, aud lucruri diferite, vor să povestească diferit.
În contextul minimalist, în care facem exerciții de identificare, eu simt mai diferit și-mi place când găsesc ceva care nu există, care există doar în capul meu. Și conving prin puterea unei scene, prin emoția pe care o transmite, că lucrul ăla e adevărat. Nu mai există nicio regulă. Depinde de cum simți, depinde de inspirația ta. Important e că tu te exprimi, alegi să folosești niște mijloace de exprimare și muzica e unul dintre ele – pentru mine, unul foarte important. Și e important să fii cât mai relaxat, să fii cât mai generos când ești artist, să reușești să stabilești dialogul cu publicul, să-i dai ceva, să-l îmbogățești. Asta nu înseamnă că trebuie să-i spui ceva foarte clar, ci să-l faci să simtă ceva, să-l faci să fie interesat de poveste. Dacă ai curaj, dacă experimentezi, la un moment dat reușești să creezi momente cinematografice foarte bune și asta e ceea ce contează.

## CORNELIU PORUMBOIU

**Gabriela Filippi:** Din câte am văzut pe generice, în filmele dumneavoastră există numai melodii pre-existente. Nu ați lucrat niciodată cu un compozitor pentru o muzică originală de film...
**Corneliu Porumboiu:** Nu, niciodată. Nu prea cred în asta. Muzica e o artă foarte puternică, e mai puternică decât cinemaul și nu mi se pare fair să folosești muzică. Iar pentru că eu fac filme realiste, nu intră. Folosesc, într-adevăr, muzică de cadru, care joacă într-un anumit fel în film, dar nu apelez la muzică specială pentru film.
**G.F.:** Cum ați ales melodia Mirabelei Dauer în „Polițist, adjectiv”?
**C.P.:** În prima variantă era altă melodie, după aia am ajuns la melodia Mirabelei Dauer. Ce m-a atras la ea au fost versurile, pentru că se folosesc foarte multe metafore și intra în zona total opusă tipului de cinema și a tipului de demers pe care-l făceam eu în film. Era un film foarte analitic, despre sens, despre sensul cuvintelor și foloseam cântecul drept contrapunct la demonstrația mea. Mă interesa și pentru felul ei compozițional. Dar am fost împărțit: prima oară mi-a plăcut melodia și după aia m-am gândit să o folosesc. Filmul a devenit la a doua variantă un film despre sensul cuvintelor. Nu pot să delimitez foarte clar momentul în care am ales melodia.
**G.F.:** Dar – nu neapărat în stilul acesta realist – există cineaști sau filme care v-au plăcut foarte mult și care experimentează cu muzica?
**C.P.:** Nu știu dacă am foarte multe exemple acum. La tipul de cinema pe care-l fac în momentul ăsta, muzica e o cârjă. Îmi place muzica, de exemplu, din „M” al lui Lang, cântecul ăla e justificat acolo și joacă dramaturgic. Dar, după gustul meu de cinema, nu prea cred în muzica compusă. E un ajutor pe care tu, ca regizor, îl folosești. Muzica e atât de abstractă și, dacă nu este bine dozată, riști să ajungă mai importantă decât vizualul.
**G.F.:** Pentru filmele următoare credeți că o să mai aveți muzică sau o să încercați să suprimați și melodiile cu sursă în cadru?
**C.P.:** Am un subiect care e legat de muzică, dar foarte tehnic. Nu știu dacă-l voi face, să vedem. Dar în rest nu cred că voi schimba felul în care folosesc muzica. Nu cred că voi lucra cu un compozitor; e o chestie de gust. Consider însă că muzica te poate ajuta foarte mult în compoziția unui film. Pentru că e o artă care se desfășoară în timp, are multe legături, multe asemănări cu filmul. Cred că din muzică poți învăța foarte mult la nivel de compoziție: felul în care intră fiecare temă, cum se desfășoară în timp. Sunt lucruri care te ajută, cum spuneam, mai degrabă în compoziția unui film, în găsirea ritmului, nu atât în a ilustra anumite pasaje.
**G.F.:** Pentru proiectul de care spuneați, ce v-a inspirat?
**C.P.:** Repetiția unei melodii pe durata întregului film. Spuneam că există o asemănare între muzică și film, o asemănare în interpretare. În zona asta aș specula. Bine, e un subiect pe lângă alte două pe care le am și la care n-am început încă să lucrez. Ce mă uimește este lucrul pe o partitură. Lucrezi de fapt după niște semne care, deși sunt numai niște semne pe o pagină, undeva, exprimă ceva. Cântate, semnele astea nasc o lume; asta este ceea ce mă preocupă.
**G.F.:** Analogia este cu scenariul de film?
**C.P.:** Mai degrabă cu filmul. Majoritatea filmelor din ziua de azi se bazează pe scenarii foarte bune. Multe filme au povești bune, dar căutarea în zona ritmului, în zona unei propuneri de lume, mi se pare o parte încă nedezvoltată a filmului.
**G.F.:** Ține de tehnica interpretului de muzică sau a regizorului, de cum...
**C.P.:** Da, zona asta mă interesează. Acum trebuie să m-apuc, e doar o idee, o situație care mă interesează. Am început să citesc ceva despre muzică, pentru că n-am făcut niciun instrument. Dacă m-apuc să fac filmul ăsta, voi lucra, evident, cu consultanți, cu profesori. Atunci când ating o anumită zonă, încep să studiez și eu, îmi iau și consultanță din domeniul respectiv. Să vedem dacă voi face filmul ăsta.
**G.F.:** Folosiți muzica pentru descrierea atmosferei, a lumii? E cazul fanfarei din „A fost sau n-a fost”?
**C.P.:** Da, evident, cântecul lor era unul dintre elementele prin care vedeai că e o lume care se schimbă. Ca și mașina străină din fața blocului. Trupa asta care trebuia să cânte tradițional preia alte ritmuri, cântă o muzică latino. În „Polițist, adjectiv”, melodia aia romantică caracterizează într-un fel personal soția. Ăsta e un prim nivel, da.
**G.F.:** În „Călătorie la oraș” apare cântecul celor de la Zdob și Zdub, formație care combină tot un fel de muzică tradițională cu alte ritmuri.
**C.P.:** Da, bine, nu-mi puneam eu mari probleme atunci. Îmi plăcuse foarte mult melodia. Și fiind un scurtmetraj, ritmul filmului era influențat de melodie. Influența felul burlesc de a juca al actorilor. Cred că acolo drumul a fost invers, melodia a contat în sine în mod inconștient atunci când am scris scenariul.
**G.F.:** Cred că e singura melodie care nu are sursă în cadru în filmele dumneavoastră...
**C.P.:** Da, cred că aia e singura. Era o etapă în care nu conștientizam foarte bine lucrurile astea și cântecul îmi plăcuse foarte mult.

# Interviu cu Jim Stark*

Jim Stark e un personaj foarte ciudat: e la origini avocat, dar s-a îndrăgostit atât de tare de cinema, o dată cu filmul lui Jarmusch – „Stranger Than Paradise" – încât și-a dedicat de-atunci timpul unei meserii profitabile mai degrabă pe plan spiritual : producția de film independent. La TIFF l-am așteptat, neanunțată, la aeroport și în jumătatea de oră petrecută în trafic a vorbit cu pasiune, fără întrerupere, despre meseria lui și m-a convins că până și „copiii rebeli" ai cinemaului au nevoie de un om care să aibă grijă de ei. Introducing Mr. Jim Stark.

Principalele filme la care a lucrat ca producător sau co-producător: „Stranger Than Paradise" (1984), „Coffee and Cigarettes" (1986), „Down by Law" (1986), „Mystery Train" (1989), „Night on Earth" (1991) – regia Jim Jarmusch; „The Living End" (1992), „The Doom Generation" (1995) – regia Gregg Araki; „In the Soup" (1992) –regia Alexandre Rockwell; „Factotum" (2005) – regia Bent Hammer.

**de Miruna Vasilescu**

**Miruna Vasilescu:** Cum ați ajuns producător și de ce produceți numai filme independente?

**Jim Stark:** Nu produc filme de la Hollywood. Mie-mi plac filmele mici, cinemaul de autor, unde principalul scop este să facem un film cât se poate de bun și nu neapărat să obținem un succes de box office impresionant. Lucram la o firmă de avocatură, în New York și mă ocupam cu chestii banale de genul: dădeam în judecată oameni bogați pentru alți oameni bogați etc. Cam pe-atunci am cunoscut-o, la o petrecere, pe Sarah Driver, care tocmai lucra împreună cu iubitul ei (n.r. Jim Jarmusch) la un film cu buget foarte mic (n.r. „Stranger than Paradise") și avea nevoie de ajutor legal, dar n-avea bani să angajeze un avocat, așa că am fost de acord s-o ajut, chiar dacă nu știam nimic despre industria filmului. Am lucrat circa doi ani la acest „filmuleț" care ulterior a câștigat Camera d'Or la Cannes și multe alte premii. Am mai lucrat cu Jim Jarmusch la câteva filme și, în timp, am început să lucrez și cu alți autori.

**M.V.:** Care sunt diferențele dintre film independent și film produs de marile studiouri?

**J.S.:** Sunt foarte multe. Ai un buget mai mare, toată lumea câștigă bani. De obicei mulți. Ai de-a face cu staruri, cu agenții și managerii lor, cu avocații și asistenții lor și cu o grămadă de alți oameni. Filmele independente sunt producții mult mai personale. Principala diferență este că trebuie să chibzuiești cum trebuie banii veniți din mai multe surse, majoritatea europene – cel puțin în cazul proiectelor mele. Pentru un film de studio, trebuie să îndeplinești toate cerințele studioului respectiv și una dintre cele mai importante este ca filmul să se vândă și să aibă actori principali faimoși. Și ei îți dau banii. Ăsta ar fi avantajul în cazul marilor producții: că e o singură sursă financiară, sigură și importantă, în loc de o mulțime de sume mici venite dintr-o mie de direcții. Pentru filmele mici trebuie să alergi și să transpiri mai mult...

Care sunt satisfacțiile atunci când produci un film independent?

Când oamenii mă întreabă ce înseamnă să fii producător, îmi amintesc de o secvență din filmul lui Michael Powell, „The Red Shoes", despre o tânără balerină care se întâlnește cu viitorul ei impresar și îl întreabă, pe un ton cât se poate de naiv: „și ce face un impresar, de fapt ?" Și el stă relaxat, în spatele biroului lui mare și luxos și zice: „transformă lucrurile mici în lucruri mari". Așa că satisfacția mea în asta constă. Îmi place să discut cu oameni talentați, cu idei frumoase și să transformăm împreună ideile în filme. Și-apoi, văd produsul final și simt că funcționează și nu doar pentru mine, ci pentru săli pline de oameni – e un sentiment minunat.

**M.V.:** De ce credeți că Jarmusch e un regizor iconic, iubit de un public foarte larg, în ciuda faptului că nu face filme „de public"?

**J.S.:** Jim este un povestitor genial. Am învățat, în timp, că e suficient să înțelegi ce fel de om e regizorul pentru a intui ce vei obține de la filmele lui. Așa că, dacă te uiți un pic la Jim vezi... da, vezi un tip foarte cool, cu o freză ciudată și niște ochelari de soare foarte hype, dar dincolo de asta, e un povestitor minunat și e extrem de amuzant. Vede și simte lucrurile într-un anumit fel și din două-trei cuvinte te face să privești și tu lumea din același unghi. Așa e Jim, așa sunt și filmele lui. A studiat poezia, literatura și are o pasiune puternică pentru muzică. Toate lucrurile astea se simt în fiecare film de-al lui, așa că filmele lui sunt un pic diferite de majoritatea filmelor americane.

**M.V.:** Aveți și un rol creativ în filmele pe care le produceți?

**J.S.:** Cu Jim nu, pentru că e un tip care știe exact ceva. Dar am fost co-scenarist la „Cold Fever" și, împreună cu Bent Harris am decis să facem „Factotum", bazat pe o carte a lui Bukowski. Știi de ce au ales să proiecteze „Stranger Than Paradise" la TIFF? M-au întrebat care din filmele mele aș vrea să fie proiectate și am ales și „Stranger Than Paradise" chiar dacă nu eu sunt de fapt și de drept producătorul lui. Sigur, am ajutat la producție, m-am ocupat de acte, avize etc., dar asta e altceva. Principalul motiv pentru care l-am ales este pentru că actrița care o joacă pe Aunt Lotte e bunica mea, Cecilia Stark, care s-a născut și a crescut la Târgu Mureș, de unde a plecat în 1939. E foarte amuzant că bunica vorbește ungurește în film, dar vorbește limba veche, de la 1939, pe care o știe încă bine, dar care, între timp, s-a schimbat, așa că, pentru cine știe ungurește, trebuie să fie foarte amuzant...

**M.V.:**Aveți un cuvânt greu de spus vizavi de forma finală a filmului?

**J.S.:** Final cut-ul este un aspect foarte important pentru regizor. Problema e că, din moment ce nu ies prea mulți bani din asta, e

Stranger Than Paradise, 1984

logic ca autorii să facă filmul pe care și-l doresc. Ar fi absurd ca filmul să le fie "furat" de altcineva. E un film de autor! Dacă pui încă 4 "autori", fiecare cu punctul lui de vedere, riști să nu rămâi cu nimic. E una dintre problemele pe care o au filmele de la Hollywood. Au atâtea lucruri "îndesate" în ele, încât până la final nu există niciun fel de punct de vedere. Așa că mă opresc la sfaturile date în pre-producție vizavi de scenariu, de casting ș.a. dar atunci când se strigă acțiune! mă retrag. Soarta lui e, din acel moment, în totalitate în mâinile autorului.

**M.V.:** Ce ne puteți spune despre „Country Wedding" (n.r. film proiectat în cadrul TIFF 2009)?

**J.S.:** Prima dată am fost în Islanda cu "Mistery Train" al lui Jarmusch. M-am îndrăgostit de țară și mi-am dorit să fac un film acolo. Am făcut „Cold Fever" cu Frederic Friederekson, care ulterior a devenit cel mai în vogă regizor islandez, nominalizat la Oscar și altele. Mi-am cumpărat o casă acolo, apoi încă una. Mi-am făcut o groază de prieteni. Unul dintre acești prieteni era un monteur care producea filmul lui Valdis Oskardottir. Valdis a montat filme ca „Festen", „Eternal Sunshine of the Spotless Mind", „It's All About Love", „Finding Forrester" ș.a. Avea această idee să facă un film cu o companie de teatru celebră în Islanda. Avea la dispoziție o săptămână de filmare, 4 camere de luat vederi și doar un soi de outline în loc de scenariu, trupa urmând să improvizeze mare parte din dialoguri. Unul dintre operatori era Anthony Dod Mandel, cel care a câștigat ulterior Oscarul pentru imaginea lui „Slumdog Millionaire". Așa că m-am implicat în acest proiect. Filmarea a durat o săptămână, post-producția a durat 8 luni. Este un road-movie despre un mire și o mireasă care se căsătoresc undeva la țară. Merg la biserica dintr-un sat necunoscut cu autobuze separate. Mirele e singurul care știe (sau crede că știe) adresa bisericii. Doar că în Islanda sunt foarte multe biserici, așa că se rătăcesc și merg de la o biserică la alta și pe parcurs toți membrii celor două familii și prietenii lor se îmbată din ce în ce mai tare, izbucnesc conflicte, sunt dezvăluite secrete, unii se iau chiar la bătaie etc.

**M.V.:** Cum alegeți filmele pe care le produceți?

**J.S.:** Merg la festivaluri. Ca TIFF. Pentru că am ocazia să cunosc cineaști și niciodată nu știi când îți iese în cale cineva cu care chiar ai ceva în comun sau care are idei care-ți plac. Sau vezi un film pe care l-au făcut și ți-a plăcut etc. Dacă cineva vine la mine cu un subiect care îmi spune ceva, sunt gata să-l ajut să facă un film. De cele mai multe ori, am nevoie de timp în care să cunosc oamenii cu care urmează să lucrez. Pentru că, de bine, de rău, relația regizor-producător e ca un mariaj. Trebuie să ai foarte multă grijă cu cine te însori. Altfel, lucrurile s-ar putea să iasă destul de urât.

**M.V.:** V-ar interesa să produceți un film românesc?

**J.S.:** Nu-mi pasă de unde vin regizorii cu care decid să lucrez. Dar în momentul ăsta nu sunt tocmai disperat să găsesc un proiect nou. Piața merge foarte prost. E greu să strângi bani la ora actuală. Distribuția filmului e și mai dificilă. Era greu și cu 5 ani în urmă și lucrurile s-au înrăutățit. Așa că sunt destul de rezervat vizavi de orice fel de proiect zilele astea...

**M.V.:** Chiar și cu cinemaul românesc?

**J.S.:** Cu o lună în urmă, a fost organizată la New York o vizionare a celor mai noi producții românești. Am văzut 3 dintre ele și mi s-au părut minunate: „Cea mai fericită fată din lume", „Francesca" și „Felicia înainte de toate". Toate fac parte din Noul Val Românesc, genul felie-de-viață, cu construcții simple dar foarte funcțional! În SUA există un trend acum, numit mumble core – sunt filme despre tineri care stau degeaba, vorbesc, nu fac mai nimic, genul care par filmate de amatori etc. Dar, sincer îți spun, prefer filmele astea românești, pentru că vorbesc despre lucruri care li s-ar putea întâmpla oricui. Nu sunt filme care zguduie lumea, dar îmi plac la nebunie și de-abia aștept să văd și „Amintiri din Epoca de Aur" și „Polițist, adj." acum la TIFF.

* *interviu publicat inițial în ziarul oficial al TIFF, „AperiTIFF", într-o formă prescurtată*

# 10 filme de la TIFF 2009

de Gabriela Filippi, Miruna Vasilescu, Roxana Coțovanu

**La possibilité d'une île/ Posibilitatea unei insule,**
Franța 2008
regie Michel Houellebecq
cu Benoît Magimel, Ramata Koite

Nihilism, cinism cât cuprinde și o doză mare din tot ce intră în categoria șocant fac din Michel Houellebecq cel mai controversat scriitor francez contemporan. Romanele lui sunt, pe de-o parte, accesibile și se citesc pe nerăsuflate mai ales pentru că autorul a învățat bine lecția „sex sells": în cel mai bun caz „o masturbare pe fiecare pagină" (cum observa scandalizată o cronicară de la „Le monde" la apariția „Particulelor elementare"). Pe de altă parte, scrierile lui sunt cumva incomode; nu mă refer la afirmațiile xenofobe/politically incorrect/misogine/orice-intră-în-categoria-faux pas cu care aruncă înverșunat în stânga și-n dreapta (în fond, așa ceva se vinde); sunt incomode pentru că fiecare filă de-a lor e îmbibată de un pesimism extrem de molipsitor. Houellebecq prevede transformarea noastră într-o masă amorfă, indiferentă, anesteziată, care mai zvâcnește doar când vine vorba de plăcere fizică. El nu face decât să dea în cap societății consumiste în care iubirea nu-și mai găsește locul – o lume datorită căreia omul ajunge să se epuizeze tot tânjind după un strop de afecțiune.
După două scurtmetraje - „Cristal de souffrance" și „Déséquilibres" - făcute în timpul facultății (căci scriitorul nu are doar o diplomă de inginer, ci și una obținută la Școala de Cinema Louis-Lumière), un alt scurtmetraj realizat în 2001 - „La Rivière", Houellebecq alege să-și ecranizeze singur cel mai recent roman. „Posibilitatea unei insule" vorbește despre sfârșitul societății contemporane (tehnologizată, frivolă și abrutizantă) prin „istorisirea de viață" a lui Daniel1 – membrul unei secte ce promite viața veșnică; povestea lui e completată, două milenii mai târziu, de neo-umanii Daniel24, mai apoi Daniel25 - un fel de clone „îmbunătățite" ale celui cu numărul 1, exponenți ai unei rase singuratice și impasibile, făcută să reziste catastrofelor ce amenință terra.
„Posibilitatea unei insule"- filmul nu trădează că autorul ar avea vreo experiență în cinema, dimpotrivă, pare făcut de o persoană care nu a văzut prea multe filme la viața ei. Problema cea mai mare a peliculei e că, dacă nu ai citit romanul, nu înțelegi mai nimic din ea. Nici cei care au citit cartea nu sunt într-o situație mai fericită: francezul trece cu vederea faptul că un film ar trebui să aibă un fir narativ, personaje consistente sau un cap și-o coadă; o atmosferă apocaliptică ce plutește peste fiecare fotogramă nu e suficientă ca mesajul să răzbată până la spectator; filmul e alcătuit dintr-o înșiruire de secvențe (pe care spectatorul tot încearcă să le pună cap la cap) – discuții între personaje despre care nu știm nimic, discursurile profetului unei secte dubioase, peisaje dezolant de pustii etc. Benoît Magimel, actorul din rolul principal care, în alte condiții, face roluri demne de aplaudat („Le roi dance", „La pianiste"), aici e la fel de sterp ca întinderile stranii cu care se confundă în ultima parte din film.
Scriitorul-regizor greșește trecând prea repede peste latura contemporană a romanului și insistând mult prea mult pe partea SF care, astfel, nu se mai ține. Transpunerea cinematografică a „Posibilității..." se vrea a fi o distopie gravă și profundă, însă nu e decât un film neclar și foarte monoton. Poate nu ar fi stricat ca autorul să împrumute câte ceva din multiplele activități sexuale prezente în cărțile lui; cel puțin ar fi reușit să rețină atenția spectatorilor din jurul meu care ațipeau sau alegeau să plece din sală. Scandalosul Houellebecq se dovedește a fi aici un plicticos și jumătate. (R.C.)

**Antichrist**
Danemarca-Germania-Franța-Italia-Suedia-Polonia 2009
regie Lars von Trier
cu Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg

Von Trier a presărat prin toate filmele lui indicii cum că horrorul i-ar fi la îndemână, dar niciodată n-a mers până la capăt. Nici „Antichristul" nu e tocmai horror, pentru că, în lumea lui von Trier, „genurile" nu prea există. Ceea ce urmează să vedeți e doar un preview al unei minți care ar putea merge și mai departe, dar care alege să zvâcnească într-un limbaj necenzurat, construit cu scopul precis de a șoca, probabil un pic prea snob și prea înecat în sine pentru majoritatea spectatorilor.
Unii l-au acuzat că e misogin, Cannes-ul l-a banat, oripilat (totuși, Gainsbourg a luat premiul pentru cea mai bună actriță), presa a explodat și von Trier a șocat din nou, după cum îi e obiceiul. De data asta îi are pe – genial asociați! – Charlotte Gainsbourg și Willem Dafoe cu ochii lor negri, intenși ca niște găuri adânci care reflectă un univers haotic, cât se poate de greșit, cu trupurile lor slabe și totuși musculoase, care se articulează și dezarticulează animalic. Ar trebui să fie fragmente de iad (mai ales ea), dar nu sunt decât niște „soli" ai minții (malefice, ce-i drept) lui von Trier.
În „Antichrist" există tortură explicită, cu sânge - răngi care perforează/ bușteni care strivesc/ foarfeci care taie...carne – sau fără sânge: un bebeluș care cade în gol, la fel de încet ca fulgii de zăpadă, de fapt și mai încet, într-un slow-motion cât se poate de agonizant, ca să avem timp să înțelegem că momentul e odios și ireversibil, suficient încât să cauzeze întreaga nebunie care urmează. Tot în „Antichrist" mai există și multă și evidentă nuditate, uneori erotică, aproape pornografică, alteori doar bolnăvicios-sălbatică.
Von Trier are o minte ca nicio alta. Demontează cinematograful, îl ridică (sau coboară?) la nivel psihologic, apoi îl îmbină cu un senzorial crud, reușind, pur și simplu, să „violeze" emoțional. Ca după majoritatea filmelor lui (în frunte cu „Dogville"), ce rămâne e senzația oribilă că cineva a intrat în mintea mea și mi-a perforat gândurile. E ceva ce mi-am imaginat și n-aș fi vrut să-mi imaginez. E un fel de anti-cinema sau post-cinema agresiv, egocentric, sadic. Pe mulți i-a scârbit, pe mulți i-a lăsat rece, la mine a funcționat. Von Trier își folosește instrumentele de regizor ca un doctor care are bisturiu, scalpel și tot ce e nevoie ca să epuizeze și să întărâte: planurile generale cu pădurea și silueta mică, vizibilă doar pentru că e o pată albă într-o mare de verde aproape static; mișcarea ei aproape imperceptibilă, ca prin nămol (foarte lynch-iană); plânsul bebelușului coborât din ceruri, copacul din rădăcinile căruia ies mâini, vulpea care vorbește etc. Sunt artificiile unui circar nebun de care unii râd, dar care pe alții îi sperie. Exact ca un clovn.
(M.V.)

Hunger, 2008

**Hunger/ Foame**
Marea Britanie-Irlanda 2008
regie Steve McQueen
cu Michael Fassbender, Stuart Graham

„Hunger" nu este un film de groază – așa cum credeam din cauza titlului – și totuși este un film de groază, în cel mai dureros sens al acesteia: groaza instaurată de oameni printre oameni.
Cadrul istoric: „greva mizeriei" ținută în anii '80 de membrii Armatei Republicane Irlandeze condamnați la închisoare de autoritățile britanice, care au refuzat să recunoască această grupare politică. Cadrul emoțional: prizonierii idealiști la bază, ajung biete trupuri, goale, bătute, murdare, lipsite de importanță. Greva foamei este ultima armă la care pot apela pentru a-și face simțită existența.
„Hunger" torturează (toate) simțurile - sânge, bufnituri, răni deschise, lovituri, pereți mânjiți cu fecale, holuri inundate de urină - și emoționează violent, fără să aibă pretenția vreunei revelații sau vreunui climax. Cu toate astea, nu e nimic gratuit în violența grafică și mizeria expuse fără restricții. E genul de film care scoate spectatorul din zona de confort și îl racordează, cu o răbdare aproape sadică, la o realitate cruntă.
Fiecare cadru lâncezește și insistă, sunt stări și detalii implementate cu forța, ca într-un experiment de genul portocala mecanică. Pornește de la câteva constante ale închisorii Maze, încetinește cu un cadru-secvență cu camera nemișcată, pentru o discuție lungă de cca. 20 de minute dintre erou (în acest caz, în sens cât se poate de propriu) și preot și apoi „foametea" se desfășoară într-un ritm normal, care, dată fiind situația, e, de fapt, un slowmotion aproape insuportabil. Încetul cu încetul, martirul se descompune. Organele interne îi cedează, nu mai vede, nu mai aude, nu mai poate comunica. Rămâne o grămadă mică și vineție de carne și oase, care pare capabilă să se frângă sub simpla greutate a respirației, dezbrăcată de toate atributele care definesc o ființă umană.
După cum spune Margaret Thatcher – prezentă doar ca voce puternică și lipsită de emoție – despre rebelii irlandezi, McQueen apelează la una dintre cele mai simple emoții ale ființei umane: mila. Dar o face cu măestria unui poet și duritatea unui călău. (M.V.)

**A festa da menina morta/Sărbătorea fetiței moarte**
Brazilia 2008
regie Matheus Nachtergaele
cu Jackson Antunes, Daniel de Oliveira

La TIFF, când am de unde alege între atâtea filme, de multe ori merg la plezneală, doar pentru că prezentarea din program a filmului respectiv mi-a atras atenția. Filmul pe care l-am bifat în program imediat ce am apucat să răsfoiesc unul a fost „Sărbătoarea fetiței moarte" – un film din competiție, debutul regizoral al actorului Matheus Nachtergaele (figură pe care o știam din „Cidade de deus"). Pelicula are, incontestabil, un subiect cel puțin interesant: într-un sat amazonian, de două decenii încoace se comemorează anual Ziua fetiței moarte, eveniment ce îl are în centru pe Santihno – cel căruia i-a fost adusă rochița sfâșiată a fetiței dispărute și care a devenit astfel un sfânt; mulțimea de oameni care se adună din satele învecinate se roagă, i se închină lui și așteaptă ca vocea fetiței să vorbească prin el; treptat, sărbătoarea a ajuns un fel de bâlci, iar singurul care nu e împăcat cu această situație este fratele fetiței, Tadeu.
Filmate în cheie documentaristă, personajele sunt foarte credibile, îi simți aproape de piele, poți să le simți mirosul; sfântul, jucat impecabil de Daniel de Oliveira, este un personaj imprevizil, isteric

și violent, a cărui traumă refulată - pierderea mamei - îl duce în pragul unei prăbușiri; secvența în care sfântul are o confruntare cu mama (reală sau doar în imaginația sa?) este cea mai puternică. Dar cel mai mare atu al filmului e că povestea nu ni se dă dintr-o dată, ni se revelează treptat, menținând curiozitatea stârnită până la capăt, fiecare moment aducând o nouă piesă puzzle-ului.
„Sărbătoarea..." e un proiect ambițios care ridică probleme ca misticismul, religia și alte lucruri grele, însă debutantul Matheus Nachtergaele dovedește că poate să-l ducă până la capăt fără să-l scape din mână. (R.C.)

**Cendres et sang/Cenușă și sânge**
Franța-România-Portugalia, 2009
regie Fanny Ardant
cu Ronit Elkabetz, Olga Tudorache

Cele zece zile de continuă alergătură de la un cinematograf la altul și de îngurgitat cât mai multe filme s-au încheiat anul acesta cu debutul în regie al celebrei actrițe Fanny Ardant; turnat în cea mai mare parte în Transilvania, filmul e o coproducție franco-româno-portugheză în care joacă actori români precum Olga Tudorache, Ion Besoiu, Răzvan Vasilescu sau Tudor Aaron Istodor. După premiera mondială de la Cannes, Tudor Giurgiu (care e unul dintre producători cu a sa Libra Film) a adus pelicula și la Cluj. Proiecția a avut loc în Sala Auditorium a UBB-ului – o sală cu niște scaune extrem de incomode în care oriunde te-ai fi așezat ai fi avut în față cel puțin un cap care îți acoperea vreun colț de ecran – inconveniente peste care aș fi trecut repede dacă filmul actriței ar fi reușit să mă captiveze.
Fanny Ardant a scris scenariul inspirată fiind de o scriere a lui Ismail Kadare. „Cenușă și sânge" spune povestea lui Judith care trăiește în Franța împreună cu copiii ei aflați la vârsta adolescenței. După 10 ani în care a stat departe de țara natală hotărăște să-și înfrunte trecutul și să se întoarcă în România – de care, vom afla mai târziu, nu o leagă amintiri prea plăcute: soțul i-a fost omorât în urma unor conflicte în care era implicată familia ei; în urma vizitei lui Judith și a copiilor săi, răni care nu au fost niciodată închise încep să iasă la suprafață, situația degenerând într-o adevărată tragedie.
Derutant e faptul că nu putem localiza în timp povestea, iar un spațiu în care mai multe generații ale unor familii rivale se confruntă și se tot confruntă e al naibii de neverosimil. Nu înțelegem de ce toată lumea e așa de înverșunată, de ce clanul Drins reprezintă un subiect tabu și rostirea numelui său stârnește de fiecare dată reacții violente sau de ce Răzvan Vasilescu tot scârțâie la o vioară. Deranjant mai e și faptul că dialogul (atât jumătatea în română, cât și jumătatea în franceză) sună foarte fals, niște replici artificiale care nu ajută nici ele la situarea în timp și în spațiu a poveștii. Dar, mai ales, filmul m-a pierdut pentru că narațiunea este prea întortocheată , are prea multe personaje care trebuie urmărite – fiecare cu trecutul și cu scopul lui. Filmul a fost o alegere cum nu se poate mai neinspirată pentru un final de TIFF. (R.C.)

**Valehtelija/Mincinosul**
Finlanda 1981
regie Mika Kaurismäki
cu Aki Kaurismäki

Mai puțin „popular" decât fratele său - Aki, Mika Kaurismäki apare, încă de la prima sa realizare cinematografică, la fel de îndrăgostit de film ca acesta. Mediu-metrajul „Valehtelija", făcut după un scenariu al fratelui mai mic cu însuși fratele mai mic în rolul principal, reprezintă tocmai o declarație de dragoste făcută cinemaului – mai exact Nouvelle Vague-ului.
Tânărul Ville Alfa, mincinosul din titlu, născocește fără să clipească tot ce-i trece prin cap pentru a-și îndeplini măruntele-i scopuri (să facă rost de bani, să agațe o fată etc). Dar nu e un mincinos oarecare, el se comportă așa cum a văzut în filmele franțuzești că se comportă tipii; ba chiar reconstituie la un moment dat două secvențe marca Godard – una din „Bande à part" și sfârșitul din „À bout de souffle". Când își plasează strategic o țigară în colțul buzei și o cravată atârnându-i neglijent de gât, are ceva din aerul je m'en fishe-ist al lui Belmondo din filmele aceluiași Godard. Figura lui prelungă și serioasă, încercănată și palidă, parcă preocupată de o chestiune gravă, amintește de personajul lui Jean-Pierre Léaud din „La maman et la putain" (Jean Eustache). Alteori afișează blazarea unui veritabil intelectual ce se vrea a fi; dar nu suntem nici în anii '60, nici în Paris; suntem într-un Helsinki rece, la începutul anilor '80, iar eroul nostru nu e decât un tânăr imatur, superficial și leneș, care dă replici din filme și se ține de farse. Adică un personaj delicios. Constrastul dintre ce vrea să pară și ce e de fapt acest Ville Alfa fac din „Mincinosul" o comedie irezistibilă.
Uneori, filmele omagii sunt destul de exclusiviste, având „poante" care fac să se ridice colțul buzelor aparținând doar connoisseurilor. Mă îndoiesc că toți cei din sală erau familiarizați cu filmografia lui Godard, dar nu cred să fi fost cineva care să nu fi râs cu poftă. Chiar dacă nu au prins toate trimiterile, sunt sigură că publicul a înțeles unde bate regizorul și a putut savura filmul fără probleme. Iar asta pentru că frații Kaurismäki au un limbaj cinematografic deloc prețios și o inventivitate debordantă; au jonglat cu acest personaj imprevizibil și au știut exact unde să pluseze. Chiar dacă nu putem să ne dăm seama care dintre cei doi frați a contribuit mai mult - nu are importanță, pentru că rezultatul este absolut minunat.
„Mincinosul" a venit la TIFF la pachet cu o altă găselniță de-a regizorului, un scurt-metraj mai greu de prizat – „Jackpot 2", un fel de „apocalipsa după Mika Kaurismäki" – care merită vizionat fie și numai pentru apariția inedită a vocalului de la Eppu Normaali – una dintre cele mai cunoscute trupe rock finlandeze. (R.C.)

**Man on Wire/ Om pe sârmă**
Marea Britanie - Statele Unite ale Americii 2008
regie James Marsh
cu Philippe Petit

Documentarul „Man on Wire" este înălțător și incredibil pentru că vorbește despre oameni reali care au urmat un ideal smintit și de neîndeplinit, pe care l-au realizat. Este un film spiritual aproape, despre răbdarea și credința cu care acești oameni s-au dedicat scopului lor.
În anii '60, Philippe Petit este un acrobat parizian foarte tânăr, cu pistrui, păr creț și nas cârn. Philippe este foarte încăpățânat și nu vede nimic în afară de visul său. A mers deja pe o sârmă fixată între cele două turnuri ale catedralei Notre-Dame din Paris (ispravă pentru care a fost arestat și eliberat). Liniștea îi este tulburată la vederea unui articol de ziar ce anunță începerea construcției în Manhattan a două turnuri-gemene, care aveau să ajungă cele mai înalte clădiri din lume. Philippe Petit își continuă antrenamentele cu mult sârg și, între timp, urmărește schițele noilor clădiri și plănuiește cum să pătrundă acolo.
Filmul lui James Marsh merge pe firul evenimentelor care, cu muncă

Rumba, 2009

și așteptare, i-au dus pe acrobat și pe cei câțiva prieteni și susținători ai săi, pas cu pas, la îndeplinirea idealului lor. Autorul documentarului preia nebunia protagoniștilor întâmplărilor, prezenți în imaginile de arhivă și în interviurile actuale și reconstituie cu umor, satisfacție și într-o notă strengărească și complice, etapele meticuloase de pregătiri, minciuni și sfidare a legii.
Pe 7 august 1974, Philippe Petit mergea în aer între cele două clădiri. Pașii lui siguri și grațioși, plăcerea și liniștea cu care se întinde pe spate pe sârmă, dovedesc munca de educare, cumpătarea și voința lui imensa. Iar pe spectatorii săi îi determină să ridice bărbia spre cer și să viseze la o poveste întâmplată în realitate. (G.F.)

**Rumba**
**Franța - Belgia 2008**
**regie Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy**
**cu Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy**

„L'iceberg", primul lung-metraj făcut de formula celor trei, a câștigat în 2006 la „Anonimul" simpatia spectatorilor, obținând atât Premiul publicului, cât și un Premiu special al juriului. Cu a doua peliculă, „Rumba" – un film cu un strat de lipici-la-public la fel de gros – regizorii-actori se pot mândri deja cu un stil inconfundabil: ei au o lume a lor confecționată artificios, bidimensională, parcă scoasă dintr-o carte de colorat, cu niște personaje cel puțin ciudate.
Dominique Abel și Fiona Gordon interpretează un cuplu de profesori care nutrește o pasiune compulsivă pentru rumba. Întorcându-se victorioși de la un concurs de dans, ei au un accident de mașină în urma căruia Dom își pierde memoria și Fiona – un picior, iar viața li se schimbă radical. Ca și în „L'iceberg", se râde de lucruri care nu sunt tocmai amuzante. Piciorul de plastic al Fionei ia foc și noi râdem. Întreaga casă ia foc și noi râdem. Dom uită să stingă focul și noi râdem în continuare. O facem deoarece convenția a fost stabilită de la început – vorbim de un univers neverosimil, în care niște personaje total rupte de realitate nu au cum să o sfârșească rău. După ce înțelegem acest lucru, nu mai vedem decât absurdul situațiilor și nu ne rămâne decât să urmărim amuzați evoluția rapidă a nenorocirilor/ falselor nenorociri care îi lovesc pe cei doi.
În filmele lor se vorbește puțin, doar strictul necesar – niciun cuvânt în plus; însă, invers proporțional cu acest dialog rarefiat, personajele lor se mișcă. „Rumba" mizează mult pe jocul actoricesc – teatral, vizibil exagerat, pe mimică și pe gestică. Aproape ca într-o pantomimă, nu există ceva ce personajele nu pot să exprime prin corpurile lor. Momentele în care se dezlănțuie pe ritmuri de rumba sunt cele mai savuroase, iar cea mai frumoasă secvență e cea în care, la un moment dat după accident, umbrelor lor încep să danseze, fiind singurele capabile de asta. Pe lângă voie bună și inocență, filmul împrăștie și un optimism bine venit. (R.C.)

**Katalin Varga**
**România-Marea Britanie-Ungaria 2009**
**regie Peter Strickland**
**cu Andrea Gavriliu, Roberto Giacomello**

Filmat în România, cu actori români de origine maghiară și finanțare majoritar autohtonă, lungmetrajul de debut al regizorului englez Peter Strickland, „Katalin Varga", a avut premiera în țară în luna iunie, la TIFF, în cadrul „Zilelelor Filmului Românesc".
Filmul aparține realismului magic. Peisajele vaste și misterioase se modelează în funcție de stările psihologice ale personajului. Katalin Varga este o femeie puternică și ambiguă căreia, o dată ce i-au fost distruse idealurile de dragoste și armonie, caută să se răzbune. Forța ei se trage din convingerea absurdului nedreptății pe care o trăiește și din nevoia de a face dreptate. Femeia vrea să răzbune un viol a cărui victimă a fost cu ani în urmă și care, descoperit, o desparte de soțul ei calm si grijuliu, dar incapabil să accepte situația.
Filmul lui Peter Strickland este anacronic și deșirat. Chiar dacă problema nu se pune în termenii convenției realiste, alăturarea pur vizuală a universului arhaic al Katalinei Varga, care străbate ținuturile pustii într-o căruță și a lumii „șmecherilor" cu telefoane mobile, constituie o alegere îndoielnică. De asemenea, peisajele nu au întotdeauna încărcătura dramatică pe care autorul filmului le-o atribuie; sunt imagini sterile ale unui regizor calofil, furat de pitorescul priveliștii.
„Katalin Varga" este, însă, exemplul unui alt fel de cinema (co-) produs pe teritoriul românesc și ar putea fi atractiv pentru un public larg (în cazul în care spectatorii români nu vor reacționa împotriva

Amintiri din Epoca de Aur, 2009

distribuției maghiare și a felului în care puținii vorbitori de română apar portretizați în film – cel mai probabil, fără vreo intenție rasistă din partea regizorului englez). Necunoscând locurile pe care le filmează, Peter Strickland nu poate fi interesat de realitatea lor, ci de felul în care acestea pot susține o poveste a sa. Iar tocmai povestea este căutată de majoritatea spectatorilor de cinema. (G.F.)

**Amintiri din Epoca de Aur**
**România-Franța 2009**
**regie Hanno Höffer, Răzvan Mărculescu, Cristian Mungiu, Constantin Popescu, Ioana Uricaru**
**cu Tania Popa, Vlad Ivanov, Alexandru Potocean, Ion Sapdaru**

Cristian Mungiu, producător și scenarist al „Amintirilor" și regizor a două dintre cele șase episoade, a fost întotdeauna interesat ca filmele sale să fie văzute de publicul larg. Foarte diferite stilistic, filmele lui au ca trăsătură comună grija pentru popularitate și, de aceea, se află printre puținele exemple de „filme de autor" care pot fi înscrise, chiar dacă aproximativ, în genuri cinematografice.
„Amintiri din Epoca de Aur" încearcă să fie o comedie, dar nu izbutește întotdeauna. Episodul cu porcul pentru Crăciun, omorât cu gaz în apartamentul de bloc, este un exemplu de umor răsuflat. Majoritatea „legendelor urbane" nu sunt cu nimic mai valoroase (din punct de vedere artistic) decât multele întâmplări pe care le au de istorisit cei care au trăit în perioada comunistă. În plus, față de varianta lor orală, varianta reprezentată favorizează cultul pentru obiectele și practicile din epocă. Acestea sunt fotogenice datorită caracterului aberant și ajung „ciudățenii simpatice", într-un sentimentalism ușor imoral.
Episodul care deschide filmul, pentru felul în care este filmat, cu un obiectiv superangular și în contraplonjeu, și modul în care este tratată culoarea, cu o tentă gălbuie, ca în fotografiile vechi, constituie un exercițiu interactiv de pătrundere în Epoca de Aur. Regizorul (sau regizoarea, autorii fiind trecuți la grămadă pe generic, nevoind să facă cunoscut cui anume aparține fiecare episod) privește acțiunile prezentate ca pe cele ale unor marțieni, ghidați după reguli ce scapă logicii umane. Paradoxul filmului constă tocmai în detașarea și amuzamentul cu care unii dintre realizatorii episoadelor recompun trecutul cu gândirea „curată" și „ordonată" a occidentalilor.
Diferite de restul filmului sunt povestea camionagiului care transportă găini și povestea tinerilor care iau mostre de aer (episoade despre care se zvonește că ar aparține lui Mungiu). Evenimentele de aici sunt și ele marcate de absurdul regulilor și restricțiilor perioadei respective, dar poveștile nu se opresc la nivelul de ciudățenie, ci au caracter universal. Personajele încetează să mai fie caricaturi; problemele lor sunt umane – șoferul camionului este un bărbat trecut de patruzeci de ani, care se simte respins de către nevasta lui. Sugestia cabanierei, de a întârzia călătoria cu câteva zile pentru a desigila încărcătura și a recupera ouăle produse de găini în acest răstimp este în conformitate cu mentalitatea epocii. Dar nu evenimentul acesta este motorul situației, ci frustrarea bărbatului și încercarea lui de a și-o face amantă pe cabanieră. La fel se întâmplă și în celălalt episod, unde o tânără de liceu încearcă să facă rost de bani pentru a pleca la mare. Soluția pe care o găsește, ca printr-un șiretlic să facă rost de sticle goale pe care să le returneze la centrul de colectare pentru a primi răscumpărarea, era posibilă în epocă (când exista sistemul de returnare al sticlelor goale). Ceea ce rămâne din acest ultim episod este însă mult mai generos decât o idee despre ciudățeniile epocii comuniste: este efortul și ingeniozitatea a doi tineri, un băiat și o fată, de a gasi soluții ca să plece împreună la mare, o viziune despre idealurile naive, pompate cu aer, ale adolescenților. (G.F.)

ZI·NE
HUNGRY FOR MORE?
zinefanzin.wordpress.com

**FILM MENU** și **INSTITUTUL FRANCEZ din BUCUREȘTI**
cu sprijinul **INSTITUTULUI CULTURAL ROMÂN**
PREZINTĂ:

# 7 FILME DE ALEXANDRU TATOS

• **Joi 22 octombrie** 19:00 Secretul armei...secrete (1988) • **Vineri 23 octombrie** 17:00 Duios Anastasia trecea (1979) 19:00 Mere roşii (1976) • **Sâmbătă 24 octombrie** 12:00 Nebunia lui Pantalone (1974) 14:00 Duios Anastasia trecea (1979) 16:00 Mere roşii (1976) 18:00 Rătăcire (1978) • **Duminică 25 octombrie** 12:00 Secretul armei...secrete (1988) 14:0 Nebunia lui Pantalone (1974) 16:00 Cine are dreptate? (1990) 18:00 Secvenţe (1982)

la **Cinema Elvira Popescu**
**în prezenţa echipelor de filmare**

FILM MENU

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

parteneri media

FEEDER.RO 24 FUN cinemagia PORT.ro LiterNet.ro Radio România Cultural metropotam.ro