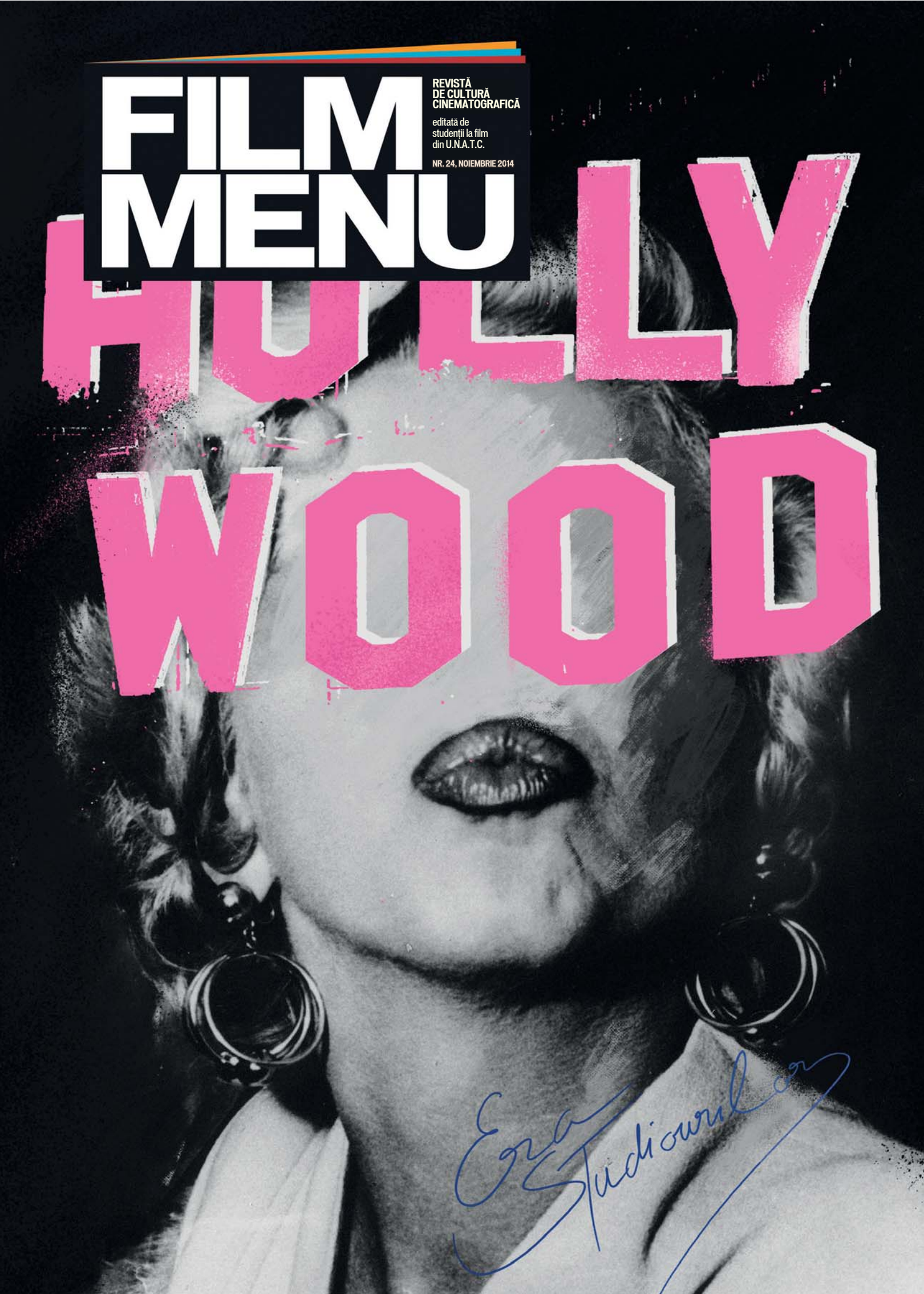
FILM MENU

REVISTĂ
DE CULTURĂ
CINEMATOGRAFICĂ

editată de
studenții la film
din U.N.A.T.C.

NR. 24, NOIEMBRIE 2014

HOLLY WOOD



FILM MENU

unatc

SĂ FILM!

PROIECȚII & DISCUȚII CU ECHIPELE FILMELOR

SALA DE CINEMA UNATC
STR. MATEI VOIEVOD
NR. 75 - 77
INTRAREA LIBERĂ

Film reporter.ro · Veioza · SAPTE SERI · DILEMA · Anthony Frost English Bookshop · cărturești carte, ceai, muzică, dichis · librăriile HUMANITAS · JUMĂTATEA PLINĂ · LiterNet.ro · FEEDER.RO

SUMAR:

REVIEW 4

Boyhood • Maps to the Stars • BNSF • Jauja • Igoku de naze warui • Costa da morte • The Zero Theorem • Night Moves • Snowpiecer • Gone Girl • Quod erat demonstrandum • Les grandes ondes • La jalousie • Force majeure • Horici ker • Interstellar • Ayer no termina nunca

INTERVIU 27

Adrian Sitaru și sunetele corecte

ESEU 41

Revoluția permanentă a lui Miklos Jancso (partea a patra)

DOSAR 46

Între două lumi: „Scrisoare de la o necunoscută" • Vedetele copii ca produse ale nostalgiei • Câteva observații despre westerner și westernul clasic • *Screwball*-urile: iluzii previzibile • Despre relevanță și amnezie: o istorie selectivă a remake-urilor • Track 01 – Hollywood-ul Clasic (Martin Arnold remix)

FESTIVALURI 69

Gdynia
Anim'est
Astra

COTAȚII FILME 78

REDACȚIA

REDACTOR COORDONATOR
Andrei Rus

COORDONATOR DOSAR
Gabriela Filippi

REDACTORI
Bianca Bănică, Raluca Durbacă, Gabriela Filippi, Oana Ghera, Diana Mereoiu, Ioana Moraru, Andra Petrescu, Irina Trocan, Alexandru Vizitiu, Maria Cârstian, Andreea Mihalcea, Andrei Șendrea, Mihai Kolcsar, Ana Uluceanu, Theo Stancu, Andrei Luca, Georgiana Madin, Sabina Balan, Ioana Avram

CORECTURĂ
Raluca Durbacă, Oana Ghera
Gabriela Filippi, Andreea Mihalcea,
Ioana Moraru

DESIGN
Alice Furdui

EDITARE FOTO
Bianca Cenușe
Maria Drăghici (dosar)

ILUSTRAȚIE COPERTĂ
Matei Branea

ILUSTRAȚII INTERIOR
coperta 2: Mircea Pop
coperta 3: Tudor Calnegru
coperta 4: Matei Branea

P.R.
Ioana Moraru

CREDITE FOTO
Astra IFF, Gdynia IFF, Anim'est IFF
Iulia Alexandra Voicu,
Independența Film,
New Films România,
Glob Com Media,
Ro Image 2000

str. Matei Voievod, nr. 75-77,
sector 2, București

filmmenu.wordpress.com
filmmenu@gmail.com

Film Menu = ISSN 2246 - 9095
ISSN-L = 2246 - 9095

Boyhood

Statele Unite ale Americii 2014
regie, scenariu: Richard Linklater
montaj: Sandra Adair
imagine: Lee Daniel, Shane Kelly
distribuție: Ellar Coltrane, Patricia Arquette, Lorelei Linklater, Ethan Hawke

de Andreea Mihalcea

Filmat pe peliculă de 35 mm în 39 de zile, pe parcursul a 12 ani, „Boyhood"-ul lui Richard Linklater este o ficțiune aparte de tip *coming-of-age*, care sintetizează aspirații de documentar și tratarea timpului cinematografic drept un proces fragmentar într-o formulă de *storytelling* în esență clasică și care, în ciuda faptului că pretinde surprinderea umanist-polarizată a unor detalii biografice ale unei familii americane, lasă, în cele din urmă, în gura spectatorului gustul complezent al unui *feel-good* film, travestit într-un demers hollywoodian inovativ.

Alăturând micronarațiuni ordonate cronologic linear, Linklater dezvoltă dinamica transformării în timp a patru personaje centrale: Mason Jr. (Ellar Coltrane), a mamei sale, Olivia (Patricia Arquette), a surorii mai mari, (Lorelei Linklater) și a tatălui, (Ethan Hawke), urmărindu-i dintr-un unghi la persona a treia, pe care îl modelează în așa fel încât să pară în același timp axat pe Mason Jr., dar și ca aparținându-i în parte acestuia, plasare recurentă în tradiția bildungsromanelor, începând cu momentul de după despărțirea părinților. Cei 12 ani scurși (Mason este urmărit între 6-18 ani) din viața acestei familii texane se traduc în scenariu prin evenimente minore prin raport cu gama de așteptări „spectaculoase" instituită de marea familie a industriei hollywoodiene *mainstream*, în așa fel încât „bornelor kilometrice dramatice (despărțiri, căsătorii, relocări geografice și, în general, luatul vieții de la capăt, momente de agresiune domestică, intrarea la facultate) li se taie din notele emfatice pe care suntem obișnuiți să le vedem în filmele hollywoodiene. Favorizarea dezvoltării textúrilor mediilor personajelor în detrimentul trasării unor arce pare să fie una dintre ambițiile care l-au ghidat pe Linklater într-atât de mult încât structural, filmul ajunge să semene cu o înșiruire de *establishing plot setting*-uri, de formatări și reformatări de medii analoage fiecărei etape de viață, aluzia din spatele elipselor fiind aceea că acțiunile din viețile personajelor s-ar derula și în afara timpului diegetic.

De-a lungul copilăriei lui Mason și-a Samanthei (fiica lui Linklater) și până în punctul în care cei doi pleacă la facultate, bornele despre care aminteam sunt însă ușor reperabile: Olivia își reia studiile, devenind profesoară de psihologie, schimbă doi soți abuzivi și încearcă tot timpul să mențină o stare de echilibru și ordine. Mason Sr. își face periodic simțită prezența în familie la volanul Pontiac-ului său negru GTO, oferindu-le copiilor weekend-uri și vacanțe distractive prin săli de bowling, concerte, drumeții la munte, dar și discuții de la egal la egal, fiind cumva, ca model parental, la antipod față de Olivia (responsabilă), un soi de adult care se agață în primii ani cu obstinație de propria

tinerețe și căutare a libertății, până când ajunge să-și întemeieze o a doua familie, în care copiii primesc de ziua lor biblii și arme. Ar merita însă menționat că antinomismul dintre cei doi părinți este totuși unul nuanțat, cu toate că există tot timpul undeva în surdină două linii directoare ce îi conduc și pot fi sintetizate reluând cuvintele lui Mason Sr. - dorința de a „păstra normalitatea" și căutarea „sentimentului de a te simți viu". Eric Kohn sugera aici[1], pe bună dreptate, că „Boyhood", ar putea fi considerat, în ceea ce-l privește pe Mason Jr., un fel de *prequel* la seria de „Before... ", ca și când acum asistăm la trecutul biografic al lui Jesse, unul dintre cei doi protagoniști ai trilogiei. Colegi de clasă, prieteni, și alte personaje episodice pe care Mason Jr. le întâlnește în cele câteva orașe în care ajunge să locuiască, populează restul universului diegetic, în sfera unor mici *subplot*-uri schițate (flirturi, îndrăgosteli, tensiuni) și plombate într-o perioadă socio-culturală definită prin indici precum frenezia din jurul cărților „Harry Potter", seriei „Star Wars", jocuri video și muzica de pe coloană sonoră (de la Coldplay la Daft Punk), pe de-o parte, respectiv comentarii despre prima campanie prezidențială a lui Obama sau despre Războiul din Irak, pe de altă parte.

„Boyhood" a fost primit critic aproape unanim ca o revelație, aș zice eu mai ales datorită situației speciale de producție - folosirea aceluiași *cast* principal timp de mai bine de un deceniu, cât și datorită conținutului diegetic care, considerat la scală industrială, e cumva periferic - constituind, de regulă, subiectul *home video*-urilor și anume, textura în filigran a vieții de familie. Și, într-adevăr, cu unele rezerve, „Boyhood" își merită un anumit statut aparte, raportat la aspectul comercial al industriei hollywoodiene contemporane. Însă, la nivel personal, găsesc premisele și ambițiile lui Linklater ușor idiosincrasice și insuficiente. Iar identificarea scopului căruia îi servesc aceste premise și ambiții este, cred, aspectul cel mai discutabil și care ar putea împărți recepția critică. Ceea ce majoritarea criticilor vede ca scop - surprinderea și celebrarea unui cotidian biografic, determinat de fenomene umane firești, tratate la rândul lor ca atare și nu ca spectacol -, eu am perceput, poate pe fondul unei frigidități cinefile personale justificate de lipsa regăsirii unor particularități care să emane tandrețe (pe care le văd pe de altă parte, păstrând proporțiile, într-un film-jurnal documentar precum „Yoman", din 1983, al lui David Perlov, sau în „As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty" din 2000, al lui Jonas Mekas), ca fiind un exercițiu amplu de contrafacere a unei iluzii de maturizare. Iar urmele operațiunii acesteia sistematice de contrafacere sunt vizibile pe mai multe paliere.

Linklater marșează, din scenariu, pe eliminarea extra-ordinarului (ca spectacol), sau în tot cazul, pe o diminuare a impactului melodramatic, cât și pe evitarea, pe cât posibil, a construcției bazate pe logica narativă de tip cauză-efect. Doi la mână, polarizează și nuanțează maniheismul bine-rău care ar fi putut constitui o cale facilă de lectură a personajelor și, nu în ultimul rând, caută să arate un fel de interstiții (momente intermediare) dintre etape de maturizare despre care spectatorul înțelege cu ușurință că se petrec în afara timpului diegetic, respectiv în acele elipse de la un an la altul. Și apropo de elipse, tranzițiile temporale sunt subtile și țin, într-adevăr, fie de niște detalii bine particularizate, cum ar fi o tunsoare diferită, fie de schimbări care țin de însăși modificarea reprezentării lumii.

Însă convenția despre care ar fi cel mai interesant de discutat, până la urmă, este aceea că Linklater ne vinde o ficțiune care „se visează a fi un documentar, fapt ce reiese din artificiul principal, și anume că anii reali scurși din viețile actorilor conferă, în primul rând, un grad de verosimilitate realmente atipic pentru o sagă ficțională. Ori, pariul fundamental constă în a miza pe faptul că spectatorul umple de la sine conținutul diegetic derulat în acele elipse, în baza unei echivalări a actorilor cu personajele. Selecția evenimentelor filmice s-ar întemeia pe un proces de memorie și recepție fragmentară, Linklater susținând, de altfel, într-un interviu[2], că tipul acesta de momente cotidiene sunt cele care se păstrează în propria memorie despre copilărie și adolescență. Și, ce-i drept, selecția micro-evenimentelor își îndeplinește cu brio funcția. Lucrurile se complică însă sau devin mai interesante dacă luăm în calcul faptul că forma de traducere audiovizuală a unei recepții fragmentare a lui Mason Jr. - care nu întâmplător devine pasionat de fotografie - este una clasică din punct de vedere al montajului și care nu se înscrie în direcția de ambiguitate și complexitate stilistică pe care o regăsim în alte demersuri de asemenea ficționale, cum ar fi, spre exemplu, *biopic*-ul „Edvard Munch", realizat în 1987 de Peter Watkins, sau chiar într-un film mai apropiat ca intenții de „Boyhood", cum este prețiosul și nostalgicul „Tree of Life", al lui Malick, din 2011. Revenind puțin la elipse, mi se pare foarte important de punctat că înțelegerea timpului drept un continuum din care cineastul accesează anumite secvențe în durată reală este o aspirație eminamente realistă cu care Linklater cochetează de mult, însă pe care o interpretează într-o notă personală, rezultatul fiind, în fapt, o redare simplificatoare a fragmentarului și în versiuni, din punctul meu de vedere, abreviate (pe înțelesul tuturor), dând spectatorului suficiente repere în ceea ce filmează încât să înțeleagă „ce s-a întâmplat" în timpul scurs între ani. Iar ceea se ce pierde în cadrul acestei operațiuni de traducere a redării realului în înțelesul bazinian aferent și imprimare a unui vector clasic este tocmai lipsa de complexitate a vieții pe care se bazează teoria originală. Prin filtru realist, lipsa complexității este un minus, însă, pe de altă parte simplificarea este probabil ceea ce îi conferă lui Linklater succesul comercial.

Atât Gabe Klinger[3], cât și Andrei Gorzo[4], aduceau în discuție demersul similar, însă având date cu totul diferite (film-jurnal, cineast-personaj), întreprins de David Perlov în „Yoman", în care surprinde viața propriei familii timp de câțiva ani. Una din întrebările celebre pe care Perlov (și) le punea în acest film (și în legătură cu el) era dacă ar trebui să mănânce supa sau să filmeze supa. În ceea ce privește „Boyhood", dacă acceptăm ideea că propune o contrafacere a unui tip de real, întrebarea s-ar putea reformula cu o a treie variantă de răspuns: să mănânci supa, să filmezi supa, sau să pretinzi că filmezi mâncatul supei. În virtutea acestei chei de interpretare, corelată cu niște *bumpers* (ca acelea care limitează viteza în trafic a mașinilor) narativi impuși constant de Linklater, pe care eu îi găsesc a fi destul de iritanți, lansează, cu sau fără voia lui, dar justificat din punct de vedere al unei tradiții de așteptări a publicului larg, momente în care te aștepți la câte un accident sau la o direcție melodramatică sau previzibilă de evoluție a evenimentelor, direcție de altfel neurmată. Văd în ultra-apreciatul „Boyhood" o combinatorică interesantă, însă complezentă și călduță, o goană de reconstrucție a intimității și culiselor nespectaculoase ale vieții, fără să identific, din păcate, acele „efecte de realitate irelevante" pe care camera să lânceazească și să mă facă să mă îndragostesc puțin de lumea diegetică ce se scurge în durată.

---

1. http://www.indiewire.com/article/sundance-review-was-richard-linklaters-12-year-production-boyhood-worth-the-wait-in-a-word-yes
2. http://thedissolve.com/features/interview/666-interview-richard-linklater/
3. http://cinema-scope.com/features/boyhood/
4. http://agenda.liternet.ro/articol/18565/Andrei-Gorzo/Sculptura-intr-un-bloc-masiv-de-timp-Boyhood.html

Maps to the Stars

Hărți către stele
Canada - SUA - Germania - Franța 2014
regie: David Cronenberg
scenariu: Bruce Wagner
imagine: Peter Suschitzki
montaj: Ronald Sanders
distribuție: Julianne Moore, Mia Wasikowska, John Cusack

de Theo Stancu

În '87 seria „Nightmare On Elm Street" devenise deja o structură stabilă pentru tipul de *horror* în care un *boogeyman*, celebrul Freddy Krueger, trăiește doar ca un personaj imaginar menit să bântuie și să tortureze adolescenți marcați de pubertate în visele acestora; dacă, în cele din urmă, Freddy reușește să ucidă adolescentul în vis, întreaga traumă devine într-un fel reală și adolescentul moare, pe bune. Spre exemplu, dacă puștiul adoarme, Freddy îi apare în vis ca un maestru păpușar uriaș ce-i smulge venele și le folosește pe post de sfori, iar în realitate vedem cum un copil somnambul dirijat parcă de o forță invizibilă, se aruncă de la balcon și moare. Sperietura se naște pentru personaj și spectator prin alternarea celor două spații de existență, realitate/vis, confuzia marcând aparenta lor similitudine: ești obosit, nu poți să dormi noaptea, te duci la baie, te speli pe mâini, te uiți in oglindă, te speli pe față și brusc robinetii vechi se transformă în ghearele lui Freddy care te sugrumă și te trag către abis, deși tu știai că n-ai mai dormit de nopți întregi, deci nu ar fi trebuit să visezi. Schematic, da, însă miza era clară: hai să găsim moduri cât mai interesante de a omorî copii dezorientați utilizând inteligent machiaj și cele mai noi efecte speciale. Funcționa, iar unele crime aminteau de un soi de *gag* fantastic executat bine.

Cam asta scria scenaristul Bruce Wagner, iar la mulți ani după „Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors" exercițiul morților prin vis și întrepătrunderea explicită a tot ce nu este real și restul ce rămâne, în convenții narative și stilistice, devin atât procedee, nu neapărat finisate, dar și sub-teme pentru „Maps to the Stars". Nu e niciun *boogeyman* aici, cel puțin nu unul cu trăsături bine definite, recognoscibil și consecvent prin prezență, dar personajele sunt victime debusolate ale unei bântuiri, în sens cât se poate de nemetaforic; oameni – amintiri, oameni – închipuiri apar, nu să sperie, ci mai degrabă să-și spună oful, fără nevoia convenției somn - vis/realitate. Apar și în plină zi, concomitent, prezențe fantomatice și fabricațiuni ale minții, produse ale unor traume localizabile în istoria personajului. Fiecare cu monstruletul său, dar există punți de legătură sau, mai precis, un punct de origine comun din care izvorăsc toți ca niște boli transmisibile, un subconștient colectiv al întregii comunități - nu alta decât comunitatea starurilor de cinema, celebritățile, personajele din umbră și cei încă nu celebri, Hollywood-ul în sine ce se vrea a fi „cartografiat".

Fiind vorba despre „hărți", subiectul filmului ia forma unei înlănțuiri de momente tari, dar uneori și nesemnificative, din cotidianul unor oameni preocupați de *entertainment*: actori-copii și părinții lor, impresari, șoferi de limuzine, producători și staruri. Sunt urmărite trei fire narative prin prisma a trei personaje care fie încep acum să aibă vedenii care le îndreaptă acțiunile spre proporții tragice, fie au avut vedenii în trecut, prezentul lor desfășurându-se în inerția acelei traume. Benjie, 13 ani, actor-copil maturizat precoce de un succes imens, trecut prin *rehab*, cu practica și obiceiurile unui actor profesionist cu mulți bani și experiență, începe să vadă fantoma unei fetițe, o fană a sa suferindă de o boală terminală, pe care o vizitează la un moment dat în scopuri caritabile. Havana Segrand, interpretată de Julianne Moore, e un star crescut în lumea *showbiz*-ului, mama ei fiind o fostă mare vedetă de cinema care a murit tragic în tinerețe într-un incendiu. Havana încearcă să obțină rolul jucat de mama ei în trecut, într-un *remake* al filmului care o făcuse celebră și astfel îi apare în halucinații parcă decupată din filmul original (aceleași haine, același machiaj). Agatha (Mia Wasikowska), sora mai mare a lui Benjie, se întoarce și devine asistentul personal al Havanei, după un timp îndelungat petrecut în sanatoriu pentru un incendiu cauzat de ea la îndemnul altor copii morți pe care îi vedea din când în când. Poveștile se întrepătrund și conduc spre un deznodământ coerent. Dar probabil mai important e cum pe măsură ce se derulează întâmplările - și sunt multe -, apar conexiuni între halucinații și cei ce bântuie, care detașează întreg rezultatul de aspectul unei mari telenovele comprimate în aproape două ore despre oameni nebuni de la Hollywood, cu efecte vizuale și tonuri de *horror* cu adolescenți și enunță, mai degrabă, o teză potrivit căreia faptul istoric, amintirea și imaginarul ar fi confecționate din același material. E suficient conținut de situații construite în așa fel încât să împingă actorul către risc și extreme și să rămână totodată relevant pentru o stilistică din ce în ce mai cuprinzătoare a regizorului David Cronenberg.

BNSF

Statele Unite ale Americii 2013
regie: James Benning

de Irina Trocan

Influențat de filmul structuralist, James Benning își organizează operele după principii formale pe care oricine îi urmărește filmele (până la capăt) le deduce ușor: „13 Lakes" și „Ten Skies" (ambele, din 2004) sunt compuse din cadre statice de câte zece minute cu lacuri, respectiv ceruri. Principala miză estetică a filmelor lui Benning e să focalizeze atenția spectatorilor oferindu-le „mai puțin" decât primesc de obicei de la un film, astfel încât să devină atenți la detalii – trecând dincolo de ideea de natură idilică, le acordă timp să învețe să o privească; le permite re-ajustarea auzului pentru zgomote ambientale și a văzului pentru vibrații, culori și luminozitate.

Sigur, cu tehnicile lui Benning de mare-cineast-al-peisajelor-americane se pot obține lucruri mai complexe: „Stemple Pass" (2012) a fost citit fără mare delir interpretativ ca un film despre terorism. E compus tot riguros-matematic, din patru cadre de treizeci de minute care fixează o cabană din pădure în cele patru anotimpuri (din același unghi, aceeași cabană, construită de însuși James Benning să semene cu locuința lui Ted Kaczynski, care e cunoscut în egală măsură ca matematician și criminal în serie); liniștea care predomină în „Stemple Pass" e uneori întreruptă de fenomene meteorologice trecătoare (mai scurte ca durata cadrului) sau de o voce din *off* recitând pe un ton neutru meditații din jurnalul lui Kaczynski – fără să le diferențieze prin timbru vocal pe cele despre viața de zi cu zi de cele despre actele sale teroriste. Sugestia pare să fie că, în izolare și la mare depărtare de societate, să te autogospodărești sau să trimiți bombe prin plic au aceeași încărcătură emoțională, de provocări pe care trebuie să le depășești de unul singur. (Deschiderea cu care Benning intră în logica lui Kaczynski ar fi destul de *scary* în orice condiții, dar devine alarmantă când, după cum spuneam, locuința filmată din pădure e de fapt a lui Benning.)

Dar între granițele orientative stabilite de peisajele pitorești care se derulează în timp, de o parte și filmele cu conținut politic radical (în spatele aparențelor amoral-warholiene), de cealaltă parte, o serie de filme ale lui James Benning permit mai multe unghiuri de abordare și nicio interpretare umanistă nu poate să le elucideze. „RR" (2007) e un montaj de o oră și patruzeci de minute de cadre fixe cu porțiuni de cale ferată peste care trec trenuri; începutul unui cadru e dictat de momentul în care locomotiva unui tren ajunge în bătaia camerei și sfârșitul e dictat de momentul în care dispare ultimul vagon. Cu respectivii parametri, se pot inventa infinite variații: trenul poate să vină spre cameră sau să treacă de-a curmezișul cadrului; șina poate să fie mai aproape sau mai departe; în deșert sau pe un câmp acoperit de ierburi; pe teren lin sau abrupt, și pentru că șina nu poate fi niciodată prea înclinată, traseul ei șerpuiește și se încolăcește; lățimea șinelor, și deci a vagoanelor, diferă, și poate deveni amenințător de mare. Astfel, „RR" a putut fi asimilat filmelor lui Benning cu peisaje, deși Benning spunea că ar fi surprins să nu fie văzut ca un film despre supraconsum. E despre trenuri care tulbură calmul naturii, deci despre marfă, deci despre consum. E un fel de inventar al nenumăratelor feluri de cutii prin care se mută bunurile noastre, în mod anonim, dintr-un loc în altul.

„BNSF" (2013) e o reluare esențializată a aceluiași subiect: are *un* cadru, de trei ore și un sfert, cu o porțiune de cale ferată pe care trec trenuri. Dintr-un sens se văd venind din zare, din celălalt, până când se apropie de cameră, doar se aud. Când nu trec trenuri, în cadru rămâne un peisaj deșertic din care uneori nu se clintește niciun fir de iarbă. Următorul tren care trece pare că scoate un vuiet apocaliptic. (Dacă „RR" voia să critice supraconsumul printr-o mare metaforă, „BNSF" funcționează într-un fel mai visceral.) Și tot așa până la trei ore și un sfert.

Contraargumentul lui Benning pentru cei care îi critică filmele că sunt încete e că *învățatul* necesită răbdare și atenție; în acest sens, da, un film de Benning e un proces lent. Dar faptul că mintea spectatorilor progresează îl face mai eficient decât alte filme „rapide" care sunt un simplu divertisment. În interviuri mai vechi, spunea că își duce studenții la film în excursii pe munte la 4 dimineața și îi încurajează să fie atenți la detaliile terenului și la schimbările de lumină. Într-un interviu mai recent, spune că a renunțat la predat pentru că i se impuneau restricții, i se cerea să facă progresul studenților mai ușor de măsurat, după un model de *business* care n-are ce căuta în predat. Ținând discuția despre eficiență strict în zona filmelor, e greu de spus când un film sau un cadru lung de James Benning e *prea* lung, dar probabil nu există un răspuns intersubiectiv. Vă pot doar sfătui să nu faceți ca mine și să-i vedeți filmele într-un maraton.

Jauja

Argentina, SUA, Franța 2014
regie: Lisandro Alonso
scenariu: Lisandro Alonso, Fabian Casas
imagine: Timmo Salminen
montaj: Gonzalo del Val, Natalia Lopez
distribuție: Viggo Mortensen, Diego Roman, Ghita Nebo

de Oana Ghera

Despre filmele lui Lisandro Alonso se vorbește cel mai adesea prin raportare la formula cinematografului etnografic, căruia ajung să îi fie asimilate în mod echivoc. Spun echivoc pentru că în ciuda abordării observaționale, naturaliste chiar, în care subiectul e definit prin prisma relației sale cu mediul în care se învârte, în filmele lui Alonso artificialul convenției – în cazul acesta cea realistă – este întotdeauna devoalat. Ideea din spate e aceea că pentru a putea înțelege cinematograful ca pe un mediu în care granițele dintre real și ficțional sunt anulate, în maniera în care o face Alonso, trebuie să devenim conștienți, înainte de toate, de natura mediată a *re*-prezentării. În „La libertad" (2001), de pildă, primul său lungmetraj și unul din filmele sale cel mai pregnant naturaliste, construit în jurul rutinei zilnice a unui tăietor de lemne, sfârșitul închipuit de Alonso (tăiat în cele din urmă la presiunile selecționerilor Festivalului de la Cannes), era un cadru cu actorul care îl joacă pe tăietorul de lemne, discutând împreună cu echipa de filmare despre materialul filmat în ziua respectivă.

Dacă filmele sale anterioare chestionează convenția realistă până în punctul în care o demolează prin emulare, cel mai recent film al său, „Jauja", este un exercițiu de deconstrucție în spirit postmodernist a unui gen cinematografic clasic, și anume *western*-ul.

Ne aflăm în secolul al XIX-lea, în plin război de colonizare a Patagoniei. Sau cel puțin asta ne anunță textul din prologul filmului. Singurul referent vizual pentru epoca invocată sunt uniformele în culori strălucitoare ale câtorva ofițeri care populează cadrul filmat pe peliculă de 35 de milimetri, în format 4:3, așa numitul format cutie de scrisori, care în cazul acesta dă senzația unui basm rulat la diapozitiv. Fără regimente întregi de cavalerie, fără indieni năvălind furioși, ca să nu mai vorbim de eroi și isprăvile lor legendare, demersul lui Lisandro Alonso este înrădăcinat într-o tendință de chestionare a marilor narațiuni, pe care Jean François Lyotard o considera definitorie condiției postmoderne. În cuvintele lui, în postmodernism „funcția narativă își pierde functorii, marele erou, marile primejdii, marile aventuri și marele scop. Ea se dispersează într-o puzderie de elemente lingvistice narative, dar și denotative, prescriptive, descriptive etc., toate având valențe pragmatice..." [1].

Unul dintre ofițeri își încheie nasturii tunicii, celălalt își șterge picioarele. Tocmai ce au făcut o baie în micul golf din apropiere, iar acum discută fără prea mare tragere de inimă, sub soarele arzător al deșertului, despre

căpitanul răzvrătiților care își conduce trupele travestit în femeie, despre balul care se pregătește la reședința guvernatorului, apoi despre fiica adolescentă a protagonistului (Dinesen, aventurierul danez, investit cu aerul de superioritate al albului colonizator, jucat de superstarul Viggo Mortensen), pe care Zuluaga, ofițerul argentinian (un bărbat trecut de patruzeci de ani, mic și îndesat, pe care în prima secvență din film îl vedem în apă, masturbându-se în voie), și-ar dori-o drept parteneră. Momentul e construit în cheie de *slapstick*, cu Dinesen înfoindu-se protector la auzul numelui fiicei, în timp ce interlocutorul său aduce elogii frumuseții acesteia, fremătând de nerăbdare. Camera e mai degrabă statică, țintuindu-i pe cei doi la plan mediu.

E o lume în care nu pare că se întâmplă multe, dar în care, comparativ cu filmele anterioare ale lui Alonso, se vorbește mult, despre lucruri mărunte (prin raportare la grandoarea temelor și patosul personajelor caracteristice convenției în interiorul căreia operează Alonso aici).

Ce face Alonso, mai exact, este să insereze referenți tipici pentru *western*, care funcționează asemenea functorilor de care vorbește Lyotard – peisaje monumentale, țelul cuceririi unei noi frontiere, omul alb ca erou civilizator etc. –, pe care tindem să îi supralicităm din pricina expunerii noastre la genul pe care îl deconstruiește, ceea ce creează o tensiune dramatică artificială; e o joacă constantă cu așteptările noastre, regizorul oferindu-ne o serie de elemente de care să ne agățăm, ale căror semnificații sunt deturnate apoi în mod sistematic.

Ajungem așadar la pierderea marilor primejdii, a marilor aventuri și a marelui scop despre care vorbește Lyotard. Masacrul de pe câmpul de luptă e lăsat undeva în afara cadrului, cu excepția unuia sau a două cadavre și câteva focuri de armă trase demonstrativ care funcționează nu atât ca ilustrări ale ororilor războiului, cât ca elemente dramatice inserate cu o precizie și o economie a mijloacelor extraordinare, într-un punct cheie al povestirii, pentru a recăpăta interesul spectatorului. E aici și un comentariu implicit asupra felului în care tipul de iconografie folosită în reprezentarea artistică a unui eveniment interferează în timp cu imaginea pe care ajungem să o avem despre eveniment la scară istorică. Avem nevoie să vedem un tânăr soldat murind într-un șanț sau să auzim focuri de armă și ropote de cai pentru a ne simți așteptările satisfăcute, doar pentru că am văzut imaginile acestea reluate într-o formă sau alta de atâtea ori, încât tragismul lor nu ne mai atinge. Avem nevoie de ele pentru a da un aer de așa-zis *realism* poveștii. Doar că scoasă din context în felul în care o face Alonso, când nu mai sunt sute de morți împrăștiați într-un cadru, ci unul singur, o astfel de imagine devine o declarație, un artificiu, care în același timp ne determină să ne implicăm și mai tare în poveste ca răspuns emoțional, dar ne și obligă să ne chestionăm propriile reacții, ceea ce ne trimite la o chestionare personală a acestei mari narațiuni deconstruite de Alonso, pe care, dezbrăcată de marile fapte de eroism și de construcția monumentală a cadrelor, suntem obligați să o privim cu alți ochi.

Dinesen însuși se erijează în erou de-abia în momentul în care pornește în creierii nopții pe urmele fiicei sale fugite în lume cu soldatul de care este îndrăgostită, fără ca acțiunile sale să capete vreodată potențialul unui eroism legendar. E o căutare febrilă a unui om care și-a pierdut rațiunea de a trăi și care se agață cu toate puterile de o iluzie și hălăduie la nesfârșit prin deșert căutând-o.

Dispariția fiicei servește, în altă ordine de idei, drept prilej pentru a vira definitiv în lumea lui Lisandro Alonso. Urmează o treime din film în care îl urmărim pe Viggo Mortensen (pentru că deja nu mai e vorba de Dinesen, aventurierul, ci de un corp în sens material pe care suntem obligați să îl urmărim în mișcare; corp care îi aparține, din fericire, unui superstar, chestie care face lucrurile mai suportabile, nu-i așa?) mergând și mergând și mergând în neștire prin deșert, la început călare, cu silueta sa impunătoare proiectată pe fundalul peisajului deșertic surprins în toată grandoarea sa, apoi pe jos, din ce în ce mai obosit și mai zdrențuit, începând să devină parcă una cu stâncile pe care se încăpățânează să se cațere, să se înalțe, veșnic căutând ceva în zare. La fel ca într-unul din filmele sale anterioare, „Los Muertos" (2004), în care urmărim pentru o bună parte din film un om într-o barcă, înaintând pe un râu, singur, înconjurat doar de freamătul copacilor și clipocitul apei, prinși în aura de mister pe care Alonso o creează în jurul intențiilor personajului, - un fost pușcăriaș despre care aflăm că și-ar fi omorât familia, plecat în căutarea fiicei sale, lunga sa călătorie pe râu ajungând să funcționeze ca un moment de suspans lungit până la paroxism -, în „Jauja" căutarea se lungește atât de mult, încât suntem forțați să empatizăm cu personajul, ajungând în punctul în care scrutăm la rândul nostru ecranul, în căutarea unui indiciu oricât de mic. Iar atunci când acesta apare cât se poate de ostentativ sub forma unui soldățel de jucărie aparținând fiicei, pe care Dinesen îl găsește din senin pe o stâncă (apropo, cu un soldățel de jucărie aparținând fiicei, pe care personajul îl găsește aruncat în nisip, se termină și „Los Muertos"), e totul atât de ridicol - cu Viggo Mortensen îmbrățișând înlăcrimat soldățelul, încercând chinuit să joace rolul unui tată îndurerat, într-un simulacru de scenă de regăsire scoasă din convenția clasică, sfârșind prin a adormi în lacrimi pe o stâncă, sub un cer înstelat atât de impresionant că pare făcut în post-producție -, încât presupunând că ai rămas în sală până acum, fie te lași furat alegând să ignori toate eforturile lui Alonso de a demasca artificialitatea momentului, agățându-te la rândul tău cu ultimele speranțe de fantezie, fie îi îmbrățișezi demersul de deconstrucție. E un gest ridicol, un capăt de ață lăsat la vedere, care să-i dea spectatorului încă o dată senzația de control, înainte de a face un viraj într-o scenă de factură realist magică, ce termină cu orice fel de continuitate și iese definitiv din zona *western*-ului. De aici încolo orice repere spațio-temporale sunt spulberate. În ultimul act al filmului pășim de-a dreptul într-un tărâm de nicăieri («jauja», aflăm din prologul filmului, desemnează un tărâm mitic al abundenței și al bunăstării, un El Dorado al folclorului incaș întru cucerirea căruia omul alb va fi săvârșit măceluri crunte), în care spectatorul e lăsat să penduleze buimac, asemeni lui Dinesen, între realitate și vis.

Odată încheiat exercițiul de deconstrucție, Alonso e liber să filozofeze despre memorie și despre cinema ca instrument de explorare a ceea ce nu poate fi spus. Epilogul e atât de rupt de tot ce s-a întâmplat până atunci, încât pare să fie unica și cea mai bună găselniță, argumentul final despre relativitatea cinematografului și a adevărului. E o întoarcere la argumentul modernist suprem: *a vedea nu înseamnă a crede, ci a pune sub semnul întrebării.*

1. Jean François Lyotard, *Condiția postmodernă*, ed. Ideea, 2003, trad. Ciprian Mihali

Jigoku de naze warui

De ce nu te joci în iad?
Japonia 2013
regie, scenariu: Shion Sono
imagine: Hideo Yamamoto
montaj: Jun'ichi Ito
sunet: Keiji Inai, Shion Sono
distribuție: Jun Kunimura, Fumi Nikaido

de Andrei Șendrea

Dacă toți regizorii de film ar locui în același oraș, Shion Sono și Quentin Tarantino sigur ar fi vecini. Tarantino e prima și cea mai evidentă asociere la îndemâna spectatorului care ajunge să vadă un film de Shion Sono („Kill Bill", dacă acel film se întâmplă să fie „De ce nu te joci în iad?"). Ar fi incorect să-l plasăm pe japonez în trena americanului, fie și numai pentru faptul că și-a început cariera cu mult înaine ca Tarantino să devină un nume comun, definiția unui anumit stil. E vorba mai degrabă de câțiva strămoși comuni, și aceeași cinefilie autoreflexivă a *connaisseur*-ului care devine cineast. Diferența majoră e că Shion Sono combină influențele și referințele mult mai abrupt, prefabricatele cinematice sunt atât de stilizate încât nu lasă loc pentru un stil care să le înglobeze coerent pe toate (rolul unificator al stilului revine scenariului, ridicol de artificial). Genul de postmodernism practicat de Shion Sono amenință mereu să rupă diegeza – ceea ce se și întâmplă în final, când ploaia se oprește subit și decorul își schimbă cromatica în momentul în care se aude *stop*-*ul* regizorului.

Desfăcută până la nivel de concept, trama filmului se concretizează circular prin întâlnirea dintre o diegeză izvorâtă din acea moștenire vizuală și însăși preferința pentru această moștenire și mediul ei de propagare și conservare (cinemaul): două clanuri yakuza rivale aflate în război se intersectează cu o echipă de cineaști amatori care vor face din confruntarea finală filmul vieții lor. Cele două fire narative sunt împletite din ce în ce mai strâns până ce, în final (unul din cele 3 finaluri), ajung să se suprapună într-un omagiu la adresa lui Sam Peckinpah (în special „The Wild Bunch"): carnagiul e total, gratuit, îmbrățișat și estetizat. În goana lor pentru cel mai tare film realizat vreodată, cei doi operatori – the Queen of Hand Held Shots și the King of Dolly Shots, nume de pistolari, membri ai găștii *Fuck Bombers* – ajung să filmeze cu o mână pe cameră și cu cealaltă pe mitralieră (omonimia termenului „to shoot" e evident studiată), iar gloanțele sunt împrăștiate sinonim cu mișcările de cameră. The King of Dolly Shots sfârșește chiar într-o poziție similară cu cea a eroului din „The Wild Bunch", atârnat de obiectul cu care *trage*.

În spațiile lăsate de această împletitură narativă (până în momentul în care cele două fire devin unul), Shion Sono contorsionează scenariul pentru a atinge cât mai multe borne ale culturii vizuale: tropul găștii de ratați care trăiesc pentru obsesia comună (cinemaul) și mentorul lor, proiecționistul bătrân care fumează chiar lângă mașinăria ce rulează celuloidul; reclamele japoneze pentru copii (fata șefului yakuza dansează și cântă despre periatul pe dinți); modul de a reda imaginea și estetica jocurilor video de tip *first person shooter*; într-o halucinație indusă de cocaină, unul din personaje ajunge chiar să-și vadă iubita secerând membri yakuza într-un decor *anime*, sângele țâșnind în toate culorile curcubeului.

Cele mai interesante (comice sau reușite estetic) cazuri sunt însă cele în care referințele se suprapun. Într-o secvență, doi îndrăgostiți în lacrimi se sărută înconjurați de o lumină albă ireală, un halou glamourizant marcă a cinemaului hollywoodian clasic; în jurul lor, clanurile rivale se măcelăresc și haloul dispare cu o lovitură de sabie în capul băiatului. Ce e remarcabil (și îi reușește lui Sono în mai multe locuri) e polivalența situației, capacitatea de a genera răspunsuri diferite, dar simultane din partea audienței: momentul romantic funcționează (nu e făcut „la mișto"), dar la fel de bine funcționează și estetica violenței care îl înconjoară și îl încheie subit. Din suma celor două se naște o a treia raportare, comicul absurd provocat de tipul care stă acolo cu o sabie înfiptă în cap, senzație care se dizolvă într-o atmosferă *horror* atunci când fata pleacă să-l răzbune și el o ia încet ca un zombi după ea, pe o muzică specifică genului. Pe aceeași muzică, fata îi prinde din urmă pe ucigași și, după un scurt intermezzo în care sunetele joase ale muzicii *horror* sunt acoperite de tonuri mai alerte, pentru a accentua tensiunea dinaintea luptei, coloana sonoră este invadată subit de trompete mexicane în timp ce fata tocmai secerase o duzină de capete dintr-o singură lovitură.

Întreg filmul poate fi deconstruit în asemenea prefabricate cinematice (teme, personaje, tropi, gesturi, unghiuri de filmare, ecleraj, filtre cromatice, muzică de film etc.), un dicționar vizual care ar putea atesta existența acelui limbaj cinematografic pe care îl imagina Christian Metz, dar, așa cum o demonstrează Sono, fără reguli de sintaxă. Liantul este de multe ori intenționat autodistructiv: trecerile dintre aceste unități sunt ridicole în mod intenționat tocmai pentru a fragmenta experiența privitorului, dar și pentru a devaloriza și demitiza opera, în buna „tradiție" postmodernistă. În interiorul lor însă, cinefilia manifestă a lui Shion Sono e egalată de măiestria (re)realizării și reinterpretării.

Costa da morte

Spania 2013
regie, imagine: Lois Patiño

de Sabina Balan

Am văzut acest film în contextul unei discuții aprinse despre formalism în cinemaul documentar, iar dezbaterea ajunsese în punctul în care ne întrebam, până la urmă, cât de mult poți să inovezi din punct de vedere formal un documentar, a cărui gramatică, cu coduri precum *talking heads*, cadre lungi, cadre statice, *voice-over*, sau alte tehnici împrumutate sau nu din jurnalism, l-a slujit fără întrerupere până acum. Eu spuneam că nu foarte mult, gândindu-mă că a inova înseamnă a schimba morfologia unui gen. Apoi filmul lui Lois Patiño m-a făcut să pricep mai bine că nu trebuie să schimbi cărămizile, ci doar felul în care sunt ele așezate.

Pe larg, în film e vorba despre un ținut din nord-vestul Galiției (Spania), care, văzut fără niciun filtru cinematografic, e o adunătură de roci ascuțite înecate într-o mare nervoasă și acoperite mai tot timpul de o ceață groasă, un peisaj rece care ziua rimează cu „reumatism", iar noaptea cu „film de groază". Despre acest ținut oamenii spun că este sfârșitul lumii, un loc al morții prin excelență, nume datorat numeroaselor naufragii întâmplate aici, care aduceau la mal cadavrele celor de pe nave și avertismentul naturii. Tocmai acest raport dintre natură și oameni l-a interesat pe regizor, care, deși sună a romantism de secolul al XVIII-lea, propagat până în zilele noastre prin imaginarul colectiv, nu e un caz clasic de om versus natură, de locuitori imersați într-un spațiu periculos pe care se chinuie să-l domine și, în același timp, să-l îmblânzească pentru a putea trăi acolo (vezi „The Man of Aran", 1934, r. Robert Flaherty). Pe Lois Patiño (aflat, de altfel, la debutul în lungmetraj) îl atrage mai degrabă relația intimă dintre oameni, ca purtători de mesaj, și spațiu ca referent, legendele și miturile pe care ei le perpetuează fiind simple coduri de percepere a lumii. În realitate, filmul îți lasă senzația că în acest raport locuitorii acelei zone sunt partea activă, cei care caută, inventează și promovează sensuri, iar natura nu este decât un perpetuum pasiv, care, obiectiv vorbind, nu respectă decât legile fizice, geografice. Miza este, deci, nevoia oamenilor de a înțelege și nu de a îmblânzi un fenomen la care iau parte. Modalitatea tehnică, formală, prin care spectatorul e familiarizat cu această temă, e partea „inovativă" despre care vorbeam, fiind totuși dedusă coerent din principiul descris mai sus și asumat ca atare. Patiño alege să pună camera cât mai departe de subiectul său, fie el natural sau uman, cele mai apropiate cadre fiind planuri medii ale unor utilaje de foraj sau de sfărâmat piatra, consacrând imaginii un estetism deseori tulburător. Ar fi clișeic să spun că personajele acestui documentar sunt mai degrabă cele patru elemente naturale, simbolice, apa (marea), aerul (ceața), focul (incendiile din pădure) și piatra (munții), pe care le vezi în proporție de 80% din film, în timp ce oamenii sunt doar niște „purici" umblători, ale căror fețe nu le vezi și pe care nu-i poți individualiza. Dar așa este. Oamenilor le rămâne, în schimb, sunetul, *diegesis*-ul, odată cu funcția lor de purtători de mesaj, care nu e o simplă voce din *off* înregistrată în studio, povestind despre locurile pe care le vedem în imagini, ci e chiar sunetul în priză directă, tras de foarte aproape, astfel încât să auzi respirația, gâfâitul și oftatul celor care vorbesc și care te poartă în locurile acelea, dar să nu te poți apropia de ei. Și de la un moment al filmului încolo, nici nu mai simți această nevoie (naturală, până la urmă, cea a spectatorului obișnuit cu convențiile unui documentar) de a-i cunoaște, pentru că experimentul cinematografic pe care îl propune regizorul își atinge ținta. Îți oferă șansa să te detașezi, lăsându-te implicat în poveste.

Practic, trucul e separarea celor două medii, vizualul aparține naturii, iar auditivul oamenilor (cu puține interferențe stilistice, o muzică de fundal ce intervine când se face trecerea de la un element la altul, de la incendii la marea învolburată, și o atmosferă sonoră de valuri și pescăruși care nu pare să dispară vreodată), și funcționează tocmai pentru că e simetric situației din realitate – oamenii nu au mărturia vizuală a poveștilor lor, ci doar pe cea orală, mitul pornind de la imagini obiective trecute prin filtrul sonor, vorbit. Iar faptul că spectatorul percepe imaginea ca fiind un *zoom out*, iar sunetul un *zoom in* asupra poveștii, ar putea la fel de bine să fie doar o iluzie a capacității lui de a se raporta la necunoscut/insolit. E mai ușor să percepi coduri orale decât coduri vizuale. „Costa da morte" e, până la urmă, un „Omul din Aran" inversat. Un „Aranul din om" ce trasează o traiectorie opusă, de la particular la universal, de la poveste la realitate, via imaginar colectiv, democratizând empatia publicului și dându-i șansa să vadă un fenomen atât din interior, cât și din exterior.

The Zero Theorem

Marea Britanie - România - Franța - SUA 2013
regie: Terry Gilliam
scenariu: Pat Rushin
imagine: Nicola Pecorini
montaj: Mick Audsley
costume: Carlo Poggioli
distribuție: Christoph Waltz, Mélanie Thierry, Lucas Hedges

de Mihai Kolcsár

Noul cavaler pe umerii căruia Terry Gilliam a pus lupta împotriva birocrației și pentru iubire și dreptul de a visa este Qohen Leth, interpretat de Christoph Waltz, un programator genial ce suferă de o serie de tulburări mentale care îl fac inapt social și care așteaptă un telefon ce îi va explica rostul vieții. Dar cel mai recent film al excentricului regizor nu cade în clișeul de a filozofa despre potențiale scopuri ale vieții, ci se limitează la misiunea mult mai umilă de a dezbate dacă, în primul rând, viața are într-adevăr un scop.

Qohen primește sarcina la care toți predecesorii săi au eșuat lamentabil, ba chiar înnebunind pe parcurs, de a demonstra Teorema Zero, o entitate matematică ce în esență arată că totul este nimic sau, altfel zis, că nimicul este tot; iar dacă se demonstrează că totul este nimic, atunci nimic nu ar avea vreun scop. Cel puțin așa reiese din conversațiile deloc subtile ale personajelor. De altfel, filmul nu are loc de subtilitate în niciunul din aspectele sale.

Dilema existențială a lui Qohen a început într-o noapte când, părăsit de nevastă și după o tinerețe înecată în alcool, sex și droguri, este sunat la telefonul fix de o persoană necunoscută, dar cu o voce calmantă care îi spune numele. Q, după cum îl porecletește un alt personaj, este lovit de revelația că persoana care l-a sunat este de natură divină și că urmează să îi detalieze scopul pentru care a fost adus pe lume. Copleșit de experiența spirituală scapă însă telefonul întrerupând conexiunea. Din acel moment așteaptă să fie sunat înapoi. Se retrage din societate, devine ipohondru, chelește și începe să se refere la el însuși la persoana I plural. Trăind oricum într-o biserică delapidată, se autosupune unei existențe monahale acreștine, întreruptă doar de slujba sa de matematician-programator, slujbă pe care vrea să o practice de acasă pentru a putea fi permanent în apropierea telefonului. Dorința îi este îngăduită cu condiția să se dedice Teoremei Zero. Printr-o pseudomatematică ce arată complicat, dar pe care filmul nu se obosește în niciun moment să o explice, Q trebuie să ajungă la rezultatul 100%=0, dar, după toate încercările sale, nu reușește să treacă de 97%=0, deși este cel mai bun programator care a încercat să dovedească teorema. Inițial, Qohen nu cunoaște scopul teoremei și este frustrat până aproape de colaps psihic de eșecul său, căci numerele prelucrate de el par a avea o conștiință proprie și nu doar că refuză să fie elucidate, dar uneori dizolvă ecuațiile deja rezolvate. Chiar dacă nu știe încă scopul teoremei, lucrul care îl oprește pe Qohen să ajungă la rezultat este propria sa credință. Ideea că totul este fără scop se află în

opoziție cu singurul motiv pentru care trăiește, aflarea scopului. Qohen trebuie să aleagă dacă mai departe se va baza pe matematica și pe regulile universului care elimină nevoia de suflet, de destin, sau pe credința sa care îl va ghida.

Implicațiile religioase ale filmului sunt făcute evidente începând de la numele personajului, Qohen Leth, o variațiune a numelui Koheleth, numele ebraic al Eclesiastului, o carte biblică ce tratează tema scopului omului pe Pământ și a prezenței unui astfel de scop.

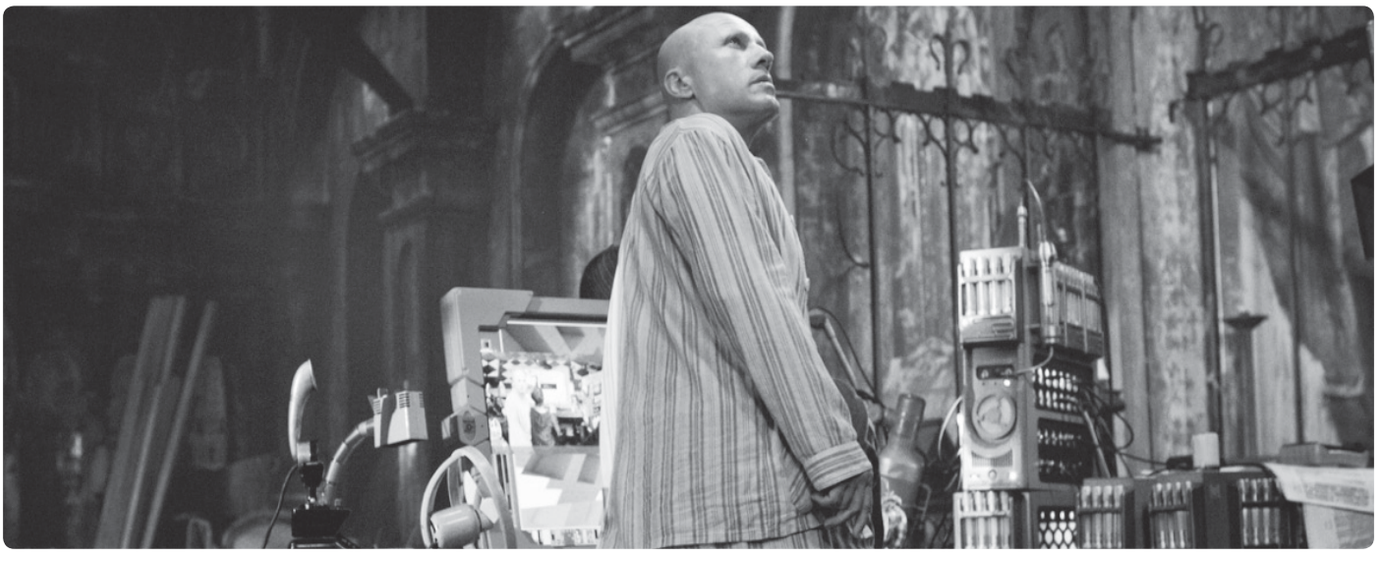
„O deșertăciune a deșertăciunilor", zice Eclesiastul, „o deșertăciune a deșertăciunilor. Totul este deșertăciune. Ce folos are omul din truda ce și-o dă sub soare?" Ecl. 1:2-3

Cartea Eclesiastului, argumentabil primul text din istorie scris de un depresiv, vorbește despre un om care în tinerețe a dus o existență hedonistă, pe care însă a ajuns să o regrete, lepădându-se de plăcerile lumești pentru a se dedica meditației și introspecției. Q, de asemenea, a respins viața sa anterioară, contactul cu oamenii sau lucrurile care aduc plăcere; trăiește într-o ruină ce abia are condiții moderne de trai, iar dieta sa exclude orice mâncare cu gust, hrănindu-se cu terci și apă de la robinet. Tiparul comportamental este unul clasic în istoria creștină unde există numeroase exemple de sfinți și sfinte care l-au acceptat pe Mântuitor abia după o lungă viață de dezmăț și excese, fie ele violente sau sexuale. Ceea ce îl deosebește pe Q de toți aceștia este faptul că ei au găsit un scop clar, pe Iisus Hristos, în timp ce Q se află în căutarea unuia. Credința sa imuabilă însă îl pune în aceeași ligă.

Toate aceste elemente sunt prezente în scenariu, trebuie însă luat în considerare că Gilliam însuși este un ateu declarat și chiar vehement, și că nu o dată a satirizat conceptele religiei și ale credinței în opera sa. Atunci întrebarea este cât de serios ia filmul căutările lui Q. Există un discurs antireligios? Da, iar astfel de elemente sunt prezente chiar și din scenariu. După cum am menționat, Qohen locuiește într-o biserică abandonată de un ordin de călugări care, după cum povestește el amuzat, din cauza legământului de liniște nu au putut să se avertizeze unul pe altul când clădirea a luat foc într-o noapte. Excesul credinței lor le-a semnat soarta. Lipsa de sacralitate cu care este tratată biserica (e plasată lângă un sex-shop, baptisteriul este folosit pentru spălatul vaselor) arată că filmul nu ține mult la valori religioase. Chiar și credința lui Q că telefonul pe care l-a primit este unul divin e luată la mișto de mai multe personaje. Aici însă pot exista două interpretări antitetice. Prima prezintă impermeabilitatea credinței la logică; orice credință poate părea absurdă celor din exterior, dar faptul că practicanții ei nu se apleacă la critică e chiar punctul forte al acesteia. A doua variantă poate fi o satirizare a ușurinței cu care iau naștere noi religii bazate pe elemente banale; doar pentru că telefonul a sunat într-un moment disperat al vieții, când Qohen era în căutare de ceva de care să se agațe, asta nu validează credința sa. În aceeași idee merge scena din „The Life of Brian" (1979, co-scris de Gilliam) în care un grup de oameni creează două religii diferite pe baza faptului că Brian, pe care au început să-l venereze de câteva minute, și-a pierdut o sanda.

Filmul pare a diferenția între ceea ce se poate numi religie, cu toate ritualurile ei, și credință. Cea dintâi, reprezentată prin venerarea telefonului, este motivul pentru care Q a devenit un om izolat, fără prieteni, cu o viață pe care nu ar invidia-o nimeni. Cea din urmă, însă, îi dă integritatea și puterea de care are nevoie pentru a nu-și pierde identitatea în lumea digitalizată în care trăiește. Distopiile lui Gilliam se evidențiază prin acronismul lor, fiind o combinație între trecut, prezent și viitor. Dacă „Brazil" prezenta un retro-viitor care arată ca anii '80 văzuți prin perspectiva anilor '40, viitorul din „The Zero Theorem" arată ca anii '20 văzuți prin prisma anilor '80 – o lume colorată și absurdă, care pare a fi înrudită cu cea din „Brazil" (1985), dar dacă tehnologia de acolo pare să aibă o noimă, aici aparatele digitale pe care le folosesc personajele nu au nicio legătură cu direcția în care se dezvoltă tehnologia contemporană. Acesta este unul dintre aspectele care arată că scenariul cu potențial al lui Pat Rushin suferă de excentricizarea la care a fost supus de dragul formei și doar a formei. Lumea imaginată de Gilliam e haotică, inconsecventă și lipsită de viziune. Iar încercările de a satiriza societatea contemporană sunt nu doar grosolane, dar complet neavenite, din moment ce în restul instanțelor filmul e rupt de realitate. Un exemplu perfect ar fi petrecerea la care merge Qohen, unde vedem și singura instanță în care apare tehnologie ce se poate recunoaște; toți petrecăreții sunt cu iPod-ul sau iPad-ul în mână și ascultă, în căști, propria muzică, deși în casă se aude deja muzica la volum ridicat. Dacă spectatorul e foarte atent, aproape că poate vedea lingura cu care Gilliam îi vâră mesajul în gură.

Gilliam a negat că filmul este o actualizare a lui „Brazil", dar paralelele rămân incontestabile; ambele filme tratează subiectul unui individ singuratic, sufocat de birocrație, care luptă pentru iubire și dreptul de a visa, și ambele prezintă o puternică influență orwelliană. În cazul de față, Big Brother este reprezentat de managerul firmei la care lucrează Q, care îl supraveghează constant și este atât de cinic încât crede că demonstrația că viața nu are scop îi oferă un unghi bun pentru afaceri. Acesta îndeplinește și o funcție mefistofelică atunci când îi oferă lui Q șansa de a lucra la Teoremă. „The Zero Theorem" mai trage o paralelă și cu „The Matrix" (1999, r. Andy și Lana Wachowski), la care și face o referire directă, punând pe masă ideea că realitatea e poate doar iluzia realității, scurtătură narativă ce a scutit filmul de a mai trece și prin peștera lui Platon. Tot haosul acesta de filozofii ar fi putut să ajungă la un rezultat cât de cât elocvent dacă filmul ar fi avut parte de un final bine executat, dar precum în „The Imaginarium of Dr. Parnassus" (2009), al aceluiași Gilliam, firele de idei, în loc să se adune se destramă și mai tare, negând publicului o concluzie care să fie logică din punct de vedere narativ sau cel puțin emoțional.



Night Moves

SUA 2013
regie: Kelly Reichardt
scenariu: Jonathan Raymond, Kelly Reichardt
imagine: Christopher Blauvelt
montaj: Kelly Reichardt
distribuție: Jesse Eisenberg, Dakota Fanning, Peter Sarsgaard

de Andra Petrescu

Am așteptat cu nerăbdare filmul lui Kelly Reichardt, atât pentru că voiam să-l văd pe Jesse Eisenberg într-un rol de activist radical scris de Raymond & Reichardt, dar și pentru că „Meek's Cutoff" (2010, aceeași echipă scenarist-regizoare) mi-a creat așteptări mari în ceea ce privește mizanscena și compoziția cadrelor operatorului Christopher Blauvelt. Și în aceeași măsură, pentru că abia așteptam ocazia să discut despre reinterpretarea genurilor hollywoodiene, mai ales că atunci când am scris despre „Meek's Cutoff" n-am dezvoltat prea mult felul în care narațiunea filmului se comporta în raport cu cea a unui western clasic.

„Night Moves" este thrillerul lui Reichardt, așa cum „Wendy & Lucy" este *road-movie*-ul ei și „Meek's Cutoff" – westernul. Reinterpretările ei asupra genurilor hollywoodiene nu sunt filme de cinefil și sunt mai degrabă politice decât entuziaste. De exemplu, filmele lui Martin Scorsese sunt omagii aduse filmelor americane clasice și operează în convențiile genului, deși sunt revizioniste din punct de vedere ideologic – „New York, New York" (1977) arată mai multe fațete ale vieții cântereților de jazz din anii '45 decât musicalurile din perioada respectivă, și personajele au drepturi la personalități mai complexe decât predecesorii lor hollywoodieni veseli mai tot timpul. În schimb, Kelly Reichardt are o altă abordare asupra genului clasic: mai exact minimalizează structura narativă, dedramatizează punctele culminante și păstrează doar elementele de bază. Ea reinterpretează convențiile unui gen astfel încât această epurare narativă să păstreze în centrul preocupărilor realitatea concretă, materială a unui eveniment sau a unei situații. De exemplu, în „Meek's Cutoff" putem observa detaliile faptice ale traversării deșertului american – ca un fel de divulgare a idealismului artificial al Hollywood-ului.

Așadar, „Meek's Cutoff" e o demitizare a legendei despre venirea imigranților europeni, în timp ce „Night Moves" poate fi văzut ca o observație frustă a formei pe care o ia idealismul în societatea modernă americană. Pe scurt, Josh (Jesse Eisenberg) și Dena (Dakota Fanning) sunt doi tineri ecologiști care împreună cu Harmon (Peter Sarsgaard), amicul lor ceva mai experimentat în terorism, își pun în aplicare planul de a dinamita stația unei hidrocentrale care poluează, având cu toții convingerea că un astfel de gest, deși fără repercusiuni majore pentru centrală, ar fi un fel de declarație și ar constrânge oamenii să înțeleagă gravitatea situației. Și toate ar merge lin dacă știrile de a doua zi nu ar anunța că un bărbat a dispărut în explozie. Însă nu vă grăbiți să-i acuzați pe realizatori că fac propagandă pro sau contra activism, căci în simplitatea narațiunii, „Night Moves" arată multe nuanțe și straturi – și tocmai despre asta vreau să discut.

Așadar, „Night Moves" are două puncte narative majore: explozia (și implicit pregătirea ei) și cearta dintre Josh și Dena (și dezintegrarea psihică a celor doi). În restul filmului, Reichardt și Raymond oferă mult timp procedurilor logistice pentru explozie: cumpărarea unei bărci care să-i ducă la dig, apoi a îngrășământului din care construiesc explozibilul, asamblarea bombei, amplasarea ei, explozia propriu-zisă, reacția lor la aflarea veștii că cineva a murit în timpul ei. Ceea ce urmează a doua zi, când află că au omorât din greșeală pe cineva, este un studiu al dezintegrării lor – Josh devine tot mai paranoic și preocupat de propria supraviețuire, iar remușcarea Denei se manifestă fizic (printr-o eczemă). Practic, filmul are două părți aflate în opoziție. Prima este un studiu al comportamentului celor doi tineri ecologiști, cu expresiile lor serioase și îngrijorarea pe care o emană, de parcă povara întregii lumi s-ar afla pe umerii lor și ei trebuie să-și păstreze calmul asemeni unui chirurg care n-are timp să se sperie; și partea a doua, în care liniștea și siguranța lor dispare încet cu încet până când nici unul nu mai e capabil să fie rațional sub greutatea vinovăției și a fricii de consecințe.

Un lucru mi se pare că poate fi discutabil, și anume în ce măsură este „Night Moves" un film despre ecologie sau activism. Aș insista că e mai degrabă un studiu despre naivitate și inocență, despre cum reacționăm când nu suntem tocmai pregătiți să aflăm că idealurile noastre nu sunt tocmai corecte sau drepte.

Snowpiecer

Expresul zăpezii
Coreea de Sud - Republica Cehă - SUA - Franța 2013
regie: Bong Joon-ho
scenariu: Bong Joon-ho, Kelly Masterson
imagine: Hong Kyung-pyo
montaj: Steve M. Choe, Kim Changju
distribuție: Chris Evand, John Hurt, Tilda Swinton

de Georgiana Madin

Cel mai recent film al lui Bong Joon-ho e primul pact pe care regizorul sud-coreean îl semnează cu Harvey Weinstein, primind, în schimbul încăpățânării de a tăia 20 de minute pentru piața americană, o distribuție limitată – cu efectul contrar de a-i spori popularitatea printre cinefili. Entuziasmul cronicilor la „Expresul zăpezii" se hrănește mai mult din statutul de *film maudit* (cum îl numește Jonathan Romney) decât din meritele lui propriu-zise. Pornind de la romanul grafic al celor 1001 de vagoane, „Le Transperceneige", creat de către artiștii Jacques Lob, Benjamin Legrand și Jean Marc Rochette, „Expresul zăpezii" se plasează într-un nu foarte îndepărtat viitor în care soluția de a încetini încălzirea globală – dispersia gazului CW7 în atmosferă – declanșează o nouă eră glaciară. Singurul mod de supraviețuire e la bordul trenului inventat de personajul mitic Wilford, o „arcă huruitoare" aflată într-o continuă mișcare pe un circuit feroviar de-a lungul întregului pământ, mișcare ce asigură generarea permanentă de energie.

17 ani în care trenul merge fără oprire trec fără ca diviziunea pe clase sociale – instituită încă de la urcare – să fie supărată în vreun fel. Cele câteva revolte încercate au fost suprimate în față și au devenit pagină de manual propagandistic; coada trenului e populată tot de *free loaders* (cei care n-au plătit să urce), iar vagoanele mai din față și-au menținut elita, din ce în ce mai spoită și mai răsfățată cu fiecare pas înainte făcut spre motorul manevrat de Wilford. Din măruntaiele trenului – concepute ca un melanj între lagărele naziste și coridoarele navelor din seria „Alien" – se desprinde figura lui Captain America, aici Curtis, care, ajutat de Gilliam, hotărăște că e momentul pentru o nouă revoltă, dar care să cucerească de data aceasta motorul, nu doar drepturi minore (ca, de pildă, batoanele cu proteine menite să oprească actele de canibalism). Câteva întâmplări din expoziție – adevărate demonstrații de cruzime aleatorie din partea puterii – intensifică revolta și îi aduc lui Curtis mai mulți aliați. Mason, mâna dreaptă a lui Wilford, e luată ca ostatic călăuzitor, iar tandemul tată-fiică Namgoon și Yona, prezent și în „Gwoemul" (2006), deschide porțile de la un vagon la altul.

Dincolo de țâșnirile de adrenalină care întâmpină fiecare deschidere de uși spre câte un microunivers inedit, implauzibil, dar nimerit în eclecticismul de gen abordat de Bong-Joon Ho, arhitectura sofisticată a trenului, cu străluciri de *steampunk* și ocazionale sincope și schimbări de ton specifice regizorului, ascunde o structură conceptuală de carton. „Expresul zăpezii" e o distopie în care s-au aglomerat, nu fără oarecare ciocniri comice, reprezentări hiperstilizate de instituții sociale – de la grădinița unde se toarnă bazele ideologice la clubul unde sunt exorcizate prin alcool și *kronol* plictiselile vieții privilegiate –, fără ca macrostructura din care fac parte să aibă o logică internă de funcționare. Trenul suprem e ca un stup eterogen în care se înghesuie decoruri sociale metaforizate calofil și personaje evocând grosier figuri istorice consacrate. Toate aceste decoruri servesc drept teren de luptă între Curtis și trimișii lui Wilford și au pretenția că dezvăluie mereu un nou nivel de perversiune în organizarea socială – lucru care ar trebui să ne motiveze să îl urâm și mai tare pe Wilford, dacă n-ar dezvălui decât un tren de jucărie. Amintesc, în ce privește personajele, că Bong Joon-ho vrea ca Gilliam să fie un fel de Gandhi (deși – *spoiler alert!* – unul colaboraționist) și că Tilda Swinton a avut întreaga libertate să-și facă personajul cât mai *thatcherian* și mai savuros posibil, atât prin accente lingvistice, cât și prin discursul care pune pe fiecare „la locul lui predestinat". Totuși, acumularea felurită de aluzii politice și mesaje anticapitalism nu face din „Expresul zăpezii" un film politic sau un comentariu social; el nu este mai analizabil din acest unghi decât alte distopii din care se trage (printre altele, „Metropolis", regie Fritz Lang sau „Brazil", regie Terry Gilliam), ci e o parabolă care poate reflecta după bunul plac orice mișcare împotriva inechității economice de tipul celor mulți și asupriți împotriva celor unu la sută.

Ca parabolă, filmul e antrenant atâta vreme cât nu se pune problema scopurilor revoluției. Dacă acceptăm logica dezlânată a vagoanelor, Bong Joon-ho e în spațiul restrâns al trenului post-apocaliptic la fel de versatil estetic ca în filmele care i-au consolidat reputația și de abil să compacteze într-un tot consecvent atât tonuri lirice și divagări sentimentale de seriale TV, cât și întorsături de situație cinice și secvențe de acțiune demne de Tarantino, întretăiate de suprize umoristice precum evenimentul anual de pe podul Yekaterina sau de detalii autoironice precum alunecarea eroului pe un pește în toiul luptei. În fapt, ce l-a fascinat pe Bong Joon-ho la banda desenată a fost potențialul alegoric și claustrofobic, nu ce se întâmplă cu omenirea când lupta de clasă ajunge la ultimul refugiu. Așa că „Expresul zăpezii" e mai degrabă *blockbuster*-ul atipic care nu-și ia eroul sau misiunea prea în serios, la care te poți uita de trei ori fără să caști grație sofisticării tehnice, dar care, sintetic cu propria moștenire cinefilă și cam atât, își este în cele din urmă autosuficient.

Gone Girl

Fata dispărută
Statele Unite ale Americii 2014
regie: David Fincher
scenariu: Gillian Flynn
imagine: Jeff Cronenweth
montaj: Kirk Baxter
distribuție: Ben Affleck, Rosamund Pike, Neil Patrick Harris

de Raluca Durbacă

În capitolul al XVII-lea, „The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm", al studiului său „Theorizing the Moving Image", Noël Carroll afirmă că răspunsurile noastre emoționale la anumite situații date sunt modelate de ceea ce el numește „scenarii paradigmatice". Carroll împrumută acest concept din cartea lui Ronald de Sousa, „The Rationality of the Emotions", unde de Sousa afirmă că „scenariile paradigmatice implică două aspecte: în primul rând, o situație tip care oferă *obiectele* caracteristice unui anumit tip de emoție, și în al doilea rând, un set de *răspunsuri* caracteristice sau «normale» la situația dată, unde normalitatea este la început o chestiune biologică, iar apoi devine rapid una culturală."[1] Cu alte cuvinte, dacă la început frica, de exemplu, este un scenariu paradigmatic preprogramat genetic, odată cu trecerea timpului și cu acumularea diferitelor tipuri de scenarii paradigmatice învățate din poveștile pe care le auzim, din cărțile pe care le citim sau din filmele pe care le vedem, acest răspuns emoțional devine din ce în ce mai rafinat și mai dependent cultural.

Pentru a-și exemplifica teoria, Carroll pune în discuție filmul „Atracție fatală" (1987, regia Adrian Lyne), în care o femeie ce refuză să accepte că aventura ei de o noapte cu un bărbat însurat nu poate fi nimic mai mult, începe să-l hărțuiască și să îl amenințe. Carroll explică: „Înarmat cu scenariul «Atracție fatală», un bărbat ar putea urma același tipar (n.m. în original Carroll folosește termenul *gestalt*) într-o situație cât de cât asemănătoare în viața reală, concentrându-se asupra acesteia în așa fel încât obiectul ei, corelat cu Alex (personajul feminin), este, așa cum spune Dan (personajul masculin), „nerezonabil" și „nebun", și, pe măsură ce filmul continuă să indice, patologic de necruțător. Scenariul ar putea fi folosit pentru a extrapola alte elemente asemănătoare cu un caz real; cineva ar putea face un salt inductiv de la protestele lui Alex conform cărora comportamentul ei ar fi justificat (nu mi-ai acceptat telefoanele la birou, așa că te sun acasă), care

sunt asociate în film cu o formă de nebunie, spre suspiciunea că pretențiile unei foste amante din viața reală sunt de fapt nebunești. (...) Nu sugerez că scenariul paradigmatic «Atracție fatală» ar îndemna pe cineva aflat într-o situație asemănătoare în viața reală să-și omoare fosta amantă, deși îmbrățișarea unui astfel de scenariu e foarte posibil să producă fantezii criminale, în termeni de răspuns. În orice caz, corelarea unui astfel de scenariu cu o situație din viața reală va tinde să reducă o fostă amantă la statutul de creatură irațională și să ia pretențiile ei drept o formă de persecuție."[2]

„Gone Girl", cel mai recent film al lui David Fincher, analizează mai mult sau mai puțin inspirat o sumedenie de astfel de scenarii paradigmatice. Primul, și cel mai evident, este cel în care dacă soția unui bărbat nemulțumit de căsnicia lui dispare, atunci vinovat de dispariția ei trebuie să fie soțul. Este un scenariu vehiculat atât de des în filme și în seriale de televiziune, încât reacția unui spectator la o astfel de premisă este aproape pavloviană. Fincher se joacă la început cu acest scenariu paradigmatic, echivalând tendința spectatorului de a învinovăți bărbatul cu tendința personajelor din film, puse să urmărească ancheta prin intermediul mass media, deci intermediat, așa cum o fac și spectatorii din sală, prin intermediul camerei de filmat. Intenția lui Fincher pare una modernistă, o încercare de deconstrucție și revelare a procesului prin care spectatorul este învățat să „citească" indiciile plantate de regizori în astfel de produse, învățat să urmărească firul unei anchete, să joace rolul detectivului, iar în final să fie recompensat prin confirmarea suspiciunilor sale. Cu alte cuvinte, e o încercare de dezvăluire a procesului de manipulare la care este supus spectatorul care urmărește un astfel de film. Fincher merge mai departe și înlocuiește acest scenariu cu un altul, mai puțin vehiculat în produsele culturale de gen: totul este de fapt o înscenare a soției, o persoană isterică și răzbunătoare, care în trecut s-a folosit de statutul său de femeie, de „avantajele" pe care i le oferă genul său, pentru a ruina iremediabil viețile bărbaților. Într-adevăr, o întorsătură de situație surprinzătoare, însă una care dă naștere unor alte scenarii paradigmatice profund antifeministe, cum ar fi: o femeie poate minți că a fost violată de iubitul ei și îl poate trimite pe acesta la închisoare, asigurându-se în același timp că un dosar penal pe care scrie „viol" îi poate determina pe cei din jurul său să-l excludă social. Scenariul paradigmatic al violului înscenat e folosit de Fincher de două ori, în cel de-al doilea caz acuzația de viol permițându-i femeii să comită o crimă și să scape nepedepsită fiindcă afirmă că a fost în legitimă apărare. Desigur, nu toate femeile din filmul lui Fincher intră în categoria „scârbe manipulatoare", pentru a cita unul dintre personaje. Altele sunt naive și manipulabile, cum e cazul soției casnice din suburbii, „the local idiot", în cuvintele unui alt personaj, care e gata să creadă că un soț își bate soția doar pentru că cea din urmă i-a mărturisit acest lucru bârfind la un pahar de vin, gata să creadă orice i se spune la televizor, gata să răspundă emoțional în mod pavlovian odată ce întâlnește în viața reală scenarii paradigmatice asemănătoare cu cele vehiculate în serialele siropoase sau în *reality-show*-uri. Altele sunt ahtiate după bani și se folosesc de forța fizică a unui bărbat pentru a jefui femeile cu care s-au împrietenit, confirmând iată, încât o dată, că prietenia între femei are tot timpul un scop precis și nu e niciodată sinceră. Iar altele, cum e cazul singurului personaj feminin pozitiv al filmului, nu au niciun fel de viață socială și își dedică tot timpul pentru a îngriji un bărbat. Chiar și cele mai inteligente și mai scoase din tipar dintre ele, cum ar fi o femeie detectiv, nu sunt în stare să vadă dincolo de scenariile paradigmatice prestabilite tocmai din cauza genului lor.

Mai mult, Fincher distribuie bărbații din film în rol de victimă. Deși personajul principal masculin pare un pierde vară dornic de aventuri cu femei mai tinere, „păcatele" sale pălesc în comparație cu acțiunile malefice ale personajului principal feminin, care nu face decât să-i întindă capcane peste capcane, folosindu-se atât de atuurile pe care i le oferă genul, cât și de diferitele scenarii paradigmatice ce țin de genul său (femei nevinovate agresate fizic de soții lor, femei nevinovate violate de parteneri etc.), până la capcana finală din care bărbatul este incapabil să mai iasă, pe care Fincher încearcă inutil să o transforme într-un caz de sindrom - Stockholm.

Dacă am aplica pe acest film teoria lui Carroll cu privire la răspunsurile emoționale pe care spectatorii sunt dresați să le aibă vizavi de scenariile paradigmatice vehiculate prin intermediul produselor culturale, care ar putea fi salturile inductive, în cuvintele aceluiași autor, pe care spectatorii le-ar putea face odată confruntați cu situații similare din viața reală? Violul este o armă pe care femeile o folosesc pentru a pedepsi sau omorî bărbați; femeile înșelate de parteneri se transformă în ființe iraționale și răzbunătoare; femeile care încearcă să îndeplinească roluri ce aparțin în mod tradițional bărbaților sunt incapabile să-și facă treaba bine pentru că nu pot fi obiective din cauza genului lor; femeile pot juca un rol pozitiv atâta timp cât se înscrie în tiparele celor trasate deja de societate, cum este cel matern; bărbații, indiferent de caracterul lor moral, sunt niște victime.

Deși pare că Fincher vrea să denunțe, la un prim nivel, că nici filmul său nu este decât un scenariu paradigmatic cultural, el se rezumă doar la a distribui actori care, datorită rolurilor interpretate în trecut (Ben Affleck – rolul băiatului bun de pus pe rană, Neil Patrick Harris – rolul băiatului amuzant și inofensiv), se joacă cu așteptările de moment ale spectatorilor. Din nefericire, nu face și alte eforturi pentru a găsi metode de distanțare care să-l facă pe spectator să înțeleagă că urmărește doar un produs cultural, un scenariu paradigmatic.

Poate că cel mai supărător este faptul că Fincher atribuie personajului principal feminin un discurs aparent feminist, care, asociat cu un personaj feminin malefic, își pierde orice valoare și reîntărește prejudecățile conform cărora feministele sunt niște nebune răzbunătoare: „Nick a iubit fata care eu mă prefăceam că sunt. Tipa mișto. Bărbații tot timpul folosesc asta, nu-i așa?, drept compliment definitoriu. «E-o tipă mișto.» Tipa mișto e atrăgătoare. Tipa mișto e de treabă. Tipa mișto e amuzantă. Tipa mișto nu se enervează niciodată pe bărbatul ei. Ea doar zîmbește drăgăstos și apoi își prezintă gura pentru a fi futută. (...) Când l-am întâlnit pe Nick Dunne, știam că vrea o tipă mișto. Și, recunosc, pentru el eram dispusă să încerc. Mi-am epilat în întregime păsărica. Am băut bere la cutie în timp ce m-am uitat la filme cu Adam Sandler. Am mâncat pizza rece și am reușit să rămân mărimea «M». I-am supt-o. Destul de frecvent. Am trăit clipa. Eram pregătită de acțiune. Nu pot să zic că nu mi-a plăcut o perioadă. Însă eu l-am făcut mai deștept. Mai inteligent. L-am inspirat să se ridice la nivelul meu. Mi-am făurit singură bărbatul viselor. Eram fericiți pretinzând că suntem alte persoane. Eram cel mai fericit cuplu pe care-l știam. (...) Însă Nick s-a lenevit. A devenit cineva cu care nu am consimțit să mă mărit. S-a așteptat să îl iubesc necondiționat, după care m-a târât, fără niciun ban, până în fundul acestei mărețe țări și și-a găsit o versiune mai nouă, mai tânără, mai sălțăreață a fetei mișto. Credeți că l-aș fi lăsat să mă distrugă și să rămână mai fericit ca oricând? Sub nicio formă. N-are cum să câștige."

---

1. „The Rationality of the Emotions", Ronald de Sousa, MIT Press, 1987, p. 182.
2. „Theorizing the Moving Image", Noel Carrol, Cambridge University Press, 1996, pagina 269

Quod erat demonstrandum

România 2013
regie, scenariu: Andrei Gruzsniczki
imagine: Vivi Drăgan Vasile
montaj: Dana Bunescu
sunet: Florian Ardelean
distribuție: Sorin Leoveanu, Ofelia Popii, Florin Piersic Jr.

de Andrei Luca

„Quod erat demonstrandum", al doilea lungmetraj regizat de Andrei Gruzsniczki, este un film de spionaj care prezintă în contrapunct, în primul rând, încercarea unui matematician de a scoate din țară a doua parte a unui articol științific, al cărui început a fost deja publicat fără acordul autorităților române într-o revistă din Statele Unite, în al doilea rând, încercarea Securității de a găsi articolul înainte de a părăsi țara și de a împiedica publicarea lui.

Acțiunea se petrece în anii '80, iar personajele în jurul cărora se construiește firul narativ sunt Sorin Pârvu, un matematician, asistent la facultatea de matematică, care încearcă să-și publice lucrarea în străinătate, amica lui Elena, căsătorită cu un fost coleg de facultate al lui Sorin, acum refugiat în Franța, la care aceasta încearcă să ajungă folosindu-se de legea conform căreia statul român nu împiedică reîntregirea familiilor dacă un membru se află în afara granițelor și Alexandru Voican, un securist cu o viață searbădă, dedicat muncii și determinat să obțină manuscrisul pe care Sorin și l-ar dori publicat în afară.

Pentru fiecare dintre cele trei personaje regizorul construiește o motivație puternică. Pentru Sorin, care nu reușește să publice articole științifice nicăieri în România, dar nici să avanseze în ierarhia academică din cauza refuzului de a colabora cu Securitatea, publicarea unui articol în afară ar însemna recunoașterea importanței muncii pe care o depune în cercetare. Elena, angajată și ea tot în cercetare, încearcă să obțină din partea statului român aprobarea plecării în Franța cu fiul ei, însă procesul obținerii este tergiversat de autorități, controlate abil de Securitate prin intermediul agentului Alexandru Voican, însărcinat cu obținerea manuscrisului scris de matematicianul Sorin Parvu. Întrucât avansarea lui Voican este condiționată de obținerea acestui manuscris, personajul pune la cale un plan complicat, calculat în cele mai mici detalii, bazat pe manipulare și șantaj emoțional, pentru a obține articolul.

Decizia regizorului de a filma în alb-negru completează atenția acordată detaliilor scenografice cu ajutorul cărora este reconstruită epoca. De-a lungul vizionării, sunt introduse secvențe descriptive care ilustrează specificul vieții sub comunism, aspecte particulare care țin de detaliu și care întregesc atmosfera. Cu toate acestea, Gruzsniczki ocolește abil mizerabilismul de care sunt în general acuzate filmele românești care au drept punct de plecare un subiect plasat în epoca comunistă. Un exemplu de astfel de secvență este cel în care Elena, personajul interpretat de Ofelia Popii, merge să repare o pereche de dresuri, făcându-se astfel aluzie la austeritatea acelei perioade. Dincolo de aceste secvențe pur descriptive, regizorul introduce detalii legate de condițiile în care se trăia în comunism în discuțiile dintre personaje, făcându-se clar o diferență din acest punct de vedere între personajele care decid să colaboreze cu securitatea și cele care nu.

Vizita Elenei și a lui Sorin la casa unui fost prieten din facultate care se bucură acum de recunoaștere și apreciere datorită colaborării cu Securitatea, este marcată de replici ale personajelor care nu ezită să remarce confortul sporit și spațiul locativ generos. Mai mult decât atât, în cadrul aceleiași vizite, curentul se întrerupe, marcând încă o dată condițiile de viață din perioada comunismului.

În ciuda atenției regizorului Andrei Gruzsniczki pentru detaliu, mijloacele folosite de Securitate în cadrul filmului sunt mult îmblânzite pentru a da din punct de vedere scenaristic o șansă de reușită egală atât protagonistului, cât și antagonistului. În această situație, regizorul sacrifică adevărul istoric în favoarea unui echilibru de forțe la nivelul scenariului. Gruzsniczki este conștient de găselnița scenaristică și încearcă să o motiveze, întrucât introduce o secvență scurtă în care superiorul lui Voican îi recomandă aplicarea unor mecanisme mai violente pentru a obține manuscrisul, însă Voican refuză, refuzul fiind motivat scenaristic de rivalitatea dintre cei doi, dar și de apartenența celor două personaje la generații (deci mentalități) diferite.

„Quod erat demonstrandum" este un film de spionaj așezat, gândit în cele mai mici detalii, care nu se grăbește să condamne o epocă sau să o demonizeze. E atipic în peisajul cinematografic autohton contemporan datorită genului pe care îl abordează (și o face cu succes).

Les grandes ondes (a l'ouest)

Elveția, Franța, Portugalia 2013
regie: Lionel Baier
scenariu: Lionel Baier, Julie Bouissoux
imagine: Patrick Lindenmeier
montaj: Pauline Gaillard
distribuție: Valerie Donzelli, Michel Vuillermoz

de Oana Ghera

În primăvara anului 1974, un duo atipic de jurnaliști ai societății de radiodifuziune elvețiene, alături de tehnicianul lor, străbat Portugalia de la un capăt la celălalt în încercarea de a face un reportaj despre cooperarea dintre statul elvețian și cel portughez întru modernizarea acestuia din urmă, comandă de la nivel înalt, al cărei scop era acela de a prezenta cetățenilor elvețieni o imagine luminoasă și dătătoare de optimism asupra rolului țării lor în cadrul unei Europe unite, bazate pe colaborare și întrajutorare, în contextul unui prezent bântuit de criza economică, de tensiunile Războiului Rece și avântul revoluționar trezit odată cu mai '68, care continua să plutească în aer. Vă sună întrucâtva cunoscut?

„Les grandes ondes (a l'ouest)", cel mai recent film al regizorului de origine elvețiană Lionel Baier, partea a doua dintr-o tetralogie anunțată, gândită în jurul celor patru puncte cardinale, este, cel puțin în intenție, ceea ce s-ar numi o comedie angajată, o încercare de a interpela problemele epocii actuale (criza economică și posibila falimentare a capitalismului) folosindu-se de reprezentarea unui eveniment crucial pentru o epocă istorică cu care există destule corespondențe – așa numita Revoluție a garoafelor roșii în euforia căreia se vor trezi prinse cele trei personaje.

Prima parte a filmului e construită în jurul fricțiunilor dintre Cauvin (Michel Vuillermoz) și Julie (Valerie Donzelli), primul - un jurnalist la final de carieră, care perorează despre marile sale investigații, în timp ce se luptă cu pierderi acute de memorie, sechele ale unei răni din timpul războiului din Vietnam, a doua - realizatoarea unui *talkshow* feminist, care caută să-și câștige o reputație de jurnalist. Este un prilej pentru Baier să pună în scenă o serie de gaguri pornind de la bolboroseala lui Cauvin în ceea ce pretinde că ar fi limba portugheză, din care localnicii nu înțeleg nimic sau de la încăpățânarea lui Julie de a supune fiecare decizie unui vot democratic, care își pierd însă destul de repede prospețimea.

Rămâne însă în picioare critica adusă superiorității cu care elvețienii privesc această țară *mai puțin dezvoltată, dar drăguță* în cuvintele lor, în ciuda eșecului propriilor demersuri de a o moderniza. Marile investiții elvețiene promise în documentele oficiale nu sunt nimic mai mult decât pancarte ruginite, cu steagul elvețian și cu citate vizionare din Le Corbusier, înfipte în fața unuia din multele terenuri virane pe care le întâlnim în periplul celor trei printr-o țară pustie și sărăcită.

Acestei imagini, Baier i-o opune pe cea a portughezilor ieșiți în stradă, a hipioatelor care îmbrățișează soldați cu armele în mână, pe țeava cărora stau garoafe roșii în locul gloanțelor din cea de-a doua parte a filmului, imaginea unui popor viu, care și-a câștigat prin propriile forțe libertatea. E o viziune romanticizată, a străinului surprins în euforia mulțimii, a revoluției care transfigurează destine, dând un nou sens existenței. Sigur că Baier îl ironizează ușor pe Cauvin atunci când îl urcă pe o masă într-o tavernă în haină de general, lăsându-l să peroreze în portugheza lui inventată despre democrația *à la bandera suissa* sau pe Julie atunci când în dimineața de după orgia revoluționară nu știe cum să se mai acopere, tocmai ea, care face tot filmul caz de libertartea de a dispune după plac de corpul ei. Dar de data asta e o ironie blândă, a unui nostalgic care, deși conștient că o revoluție totală nu e posibilă, s-ar vrea vizionar.

Un bun cunoscător al istoriei cinemaului, la care se întoarce în fel și chip și în filmele sale anterioare, Baier alege să-și împacheteze povestea într-o pastișă a cinemaului pop al anilor '70, împrumutând din instrumentarul acestuia imaginea retro, ușor granulată, elemente de *road-movie* și *slapstick* sau confruntări între revoluționari coregrafiate ca secvențe de musical. Este o stilistică pe care o atribuie subiectivității memoriei unui narator, artificiu devoalat abia în finalul filmului. Filmul lui Baier e mult prea naiv și neasumat politic pentru a fi privit ca o reînviere a cinemaului revoluționar, dar e ceva înduioșător în tonul de nostalgie amestecată cu exuberanță cu care vocea din *off* declamă vechile îndemnuri revoluționare, în timp ce istoriei personale i se pune punct, iar ecranul este lăsat străzilor Lisabonei din prezent, zguduită de criza economică, ai cărei pereți acoperiți de *graffiti*-uri stau mărturie protestelor care izbucneau în lume la momentul în care Baier făcea filmul.

Poporul unit nu va fi învins!
Curaj, tovarășe!

La jalousie

Gelozia
Franța 2013
regie: Philippe Garrel
scenariu: Philippe Garrel, Marc Cholodenko, Caroline Deruas-Garrel, Arlette Langmann
imagine: Willy Kurant
distribuție: Louis Garrel, Anna Mouglalis, Esther Garrel

de Gabriela Filippi

Într-un film realizat de Philippe Garrel în 2008, „La frontière de l'aube", doi bărbați schimbă următoarele replici: „Cunoști legea ștergătoarelor de parbriz? / Nu. / Uite, dragostea e așa: când un ștergător se apropie, celălalt se îndepărtează, iar când acesta din urmă întoarce direcția pentru a se apropia, primul urmăritor este cel care se îndepărtează acum". Filmele lui Garrel care conțin o structură narativă sunt concentrate toate asupra unor relații de dragoste între femei și bărbați, drama producându-se inevitabil din cauza faptului că cei doi iubiți sunt ființe distincte care, prin natură, nu-și pot dori vreodată aceleași lucruri.

Cel mai nou film al său, „La jalousie" (2013), tratează din nou această imposibilitate de aliniere a minților și simțirilor celor doi și suferința și neputința celui care încă își dorește să fie cu celălalt, atunci când acesta s-a hotărât să plece. Louis (interpretat de Louis Garrel, fiul regizorului) o părăsește pe Clothilde, cu care are o fetiță de vreo zece ani, pentru Claudia (Anna Mouglalis). Filmul – de altfel scurt, având mai puțin de optzeci de minute – ilustrează prin câteva instantanee parcursul noii relații până la destrămarea ei. Aceasta funcționează tot după legea ștergătoarelor. Claudia, actriță ca și Louis, cu deosebirea că ea nu a mai obținut un rol de mulți ani, pe când el lucrează chiar în prezent la o piesă, pleacă subit de la o întâlnire cu o prietenă, într-o criză de nesiguranță, și fuge acasă unde îl găsește pe Louis văzându-și în mod normal de treburile lui. Mai târziu, cu cât se acumulează frustrarea de a fi singură în mansarda îngustă și slab luminată, în timp ce Louis este la repetiții, Claudia începe să iasă în oraș și să-l înșele, ca până la urmă să-l părăsească. Din disperare sau ca să atragă atenția asupra sa printr-un gest manipulativ, bărbatul se împușcă. Regizorul Philippe Garrel nu apelează la aceeași schemă de suspans ca personajul său, nearătându-l pe Louis în agonie, ci trece scurt, printr-o tăietură de montaj, la un cadru în care personajul discută fără dificultate cu sora lui de pe patul de spital.
Rar și foarte scurt sunt personajele arătate în singurătate aici, spre deosebire de filmele sale mai vechi. Ele sunt angrenate în viața socială, printre membri ai familiei, cunoscuți, colegi. După o zi pe care fetița Charlotte (interpretată cu multă spontaneitate de Olga Milshtein) o petrece cu tatăl său și cu noua lui iubită, se întoarce acasă și ia masa

cu mama ei. După ce îi povestește cum a fost întâlnirea, copilul o întreabă pe mamă ce a făcut în lipsa ei. Aceasta îi răspunde că a gătit supa, iar Charlotte, sesizând că mama ei ascunde ceva, ripostează cu o urmă de maliţiozitate că nu durează o zi întreagă să prepari o supă. Puțin mai târziu aflăm că la desert fetița va mânca clementine. Din câteva sugestii, putem construi felul în care Clothilde și-a petrecut ziua, chit că nu ne-a fost arătat. Însă nici ea și nici Louis, mai vedem, nu se pot afunda în suferință deoarece curiozitatea și nevoile pe care le are copilul îi obligă să fie vigilenți. Trioul familial – cei doi părinți și copilul, întotdeauna unul singur – au apărut des în filmele lui Garrel, preocupat mereu de o esențializare a relațiilor umane. „La jalousie" se distinge, însă, în filmografia regizorului prin concluzia optimistă asupra puterii copilului de a-și salva părinții. Nota lejeră, nu prea obișnuită la Garrel, mai este dată și de muzică, un New Age acustic lipsit de dramatism, care mai degrabă nu relaționează în mod direct cu scenele dintre personaje. De asemenea, povestirea evită să se fixeze pentru mai mult timp asupra unui registru anume. Într-una din scene, Claudia se lovește cu capul de ușa unui dulap din bucătărie, ceea ce îi readuce brusc în minte toată nefericirea de a trăi într-o mansardă strâmtă. Furioasă, femeia părăsește casa în mijlocul nopții, dar iubitul ei apucă să o prindă din urmă pe stradă și să discute cu ea, prilej cu care aceasta îi mărturisește că s-a săturat să trăiască astfel. În următoarea scenă, Claudia așteaptă să o întâlnească pe fata lui Louis, merg toți trei în parc și se simt bine. Structura narativă nu urmează ceea ce ar fi considerat cel mai adesea drept un parcurs logic – sunt introduse personaje episodice care apoi nu mai apar, cum e cazul monografului lui Maiakovski, un fel de maestru pentru Claudia, căruia ea și Louis îi fac la un moment dat o vizită. Niciunul dintre capitolele deschise nu este încheiat într-un mod categoric. Chiar dacă în sine ar putea fi interesantă structura aceasta destinsă, prin asocierea cu durata scurtă a filmului, se creează o impresie de inconsistență.

Esențializarea căutată de Garrel a dictat aici excluderea dispozitivelor tehnologice. Într-o singură scenă un personaj vorbește la telefonul mobil, confirmând că povestea este, totuși, contemporană. Și probabil că tot astfel se justifică faptul că „La jalousie", precum toate filmele realizate de Garrel în anii 2000, este filmat în alb-negru și, de asemenea, faptul ciudat că personajele de aici poartă mereu aceleași haine, cu toate că între scenele prezentate există elipse de timp. Regizorul continuă să prezinte interioarele boemei pariziene și stabilește ca piloni ai mizanscenei obiectele cu o utilitate fundamentală în cultura europeană – masa, patul, ușile. Precum ceilalți doi cineaști francezi importanți ai anilor '80, Jean Eustache și Leos Carax, care și-au început cariera mai târziu față de cineaștii Noului Val, fiind influențați de înaintașii lor, și Philippe Garrel încearcă să redea concretețea spațiului locuit de personaje și felul în care corpurile lor își creează un limbaj propriu. Prima dată când este introdus personajul Claudiei, mergând alături de Louis, putem intui faptul că cei doi au deja o istorie comună, din felul în care regizorul îi filmează unul lângă altul, în pas vioi.

Primele filme de tinerețe îl recomandau pe Philippe Garrel drept un autor romantic – „Les hautes solitudes" (1974), „Le berceau de cristal" (1976), „Le bleu des origines" (1979) erau regizate, filmate și montate de el, fără scenariu și cu o echipă foarte restrânsă, care cuprindea doar actorii, cel mai adesea fiind vorba numai de Nico, fosta solistă de la Velvet Underground și iubită a lui timp de zece ani în perioada aceea, arătată scriind, fumând sau plimbându-se în singurătate. Și filmele sale de mai târziu, de după 1979, care integrau o structură narativă, chiar dacă minimală, și erau realizate printr-un proces de producție mai apropiat de cel uzual în cazul filmului european de autor, conțineau foarte multe scene în care personajele erau închise singure, sau în cuplu, între pereții claustranți ai apartamentelor lor. Aceste filme erau de o tristețe aproape insuportabilă, regizorul întărind efectul emoțional prin muzică și prin spectacolul corpurilor chircite pe pat sau pe podea în scene lungi de suferință, sau aflate într-o luptă de impunere a propriei voințe asupra celuilalt. Temele și situațiile se repetau de la un film la altul, subliniind un puternic filon biografic. După un film care a depășit granițele publicului de cunoscători pe care l-a avut în general opera lui Garrel, „Les amants réguliers" (2005) și o producție realizată în Italia, care o avea în distribuție pe Monica Bellucci, „Un été brûlant" (2008), regizorul s-a întors în „La jalousie" la o producție realizată cu mijloace foarte modeste. Și totuși, filmul acesta diferă mult față de cele de început, schimbarea tonalității părând aici să reflecte o revizuire a concepției lui Philippe Garrel despre cinema. Este semnificativ faptul că, chiar dacă și acum a pornit de la un eveniment din viața sa personală – tatăl său și-a părăsit familia când Garrel era copil –, el a explorat secvențele împreună cu alți trei scenariști, dându-le acestora libertatea să-și însușească și să dezvolte așa cum au dorit scenele la care lucrau. Și oricât de justificat este un eventual sentiment de respingere a unei opere atât de închise ca cea a lui Garrel de până în anii 2000, „La jalousie" nu are forța filmelor anterioare. Singurul lucru remarcabil rămâne aici măiestria regizorului în lucrul cu actorii, felul în care acesta știe în anumite momente să imprime un trecut personajelor și relațiilor prin atitudinile corporale pe care le dezvăluie.

Force majeure

Forță majoră
Suedia, Franța, Danemarca, Norvegia 2014
regie, scenariu: Ruben Östlund
imagine: Fredrik Wenzel
montaj: Jacob Secher Schulsinger
distribuție: Johannes Kuhnke, Lisa Loven Longsli

de Ioana Moraru

În interviurile despre al patrulea lungmetraj al său, „Force majeure", Ruben Östlund indică mai multe surse de inspirație: după ce în anii '90 a regizat mai multe filme despre schi, el însuși practicând acest sport, a decis să plaseze o poveste în contextul cu pricina, susținând că intenționa să sublinieze absurditatea eforturilor oamenilor de a controla forța naturii[1]; apoi, un alt punct de pornire ar fi fost clipurile de pe YouTube cu avalanșe filmate de turiști și proximitatea dintre sentimentele de admirație și teamă autoinduse, Östlund afirmând că imaginile care îl impresionează cel mai mult provin de pe YouTube, nu din cinema[2]; și, în cele din urmă, studiile sociologice care arată că, de exemplu, în urma deturnărilor de avioane rata divorțurilor crește sau că în cazul catastrofelor maritime, contrar mitului hrănit de cinema, primele victime sunt femeile și copiii, iar cei care se salvează sunt majoritar bărbați[3].

Urmând această traiectorie, Östlund a formulat pentru cel mai recent film al său o ipoteză: ce ar fi dacă în cazul unei avalanșe într-o stațiune de schi un bărbat ar fugi și și-ar lăsa în urmă soția și copiii? Filmele regizorului suedez nu sunt străine de acest tip de exerciții sociologice, de stabilirea unei prezumpții în ceea ce privește comportamentul uman și urmărirea consecințelor; „Involuntary" (2009) este format din cinci povești scurte care investighează reacțiile oamenilor în grupuri mari, confruntați cu situații neprevăzute, iar în „Play" (2011) câțiva puști de culoare jefuiesc copii albi, profitând de toleranța încurajată de societatea suedeză.

Titlul „Force majeure" este o trimitere directă la termenul legal prin care un eveniment neașteptat poate împiedica îndeplinirea unui contract, respectiv o avalanșă controlată care s-ar putea declanșa în timpul vacanței unei familii la schi. Filmul este împărțit în cinci părți, fiecare zi corespunzând unei zile de vacanță, despărțite de segmente scurte în care angrenajele responsabile de întreținerea pârtiilor sunt filmate pe muzică de Vivaldi (sursa audio fiind, din nou, înregistrarea de pe YouTube cu un copil care interpretează Vivaldi la acordeon). „Force Majeure" începe cu Ebba, Tomas și cei doi copii ai lor, pe pârtie, zâmbind stingheri la indicațiile unui fotograf ambulant care pare decis să obțină imaginea perfectă, ca de pliant turistic sau de împăturit și pus în portofel. Ceea ce inițial nu pare departe de adevăr – senzația de familie ideală este întreținută până în momentul în care, în timpul unui prânz pe terasă, un val uriaș de zăpadă vine peste oameni, iar Tomas se sperie, își ia doar telefonul și fuge, lăsându-i în urmă pe Ebba și pe copii. Dezastrul e evitat, avalanșa nu are urmări grave, nu e nimeni rănit, dar pe măsură ce timpul trece paravanul de familie perfectă și tovărășie crapă, deoarece Tomas refuză să recunoască faptul că s-a speriat și a fugit, ceea ce modifică major rutina confortabilă a familiei. Scena se derulează într-un cadru-secvență, camera este fixă, distanțată, ca în majoritatea cadrelor din acest film, Östlund mizând destul de mult pe limbajul corpului pentru a traduce stările psihice ale personajelor.

Pusă în fața faptului împlinit, Ebba își pierde respectul pentru Tomas, îl umilește și îl târăște într-un soi de ședință de terapie în grup, povestind și analizând întâmplarea în fața prietenilor lor, moment în care filmul înclină înspre registrul comic, redat, de pildă, prin evidențierea unor momente inoportune sau surprinderea reacțiilor mute. Amintind de „The Loneliest Planet", filmul regizat de Julia Loktev în 2012, în care un bărbat se ascunde în spatele logodnicei sale când sunt amenințați cu arma în timpul unei călătorii în Georgia, „Force Majeure" pare să ancheteze rolurile convenționale ale bărbaților și ale femeilor în societate. Östlund aplică o grilă antropologică asupra personajelor sale, asumându-și faptul că încearcă să demonteze structura tradițională a scenariilor de film în care eroul masculin este împins în față și responsabilizat. Insistă asupra acestui aspect într-unul dintre interviurile menționate anterior și consideră că acest arc narativ este un unghi ideologic prin care societatea își filtrează existența. Direcția regizorală este destul de clară din capul locului și lasă puțin loc de interpretare – Östlund își fixează de la început ipoteza și urmează precis pașii necesari pentru a o demonstra, ceea ce face finalul ușor rigid și ostentativ.

1. http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/force-majeure-director-ruben-ostlund-answers-10-questions-20141021
2. http://www.interviewmagazine.com/film/ruben-ostlunds-force-majeure#_
3. http://www.filmcomment.com/entry/interview-ruben-oestlund

Horici ker

Rugul aprins
Republica Cehă 2013
regie: Agnieszka Holland
scenariu: Stepan Hulik
imagine: Rafal Paradowski, Martin Strba
distribuție: Tatiana Pauhofova, Petr Stach, Jaroslava Pokorna

de Georgiana Madin

Morituri te salutant e o sintagmă care îmi revine obsesiv în minte de la vizionarea mini-seriei regizate de Agnieszka Holland pentru HBO, unde apare într-un cântec al studenților dizidenți închinat lui Jan Palach, cel care la doar 20 de ani, în 1969, a protestat cu prețul propriei vieți împotriva ocupației orașului Praga de către forțele Pactului de la Varșovia. O aduc în discuție nu fiindcă secvența respectivă e un punct central al celor aproape șase ore de reconstrucție istorică, ci pentru că sintagma în sine surprinde mai bine esența sfârșitului anilor '60 în Praga, mai succint și mai evocator decât o face Holland însăși – pentru că e aproape singurul moment în care tinerimea dizidentă a vremii e înfățișată fără dramatismul cunoașterii apriorice a locului în Istorie. O afirmație de acest fel îmi poate fi imputată cu argumentul – istoric, de asemenea – că Holland studia la FAMU chiar în acea perioadă, însă cu atât mai mult remarc faptul că observația socială din ficțiunile ei bazate pe fapte reale e adesea unidimensională și se limitează la o deferență inflexibilă față de trecut.

Fiindcă tot vorbeam de Istorie, la nivel declarativ, „Rugul aprins" e despre sacrificiul lui Palach, care a determinat agregarea unei mase sociale critice pentru răsturnarea mâinii de fier sovietice din Cehoslovacia anului 1989. Așa cum se prezintă de fapt, mini-seria e mai puțin despre el, cât despre avocata Dagmar Burešová (Tatiana Pauhofová), care a intrat în istorie datorită curajului și obstinației de a intenta proces guvernului unui stat totalitar, încercând să-l tragă astfel la răspundere pe un lider de partid pentru calomnierea lui Palach. „Rugul aprins" e structurat în trei episoade, fiecare descriind câte o etapă din cristalizarea reputației lui Palach după tragicul incident. Pe de o parte, fapta lui e prezentată prin prisma unor foarte temute consecințe politice (Uniunea Sovietică ar fi folosit incidentul ca pretext de ocupare a unui stat satelitar măcinat de instabilitate, deci în nevoie de autoritate) – fapt care justifică într-o anumită măsură intimidările serviciilor secrete la adresa propriilor cetățeni și eforturile detectivului Jires (Ivan Trojan) de a găsi mai repede următoarele „torțe umane". Pe de altă parte, Palach devine ținta unor deformări de imagine care amenință să discrediteze și să înăbușe cu totul Mișcarea Studențească; Libuse Palachová (Jaroslava Pokorná), mama studentului, e singura care caută respectarea unor principii de drept uman în noianul acestor deformări. Unele personaje încep să se îndoiască de cauza lor (detectivul Jires), altele (unul dintre colegii Burešovei) se văd nevoite să trădeze cauzele de drept uman ca să-și scape odraslele dizidente din închisoare. În toată această intercalare de direcții în care Holland încearcă să surprindă maladiile vremii, portretul lui Palach e lăsat să vegheze ca o întrebare undeva în fundal; în ciuda deslușirii treptate a cazului, figura lui rămâne la fel de inconsistentă și nu capătă vreo direcție ideologică mai complexă decât mult citata eliberare de sub jug. În termenii reconstituirii faptelor personajelor sau a contextelor reale, ambiția lui Holland nu e cu nimic mai prejos față de eforturile depuse la începutul carierei, în drame istorice precum „Bittere Ernte" (1985) sau „Europa Europa" (1990), dar ea se manifestă mai mult în colecționarea de complicații evenimențiale decât în limpezirea contextului. Fapta lui Palach din Piața Wenceslas e tratată destul de expeditiv și nu e integrată mentalității dizidente, pentru că această mentalitate e puțin explorată în film (doar prin două-trei personaje compozite), mai mult flegmatic, de la înălțimea generațiilor cu frica de partid în sân – iar Holland cu greu reușește să își însușească subiectiv unghiul lor de vedere, cum nu reușește să le atribuie trăsături de ireverență *hippie* sau să îi arate ca pe o forță revoluționară coezivă. Spațiul lor de emisie se confundă fie cu dezmățul dansant din generic, fie cu folosirea lor televizată ca unelte de dezinformare.

E adevărat că spectrul unor sacrificii în lanț, din care autoincendierea lui Palach e doar evenimentul declanșator, chiar bântuie atmosfera din „Rugul aprins", însă, proporțional cu timpul alocat analizării și înțelegerii acestui climat de suspiciune generalizată, momentele de introspecție casnică sau de înverșunare *à la* Christina Hendricks („Mad Men") ale Burešovei adesea tind să scape din vedere subiectul central al seriei și să alunece în tergiversare lipsită de conținut. Aici merită spus că acest spectru Holland înțelege să îl reprezinte *by default*, printr-un caracter lugubru care pătrunde în toate aspectele producției – de la imaginea desaturată, la cadrul zilnic praghez permanent scufundat în ploaie și la pianul tensionat care intervine să corecteze posibilele accente de optimism – și cred că, deși e vorba de timpuri înnegurate, în care urechile statului sunt omniprezente, viziunea asupra lor e destul de obstructivă.

Interstellar

Interstellar: călătorind prin univers
SUA, Marea Britanie 2014
regie: Christopher Nolan
scenariu: Christopher Nolan, Jonathan Nolan
imagine: Hoyte Van Hoytema
montaj: Lee Smith
distribuție: Matthew McConaughey, Ellen Burstyn, Anne Hathaway

de Ioana Moraru

Într-un articol publicat pe blogul său[1], teoreticianul David Bordwell îl încadrează pe Christopher Nolan în categoria regizorilor care, asemeni lui Darren Aronofsky, Paul Thomas Anderson sau David Fincher, au devenit celebri către sfârșitul anilor '90. Bordwell punctează că ascensiunea lui Nolan, spre deosebire de a celorlalți regizori pomeniți, a fost mult mai scurtă, și identifică poate unul dintre cele mai populiste criterii de măsurare a succesului: topul 250 al celor mai bune filme din toate timpurile, listat de *site*-ul IMDB, calculat în funcție de notele *user*-ilor și de numărul de voturi, în care se regăsesc aproape toate filmele lui Nolan – „Memento" (2000), „Batman Begins" (2005), „The Prestige" (2006), „The Dark Knight" (2008), „Inception" (2010) și „The Dark Knight Rises" (2012). Articolul lui Bordwell este scris în 2012, deci cu vreo doi ani înainte de premiera celui mai recent film al lui Christopher Nolan, „Interstellar" (2014), care, la aproximativ o săptămână de la lansare, este deja în topul de pe IMDB.

În ciuda multor critici care îl desființează pe Nolan, acuzându-l că ar fi „superficial din punct de vedere intelectual, neîndemânatic în ceea ce privește narațiunea și tehnic, inept", Bordwell îl găsește inovator și îi filtrează filmografia printr-o grilă simplă, desigur, neexhaustivă și funcționând doar ca punct de pornire, bazată pe subiecte, teme, strategii formale și stil. Spațiul îmi permite doar să redau foarte pe scurt concluziile lui Bordwell: încadraturile și decupările din montaj ale lui Nolan denotă un stil destul de tradițional, iar în materie de subiecte, s-a încadrat mereu în limitele genurilor în care a lucrat (filme cu super-eroi sau thrillere psihologice). Însă temele și strategiile formale pe care Christopher Nolan le abordează sunt zonele în care Bordwell consideră că regizorul inovează. În cuprinsul său tematic se regăsesc motivul identității incerte („Memento" și trilogia „Batman") și al femeii pierdute într-un fel sau altul („Inception" ar fi doar un exemplu), acesta din urmă conducând la tema răzbunării, împreună cu motivul bărbatului condamnat la singurătate și nefericire. Strategiile formale, cu precădere cele narative, ar fi punctul forte al lui Nolan, mereu preocupat simultan de unghiul subiectiv al personajelor și de tehnica de *crosscutting*, deși cele două abordări se află în opoziție: subiectivitatea presupune adâncirea în ceea ce gândește sau simte un personaj, în timp ce tehnica de *crosscutting* este

o manevră de montaj menită să ilustreze acțiunea care se petrece în același timp în două spații diferite, cu personaje diferite. Aceste două strategii sunt prezente în proporții diferite în majoritatea filmelor lui Nolan, dar probabil că cel mai grăitor exemplu este „Inception", unde subiectivitatea personajelor este redată de visele lor, iar *crosscutting*-ul este reprezentat de straturile de vise. Accesibilitatea filmelor, motivează Bordwell, vine în primul rând din convențiile genurilor în care Nolan lucrează și, în al doilea rând, din camuflarea trucurilor narative și a constrângerilor legate de spațiu și timp pretinse de *crosscutting* tocmai în subiectivitatea pe care filmele sale o propun – de pildă, în „Memento" cursivitatea întretăiată este motivată de amnezia inițială a personajului principal.

Grila lui Bordwell poate fi cu ușurință aplicată și celui mai recent film al lui Nolan. „Interstellar" debutează cu o expoziție lungă, ale cărei imagini amintesc de „The Grapes of Wrath", regizat de John Ford în 1940, după cartea lui John Steinbeck. De fapt, „Interstellar" evocă mai multe filme, cum ar fi „Solaris" (Andrei Tarkovski, 1972), „Contact" (Robert Zemeckis, 1997), „Sunshine" (Danny Boyle, 2007) sau „Gravity" (Alfonso Cuarón, 2013), însă cel mai pronunțat exemplu este probabil „2001: A Space Odyssey" (Stanley Kubrick, 1968), care pare să fie citat nu numai prin subiectul legat de explorarea universului, dar și prin momentele lungi de liniște alternate cu sunetele de orgă ale lui Hans Zimmer sau prin prezența unui robot rudimentar, a cărui apariție amintește de HAL 9000. Dacă „2001" îmbina coplești rea declanșată de misiunea Apollo cu *zeitgeist*-ul epocii hippie și New Age a anilor '60-'70, „Interstellar" pornește de la redarea fricilor și speranțelor societății de consum.

Revenind la poveste: într-un viitor nespecificat, dar probabil apropiat, semănând cu prezentul anului 2014, întreaga lume trece printr-un *dust bowl*, termen aplicat furtunilor de nisip care au afectat SUA și Canada în anii 1930, cauzate de secetă. Aici, cauzele nu sunt specificate, dar e ușor de presupus că au legătură cu încălzirea globală și cu răspândita cultură a excesului și a consumului. Filmul începe cu o serie de interviuri pseudo-documentaristice cu supraviețuitori ai acestui dezastru ecologic, din care se înțelege că pământul mai tolera doar culturile de porumb, că aerul devenise irespirabil și că economia se prăbușea. Cooper (Matthew McConaughey) este un fost cosmonaut, văduv, transformat ca tot restul oamenilor în fermier, care locuiește cu socrul și cu cei doi copii ai săi, aceștia fiind învățați în școală că aselenizarea a fost doar un mit fabricat pentru a satisface cerințele Războiului Rece, motiv pentru care NASA nici nu mai există. Însă, ca urmare a unor întâmplări bizare, care mai târziu în economia filmului se vor traduce ca fiind indicii esențiale, Cooper descoperă că NASA încă funcționează într-un cerc restrâns, cârmuit de profesorul Brand (Michael Caine), care îl convinge să se alăture unei echipe și să plece într-o expediție în spațiu pentru a căuta alte planete adecvate vieții. Ceea ce se și întâmplă, în schimbul unei rătăciri în cosmos și a unui desincron în temporalitate, care împreună constituie cheia întregii povești.

Așadar, aplicând în continuare formula lui Bordwell, și în „Interstellar" se regăsesc motive proprii cinemaului lui Nolan, respectiv cel al femeii dispărute și cel al bărbatului solitar. Aici, ele se întrepătrund: simbolul femeii pierdute este susținut nu numai de soția lui Cooper, importantă prin absență, dar și de fiica sa, interpretată de la un punct încolo de Jessica Chastain. O bună parte din film este construită în jurul încercării lui Cooper de a se întoarce la fiica lui, misiune îngreunată de faptul că gaura de vierme prin care trec exploratorii transformă orele petrecute de ei pe alte planete în ani scurși pe Pământ, ceea ce, urmând arcul logic al acestei desfășurări de evenimente, conduce la motivul bărbatului supus la sacrificiu personal, statut pe care Nolan nu îl corectează în niciun fel, deși „Interstellar" s-ar fi putut preta cu ușurință la o idilă, mai ales luând în calcul faptul că există o parteneră de drum (Anne Hathaway) pentru Cooper.

În ceea ce privește strategiile formale, discursul regizoral angajează deopotrivă perspectiva subiectivă a personajului principal și *crosscutting*-ul, rezultând din nou un film-puzzle. Ca în majoritatea filmelor lui Nolan, povestea este construită pe un schelet narativ clasic, dar - și din nou se aplică poetica lui Nolan menționată anterior -, granițele genului științifico-fantastic îi permit să jongleze cu planuri diferite, al căror alibi sunt regulile fizicii. Într-adevăr, din acest punct de vedere, „Interstellar" este mai puțin ambițios decât „Inception", unde sunt trasate patru axe temporal-spațiale, dar se revanșează prin efectele speciale folosite pentru a ilustra aceste salturi cronologice.

Deși spectaculoase, imaginile generate pe computer sunt mai puțin prezente în „Interstellar" decât ar fi putut fi, o parte din publicitatea filmului bazându-se pe informații despre transportarea a tone întregi de nave spațiale către Islanda sau despre cultivarea multor hectare de porumb în Atlanta, necesare producției. Ceea ce cumva se aliniază cu predilecția lui Nolan pentru palpabil – „Interstellar" este filmat în IMAX, pe peliculă de 70 și 35 mm. Se pare că această rigurozitate în planul scenografic nu se regăsește și în cel narativ: scenariul lui Nolan și al fratelui său, Jonathan, scris cu asistența fizicianului Kip Thorne, a fost acuzat că ar avea multe găuri în structura sa și puțină credibilitate științifică, însă Nolan și le asumă – „Oamenii mereu îmi acuză filmele că ar avea probleme de intrigă. Sunt foarte conștient de ele și de faptul că publicul le observă – dar asta nu se întâmplă, de obicei."[2]

În încheierea textului său, David Bordwell îl apără pe Nolan de categorisirea tip „midcult auteurism", identificată în anii '60 de un alt teoretician, Dwight Macdonald, sub umbrela căreia ar încăpea un modernism vulgar, care modifică orice tip de experiment formal pentru a-l face mai ușor de digerat de către publicul larg. Astfel, da, Nolan ar putea fi învinuit că demersul său regizoral este preponderent tehnic, precaut sau prea explicit – despre „Interstellar" aș putea spune că are dialoguri demonstrativ lămuritoare sau că apasă prea mult pe pedala sentimentală a poveștii, deși e posibil ca un motiv al acestui aspect să fi fost implicarea inițială a lui Steven Spielberg în proiect, cunoscut pentru atingerea laturii emoționale în filmele sale. Totuși, în ciuda imperfecțiunilor, Nolan poate fi apreciat pentru întinderea limitelor artei escapiste și, implicit, pentru felul în care se adresează unei audiențe altminteri subestimate.

1.http://www.davidbordwell.net/blog/2012/08/19/nolan-vs-nolan/
2.http://www.thedailybeast.com/articles/2014/11/10/christopher-nolan-uncut-on-interstellar-ben-affleck-s-batman-and-the-future-of-mankind.html

Ayer no termina nunca

Ziua de mâine nu se sfârșește niciodată
Spania 2013
regie, scenariu: Isabel Coixet
imagine, montaj: Jordi Azategui
distribuție: Javier Cámara, Candela Peña

de Bianca Bănică

Plasat într-o Spanie a anului 2017, profund afectată de criza economică și de deciziile politice eronate luate de-a lungul anilor, „Ayer no termina nunca" este departe de a fi o distopie banală, „lumea" fiind prezentată din interiorul unui cimitir ce seamănă cu o peșteră, prin intermediul unui dialog între singurele personaje ale filmului: J (Javier Camara) și C (Candela Pena).

Cei doi sunt un fost cuplu, reunit aparent din motive obiective la mormântul fiului lor, Dani (cimitirul urmează a fi distrus pentru a fi transformat într-un cazinou). Tot aparent, această tragedie este motivul îndepărtării și despărțirii celor doi soți în urmă cu șapte ani. De fapt, filmul e o continuă confruntare, dezvoltată pe două planuri: pe de o parte a celor două personaje cu un trecut comun de care Ea nu se poate detașa, dar de care El pare că s-a detașat prea ușor, iar pe de altă parte a spectatorului cu ipoteza unui viitor claustrofobic, în care oamenii trebuie să depășească la nivel psihic și emoțional consecințele unei societăți decadente. J și C reprezintă posibile alegeri, posibile viitoare perspective - el a emigrat în Germania unde a încercat să se integreze într-o nouă lume, devenită indiferentă și evazivă față de problemele spaniolilor, pe când ea a rămas să militeze pentru idealuri greu de împlinit, ajungând să trăiască într-o mașină, înconjurată de „mizeria" unui sistem care i-a ucis fiul și i-a distrus viața.

Nu plasarea într-un anumit moment din viitor e esențială, căci contactul direct al personajelor cu exteriorul este minim. Filmul pune, de fapt, în abis un moment care neagă existența viitorului ca entitate de sine stătătoare. Resimțit prin exemplul lui C și J, viitorul e doar extensia unui trecut care a degenerat sau s-a negat pe sine. *Flashback*-urile personajelor se îmbină cu testimoniale alb-negru adresate camerei în care cei doi își exprimă gândurile pe care le reprimă în discuția directă. Tensiunea sugerată de dialog este intens exteriorizată în interpretarea organică a lui Javier Cámara (cel mai cameleonic actor spaniol contemporan, cunoscut pentru rolurile din mai multe dintre filmele lui Almodovar) și mai ales a Candelei Peña (preferată de regizorii spanioli pentru rolurile cu o accentuată dimensiune dramatică). Ceea ce începe ca o discuție inconfortabilă între două persoane cu o istorie comună se transformă într-o retrăire a frustrărilor aglutinate de-a lungul anilor de abandon (din perspectiva ei), respectiv de construire a iluziei de viață complet nouă (din perspectiva lui). Estetica spațială susține puternic tristețea, regretele și ciocnirile violente dintre cele două personaje, metafore pentru o societate care riscă să ajungă pietrificată, întunecată, cu pereții înnegriți și învechiți, cu crăpături din care picură obsedant și cu raze de soare care pătrund greu, luminând cine știe ce colț de după vreo piatră de mormânt.

Angajamentul pe care actorii și-l iau față de rolurile lui J și C este transpus spectatorului, pentru care expunerea la emoție devine din ce în ce mai intensă, putând ajunge, la un moment dat, greu de suportat. Cadrul este epurat de orice altceva care ar putea atrage atenția sau ar putea sa facă mai lejeră raportarea la J și C. Se trece treptat prin straturile emoționale, prin amintiri, prin noi vești care dezamăgesc sau calmează așteptări. Fiecare și-a dezvoltat un reflex față de celălalt, care a evoluat în timp, de la pasiune la durere împărtășită, apoi la respingere necesară pentru ca acum să parcurgă drumul invers, prin toate stagiile furiei și depresiei până la o acceptare ce rămâne, în esență, extrem de tristă.

Isabel Coixet realizează o distopie socială prin intermediul unei distopii la nivel uman, având o dimensiune teatrală pe alocuri greu de combătut. Poate că exact trucurile prin care Coixet încearcă să facă totul mai cinematografic (juxtapunerea de *flashback*-uri și de intervenții autoreflexive ale personajelor) ajung să fie în plus. Gândurile rostite direct către cameră ajung să explice în cuvinte senzații transmise deja perfect de interpretarea asumată a celor doi actori. La final, când el cântă, iar ea e pierdută undeva adânc în interiorul propriei triști, pare că nu există nimic ce nu știm despre ei doi.

ADRIAN SITARU ȘI SUNETELE CORECTE

de Gabriela Filippi și Andrei Rus
fotografii de Iulia Alexandra Voicu

Adrian Sitaru: Am făcut liceul pe vremea lui Ceaușescu. Nu aveam acces la filmele de cinematecă – sau la filmele de artă, dacă doriți să le numim așa. În copilărie cea mai mare pedeapsă pe care o puteam primi era să nu fiu lăsat să mă uit la televizor, să nu pot să văd filme. Nu difuzau cine știe ce pe atunci, dar asta nu conta – trebuia să văd filme, aveam o apetență pentru ele. Iar în Deva erau doar două cinematografe.

Dar ajungând în Timișoara după Revoluție am început să înțeleg și eu cu adevărat ce e cinemaul, văzând, ca mai toți, Tarkovski și Bergman. Până la un moment dat m-am ocupat mai mult cu muzica. Cântasem și în formația liceului și în tot felul de alte trupe. Eram student la Automatizări și calculatoare – eram foarte bun la matematică și fizică -, dar facultatea asta îmi servea mai mult ca paravan ca să mă pot ocupa în voie de muzică. Credeam că până la urmă voi face muzică. Apoi, am început să particip la o serie de proiecții organizate de Nicolae Țăranu, un profesor de economie de la Universitatea din Timișoara, un tip foarte pasionat de cinema, care prezenta pe larg filmele. Atunci am înțeles ce face un regizor și ce e meseria asta, a început să mă prindă și nu a mai fost cale de întoarcere. Le-am spus alor mei și m-au luat de nebun – nici ei nu prea știau ce e regia. Am început să văd tot mai multe filme, dar, în primul rând, voiam să fac eu cinema. De prin anul trei de facultate – se făceau cinci ani la Automatizări – am tot încercat să intru și la ATF (n.r.: Academia de Teatru și Film, actuala U.N.A.T.C.). După ce am căzut și a treia oară, m-am lecuit, am terminat facultatea din Timișoara, am lucrat vreun an și ceva cu stații radio Motorola, ceea ce nu mă pasiona deloc, și a fost *horror*. Dar după un an am fost luat la PRO TV Deva, ca inginer pe o slujbă tehnică. Acolo am avut șansa să dau peste tot felul de scule de montaj și camere de filmat. La televiziunea asta nu era mare activitate, așa că noaptea aveam tot studioul la dispoziție. Eram patru oameni și, prin rotație, trebuia să fie cineva non-stop acolo. Iar nopțile nu se transmitea și puteam să dormim sau să facem ce voiam noi. Așa am învățat să fac și grafică de emisie, lucrând la știrile locale care se difuzau zece minute pe zi, *live*. Mai trăgeam și cabluri, montam microfoanele și lavalierele pentru *talk-show*-uri. Dar cel mai mult mi-a plăcut că exista aparatură – aveam camere VHS și multe casete video și am putut să descopăr cum funcționează. Apoi, mă mai jucam la stația de montaj. Știu acum cam tot ce poți să faci cu camerele, cu sunetul – nu sunt mari filosofii, dar trebuie să vezi tu cum se face. Găsesc că e foarte folositor pentru că în meseria asta mulți încearcă să te trișeze ca să își ușureze lor munca.

Aveam vreo douăzeci și cinci, douăzeci și șase de ani și mai mult cu sprijinul alor mei mi-am luat o cameră care pe-atunci era cât de cât bună, un Hi8. Așa am făcut câteva filmulețe. Le bazam pe scenarii de o pagină și nu prea foloseam dialoguri. Scriam scenarii care să se poată realiza fără bani, cu mama și cu tata în bucătărie - cu ei am făcut, de altfel, un film pe care l-am numit „Titlul apare mai târziu”, care a participat la mai multe festivaluri foarte mici. Arătau foarte *cheap*, dar era fain. Am mai filmat de Paște la bunici și am numit filmul „O zi de Paște”. Am participat la un festival undeva pe la Târgu Mureș, parcă, și acolo l-au văzut câțiva oameni, printre care și George Cornea, care mi-a zis: „Băiete, înființăm o universitate – Universitatea Media. Hai și tu”. Nu a trebuit să-mi spună de două ori, că am lăsat totul și am venit la București. Asta se întâmpla în ’98. Aveam pe-atunci vreo douăzeci și șapte, douăzeci și opt de ani. Ne-am aciuat acolo și eu, și Radu Jude – care, de asemenea, încercase să dea de vreo trei ori la ATF și căzuse și el –, și Silișteanu. Ne-am trezit toți la această Universitate Media. Exista o taxă de o mie de dolari pe an, dar în prima serie cinci candidați erau scutiți de taxă. Așa se face că eu, Jude și Silișteanu nu am plătit. Din anul doi ne-au băgat să facem filme. Scopul celor de la Universitatea Media era să formeze oameni cu expertiză. La examene, de altfel, treceau multe cu vederea. A contat imens că s-a creat un grup de colegi – discutam și ne ajutam unii pe alții să facem scurtmetraje. Iar ei ne-au ajutat să intrăm ca asistenți la filmul „Amen.” (2002), al lui Costa-Gavras, ceea ce a fost o experiență foarte folositoare.

Tot din anul doi am început să lucrez la un proiect interesant. Prima TV a început să producă serialul „În familie”, care nu era o telenovelă, ci o dramă. Era o franciză la care lucrau și doi consultanți străini - un australian, pe regie, și un britanic, pe scenariu -, ceea ce era foarte bine, pentru că în România nu știm cum să facem seriale. Iar la acest proiect au vrut să ia regizori tineri, ba chiar fără experiență. Și am participat și eu și Radu Jude la un interviu și ni s-a oferit direct slujba asta. I-au mai luat pe Anatol Reghintovschi – el a făcut ulterior asistențe de regie –, pe Olga Avramov, care a fost colegă cu mine, și pe Corina Radu, care mai apoi a realizat câteva documentare. Prevăzuseră ca mai mulți regizori să acopere cinci episoade pe lună, câte unul pe săptămână. M-a mirat și pe mine că fără să avem experiență ni s-a dat o atât de mare responsabilitate și oameni și scule pe mână. Cred că

au făcut-o în primul rând pentru că era ieftin. Nu aveam cine știe ce salarii, dar pentru noi era mană cerească. Eu și Jude am avut procese de conștiință și am ezitat să acceptăm pentru că ne temeam că ar fi un fel de telenovelă. Ne-am întâlnit cu Radu Muntean, care în primul an ne fusese profesor de regie, și el ne-a spus: „Sunteți nebuni, de ce să nu vă băgați?! O să învățați să lucrați cu actorii, vi se dau și bani. Ce-aveți de pierdut?".

După un an s-a încheiat cu „În familie". Apoi am terminat și eu facultatea și vreo doi-trei ani nu am făcut aproape nimic. După colaborarea la filmul lui Costa-Gavras, Media Pro ne-a băgat la un alt film, o comedie americană, la care era mult mai mult de lucru. Am mers la un moment dat împreună cu Jude la Boncea (n.r.: Andrei Boncea, director general al Media Pro Pictures în acea perioadă) și i-am zis: „Nu mai vrem, nu ne mai place". Am mai stat să terminăm și filmul acela, pentru că ne angajaserăm, dar am refuzat apoi posturile de asistență de regie. În televiziune nu se întâmplau prea multe lucruri pe-atunci. De altfel, și prima telenovelă românească, „Numai iubirea", făcută tot de Media Pro, a apărut abia în 2004. Până atunci existau cel mult câteva *show*-uri la care am refuzat să lucrăm. Eu am revenit ulterior și am colaborat la „Numai iubirea". Regizor principal era Iura Luncașu și le mai trebuia un al doilea regizor, care să acopere scenele de exterior și pe cele mai puțin importante. Am muncit vreo o săptămână de probă, le-a plăcut foarte mult ce-am făcut. Astfel am rămas să lucrez la prima telenovelă românească și nu-mi pare rău. Lucram trei zile pe săptămână la scenele acestea secundare și la cele de exterior, care erau mult mai puține. Majoritatea le filmam cu trei camere, în studiourile Media Pro, dar uneori mai mergeam să filmăm la vreun *pub*, sau pe stradă, scene care păreau mai de film, ca să zic așa. Și aveam o oarecare independență. Dar tot telenovelă era.

Apoi am mai lucrat la un serial care se numea „Decizii". Fiecare episod era un mediu-metraj de patruzeci-cincizeci de minute pe o anumită problemă socială. Iar după fiecare episod era difuzată o dezbatere referitoare la problema respectivă. Mi s-a părut că a fost cel mai bun proiect de televiziune și asta pentru că prin aceste filmulețe – care nici nu prea conta cât de bine ieșeau – producătorii descopereau regizori, scenariști și actori, cărora li se dădea libertate totală. Eu am făcut vreo nouă episoade. Stăteam, discutam, analizam cum, de pildă, e realizat „Dancer in the Dark" (n.r.: regie Lars von Trier, 2000), ca apoi, după principiile acelea să realizăm și noi unul dintre episoade; apoi la următorul găseam altceva. Doar alb-negru nu m-au lăsat să fac. Probabil că s-au temut prea tare că ar îndepărta spectatorii. Culmea, serialul avea și *rating*-uri bune. Singurul dezavantaj era că trebuia să realizăm producția în doar două zile, ceea ce nu e ușor deloc. Dar măcar știam asta din start și am luat-o ca pe un *challenge*. Am învățat în timp cum să ne luăm măsuri – nu foloseam mai mult de șase locații și repetam foarte mult cu actorii înainte de cele două zile de filmări, ne mai ajuta și faptul că aveam la dispoziție trei camere de filmat. Au ieșit chestii foarte faine. Chiar și pe scenariu aveam o mare libertate, iar cea mai frumoasă experiență a fost să lucrez cu Vera Ion (n.r.: regizoare de teatru, dramaturg și scenaristă).

Referitor la activitatea în televiziune aș spune că – așa cum se întâmplă în orice situație dacă ai ochii deschiși și mintea deschisă – am avut de învățat. Acum, sigur că și eu îmi făceam probleme: „Vai, mă prostituez... De-asta am făcut eu școală, ca să lucrez la telenovele?!". Dar, de fapt, și de-acolo înveți să comunici cu producători mai mult sau mai puțin ciudați, să interacționezi cu actori și te înveți cu un sistem. Probabil că nu aș fi reușit să fac mai târziu „Pescuit sportiv" (2008) dacă nu aș fi trecut prin această experiență de a realiza o

Chefu' (2011)

producție în condiții vitrege, într-un timp atât de scurt. Mai contează – și asta e o temă pe care am explorat-o în scurtmetrajul „Artă” (2014) – și ce faci cu banii strânși din proiectele de compromis. Iar cu banii pe care îi câștigam muncind la telenovelă știam că voi realiza proiectul la care lucram deja de vreo doi-trei ani, și anume „Pescuit sportiv”.

„Pescuit sportiv” și „Valuri” (2007) au fost realizate aproximativ în paralel. Am filmat în 2005 „Pescuit sportiv”, cu banii strânși din munca la televiziune, însă a stat timp de vreo doi ani în așteptare în faza de montaj, din lipsă de bani și de interes din partea unor producători. Tot în 2005 câștigasem la C.N.C. fonduri ca să realizez „Valuri”, pe care l-am filmat în vara lui 2006. Astfel că în 2007 am terminat două filme: „Valuri”, care a fost prezentat la Festivalul de la Locarno, iar „Pescuit sportiv” a participat la un festival la Paris, unde a fost văzut de Marie-Pierre Macia, care a devenit co-producătoarea lui și a găsit bani la canalul de televiziune Arte că să-l aducem la o formă de film – să-l transpunem pe peliculă și să-l facem să sune civilizat. Marie-Pierre este o fostă directoare a secțiunii Quinzaine des Réalisateurs (n.r.: în cadrul Festivalului Internațional de Film de la Cannes), care adusese în festival „Marfa și banii” (2001), al lui Cristi Puiu, și „Occident” (2002), al lui Cristian Mungiu, fiind îndrăgostită de filmul românesc.

REALISM ȘI MISTICISM

Film Menu: Mai devreme aminteai de Lars von Trier, iar „Pescuit sportiv” pare să aibă anumite afinități cu „Dancer in the Dark”, nu doar prin faptul că a fost filmat cu un buget mic, ci și prin anumite alegeri stilistice, ca de exemplu asprimea tăieturilor de montaj. Iar, pe de altă parte, ezoterismul lui „Pescuit sportiv” îl face să se deosebească de fenomenul realist din cinemaul românesc al ultimilor ani, cu toate că este în general văzut ca făcând parte din acest nou val. Cum te raportai atunci, la momentul la care ai realizat cele două filme, la modelele cinematografice din țară și la cele din exterior?

A.S.: Din punct de vedere stilistic, „Valuri” este conformist. Are și muzică fără sursă în cadru. Deci nu forma a fost cea care conta în primul rând. Dar la „Pescuit sportiv” a existat preocuparea aceasta. Ca influență, în primul rând fusese „Festen” (1998), al lui Thomas Vinterberg, care mă șocase atunci când l-am văzut pentru prima dată, chiar când s-a lansat, de pe o casetă VHS în varianta originală, fără subtitrări, dar chit că nu înțelegeam nimic din ceea ce vorbeau personajele m-am uitat la tot filmul pentru că m-a prins foarte tare stilistic. Până la urmă, nici nu cred că are importanță la un film bun să înțelegi limba în care este vorbit. Acolo am putut, oricum, să observ jocul actorilor. Nu știam încă la vremea respectivă nimic despre „Dogma”, însă mi-am dat seama că se pot face filme ieftin, fără lumini și fără alte mijloace. Și abia mai târziu am citit despre manifestul lui Vinterberg și von Trier. Probabil că și „Marfa și banii” m-a influențat oarecum prin curajul de a folosi dialog-stivă, fără teama că, din cauza cantității mari de replici, nu poate fi subtitrat pentru străini. Și asta făcea ca povestea să arate într-un fel pe care nu-l mai văzusem, cel puțin nu în cinematografia românească – pentru că, dacă mă gândesc la Woody Allen, el aproape că are numai dialoguri la fel de bogate. De asemenea, m-a încurajat să știu că Puiu a reușit să termine „Marfa și banii” chiar și cu bani puțini și chinuit. Lucrurile astea m-au făcut să cred că „Pescuit sportiv” ar

Artă (2014)

putea ajunge la un moment dat un film adevărat, deși scenariul lui și premisele narative erau foarte simple. Iar ideea cu filmările doar din unghiuri subiective a pornit altfel. Am gândit scenariul ca o aceeași poveste spusă din trei perspective diferite, un fel de „Rashômon" (n.r.: regie Akira Kurosawa, 1950), dar mai misterios pentru că aflai abia mai târziu și celelalte puncte de vedere. Am păstrat asta în film. Cu scenariul lui „Pescuit sportiv" mi-am dat examenul de licență.

F.M.: Multe dintre filmele pe care le-ai realizat ulterior lui „Pescuit sportiv" au, de asemenea, o latură aproape mistică. Aici, componenta aceasta era constituită de personajul interpretat de Maria Dinulescu. În „Din dragoste cu cele mai bune intenții" (2011) e apariția suprarealistă a pacientei cu masca de iepure. Apoi, tot jocul cu perspectivele funcționează altfel decât în „Pescuit sportiv". Nu ai mai încercat, ca acolo, să recompui perceptiv experiența personajelor. Perspectivele par ușor abstracte, nu unele în mod necesar umane.

A.S.: Încă din faza de scenariu a lui „Din dragoste cu cele mai bune intenții" erau foarte importante începutul și finalul, în care am încercat să redau partea aceasta mistică. Eu nu sunt credincios, dar am multe dileme și întrebări cu privire la ce înseamnă Dumnezeu. Iar în această poveste – inspirată de experiența pe care am avut-o cu mama mea – am vrut să sugerez un fel de prezență de dincolo, care ajută într-un fel. Acele unghiuri subiective din primul și din ultimul cadru nu pot fi atribuite percepției unui alt personaj. Am folosit un dispozitiv cu care am dirijat camera pentru a rezulta un unghi de vedere ne-uman, prin aceasta încercând să exprim un sentiment mistic pe care îl avusesem în experiența reală, însă fără să sugerez răspunsuri de genul „E îngerul etc.".

F.M.: Și în câteva scurtmetraje ale tale există elemente care conduc într-o astfel de zonă tematică, chiar dacă nu au neapărat o conotație religioasă. În „Valuri" apariția femeii este misterioasă. Și în „Artă", norul din final e introdus într-o altă cheie față de planul real, perceptibil.

A.S.: Nu introduc elementele acestea în mod conștient, dar analizând un pic, îmi dau seama că sunt recurente în filmele mele. Probabil că sunt marcat – și, cel mai adesea, nu într-un mod pozitiv – de religia care mi-a fost băgată pe gât în copilărie de bunicii de la țară care mergeau la biserică și vorbeau despre Rai și altele asemenea. În vremea liceului, când am început să am dileme, am citit mai multe cărți legate de subiect: scrise de Ioan Petru Culianu, sau de Mircea Eliade, mai ales „Istoria religiilor". Dumnezeu și divinitatea au rămas puternic în mine și probabil că încerc să găsesc răspunsuri. Și deși spun că nu cred în Dumnezeu și nu merg la biserică, mă frământă mult mai mult decât pe alții de ce își fac oamenii cruci în fața bisericilor ș.a.m.d. Am mai avut și o străbunică foarte plăcută, care nu a fost niciodată invazivă cu ideile ei și care îmi prezenta foarte frumos și simplu religia. Probabil că am crezut foarte mult în ea și în ceea ce-mi zicea și probabil că lucrurile acestea s-au dat peste cap cu timpul și mi-au creat o dorință de ceva de dincolo. De aici probabil că vine și toată partea mistică și misterioasă din filmele mele.

Mai am și o apetență pentru literatura lui Gabriel García Márquez și pentru cea a lui Salman Rushdie, și la acesta din urmă apar universuri paralele. Din vremea liceului, și probabil că de mai mic, din vremea în care citeam basme, am fost fascinat de tipul acesta de literatură – și mai târziu și de cinematograful care amestecă dimensiunile. Dar nu citesc neapărat filosofie pe tema asta. Apoi, visul este pentru mine un subiect foarte interesant. Am vise recurente chiar de când eram mic – spații și locuri despre care eram convins că există în realitate, iar când mă duceam unde știam eu că sunt, îmi dădeam seama că apăreau doar acolo. Mai e și frica de moarte pe care o avem, probabil, cu toții. Asta e o altă temă care apare în toate filmele mele.

Apoi, mai există un subiect despre care am realizat mult mai târziu că mă pasionează, probabil tot din copilărie venit – relațiile dintre copii și părinți și felul în care se interacționează în familie. Nu am fost un copil abuzat în vreun fel, dar sunt chestii de detaliu cele care m-au măcinat; și mă macină acum felul în care mă port eu cu fetița mea.

F.M.: Constant în filmele tale apare nu doar relaționarea în cadrul familiei, ci și în comunitate – este arătată interacțiunea între vecini în „Domestic" (2012), dar și în „Chefu'" (2012).

A.S.: „Chefu'" mi se pare că este mai mult despre familie, despre nucleul de bază: mama cu fiicele la început, apoi, mama și băiatul. Abia pe urmă apar vecinele care încep să vorbească și să denatureaze lucrurile.

F.M.: Pare, însă, că una dintre mizele filmului a constat și în a arăta modul în care vecinele se comportă când se adună la un loc. E ca un fel de cotcodăceală – vorbesc toate unele peste altele cu accent ardelenesc. Provoacă mai degrabă gălăgie, decât să transmită informații. La fel, în „Colivia", Clara Vodă mai mult bodogăne – un alt mod particular de a comunica.

A.S.: Bodogănitul l-am preluat de la o mătușă de-a mea și l-am explorat împreună cu Clara, care s-a gândit și ea la o mătușă a ei. Am căutat efectul acesta, dar nu poți s-o faci dacă nu înțelegi despre ce e vorba. Cât despre felul în care se suprapun în conversație vecinele din „Chefu'", nu cred că e în mod necesar abstractizat, ci mai degrabă o realitate, mai ales în zone ca Moldova, unde foarte greu poți să intervii într-o discuție la o masă mai mare. De asemenea, nu mă interesează în filmele mele atât accentele, cât autenticul. Uneori am luat-o un pic și ca pe o provocare să încercăm să vorbim ca acolo. Nu e ușor să-i găsesc pe toți actorii care să poată face asta și să-i chinui să vorbească astfel. Mă preocupă aspectul acesta în special pentru că îmi amintesc cum, venind din Deva, îi vedeam pe bucureșteni deranjați sau amuzați de agramatismele mele ardelenești. Dar felul de a vorbi e o muzică în sine. Mă interesează foarte mult partea aceasta de muzică a filmului și felul în care se suprapun vocile. Și probabil că urechea mea muzicală depistează ce e fals în limba vorbită de actori în filme.

Nu am studii muzicale. Mă rog, am făcut chitară când eram mic. Am citit cărți de muzică, dar n-am învățat niciodată după note, ci după ureche... Și am cântat rock, blues și jazz. M-a pasionat foarte tare și mai cânt uneori acasă la chitară. De exemplu, muzica din finalul lui „Domestic" și încă alte câteva bucățele le-am compus și le-am aranjat împreună cu un tip într-un studio de muzică, ceea ce a fost fascinant pentru că am lucrat pe calculatoare și puteai să-ți creezi o întreagă orchestră din sunete, să le aranjezi ca la montaj în film. Aș mai fi stat o lună în studio să facem treaba asta.

DILEME MORALE

F.M.: De la ce pornesc ideile tale de scenarii – mai degrabă de la imagini, de la povești, sau de la o morală?

A.S.: Cred că pornesc de la dileme morale pe care le am. În cel mai recent film al meu, „Artă", am polemizat cu anumite chestiuni care acum mi se par imorale, dar în urmă cu zece ani nu le vedeam ca fiind greșite. Ai putea scuza aceasta prin faptul că eram mai tânăr, dar nu aveam nici cinci ani și nici optsprezece, ci treizeci. E adevărat că înveți lucruri, te informezi, începi să le înțelegi, dar e ciudat cum aceeași persoană poate să-și schimbe valorile în timp. Mi se pare aproape un fel de schizofrenie morală. De aici a pornit și „Domestic". L-am compus din cinci povești scurte, pe care inițial plănuiam să le transpun în cinci scurtmetraje. Când le-am scris am avut inconștient în minte paradoxul următor: iubesc animalele, dar totodată mănânc carne și îmi place foarte mult și accept ca animalele să fie tăiate pentru a fi mâncate. Cu cât te gândești mai mult la un subiect, lucrurile ajung să pară și mai absurde. E aici un fel de discriminare: nu ai putea să iei niciodată viața unui copil, dar dacă moare cățelul, plângi o zi, două, iar de muscă nici nu-ți pasă când o omori – nu știu de ce, dar nici nu o considerăm vietate. Aceste lucruri contrazic pe undeva, în adâncul meu, ceea ce gândesc de fapt și probabil că în interior, mă simt prost. De aceea încerc să-mi explic lucrurile mai întâi mie și apoi le arăt altora.

Înainte de a scrie „Domestic", am citit cărțile etologului austriac Konrad Lorenz. El a scris niște chestii foarte deștepte și faine despre

animale, trasând în permanență comparații cu comportamentul uman – de exemplu, rațele și gâștele reacționează foarte asemănător cu oamenii în relațiile de dragoste. M-a interesat să aflu cât de mult se apropie comportamentul uman de al animalelor.

F.M.: După ce găsești subiectul unui scenariu, construiești scheletul narativ în mod intuitiv sau încerci să apelezi la structuri scenaristice?

A.S.: La lungmetraje, după ce descopăr care e tema – iar mie asta îmi ia foarte mult timp, pentru că de cele mai multe ori mi se pare că știu despre ce vreau să vorbesc, dar de fapt nu e așa – aleg mereu să lucrez cu *script consultants*. De exemplu, la „Din dragoste cu cele mai bune intenții" știam ce se va întâmpla în film pornind de la ce am pățit, dar nu știam, de fapt, despre ce vorbesc acolo. Am început să fac un fel de psihanaliză, căutând să aflu de unde ar putea să provină reacția pe care am avut-o când am aflat că mama a pățit treaba respectivă. Și am descoperit că aveam un fel de frică de pierdere chiar din vremea când stăteam la bunici; tot aveam imaginea că părinții mei o să aibă accident când vin să mă viziteze. Teama că îi pierzi pe cei dragi e o temă universală. Nu întâmplător filmul începe cu fotografiile de pe frigiderul personajului. Vrem să captăm clipele cu cei dragi și să le păstrăm pentru că știm că sunt pierdute pentru totdeauna. Și s-a dezvoltat o întreagă industrie care a speculat tocmai nevoia de a nu scăpa clipa frumoasă și amintirile cu cei dragi. În cazul scenariului, mi-a fost destul de greu să găsesc acest miez al poveștii. Restul temelor rămân secundare după ce ai descoperit în ce direcție mergi cu povestea. Dar, în general, scriu intuitiv, după care iau orice carte clasică de scenaristică și privesc scenariul în paralel cu structura prescrisă acolo. Mă ajută mai ales să verific cum se încadrează într-o astfel de structură bucățile din scenariu care mi se pare că nu funcționează și să-mi dau seama cam pe la ce moment ar trebui ele să apară. Oricum, la „Din dragoste cu cele mai bune intenții" *script consultant*-ul mi-a zis: „Nu te chinui să găsești o structură anume a scenariului ăstuia, pentru că e, în orice caz, mai nonconformist. Pune toate evenimentele care ți se par importante, iar unde se rupe ritmul, mai mută-le între ele. E ca în muzică". Iar timpul rezolvă mereu multe. După ce uiți un pic cum ai gândit o scenă și apoi o reiei, îți dai seama ce e valoros în ea.

F.M.: De ce asociezi de obicei, în filmele tale tematica aceasta morală cu tenta umoristică?

A.S.: Umorul îl ai *by default*, sau nu îl ai. Încă de la școală eram mai degrabă genul care făcea glume, mai bune sau mai proaste. Cred că am fost de mic un tip cu umor. Tata îmi aducea cărți cu caricaturi. Dar de ce țin să pun umor în filme, habar nu am. Cred că viața are în cele mai triste momente un fel de umor absurd, pe care nu poți să nu-l observi și să nu râzi. Așa a fost și cu experiența care a inspirat „Din dragoste cu cele mai bune intenții". Pentru mine a fost foarte nasol deoarece credeam că în orice clipă, mai ales în primele zile, mama poate muri. În interacțiunea cu doctorul mă purtam prostește, probabil realizam asta și atunci, dar nu puteam să mă port altfel, fiindcă pentru mine ce se întâmpla era dramatic. După ce a trecut evenimentul, l-am recompus în minte și am început să mă amuz împreună cu oamenii cărora le povesteam. Nu văd de ce aș lăsa deoparte stratul ăsta și să fac o dramă serioasă. Iar prin felul meu de a fi, văd și rețin lucruri amuzante, chiar dacă pe moment nu râd.

F.M.: Dar acest element umoristic are și scopul de a comenta asupra principiilor enunțate de personajele din filmele tale. Nu pare că îl creditezi pe niciunul în mod deosebit, ci mai degrabă le găsești tuturor puncte în care se contrazic pe ele însele sau se înșală.

A.S.: Cred că nu există principii bune și principii proaste, valori bune și valori rele. Tot ce poți să faci este să te ții de principii până la capăt, ceea ce se numește a avea coloană vertebrală. Să spui una și să faci alta, să te dezici de principii când îți convine, este ipocrizie. La un moment dat am fost provocat de o franțuzoaică să scriu un scurtmetraj. Acolo am ajuns la următoarea situație narativă – obișnuită în Franța – în care o femeie vrea să avorteze, iar doctorul, cu un discurs pro-viață, o sfătuiește să se mai gândească o săptămână. Dar tot acest doctor, dacă primește argumentele – nu mai zic de situația în care vii cu o ecografie prin care să dovedești că bebelușul va avea aproape sigur sindromul Down – el îl omoară. În chestiunile acestea trebuie să mergi până la capăt și să te dezici de la a omorî o viață dacă asta este ceea ce propovăduiești. Probabil că mă și recunosc în personajele acestea, deoarece în trecutul meu am făcut lucruri aiurea. Dar nu cred că există oameni răi și buni. Până și criminalii își găsesc un motiv al lor pentru fapta pe care au făcut-o. Există multe forme de abuz, mai mari sau mai mici în viață. Tot un abuz e și situația din „Artă", în care, vrând să realizeze un film în care să denunțe abuzul, personajele nu văd că își pun copiii să facă intensiv înot sau pian, fără măcar să-i întrebe sau să-i lase să aleagă, ceea ce reprezintă tot un abuz. Aici cred că e partea interesantă: atunci când vine vorba de principii nu poți să spui: „Eu am dreptate, nu tu". În același timp, însă, contradicțiile pe care le sesizezi îți zgârie timpanul. E frustrant când simți că un om nu are dreptate în raport cu ceea ce zice, dar nici nu poți să o dovedești. E ca în muzică – când ceva e fals, trece rapid și apoi nu mai poți să demonstrezi ce a fost greșit.

F.M.: Există în filmele tale momente în care aproape că împingi la extrem, spre caricatură, contradicțiile personajelor. În „Din dragoste cu cele mai bune intenții" fiul, interpretat de Bogdan Dumitrache, se plânge că în spital nu sunt respectate normele de igienă și de grijă față de pacienți, dar el însuși stă, fără să poarte un halat, pe patul unei alte paciente. Tot așa, într-una dintre secvențe reclamă zgomotul din spital și, chiar în momentul acela, mama lui este înconjurată de prietenele și colegele care au venit s-o viziteze și fac gălăgie.

A.S.: Acolo era auto-critică și auto-sarcasm la ceea ce am făcut tâmpit, fiind cu gura mare eu, salvatorul mamei. A fost un comportament tare ciudat pe care l-am avut în momentele de panică. Probabil că dacă aș mai trece o dată prin situația respectivă, aș face la fel. Era aproape să o omor eu pe mama cu grija mea, dându-i inclusiv nu știu ce fel de iaurturi. Pe final mi-am dat seama că m-am purtat mai stupid decât oricine de acolo, invocând totodată principii și sisteme de sănătate. Și m-am simțit prost față de mama și față de mine pentru că, chiar cu cele mai bune intenții, am făcut numai tâmpenii.

DIMENSIUNEA AUTO-REFLEXIVĂ

F.M.: E interesant faptul că atât de multe din motivațiile pe care le dai personajelor vin din experiența ta directă. Aceasta este evidentă, mai ales după afirmațiile tale, în „Din dragoste cu cele mai bune intenții", dar există multe alte elemente care pot fi presupuse a fi autobiografice prin faptul că se repetă des în filmografia ta. De exemplu, apare de mai multe ori un anumit fel de raportare în cuplu, sau între mamă, tată și copil. Și în „Valuri", și în „Pescuit sportiv", și în „Colivia", și în „Domestic" există relația aceasta pasiv-agresivă și manipulatoare în relație sau între membrii familiei. Totuși, felul de relație dintre tată și fiu diferă mult în „Colivia", unde tatăl dorește să relaționeze cu fiul, dar nu știe cum s-o facă și este respins, față de „Din dragoste cu cele mai bune intenții", unde ei se împacă bine – asta poate și pentru că fiul are vârste diferite în cele două.

A.S.: Cred că, dacă ești sincer cu ceea ce faci, îți iei întotdeauna personajele și ceea ce spun și fac ele din memoria ta sau din ceea ce ai văzut la cunoscuții tăi. Altfel nu ai cum să fii autentic și filmul devine steril. Familia mea e mai degrabă ca cea din „Din dragoste cu cele mai bune intenții". Pentru cea din „Colivia" am luat ca model familia verișoarei mele și, de asemenea, discutând cu Adrian Titieni (n.r.: interpretul tatălui în „Colivia") am descoperit că tatăl lui era aproximativ așa. Deci am făcut un mix din cunoscuți, ca să înțelegem mecanismele după care funcționează astfel de personaje. În „Pescuit sportiv", spre exemplu, m-a atras genul acela de manipulare care există în general în relații apropiate sau chiar de iubire, ca să obținem de la celălalt ce vrem. Foarte rar suntem sinceri sută la sută. Cărțile bune de scenaristică, de fapt, asta susțin: când personajul spune ceva, întotdeauna se mai transmite și altceva. De exemplu, un personaj poate să-i ceară altuia solnița. Există, însă, multe feluri prin care o poate face, care transmit lucruri foarte diferite – poate să arate

că e supărat, bucuros, sau că vrea să se pună bine cu interlocutorul lui. Când am realizat „Pescuit sportiv” aceasta era chiar tema mea favorită – cât de tare ne manipulăm. Și am descoperit-o tot în mine, analizând felul în care vorbeam în relații, cât de ipocrit eram etc.

F.M.: La subiectul din „Valuri” ce te-a atras mai mult?

A.S.: Proiectul acela l-am dezvoltat într-un timp foarte scurt. M-am trezit într-o dimineață și, netrebuind să merg la serviciu, mi-a revenit în minte toată situația de comunicare între două lumi – una bogată, a copilului străin, și cea a acelui român rupt în fund. Apoi am brodat povestea cu familia și cu bărbatul ipocrit care o scapă pe franțuzoaică în apă și pleacă fără să spună un cuvânt. Am vrut prin aceasta să schițez o paralelă între cel care face ceva rău, dar se întoarce, din regret sau nu neapărat, și cel care își șterge din cap ce a făcut. Vorbim atât de diferit, ne îmbrăcăm atât de diferit. Sunt destul de mulți oameni cu care nu putem să comunicăm, chiar și când vorbim aceeași limbă și facem parte din același oraș.

Apoi, mi-am pus problema ce aș face dacă la mare, sau în altă situație, aș fi lângă cineva care se înecă. Eu înot, dar nu foarte bine, și am avut de mic o oarecare fobie de a intra sub apă (acum am mai depășit-o). Dar mă gândeam: „Ce fac dacă unul se înecă lângă mine? Mă avânt să-l salvez, știind că există riscul să murim amândoi?”. Nu am găsit prea repede răspunsul la această dilemă morală. Pe baza auto-chestionării despre cum sunt eu și dacă e bine sau rău ceea ce simt și ce anume ar trebui să corectez la mine, am construit povestea cu înecul străinei, dar am dus-o în altă zonă.

Una dintre situațiile de acolo – cea cu bărbatul în vârstă și o femeie tânără care se sărută și se mângâie pe plajă – mi-a fost inspirată și de un episod la care am asistat la un moment dat, pe la trei ani, când eram cu părinții pe plaja de la Eforie Nord. Niște suedeze, sau mă rog, nordice, se pupau în continuu cu băieți români în înghesuiala de pe plajele românești din vremea lui Ceaușescu. Iar ai mei comentau și râdeau și mi-au rămas în minte scena și lumea aceea a plajelor aglomerate.

F.M.: Printre elementele care se perpetuează de la un film al tău la altul este ocupația de profesor a personajelor și nume ca Lazăr și Bono, ceea ce creează, din nou, o dimensiune auto-reflexivă a operei tale. De ce ai tot revenit la ele?

A.S.: Ocupația personajelor provine tot din ideea că e cel mai bine să iei personajele și situațiile din viața ta. Iar părinții mei au fost profesori amândoi. Bono e numele unui prieten bun de-al meu, cu care am fost chiar de curând în vacanță, un tip foarte interesant în principii, în ceea ce spune și ca umor. Am folosit numele lui pentru două personaje din „Din dragoste cu cele mai bune intenții” și „Domestic”. Am ales și actorii pe o tipologie asemănătoare și am încercat, discutând cu ei, să le dau caracteristici asemănătoare modelului din viața reală. Și personajele prietenilor din „Din dragoste cu cele mai bune intenții” sunt inspirate tot de grupul meu de prieteni de la Deva.

F.M.: În multe dintre cazuri, cineaștii care au transpus experiențe personale în filmele lor au încercat să-i aducă ca interpreți chiar pe acei cunoscuți care au luat parte la evenimentele din realitate. Te-ai gândit vreo clipă să urmezi un astfel de demers?

A.S.: A fost un gând, și asta pentru că și cu „Din dragoste cu cele mai bune intenții” am fost în situația de a trebui să îl realizăm foarte ieftin, pentru că nu aveam bani. Și m-am întâlnit cu o regizoare malaeziană, foarte faină de altfel, Tan Chui Mui, care mi-a recomandat să văd un

Din dragoste cu cele mai bune intenții (2011)

film realizat, cred, de Hong Sang-soo, în care cei care apăreau erau chiar membrii familiei regizorului. M-am gândit să abordez astfel „Din dragoste cu cele mai bune intenții". Am repetat un pic cu tata să văd cum funcționează, dar nu mi-a plăcut ce ieșea și am renunțat la idee.

F.M.: Cât de mult încerci să-i duci pe actori înspre acel model din viața reală?

A.S.: Păi, în cazul acesta, trebuia să fac ca personajul să semene cu tata. Și în situația reală, lui tata, care este mai moale, i-a fost jenă să-i spună doctorului că vrem să o mutăm pe mama la un alt spital. Nici eu nu sunt deloc un spirit revoluționar, dar m-am văzut nevoit să iau problema în mâini. Pentru că el nu a vrut să-i dea ciocolata asistentei, a trebuit ca eu să fac treaba asta, chiar dacă îmi zisesem că nu voi face așa ceva vreodată. Dar când e vorba de mama ta, uiți tot, îi bagi asistentei ciocolata în buzunar și ești fericit – apropo, din nou, de principiile pe care le avem doar până la un punct. Deci, doar cu un tată de genul acesta puteau să funcționeze multe dintre mecanismele dramaturgice. Dacă era puternic și le rezolva el pe toate, personajul fiului nu mai avea nimic de făcut. De aceea am introdus și scena din bucătărie, de la începutul filmului. Eu chiar am avut discuția aceea cu tata și mi-a zis: „Gândește-te că poate mâine-poimâine ajung și eu în situația asta. De ce să ne punem rău cu doctorul?". Și avea dreptate. Eu trebuia să-mi asum toate rahaturile, așa încât, la o adică, doctorul să prindă ură pe mine, și nu pe tata, care, într-adevăr, ar fi putut ajunge într-o situație similară, iar doctorul să zică: „Ia mai dă-l încolo, că m-a tratat ca pe-un cretin!". Am învățat, cu timpul – sau asta încerc să fac – să mă pun și în papucii celorlalți, ca să înțeleg prin ce trec și de ce fac ceea ce eu uneori consider neetic și incorect.

SURPRIZE VIZUALE

F.M.: Prin modul în care sunt folosite unghiurile subiective în „Pescuit sportiv", pare că până la un punct ai vizat chiar ceea ce spui – o restituire a diferitelor perspective și resorturi ale personajelor. În schimb, în „Din dragoste cu cele mai bune intenții" pare că această abordare stilistică are cu totul un alt scop. De exemplu, când o filmezi pe mamă din unghiul unei alte paciente, din locul în care știm că este amplasat patul acesteia, nu viziunea acestei alte paciente este subliniată.

A.S.: Asta a venit chiar din scenariu. Fiind puternic implicat emoțional în eveniment, mi-a fost greu să scriu. Foarte greu am putut deveni obiectiv, și doar cu sprijin din partea unor *script consultants*. Nu puteam disocia ce e important dramaturgic de ce am trăit eu. De la un punct încolo, mi-am făcut o imagine despre ce s-a întâmplat și din părerile celorlalți. M-am dus și i-am întrebat pe mama, pe tanti Rodica și pe doctor ce și cum am făcut. Voiam ca filmul să fie construit din unghiuri subiective, dar nu știam exact cum. O idee a fost să-l realizez în întregime din unghiul subiectiv al fiului. Dar mi-am dat seama că, de fapt, mi-am construit povestea și scenariul mai degrabă observațional, din părerile celorlalți. Și atunci mi s-a părut interesant să povestesc filmul din unghiurile subiective ale oamenilor pe care i-am întâlnit, uneori doar în treacăt – cum era cazul călătorilor din tren, neimportanți, până la urmă, în toată situația asta – și până la părinții mei, excluzându-mă total pe mine, sau, mă rog, pe personajul principal, care trecea prin experiența mea. M-a interesat cum m-au văzut cei din jur în ceea ce am făcut – e amuzant când înțelegi din exterior ceva ce ai făcut tu însuți.

Valuri (2007)

F.M.: Ai căutat cu aceasta să aduci și un element de umor? Așa pare, din faptul că unghiurile subiective ajung, la un moment dat, să fie arbitrare, poate chiar o ironizare a felului în care ele sunt folosite convențional. Ajungi să te întrebi de ce camera ar filma din unghiul uneia dintre pacientele din salon, și nu al alteia, când oricum aceasta nu aduce o informație despre felul în care personajul acela anume percepe acțiunea?

A.S.: Gândesc mult mai pragmatic, mai ales când nu am mult timp de filmare, felul în care vreau să povestesc. Ne-am zis cu Silișteanu, mai ales pentru că aveam scene lungi: „Hai să filmăm din câte unghiuri e nevoie ca să se înțeleagă povestea cât mai deștept". Iar unghiurile le-am ales în funcție de ceea ce ne interesa să transmitem din poveste. De aceea am inventat pacienta care stătea în patul de lângă ușă, în partea dreaptă. Am amplasat acolo patul pentru că era un unghi foarte bun de a vedea multe lucruri – intrarea, fereastra etc. Când cauți felul acesta de abordare observațională, trebuie să fii cât se poate de obiectiv. Poate să fie și unghiul mamei și al unui personaj anonim de pe coridorul spitalului. Și în viață observăm povești interesante, sau uneori dramatice, ale unora pe care, cu toate că nu-i cunoaștem, tot ne captivează. Se formează o interconectivitate între oameni în spațiile publice – se privesc unii pe alții și își creează propriile povești. Dar nu mi-am propus să le folosesc ironic.

F.M.: Ai adesea în filmele tale un fel de surprize vizuale. Una ar fi cea din „Artă", în care abia la finalul discuției ni se descoperă printr-un *gimmick* de mizanscenă că fata – despre care până atunci s-a vorbit de parcă nu ar fi fost acolo – este, de fapt, prezentă.

A.S.: Dacă aceasta ar fi doar surpriză în sine, ar fi într-adevăr un *gimmick*. Dar pentru mine, strategia se lega de faptul că uneori, când vorbim despre copii sau adolescenți, ei par invizibili pentru noi. La „Pescuit sportiv" observaseră mai mulți critici *gimmick*-ul prin care se apropie sticla de camera de filmat atunci când bea personajul din unghiul căruia se filmează. Foloseam felul acesta de a povesti pentru prima dată și trebuia să aleg dacă arăt sau nu lucrurile în felul ăsta. Dar ulterior am renunțat la ele pentru că mi-am dat seama că, dacă nu conștientizăm clipitul atunci când ochii nu sunt închiși pentru mai mult de o secundă, nu conștientizăm, de fapt, nici că bem din ceșcuță. Numai dacă există un fir de păr înăuntru, sau altceva, conștientizăm cana. Iar la scena din „Din dragoste cu cele mai bune intenții", când ei beau bere, am renunțat la formula aceasta. Mi se pare esențial să povestești cât mai bine ceea ce vrei să prezinți, și atunci să folosești unghiul cel mai bun. Uite, la „Domestic" s-a întâmplat invers. Ne propuseserăm să filmăm scene lungi, ca cea cu găina, sau cu masa de Crăciun, din mai multe cadre. Întâi am filmat-o pe cea cu masa de Crăciun. Am început cu un unghi care se dorea un fel de *master shot* și ne-am dat seama că, de fapt, scena funcționa văzută doar de acolo și că ce ne imaginam nu era important. Abia după ce am filmat două-trei scene dintr-un singur cadru – și mai ales una grea și complicată -, a devenit pentru mine un fel de provocare să filmăm toate scenele dintr-un singur cadru. Poate fi privită ca o chestiune formală prostească. Dar cu orice tăietură ieși dintr-o zonă a realismului. Culmea e că la „Domestic" chiar îmi permiteam să mă depărtez de realism, pentru că aveam și secvența de vis. Pe de altă parte, însă, felul acesta de a filma îți permite să rămâi un fel de spion la ceea ce se întâmplă în case. Cred că forma aceasta îți conferă un sentiment al realului mult mai puternic. Dacă aș vedea că într-un film se schimbă planul într-o scenă ca asta, nu aș putea să nu observ că: „Uite, au mutat camera. I-au pus pe ăia să facă nu știu ce încă o dată". Dar cred că și

Colivia (2010)

un spectator nevenit din zona cinematografului ar avea o senzație de *fake*. Chit că actorii joacă bine, schimbarea încadraturii te scoate din scenă. Din punctul acesta de vedere, și strategia de povestire din „Din dragoste cu cele mai bune intenții" are sens – pentru că acolo am tăiat doar ca să trec la punctele de vedere ale altor personaje din scenă, iar asta, cumva, te face să înghiți mai ușor convenția. Pe mine mă deranjează mult montajul. Și „Pescuit sportiv" era conceput inițial din scene lungi și nemontate, dar având în vedere condițiile în care am filmat, a trebuit să iau ce a fost mai bun din dublele pe care le-am avut, așa că am fost nevoit să montez, și până la urmă nu regret.

F.M.: Totuși – iar asta nu are o conotație negativă – uneori se observă în filmele tale un element de virtuozitate. „Din dragoste cu cele mai bune intenții" este constituit din cadre foarte lungi în care camera urmărește actorii prin diferite spații parcurse de ei. În „Domestic" e scena cu găina care are această componentă. Cât de tare ești interesat să fie vizibilă o astfel de măiestrie?

A.S.: În general nu mă preocupă perfecționismul. Pe mine nu m-a deranjat, ca pe alții, nici că „Pescuit sportiv" arată mai *trashy*, pentru că e filmat pe MiniDV, și nu pe peliculă. Când am aflat că „Artă" a fost selectat la Festivalul de la Veneția, Silișteanu și-a făcut probleme că ar fi fost bine să-l filmăm pe o cameră mai bună. Eu nu cred că lumea se uită la lucrurile acestea și oricum eu nu le dau importanță. Sunt perfecționist doar în lucrul cu actorii. De obicei trag foarte multe duble. În scena lungă și complicată din „Din dragoste cu cele mai bune intenții", în care tatăl și fiul trec prin spital, mi se părea esențial să nu tai, pentru că tatăl povestea în timp real ce a pățit și m-ar fi scos dintr-o zonă de realism. Nu mi-am dorit neapărat să fac scena așa, dar voiam să păstrez o emoție și o tensiune.

F.M.: Dar în „Domestic" pare, totuși, că într-o anumită măsură ți-ai propus să atragi atenția asupra formei. De la o secvență la alta se schimbă convenția și ai folosit în fiecare dintre ele tipuri diferite de filmare și de editare. Există secvența de început, cu visul, în care ai unghi subiectiv, apoi e cadrul-secvență cu tăierea găinii, care nu mai e văzut din unghiul vreunui personaj, există scene tăiate clasic și mai este cadrul acela lung de la priveghiul fetiței, când se întrerupe curentul, iar aparatul de filmat se deplasează printre personaje, dar fără a simula perspectiva cuiva.

A.S.: Am acolo doar o scenă tăiată clasic – cea în care se duce Titieni/domnul Lazăr la fosta soție să vadă pisica. Am decupat secvența în patru, nu doar în două, pentru că am simțit nevoia să auto-anulez regulile pe care le-am impus până în acel punct. Cred că Puiu zicea că fiecare autor trebuie să fie vizibil undeva în film prin alegerile pe care le face. Dar nu știu dacă am făcut-o conștient sau inconștient. E adevărat că „Domestic" a fost cel mai stilizat proiect al meu și a ținut din start de concept. Am și avut bani la filmul acesta care, oricum, nu era complicat, avea doar interioare, și am putut să facem tot ce ne doream pe partea de imagine. Mai voiam să existe o îmbinare de straturi dintre real-ireal, vis-realitate, ce exista și în poveștile de la care porneam. În secvența de la priveghi, de care aminteați, îmi doream să ajung la ceva imposibil în realitate – am filmat din spatele pianului și am dat un perete la o parte în timp real. De asemenea, de la început mi-am dorit să lucrez cu scenograful Cristian Niculescu, pentru că voiam să am apartamente tipic românești, dar în același timp un pic mai frumoase și mai colorate decât cele dintr-un film minimalist. Am avut grijă ca filmul să fie perfect stilizat în toate compartimentele sale.

Domestic (2012)

ACTORII

F.M.: Pare că nu e tocmai concordantă preocuparea pentru realism, pe care spui că o ai, cu interesul pentru o zonă de mister. Are preocuparea pentru realism legătură cu influența lui Puiu, pe care l-ai dat exemplu?
A.S.: Nu. Ea vine din mine și dintr-o problemă care mă interesează foarte mult. Îmi place să remarc irealul și absurdul din viață și nu cred în realismul magic, în felul în care acesta este definit de obicei. Eu vreau să redau irealul, absurdul și abstractul din real. Poate că are relevanță aici că am găsit întotdeauna pe gustul meu cam toate operele lui Beckett. De asemenea, Joyce m-a fascinat foarte tare. De exemplu, când am construit rolul Anei/Violeta din „Pescuit sportiv" am ținut foarte mult și am chinuit-o pe Maria Dinulescu pentru că nu voiam să pară doar o prostituată nebună. Altfel, e ușor să spui: „Faci asta pentru că așa te porți tu, ești o ciudată". Nu cred în oameni ciudați. Am vrut să descoperim împreună care este logica după care funcționează psihologia ei. Iar pentru mine, personajul acesta nu a fost o simplă apariție – așa cum poate fi interpretat și cum au și făcut-o unii –, ci un personaj cu un istoric care îl face să se comporte astfel. Am avut o prietenă care se purta oarecum în felul acesta ciudat și care m-a inspirat aici. Tatăl ei murise atunci când avea vreo doi, trei ani într-un accident și a crescut cu o mamă pasiv-agresivă. Iar ea a ajuns să fie foarte chinuită în toate relațiile și în tot ceea ce făcea, a intrat în grupul lui Bivolaru și a început să aibă mai mulți iubiți deodată. Și chit că este foarte logică și articulată în credințele ei, cred că pentru mulți pare o nebună.
F.M: Cum funcționează relația ta cu actorii? Știm că pentru tine sunt foarte importante repetițiile îndelungate.
A.S.: Am ajuns în timp la concluzia că scenariul trebuie să fie doar o schemă a viitorului film, care conține filosofia autorului și câteva puncte de acțiune prin care treci, dar că adevărul viitorului film îl descoperi lucrând cu actorii. Descoperi că anumite situații sau tipologii imaginate de tine nu funcționează în dialogul dintre ei și atunci ajungi să le modifici. De exemplu, unii actori obiectează la anumite replici și îmi spun că ei nu ar spune acel lucru în situația respectivă. Iar eu nu am niciun fel de problemă cu asta, pentru că mă interesează mai mult ce aduce actorul ca om personajului, decât să țin de anumite replici. Spun asta, deoarece iau foarte mult din personalitatea și din felul de a fi al actorilor și le confrunt cu personajele pe care le-am imaginat pentru ei. Nu cred că poți să te prefaci sută la sută, și de aceea un *casting* bun înseamnă să găsești actori cât mai apropiați de personaje, deși niciodată nu se vor putea suprapune în totalitate. Stau mult în repetiții deoarece pentru mine acolo se produc foarte multe procese care constituie o bună parte a componentelor viitorului film și problematicile inițiale se nuanțează. Ar fi interesant, de exemplu, de luat scenariul de la „Pescuit sportiv," care a trecut prin 15 *drafturi*, și de văzut câte modificări a suferit în urma numeroaselor repetiții.
Mi se întâmplă uneori să mă enervez în colaborarea cu actorii proști. Am învățat în timp că dacă nu reușești să scoți ceva de la cei talentați și inteligenți, mai degrabă e la tine problema, așa că m-am obișnuit să ascult, și nu doar replicile, ci și muzicalitatea acestora, pentru a surprinde eventualele note false. *Feedback*-ul mi-l iau de la actori și încerc să îi corectez neinvaziv și să găsesc punctele slabe din scenariu ascultând ce îmi comunică aceștia. Și am mai descoperit ceva care ține de temperamentul meu – mie mi-e foarte greu să fiu sigur pe ceva scris de mine, să le spun celorlalți că e bine așa. În schimb sunt foarte sigur pe ce nu vreau, am încredere în notele false pe care le depistez. Am învățat din experiențele muzicale că valoarea unui proiect nu ține doar de solist, că trebuie să existe armonie între toți membrii grupului, altfel rezultă un produs tanga-langa.
F.M.: Preferința pentru planuri-secvență provine tot din raportul special pe care îl ai cu muzica? Întrebăm deoarece ne gândim că împărțirea unei scene în mai mult bucăți nu ți-ar permite să ajungi cu actorii la o armonizare. Deși, desigur, probabil că aceasta ar putea fi construită la montaj, dar rezultatul ar fi diferit.
A.S.: Muzica și realismul sunt *live*, nu poți crea aceeași idee de spontaneitate dacă asamblezi părți diferite ale unui întreg. Într-un studio muzical se trag instrumentele pe rând și apoi sunt lipite pentru a constitui o anumită piesă, dar într-un concert oamenii cântă *live* și există o altă energie, autentică. În cinema, fiecare dublă are o energie a ei și poate fi bună sau proastă, jucată moale sau pe nervi, dar e de la cap la coadă într-un fel. Dar dacă întrerupem o acțiune pentru a o relua mai târziu, oricât de talentat ai fi ca actor nu faci decât să formalizezi procesul, să falsifici puțin. Dacă filmezi cu mai multe camere aceeași scenă și apoi o montezi, deja e ceva mai bine, pentru că păstrezi energia intactă.

Pescuit sportiv (2008)

REVOLUȚIA PERMANENTĂ A LUI MIKLÓS JANCSÓ (PARTEA A IV-A)

de Andrei Gorzo

După cum observă teoreticianul de film Gilberto Perez, modernismul e adesea caracterizat prin presupusa lui ruptură violentă cu realismul.[1] Pentru Perez, această înțelegere reducționistă a modernismului se datorează, în parte, influenței durabile a caracterizării pe care i-a făcut-o criticul american de artă Clement Greenberg: potrivit dogmei greenbergiene, arta realistă rezidă tocmai în ascunderea artei, întru crearea unei iluzii pe cât posibil perfecte a realității, pe când arta modernistă rezidă, dimpotrivă, în atragerea atenției privitorului asupra ei înșăși. O definiție similară a modernismului – care, ca și la Greenberg, s-ar dezice de reprezentarea realității – se regăsește la un teoretician mai recent, Peter Bürger – deși acesta distinge între modernism și „avangardele istorice" (constructivismul sovietic, futurismul sovietic și cel italian, părți din expresionismul german, dadaismul, suprarealismul), în timp ce, pentru Greenberg, noțiunea de „modernism" și cea de „avangardă" sunt interșanjabile. Pentru Bürger, distincția ar consta în faptul că modernismul instituționalizează arta ca domeniu autonom (faimoasa „autonomie a esteticului"), în timp ce avangardele se răzvrătesc tocmai împotriva acestei instituții burgheze a artei, ele urmărind transformarea totală a lumii, cu tot cu ființele umane, și încercând să facă din artă un instrument al acestei revoluții. Din contră, pentru Ortega y Gasset – acesta scriind în 1925, deci chiar la vremea avangardelor „istorice" –, meritul avangardelor rezida tocmai în refuzul lor de a se lua foarte în serios, deci tocmai în refuzul lor de a se împovăra cu acea misiune de reconstrucție sau reformare a umanității, despre care Bürger spune că le-ar fi caracterizat. Din perspectiva lui Ortega y Gasset, asumarea solemnă a acestei misiuni caracterizează mai degrabă arta burgheză a secolului al XIX-lea. În fine, pentru Renato Poggioli – care scria în anii '60 –, noțiunea de „avangardă" descrie o revoltă care își are originea în romantism (când viza cultura aristocratică și clasicismul ținut de ea la mare preț) și de-atunci tot continuă, cuprinzând nu doar așa-numitele „avangarde istorice", ci și așa-numitul „modernism", care, în calitatea sa de artă genuină a burgheziei, e în mod inevitabil antiburghez. După cum conchide Gilberto Perez, după ce trece în revistă aceste definiții[2], tot nu e clar ce este modernismul și ce este avangarda.

Și dacă nu s-a căzut de acord asupra utilizării acestor termeni cu referire la artele mai vechi, András Bálint Kovács[3] arată că lucrurile se încurcă și mai mult când ajungem la cinema. Noțiunea de „cinema de avangardă" a devenit mai mult sau mai puțin interșanjabilă cu cea de „cinema experimental" și cu cea de „cinema *underground*". Dar nu tot cinemaul experimental (adică dedicat în primul rând aspectelor formale ale imaginii și sunetelor cinematografice) este și *underground* (adică produs și distribuit prin alte rețele decât cele comerciale): de pildă, dacă istoria cinemaului experimental include expresionismul german (și cel puțin istoricul Jean Mitry consideră că acesta trebuie inclus), atunci vorbim și despre filme experimentale *mainstream;* iar dacă (pentru a veni mai aproape de prezent) această istorie include și filmele lui Jean-Luc Godard (tot un exemplu de-al lui Mitry), doar o parte din aceste filme sunt *underground* – multe dintre ele au fost distribuite pe piața așa-numitului „cinema de artă", care, deși dezvoltată ca o alternativă la piața „cea mare" (dominată de produse destinate unui public de masă), rămâne tot o piață (un sistem comercial cât se poate de *overground,* în care intră festivaluri, distribuitori, jurnaliști, anumite săli de cinema etc.). Tot așa, dacă o bună parte din cinemaul *underground* este și experimental, asta nu-l face neapărat și avangardist în sensul politic al lui Peter Bürger: o bună parte din istoria acestui cinema cât se poate de experimental și cât se poate de *underground* (de la așa-numita „avangardă abstractă" din anii '20 până la așa-numitul „cinema structural" din anii '60) este dedicată explorării formelor cinematice „pure" sau proprietăților specifice cinemaului ca mediu – adică unor căutări cât se poate de greenbergiene, pe care Bürger nu le-ar asocia cu avangarda (înțeleasă de el ca vârf de lance al unei revoluții politice sau sociale), ci cu modernismul („autonomia esteticului", „artă de dragul artei" etc.). Din contră, puternicul angajament revoluționar-în-sens-politic al lui Miklos Jancsó, dublat de extraordinarele lui căutări formale, îl califică pe cineastul maghiar drept un avangardist (cel puțin în perioada „Psalmului roșu"), deși el este mai puțin experimental decât sunt, de pildă, cineaștii mișcării „structurale" (începând cu faptul că, spre deosebire de ei, nu repudiază complet narațiunea), iar filmele lui din perioada respectivă, departe de a circula *underground,* tind să fie lansate la Cannes și în alte asemenea centre ale „instituției burgheze" a filmului „de artă". Asemenea eforturi de a distinge între avangardă și modernism – al cărui act de naștere, în cinematograful maghiar, îl reprezintă, potrivit lui András Bálint Kovács[4], filmul „Cantata" („Oldás és kötés" în maghiară), cel de-al doilea lungmetraj de ficțiune al lui Jancsó – au prea puțin sens în cazul acestui regizor.

Revenind la acel antirealism înțeles adesea ca o trăsătură generală a modernismului – care optează pentru autoreflexivitate, pentru abstractizare și pentru exaltarea subiectivității auctoriale, repudiind reprezentarea mimetică a realităților conlocuite de restul omenirii –, Gilberto Perez amintește că în pictură, de exemplu, aventura modernistă (înțeleasă greenbergian ca pură investigație nu asupra realității, ci asupra vopselei întinse pe pânză) începe cu impresioniștii, care n-au fost în mai mică măsură niște realiști: „Proiectul lor a fost acela de a picta aparențele concrete așa cum nu mai fuseseră pictate, de a reprezenta lucrurile pe pânză exact așa cum i se prezintă ele ochiului care le percepe; și în același timp, sub același impuls, impresioniștii au făcut palpabile pentru privitor mijloacele lor de reprezentare a realității – vopseaua pe care o aplicau pe pânză și felul lor de a o aplica". Tot așa, romanului realist – care se impune ca formă artistică preeminentă a secolului al XIX-lea – i s-o fi spunând adesea, în zilele noastre, „roman *clasic*-realist", dar, la vremea lui, el a reprezentat – prin cultul detaliului, prin aplecarea asupra particularului în defavoarea generalului – o ruptură radicală cu idealizările, cu universaliile clasicismului. Pe când între realismul lui Flaubert și modernismul lui Joyce e vorba mai curând despre un proces de devenire (ca în cadrele lungi și fluide ale lui Miklos Jancsó) decât despre o ruptură radicală (ca în coliziunile orchestrate de Eisenstein între imagini succesive). Moderniștii Joyce și Faulkner reiau săpăturile în căutarea „adevărului", din stadiul în care le lăsaseră precursorii lor realiști; ce fac ei în plus este să-și scoată tot mai mult în evidență instrumentele de săpat – cuvintele –, săpînd și în acestea.[5]

La fel și în cinema. În cuvintele lui Kovács, „e un truism că" neorealismul

Cantata, 1963

italian de după cel de-al Doilea Război Mondial a constituit una dintre sursele modernismului care, în diverse forme, a domnit asupra cinemaului „de artă" din anii '60-'70[6]. Michelangelo Antonioni – care i-a servit drept model (recunoscut și foarte ușor recognoscibil) lui Jancsó pentru „Cantata" (1963) și care, potrivit lui Kovács, este unul dintre cei patru creatori fundamentali de forme moderniste din interiorul cinemaului „de artă" (alături de francezii Robert Bresson, Jean-Luc Godard și Alain Resnais)[7] – și-a început cariera ca membru marginal al mișcării realiste. Și însăși evoluția lui Jancsó din anii '60, de la film la film, e un exemplu de distanțare treptată – nu de ruptură – față de realism.

Înainte de a intra mai mult în detaliile acestei deveniri, se cuvine amintit, pe urmele lui Perez, că, în cinema, forma dominantă n-a fost niciodată un realism „tare" (adică izvorât dintr-un *parti-pris* ferm pentru documentarea fotografică a lumii, înțeleasă ca misiune fundamentală a cinematografului), și cu atât mai puțin un modernism. În cinema, forma dominantă a fost și rămâne o specie de clasicism: „Dacă un stil clasic, în artă, este un stil așezat confortabil în normele și în formele propriului artificiu, un stil care-și urmează propriile convenții cu o încredere totală în adecvarea lor la misiunea de a exprima tot ceea ce merită exprimat, atunci stilul impus internațional de Hollywood, la scurt timp după apariția cinemaului sonor, e un stil clasic în toată puterea cuvântului." (Mai exact, un stil clasic-romantic – adică fără orientarea aristocratică a clasicismului din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, ci cu orientarea populistă a romantismului.)[8] Neorealismul italian de după război – din care se trage modernismul lui Antonioni – a constituit o ruptură cu acest clasicism.

La vremea aceea, nimeni nu a văzut mai bine importanța acestei rupturi decât a văzut-o criticul francez André Bazin, ale cărui scrieri despre neorealism sună adesea ca și când ar chema modernismul să vină mai repede, să adâncească ruptura. (Murind în 1958, Bazin n-a mai prins marea înflorire a modernismului cinematografic.) Scriind despre „Hoții de biciclete" (1948) al lui Vittorio De Sica – în care un muncitor năpăstuit cutreieră Roma, însoțit de copilul său, în căutarea unei biciclete furate –, Bazin a salutat în special includerea în film a unor momente care, conform principiilor clasice (articulate cel mai bine la Hollywood) ale narațiunii cinematografice, nu erau necesare: în plină goană după un suspect, copilului îi vine să facă pipi, iar tatăl trebuie să se întoarcă după el; de asemenea, cei doi își întrerup investigația pe durata unei ploi, adăpostindu-se sub o streașină. Peste câțiva ani, Bazin saluta următorul film al lui De Sica, „Umberto D." – despre un pensionar ajuns să nu mai poată plăti chiria camerei în care locuiește –, pentru pașii săi suplimentari către eliberarea timpului cinematografic din corsetul necesității dramatice: raportat la normele cinematografului narativ clasic, un întreg episod din film – scurta internare a protagonistului într-un spital, în urma unei răceli ușoare – este nenecesar, pentru că în loc să adâncească, într-un fel sau altul, criza de care depinde tensiunea dramatică a filmului, funcționează ca un *time-out;* cât despre cele câteva minute în care o servitoare își face de lucru prin bucătărie, în așteptarea ambulanței chemate să-l ridice pe bolnav de la pensiunea în care locuiește, acestea l-au entuziasmat cel mai tare pe Bazin, care a întrezărit în ele posibilitatea unui nou cinema, altul decât cel clasic-narativ, un cinema al formelor sculptate în blocuri de timp făcute să fie palpabile pentru spectator (pe când cinemaul narativ clasic urmărește să le facă uitate – să-l facă pe spectator să piardă însăși noțiunea de timp). Pe lângă această tendință de a aboli clasica organizare ierarhică a evenimentelor și detaliilor unei povești și ale unei lumi ficționale – „importante" *vs.* „neimportante", „relevante" *vs.* „mai puțin relevante", „necesare" *vs.* „nenecesare" –, André Bazin mai încurajează la neorealiști și tendințele lor antipsihologice în ceea ce privește descrierea personajelor. Și în această privință, Bazin sună ca și când ar încerca să grăbească venirea modernismului în cinema (mai exact, e vorba despre cea de-a doua venire a sa – prima se petrecuse în anii '20, când avangardele „istorice" luaseră cu asalt și noua artă.) La câțiva ani după moartea lui Bazin, Roland Barthes avea să comenteze această „venire" – care între timp se produsese – în exact aceiași termeni: „Cel mai important indiciu al modernității unei opere de artă este că aceasta nu e «psihologică» în sensul tradițional al termenului".[9] Muncitorul din „Hoții de biciclete" încă mai seamănă cu protagoniștii cinemaului narativ de factură clasică: la fel ca aceștia, el are un țel bine definit (și limpede comunicat spectatorului): recuperarea bicicletei. Unul dintre lucrurile radicale pe care le-a făcut Antonioni, începând de la filmul „L'avventura" (1960), care-i inaugurează marea perioadă modernistă, a fost (chiar în cuvintele lui) să „elimine problema bicicletei"[10]. Personajele lui nu mai cutreieră străzile cu un țel bine definit; chiar dacă inițial au unul (ca eroina din „Aventura", care își caută prietena dispărută misterios), sunt lesne distrase de la el (eroina din „Aventura" se încurcă sentimental cu iubitul prietenei dispărute,

iar cazul acesteia din urmă rămâne nerezolvat). În loc de țeluri – a căror claritate și consecvență fac ca personajele cinemaului narativ de factură clasică să-i apară spectatorului ca fiind solide identitar –, personajele lui Antonioni au doar impulsuri sau toane. Narațiunea centrată pe ele prezentându-ne o hoinăreală fără scop precis, nu se mai pune chiar deloc problema unei organizări ierarhice a incidentelor, în „importante" și „mai puțin importante", „necesare" și „mai puțin necesare". (În „Eclipsa" trece o oră întreagă până când începe să se contureze o intrigă – o posibilă poveste de dragoste între personajul Monicăi Vitti și personajul lui Alain Delon.)

Veriga crucială dintre neorealismul „clasic" și marea trilogie modernistă a lui Antonioni („L'avventura", „La notte" și „L'eclisse") este „Călătorie în Italia" / „Viaggio in Italia" (1954) al lui Roberto Rossellini. Acolo, cuplul protagonist (un cuplu matrimonial extrem de nepotrivit, venit din Marea Britanie) începe prin a anunța că se află în Italia cu o misiune precisă (legată de o moștenire), dar ce urmează e mai mult hoinăreală turistică. Pe de altă parte, după cum remarcă și András Bálint Kovács[11], relația personajelor cu mediul – temă fundamentală a neorealismului – rămâne cea din neorealismul „clasic": cu alte cuvinte, rămâne „organică" – deși personajele de aici, spre deosebire de cele din „Hoții de biciclete" și din „Umberto D.", nu se află în habitatul lor. Italia, cu istoria și cultura ei, le vorbește direct soților înstrăinați despre lucruri esențiale precum fertilitatea și moartea; și în cele din urmă îi reapropie.

Diferența radicală dintre ei și eroii lui Antonioni (cel puțin cei din trilogie) este că aceștia din urmă nu mai sunt racordați la mediu. Interpretarea expresionistă conform căreia peisajul, la Antonioni, exprimă vidul interior al personajelor, e un clișeu care, de fapt, nu se susține decât (cel mult) în cazul filmelor „Strigătul" / „Il grido" (1957) și „Deșertul roșu" / „Il deserto rosso" (1964).

E drept că prima parte din „L'avventura" e plasată pe o insulă pustie, dar, după cum amintește Kovács, restul acțiunii se desfășoară în diverse locuri pitorești din Sicilia: „Vedem mare, vedem munte, vedem vegetație abundentă. Iar Antonioni evidențiază nu numai frumusețea peisajului natural, ci și frumusețea peisajului construit de om. Claudia și Sandro [prietena, respectiv fostul iubit al fetei dispărute] vizitează orașe și biserici frumoase, dorm în somptuoase hoteluri și palate. Ei ajung din când în când și în locuri pustii, dar nu pentru mult timp." Departe de a se manifesta ca o continuare vizibilă a „pustietății spirituale" a eroilor – cum vrea clișeul despre Antonioni –, mediul înconjurător se află, cel mai adesea, în contrast cu aceasta.[12] Așa stau lucrurile, inițial, și în „Călătorie în Italia", dar acolo, mediul înconjurător – străzile pline de femei însărcinate sau cu copii după ele, șirurile de cranii dintr-o catacombă, mumiile exhumate ale celor doi soți sau îndrăgostiți pe care erupția Vezuviului îi surprinsese ținându-se de mână – toate astea au, în cele din urmă, puterea de a-i reintegra pe soții britanici în ei înșiși și în umanitate, făcându-i să reconștientizeze efemeritatea și totodată continuitatea acesteia. Pe când, la Antonioni, mediul înconjurător – fie el impregnat de istorie (așa cum fusese în filmul lui Rossellini, așa cum este și în unele episoade din „L'avventura") sau ultramodern (ca în „Eclipsa") – nu-i mai aduce pe protagoniști înapoi la ei înșiși, nu-i mai racordează la „eternul" sau „general-umanul" din ei; legătura s-a rupt – eroii lui Antonioni umblă pe străzi ca niște exploratori interplanetari rătăciți. Problema lor, așa cum o vedea Antonioni însuși – așa cum i-a explicat-o și lui Jean-Luc Godard, într-un faimos interviu din 1964[13]–, este că sunt încă neadaptați la modernitate: nu se mai regăsesc nici în valorile tradiționale (morale, religioase), dar încă n-au găsit cu ce să le înlocuiască. În interviul cu Godard, Antonioni insistă că, în filmele lui, el nu condamnă, ci doar interoghează formele acestei lumi noi, dezvoltate mai repede decât formele mentale corespunzătoare ale locuitorilor ei; de fapt, filmele lui investighează chiar acest decalaj: „E simplificator să se spună că aș acuza de inumanitate lumea industrializată... Din contră, intenția mea a fost să transpun pe ecran frumusețea acestei lumi... Formele, liniile fabricilor, ale coșurilor acestora, sunt probabil mai frumoase decât liniile unui copac, pe care le-am tot văzut cu toții. E o lume frumoasă, vie, utilă... [Dar] sunt oameni care deja s-au adaptat la ea și oameni care încă nu s-au adaptat, pentru că sunt prea atașați de structuri și ritmuri obsolete... Eu aș vrea să fiu deja acolo. Din păcate, mulți dintre noi încă nu suntem, iar generația mea nu va fi singura generație de

Cantata, 1963

La notte (r. Michelangelo Antonioni, 1961)

după război care va trece prin drama asta. Cred că următorii ani vor aduce transformări violente atât în lume, cât și înăuntrul individului”. Consecința acestei rupturi dintre personaje și mediul înconjurător este, după cum notează și Kovács, că descrierea spațiului devine și mai independentă de clasicele necesități epico-dramatice – ducerea poveștii mai departe și caracterizarea personajului. Personajul e un martor a cărui înstrăinare îi dă frâu liber lui Antonioni la defamiliarizarea peisajului modernității – la a-l face să apară straniu. Această stranietate nu e însă atribuită, ca în expresionism, subiectivității unui personaj, privirii unui *insider* – care, oricât de neliniștitor ar fi expresionismul, rămâne (în cuvintele lui Gilberto Perez) „o perspectivă privilegiată” prin aceea că garantează accesul direct la adevărul expresionist fundamental despre adversitatea dintre individ și lume[14]. E o a doua privire, privirea unui *outsider*, ale cărei investigații se desfășoară în paralel cu ale personajului-martor, rămânând distincte de acestea (după cum mai notează Perez, unghiurile de cameră convențional-subiective – care chiar îl pun pe spectator în locul personajului, punându-l să se uite la lume prin ochii acestuia – sunt rare la Antonioni[15]). În această privire – mult și pe merit aclamată –, sensibilitatea de documentarist se combină cu o sensibilitate la valori picturale (și arhitecturale) care le includ pe cele abstracte. Nu se poate sublinia îndeajuns efectul eliberator pe care plimbările acelea lungi ale personajelor lui Antonioni (un cronicar de la vremea aceea glumea că, tot așa cum, la sfârșitul anilor ’20, *the silents* – filmele mute – s-au transformat în *the talkies* – filmele vorbite –, *the talkies* se transformă și ele, odată cu Antonioni, în *the walkies* – filmele cu și despre mult mers pe jos[16]) l-au avut asupra cinemaului narativ. Ele au făcut posibilă – printre alte lucruri – și coregrafia-cu-mers-în-loc-de-dans din filmele lui Miklós Jancsó.

Ce avea să facă Jancsó, începând de la „Sărmanii flăcăi” (cum i s-a spus în România filmului său din 1966, „Szegénylegéniek” / „The Round-Up”) și continuând până la finele deceniului următor, va fi să abstractizeze radical spațiul în care umblă-dansează personajele sale: mai toate filmele sale din această perioadă sunt coregrafiate, integral sau în mare parte, în pusta maghiară sau în spații similare acesteia. (Primul său film italian, „La pacifista”, lansat în 1970, este singurul plasat într-un oraș contemporan. Alte două excepții sunt „Confruntarea”, a cărui acțiune se concentrează în curtea seminarului catolic, și „Vicii private, virtuți publice”, cu al său castel și al său peisaj natural de pastorală.)

După cum scrie același András Bálint Kovács într-un eseu separat (contribuție la volumul „The Cinema of Central Europe”, editat în 2004 de Peter Hames), „spațiul lui Antonioni este metropola, unde labirintul străzilor structurează umblatul hai-hui al personajelor”, în timp ce „spațiul lui Jancsó e deschis, deci nu controlează și nu constrânge în niciun fel mișcările personajelor”.[17]Mișcarea acestora e structurată, în schimb, de un anumit ritual, care, în „Sărmanii flăcăi” și în filmele imediat următoare („Roșii și albii”, „Tăcerea și strigătul”, părți din „Confruntarea”), este ritualul puterii. (În „Confruntarea”, acestea alternează deja cu ritualuri ale libertății, care ajung să domine în „Psalmul roșu”.) Iar puterea, în concepția coregrafico-ritualică a lui Jancsó, este puterea de a-i impune celui mai slab *pattern*-uri de mișcare. Elementele de bază, așa cum le rezumă Kovács, sunt: „punerea celuilalt în mișcare, imobilizarea sa, trecerea dintr-o tabără în alta, obligarea celuilalt să treacă dintr-o tabără în alta, schimbarea hainelor, obligarea celuilalt să-și schimbe hainele, uciderea celuilalt, readucerea sa la viață, schimbarea direcției sau a vitezei de mișcare, obligarea celuilalt să-și schimbe direcția sau viteza de mișcare”. Pe scurt, gradul de autonomie de care se bucură mișcările personajelor în aceste filme este extrem de scăzut – „tot ce fac este sub efectul constrângerii sau al manipulării exercitate, mai mult sau mai puțin vizibil, de alte personaje, despre care ni se dezvăluie ulterior că sunt, la rândul lor, constrânse și manipulate”. Aceasta este forma modernistă originală creată de Jancsó.[18]Dar ca să ajungă acolo, regizorul maghiar a trebuit să treacă mai întâi prin antonionismul epigonic din „Cantata”.

Caz destul de neobișnuit, Jancsó a început să se găsească pe sine ca artist abia după împlinirea vârstei de 40 de ani. Născut în 1921 (dintr-un tată maghiar și o mamă românică), el a făcut mai întâi studii de folcloristică și de drept (la Cluj). Decizia de a face, după 1945, și studii de film, a datorat-o (după spusele lui[19]), întâlnirii cu teoreticianul Béla Balázs, recunoscut internațional (și studiat până în ziua de azi) ca unul dintre pionierii reflecției despre cinema. Proaspăt reîntors în Ungaria după mai bine de 25 de ani petrecuți în exil, mai întâi la Moscova (unde se refugiase după căderea republicii de tip sovietic instaurate de Béla Kun, pe durata câtorva luni din 1919, republică pentru care lucrase, alături de proeminentul filozof și teoretician literar György Lukács, la Comisariatul Educației Publice) și apoi în Germania, Balázs (care predase la VGIK – faimoasa școală de film din Moscova) a contribuit major la elaborarea programei didactice a școlii de film maghiare și la

crearea unei arhive naționale de filme.[20] Până la moartea lui Balázs, petrecută în 1948, Jancsó i-a fost asistent la arhivă. Următorii 10 ani și i-a petrecut filmând actualități și reportaje, despre care avea să spună mai târziu[21]că nu conțin decât minciuni. Perioada 1949-1953 a fost una de cinema stalinist „pur și dur". (Comisarul cultural sovietic însărcinat cu supravegherea cineaștilor maghiari a fost însuși Vsevolod Pudovkin – fost vârf de lance, alături de Eisenstein și de Dovjenko, în cinemaul revoluționar al anilor '20. Citând cuvintele cuiva care l-a cunoscut pe Pudovkin în ambele epoci, istoricul britanic John Cunningham îl descrie pe fostul mare regizor ca pe un om „obosit atât fizic, cât și spiritual", ale cărui lecții pentru uzul cineaștilor maghiari constau numai din „platitudini și vacuități formulate în jargon stalinist".[22] De altfel, Pudovkin a și murit în 1953 – la patru luni după Stalin, la cinci ani după Eisenstein și cu trei ani înaintea lui Dovjenko.) Între 1954 și 1956 – perioada de fermentare a marii insurecții pe care sovieticii aveau s-o înăbușe –, cinematograful maghiar a început să renască și el (cu marele succes internațional „Călușeii" / „Körhinta", al lui Zoltán Fábri), dar cei trei-patru ani care au urmat insurecției au adus, iarăși (în cuvintele lui Cunningham), „circumstanțe în care niciun fel de talent, fie el tânăr sau matur, nu putea să înflorească". E valabil și pentru lungmetrajul de ficțiune cu care a debutat Jancsó, „Clopotele s-au dus la Roma" / „A harangok Rómába mentek" (1959), repudiat ulterior de regizor la grămadă cu celelalte „minciuni" filmate în anii '50.[23]

Anii '60 au adus, însă, o relaxare treptată – într-un faimos discurs din 1962, noul lider al Partidului, János Kádár, întorcea pe dos deviza „cine nu-i cu noi e împotriva noastră" (emblematică pentru stalinism și evocată ca atare, mai târziu, în „Confruntarea" lui Jancsó), informându-și concetățenii că, din acel moment, regimul va considera că „cine nu-i împotriva noastră e cu noi".[24] Lansat în 1963, „Cantata" al lui Jancsó aparține acestui climat.

1. Gilberto Perez, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1998,. p. 260.
2. *Ibid.*, pp. 260-280.
3. András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema*, 1950-1980, The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 27-32.
4. *Ibid.*, pp. 323, 329.
5. Perez, *op. cit.*, pp. 260-262.
6. Kovács, *op. cit.*, p. 261.
7. *Ibid.*, p. 127.
8. Perez, *op. cit.*, pp. 262, 273.
9. Într-un interviu acordat lui Michel Delahaye și Jacques Rivette, pentru *Cahiers du Cinéma* nr. 147, septembrie 1963, p. 30; citat de Kovács în *Screening Modernism*, p. 65.
10. Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema*, ediție americană îngrijită de Marga Cottino-Jones, University of Chicago Press, 2007, p. 8.
11. Kovács, *op. cit.*, pp. 260-271.
12. *Ibid.*, p. 150.
13. Citat de Kovács în *Screening Modernism*, pp. 152-153.
14. Perez, *op. cit.*, p. 389.
15. *Ibid.*, pp. 376-379.
16. David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005, p. 154.
17. Peter Hames (ed.), *The Cinema of Central Europe*, Wallflower Press, London and New York, 2004, p. 114.
18. Kovács, *Screening Modernism*, pp. 330-331.
19. Miklos Jancsó, „This silly profession", interviu acordat lui Andrew James Horton, *Kinoeye*, vol. 3, nr. 3, 17 februarie 2003, http://www.kinoeye.org/03/03/interview03.php.
20. John Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, Wallflower Press, London and New York, 2004, pp. 16-21 și 65-67.
21. Inclusiv în deja-citatul interviu cu Horton.
22. Cunningham, *op. cit.*, pp. 70-71.
23. *Ibid.*, p. 93.
24. *Ibid.*, p. 94.

L'Avventura (r. Michelangelo Antonioni, 1960)

ÎNTRE DOUĂ LUMI: „SCRISOARE DE LA O NECUNOSCUTĂ”

de Gabriela Filippi

„Scrisoare de la o necunoscută" („Letter from an Unknown Woman"), lansat în 1948, a fost regizat de germanul Max Ophüls în studiourile hollywoodiene Universal. Întâlnirea dintre două practici de producție cinematografică atât de diferite, între modelul european și cel american, explică în parte fascinația pe care istoricii de film, criticii și cinefilii au arătat-o față de această melodramă – dar numai în parte.

Încă de pe atunci se obișnuia la Hollywood ca producătorul să caute un regizor pentru un subiect deja stabilit, nu invers, cum era cel mai adesea cazul în Europa, ca regizorul să propună subiectul filmului. Producătorului executiv William Dozier îi plăcuse nuvela scrisă în 1922 de Stefan Zweig –al cărei titlu l-a preluat și filmul – și a negociat cu scenaristul Howard Koch pentru realizarea unei adaptări. Koch a acceptat proiectul cu condiția ca regia filmului să-i fie încredințată prietenului său, Max Ophüls. Acesta era unul dintre mulții cineaști europeni, în special germani, care emigraseră în anii 1930 și 1940 în Statele Unite ale Americii din cauza situației politice din Europa. La începutul anilor 1930, într-un timp foarte scurt, el realizase trei lungmetraje în țara sa natală, dintre care cel mai cunoscut este ultimul, „Liebelei" (1933), care a avut chiar la vremea respectivă parte de o oarecare notorietate și în afara granițelor țării. Având însă origini evreiești, în 1933, când deja se profilase politica pe care avea să o ducă cancelarul Adolf Hitler, Max Ophüls s-a refugiat în Franța. Acolo s-a implicat în mai multe proiecte de propagandă anti-nazistă, dintre care cel mai periculos fusese constituit de o scenetă pseudo-umoristică de teatru radiofonic, în care Ophüls îi recomanda lui Hitler să-și alunge insomniile numărându-și victimele. De aceea, atunci când Franța a intrat sub ocupație germană, el a trebuit mai întâi să se ascundă timp de un an, până când a reușit, în sfârșit, să se îmbarce ilegal pe un vas ce naviga spre New York. Din momentul în care a ajuns în Statele Unite, în 1941, până în 1946, regizorul german nu a putut să obțină niciun contract important și a refuzat în mai multe rânduri, în ciuda situației exasperante în care se afla, să accepte proiecte de serie B. Emigranții ajunși mai târziu la Hollywood, cum era cazul său, nu se mai bucurau de condițiile favorabile oferite cineaștilor europeni chemați de șefii marilor studiouri americane în deceniul al treilea, când importurile americane dominau piața europeană de film. În vremea aceea, fiind cât se poate de interesat să-și mențină supremația, Hollywoodul începuse să producă și „filme de prestigiu" – producții americane regizate de „talente" europene pe gustul publicului european și pe cel al iubitorilor americani de artă. Din acest motiv fuseseră chemați la Hollywood cineaștii Friedrich Wilhelm Murnau, Alfred Hitchcock, Ernst Lubitsch ș.a. Dar odată cu începerea celui de-al Doilea Război Mondial, multe piețe europene interziseseră importurile, astfel că numărul de producții americane țintite spre un public mai elevat fusese redus. Abia la sfârșitul lui 1946, Max Ophüls obținea un contract pentru a realiza filmul „The Exile" (1947), cu Douglas Fairbanks Jr. în dublu rol, de vedetă în film și de producător al acestuia. Câteva luni mai târziu, pe când încă lucra la această primă producție americană a sa, regizorului i s-a oferit și „Scrisoare de la o necunoscută".

Așadar, în momentul în care Ophüls a fost inclus în proiect erau deja stabilite vedetele care aveau să apară în film – Joan Fontaine (interpreta Lisei), soția producătorului William Dozier, și Louis Jourdan (Stefan) – și fusese redactată o primă variantă a scenariului, din care mai mult de jumătate din acțiuni și din replici se regăsesc în versiunea finală a filmului. „Scrisoare de la o necunoscută" fusese de la început plănuit ca „producție de prestigiu": adaptarea unei nuvele aparținând unui scriitor la modă, a cărei acțiune se petrece în „Viena. Pe la 1900", precum stabilește o inscripție ce introduce primul cadru din film.

Chit că nu a ales el subiectul filmului și că în acel moment al carierei regizorul nu-și permitea să emită pretenții față de proiectele care i se ofereau, atunci când acestea păreau serioase, s-a spus adesea că „Scrisoare de la o necunoscută" pare a fi un subiect pe care l-ar fi putut găsi chiar Ophüls, pentru că are afinități evidente cu celelalte proiecte ale sale realizate în Europa, înainte și după perioada americană. Altfel, Max Ophüls nu doar că a rescris alături de Howard Koch scenariul, dar s-a și bucurat de o libertate artistică rar oferită în vremea respectivă regizorilor de la Hollywood. Din acest motiv, „Scrisoare de la o necunoscută", cu toate că prin anumite elemente ale sale se aseamănă producțiilor americane contemporane lui, iese în evidență din punct de vedere stilistic prin cadrele în mișcare neobișnuit de lungi. Cineaștii germani își făcuseră un renume prin folosirea cadrelor lungi și fluide, a căror realizare cerea virtuozitate. Acesta era și unul dintre principalele merite artistice pentru care regizorii Friedrich Wilhelm Murnau, Ewald André Dupont, Georg Wilhelm Pabst și operatorul Karl Freund fuseseră invitați să lucreze la Hollywood în anii 1920. Însă excentricitatea de care a dat dovadă Max Ophüls regizând „Scrisoare de la o necunoscută" depășea chiar ceea ce se aștepta din partea lui, provocând până la urmă, după ce filmările fuseseră deja încheiate, panica producătorului. În primul rând, Dozier îi permisese lui Ophüls să filmeze cadre lungi fără să înregistreze, ca măsură de siguranță, aceeași acțiune și din alte unghiuri, ceea ce contravenea practicii hollywoodiene. Stilul clasic american fusese modelat ca descompunere analitică a spațiului și a acțiunii într-o alternanță de cadre care plasează subiectul la distanțe diferite de aparatul de filmat, într-o gamă variată de încadraturi, de la cele mai largi – cadre de localizare și planuri ansamblu –, până la cele mai strânse – gros-planuri și planuri detaliu. Aceasta nu numai că rezolva o problemă ce îi preocupa pe profesioniștii cinematografiei americane – aceea de a antrena spectatorul în poveste și de a nu-i da răgazul să se plictisească –, dar totodată îi permitea producătorului să aibă controlul asupra filmului – în cazul în care între el și regizor ar fi intervenit divergențe, producătorul putea să-și impună viziunea asupra felului în care povestea trebuia construită în postproducție. Materialul filmat de Ophüls l-a nemulțumit pe Dozier din două motive. Pe de-o parte, acesta s-a speriat de faptul că „Scrisoare de la o necunoscută" ar putea fi perceput de spectatori ca prea lent și monoton vizual, iar pe de altă parte, a considerat inadmisibil să nu existe momente în care toată atenția să fie concentrată pe chipurile vedetelor. Iar cadrele unduitoare ale lui Ophüls urmăreau cel mai adesea în ansamblu neastâmpărul personajului feminin. Prin urmare, producătorul l-a forțat să refilmeze anumite scene și, mai ales, să introducă un anumit număr de prim-planuri. De aceea, la o vizionare atentă apar deranjante câteva ruperi ale cadrelor în mișcare de câte un prim-plan și reluarea lor apoi din punctul în care au fost întrerupte.

Implicarea șefilor studiourilor a adus sensuri suplimentare filmului, și pentru o mai bună înțelegere a lui „Scrisoare de la o necunoscută" este foarte folositoare cartea scrisă de Lutz Bacher, „Max Ophüls in the Hollywood Studios"[1], o evidență bogat documentată a naturii alegerilor și a modificărilor făcute în diferitele etape de producție a filmului. De exemplu, istoricul de film atrage atenția asupra unei interpretări inexacte pe care o oferă teoreticiana feministă Tania Modleski într-un eseu din 1984, intitulat „Time and Desire in the Woman's Film"[2]. Dorind să demonstreze că în „Scrisoare de la o necunoscută" cel fetișizat este personajul masculin, și nu cel feminin – cum se consideră că este cazul cel mai adesea în filmele Hollywoodului –, unul dintre argumentele sale puternice este constituit de un prim-plan în *soft focus* al actorului Louis Jourdan în scena de la operă, care contrastează cu toate celelalte cadre clare ale filmului. Dar Bacher semnalează faptul că acest element stilistic nu indică, neapărat, o intenție a lui Ophüls. Acel prim-plan este realizat în *soft focus* deoarece este unul dintre cadrele comandate după încheierea oficială a filmărilor, iar pentru că decorul nu a mai putut fi reconstruit, aceasta a fost soluția găsită pentru a ascunde faptul că s-a filmat într-un fundal diferit față de restul secvenței.

CINE POVESTEȘTE?

Narațiunea filmului „Scrisoare de la o necunoscută” este încadrată de două coperți. Stefan Brand se întoarce acasă după una dintre obișnuitele sale nopți mondene. Când se desparte de camarazii săi, aceștia îi recomandă să nu onoreze duelul la care a fost provocat, pentru că în mod cert și-ar pierde viața. Bărbatul urcă în apartamentul său și îi cere majordomului să-i pregătească lucrurile necesare pentru existența pe o durată nedeterminată departe de Viena, urmând să părăsească orașul înainte de venirea zorilor. Primul rând dintr-o scrisoare ajunsă în orele în care a fost plecat de acasă îi atrage atenția lui Stefan și îl face să-și abandoneze pentru moment pregătirile și să citească în continuare. Scrisoarea începe astfel: „By the time you read this letter, I may be dead.” („Când vei citi scrisoarea aceasta, se poate ca eu să fi murit”). Expeditoarea scrisorii – al cărei scris Stefan nu îl cunoaște – își anunță intenția de a-i mărturisi bărbatului „cum a ajuns a lui, când el nici nu știa cine este, sau măcar că există”. De aici, și până la final, când narațiunea se întoarce la Stefan care a terminat de citit scrisoarea, filmul prezintă povestea femeii așa cum decurge din scrisoarea al cărei conținut este rostit din *off* de vocea ei. De câteva ori povestea este întreruptă pentru un timp foarte scurt ca să fie arătate reacții ale bărbatului față de ceea ce citește. Femeia îi povestește cum l-a întâlnit pentru prima dată atunci când era adolescentă și când el, un tânăr pianist de succes, comparat de critici cu Mozart, s-a mutat în clădirea în care ea locuia cu mama sa. Lisa a început atunci să fie interesată doar de el: să se furișeze în casa lui ca să îi inspecteze lucrurile, să se strecoare noaptea, cât să nu fie prinsă de mama ei, pe lângă pereții ce despărțeau cele două apartamente ca să-l asculte studiind la pian, să-l urmărească atunci când pleca în oraș și când se întorcea – de foarte multe ori însoțit de o femeie, însă de fiecare dată alta. Apoi a trebuit să se mute din Viena, când mama ei s-a recăsătorit cu un bărbat din Linz, dar s-a reîntors câțiva ani mai târziu și atunci a reușit, în sfârșit, să-l cunoască și să petreacă două zile cu el, începând o relație de dragoste. După acestea el a trebuit să plece în turneu și nu a mai căutat-o, așa cum promisese cu mult entuziasm la plecare. L-a reîntâlnit abia după câțiva ani, când băiatul lor – de a cărui existență Stefan nu a avut habar până să citească mărturisirea ei – mergea deja la internat. La această ultimă întâlnire, petrecută cu doar câteva zile mai înainte de a-i scrie scrisoarea – Stefan nu a dat semne să o recunoască, în ciuda faptului că în fiecare ocazie în care au petrecut puțin timp împreună a părut să existe o potrivire aproape magică între ei. Lisa este convinsă că ea nu e doar una din lungul șir de femei care au ajuns în patul lui Stefan. Ea și-a dedicat toată viața lui.

Așadar, exceptând bucățile în care Stefan este arătat citind scrisoarea, filmul redă felul în care Lisa a perceput cele câteva întâlniri cu el. Totuși, după cum observă criticul de film V.F. Perkins[3], această convenție a relatării subiective este în câteva rânduri încălcată, prin introducerea unor inadvertențe subtile între ceea ce Lisa povestește și ceea ce se prezintă în imagini. De exemplu, în imagini este prezentat ofițerul cu care s-a măritat Lisa și care, ascuns în spatele perdelelor trăsurii sale, așteaptă lângă clădirea în care locuiește Stefan ca să se convingă că soția sa, neputându-se abține, îl va vizita pe acesta acasă. După ce i se confirmă bănuiala, Johann Stauffer îi ordonă birjarului să mâne caii. În graba ei, Lisa nu observă trăsura și deci, nu ar fi putut să-i povestească lui Stefan în scrisoare acest detaliu. De asemenea, după ce termină de citit scrisoarea, Stefan se chinuie să-și amintească numele femeii care, slăbită de boală, nu a mai putut să-și mai semneze confesiunea. Însă chiar în prima replică din *flashback*-ul introdus de scrisoare era conținut numele Lisei, chemată de la fereastră de mama ei. Elemente ca acestea trădează pe alocuri prezența unui narator omniscient. „Ophüls asociază precizia formei cu deschiderea spre posibilitate, mai degrabă decât să o facă să-i servească în fixarea unei teze”, afirmă Perkins. Regizorul și scenaristul s-au folosit de convenția aceasta a perspectivei subiective, tocmai ca să ascundă în permanență poziția lui Stefan față de cele povestite de Lisa în scrisoare. Bărbatul, după ce a terminat de citit scrisoarea, își schimbă în mod evident atitudinea – este hotărât acum să se înfățișeze la ora și la locul stabilite pentru duel. Dar asta, susține Perkins, nu înseamnă neapărat că personajul a înghițit toate „nonsensurile romanțioase” ale autoarei scrisorii.

Și criticul Robin Wood a interpretat tot ca subversive anumite elemente conținute în film, considerând că acestea indică reținerea autorului de la a adera pe de-a întregul la povestea centrală. În eseul „*Letter from un Unknown Woman*: The Double Narrative”[4], Wood comentează chiar secvența cu care începe rememorarea făcută de personaj. „Cred că fiecare om are două zile de naștere: ziua nașterii sale fizice și aceea a începutului vieții sale conștiente”. Cu aceste cuvinte din scrisoare începe să se deruleze în imagini *flashback*-ul. Aici, adolescenta Lisa, cu părul lăsat pe spate și prins în funde, aleargă printre obiectele noului locatar, pe care nu l-a cunoscut încă. Cât timp mic-burgheza se minunează privind mobilele și instrumentele muzicale ale artistului, câțiva muncitori se chinuie să le care înăuntru. Chiar pe replica în care Lisa matură invocă momentul nașterii conștiinței, în imagini unul dintre muncitori se împiedică sub greutatea unei harpe și instrumentul se izbește de pământ. Robin Wood susține că asocierea sunetului disonant produs de bușitura masivului instrument cu coarde și ideea enunțată de personaj, conform căreia în acel moment se naștea conștiința sa, marchează o intenție ironică a autorului. Acesta, după părerea lui Wood, își lasă personajul să expună propria versiune asupra poveștii, dar totodată, comentează prin astfel de detalii asupra capacității Lisei de a fi înțeles ce se petrecea în jurul ei, mai departe de idila pe care și-o forma în propria minte. „Ophüls – cu mult mai subtil – nu o contrazice niciodată. Poveștii ei îi este permisă propria integritate, pe care el o respectă, chiar o venerează; este, la o adică, „adevărul”. Dar e adevărul *ei*, nu al lui”. Și continuă, un pic mai departe, Wood: [unicitatea și finețea atinse de Ophüls constau în] „balanța a două moduri aparent incompatibile, al romantismului și al ironiei, fără a-i permite vreun moment unuia dintre acestea să predomine sau să-l descalifice pe celălalt și fără să cadă vreodată în sentimentalism sau în cinism”.

Dar această primă secvență a *flashback*-ului, din care Wood extrage un element pe care îl investește cu această însemnătate, foarte importantă în discursul său, poate fi citită și altfel. Ea diferă stilistic de toate celelalte secvențe din film: există o concentrare mult mai mare de personaje – locatarii imobilului, servitorii lor, copiii și muncitorii care mută mobilele – și de acțiuni concomitente. Imediat după ce secvența se încheie odată cu momentul în care Lisa ajunge să-l vadă pe Stefan pentru prima dată, această forfotă va fi înlocuită de o povestire esențializată, aproape hipnotică, care, ghidată de vocea distinctă a interpretei Lisei, caută doar momentele semnificative. Însă acea primă secvență a povestirii (exceptând cele două coperți care nu împing povestea mai departe, ci doar comentează asupra ei) pare a fi una tipică modului clasic american de narare. Autorii cărții „The Classical Hollywood Cinema”[5] găseau ca fiind proprie acestui tip de narațiune deschiderea *in medias res*, povestirea fiind în acest punct una conștientă de sine, care lasă impresia etalării cu fast a modului de existență a lumii prezentate, ca mai apoi să se retragă în omniscientă, invitându-l pe spectator să pătrundă în iluzia ei.

E întru totul relevant, mai afirmă în continuarea argumentului său criticul Robin Wood – ale cărui instrumente de analiză au fost modelate de gândirea marxistă și de psihanaliză – că Lisa aparține burgheziei și că se îndrăgostește de un artist. „Lisa se îndrăgostește de el chiar dinainte de a-l vedea (în plus, ea presupune că el este „destul de bătrân”) – mai întâi de posesiunile sale, apoi de muzica lui. Bineînțeles, filmul nu ne permite niciun moment să ne gândim la ea ca la o „arivistă socială”: ea nu este atrasă de simpla bogăție sau poziție socială, ci de rafinamentul artefactelor culturale pe care

bogăția le poate cumpăra, și, mai mult, de libertatea de imaginație oferită de artă și de libertatea de mișcare a (bărbatului) artist, căruia întreaga lume i se deschide dinainte". Pierdută în vraja aceasta, Lisa nu-i observă pe oamenii din jurul ei, care muncesc ca să creeze atmosfera momentelor idilice. Într-una din puținele lor întâlniri, ei merg în Prater. E iarnă și cu excepția celor care vând diversele distracții de bâlci, parcul e pustiu. Cei doi urcă într-o cabină ce imită un compartiment de tren. În fața ferestrei se derulează câte o pânză înfățișând un peisaj dintr-un oraș sau o zonă a lumii. Când pânza ajunge la capăt, Stefan coboară și mai plătește câteva monede casierei ca să schimbe decorul. Un bărbat vârstnic pedalează pentru a pune în mișcare pânza pictată. Lisa, în timpul acesta, stă în compartimentul improvizat și nu ia seama nici de mecanismul care îi întreține mica distracție și nici de banii pe care Stefan îi plătește pentru serviciu. Acest tip de comentariu social, pe care Robin Wood susține că l-ar aduce în mod subtil regizorul, era în mare vogă la vremea când „Scrisoare de la o necunoscută" era produs, mai ales în teatrul german, prin considerabila influență a scrierilor și a montărilor realizate de Brecht, care cu certitudine îi erau cunoscute lui Max Ophüls. Parte din filmele Hollywoodului clasic au fost interpretate astfel și mai cu seamă melodramele lui Douglas Sirk, un alt compatriot al lui Ophüls, care înainte să părăsească Germania pusese în scenă chiar „Opera de trei parale".

Totuși, cu toate că este posibil ca Ophüls să fi intenționat aceste ironii, nu e exclus nici ca elementele citate de el să fi fost folosite ca simple ornamente în scenele respective. În cartea deja amintită, Lutz Bacher atestă preocuparea regizorului pentru detalii. La producția sa anterioară, „The Exile", Ophüls pictase pete pe zăpada din decor care să semene cu urma urinei de câine și ceruse ca în fața unui șemineu să fie împrăștiată puțină cenușă – detalii aproape insesizabile, care l-au făcut să pară extravagant în fața colaboratorilor săi americani. Lărgind puțin sensurile, și prezentarea mecanismului caruselului poate intra în aceeași categorie de observații asupra lumii. Apoi, chiar scena din Prater, aflăm din aceeași sursă, trebuia să fie una somptuoasă – ea a căpătat aspectul acesta intim din cauza reducerii de fonduri în timpul filmării.

De asemenea, Lisa nu pare să fie atât de ignorantă în privința banilor. Ea însăși cumpără un buchet de trandafiri albi înainte de a-l vizita ultima oară pe Stefan. Și chit că pare un personaj tare desuet prin romantismul ei extrem, Lisa este, totodată, emancipată: alege să sfideze valorile clasei sale sociale atunci când, cu totul neobișnuit la începutul secolului trecut pentru o tânără de condiția ei, se mută înapoi la Viena singură și începe să-și câștige existența ca model într-un magazin de haine feminine. Și atunci, de ce ar fi Lisa cea ironizată pe alocuri, și nu Stefan, care prin lamentarea sa continuă și prin faptul că își ratează aproape consimțit cariera, ar constitui o țintă mai ușoară a înțepăturilor? Nu în ultimul rând, e adevărat, Lisa aproape că cere să fie ironizată. Oricât de șarmantă este versiunea ei asupra vieții – în puritatea ei și în ideea că dragostea poate aduce la suprafață ceea ce este mai bun într-un om și îl poate salva de la rătăcire – această viziune, în mod normal, nu poate fi primită altfel în societate decât cu un surâs ironic, care să o pună pe tânără la locul ei. Dar asta nu l-ar fi împiedicat pe Ophüls, la o adică, să privească cu îngăduință și curiozitate acest punct de vedere și să facă un film ușor feeric și lipsit de ironie despre o tânără care alege să facă un pariu absurd, sau poate îndrăzneț.

NEVOIA DE SENS

Ca acestui pariu făcut de Lisa să-i poată fi acordată toată importanța, probabil că filmul trebuia să fie povestit exact astfel: ca versiunea lui Stefan asupra poveștii și răspunsul său la confesiunea femeii să fie ascunse până la final. Iar atunci când V.F. Perkins observa că viziunea lui Stefan nici chiar la sfârșitul filmului nu se clarifică, rămânând interpretabilă, omitea să amintească reacția – probabil semnificativă – provocată bărbatului de lectura scrisorii: când termină de citit, șiroaie de lacrimi îi curg pe față. Iar printr-o secvență de montaj, introdusă de muzica dramatică și de apropierea bruscă a aparatului de filmat de personajul transfigurat, imagini din trecut cu Lisa și cu ei amândoi se succed înconjurate de un nor de fum – reprezentat la propriu –, marcând faptul că Stefan și-a amintit-o pe necunoscută. Stefan își acoperă ochii cu mâinile într-un gest tragic de regret că nu a reușit să înțeleagă când nu era încă prea târziu ceea ce i-a explicat Lisa. Astfel el dă crezare teoriei acesteia: Lisa ar fi putut însemna pentru el salvarea. Referindu-se la acest final, Robin Wood aducea o observație lucidă asupra naturii iubirii idealizate (care, nu pare totuși, așa cum sugera criticul, să fie și a personajului, mult prea afectat de tirada de informație și de emoție): „Întorcându-i cadoul, acceptând trandafirul și propria moarte, el nu doar că o recunoaște, ci se identifică pe sine cu ea: el poate să devină în moarte – și *numai* în moarte - eul ideal creat de Lisa" și asta pentru că, de fapt, conviețuirea celor doi ar fi fost dezastruoasă întrucât, după cum afirma Wood anterior în articol, „[...] Lisa nu-l poate *vedea* cu adevărat pe Stefan, cu atât mai puțin i-ar putea accepta slăbiciunile".

Această succesiune de imagini în care Stefan o recunoaște pe Lisa – despre al cărei sentimentalism s-a comentat, probabil pe bună dreptate, că ar fi cam gros – a fost impusă de producătorul

executiv William Dozier, în faza de refilmări. În cartea citată, Lutz Bacher documenta faptul că Ophüls s-a opus acestei modificări – susținută nu doar de producător, ci și de scenaristul Howard Koch, cu care, altfel, regizorul a avut o colaborare armonioasă –, invocând dorința de a fi, în această privință, fidel nuvelei lui Zweig. În sursa literară, Stefan (care acolo nu poartă acest nume și nu este muzician, ci „cunoscutul romancier R.") nu numai că nu reușește să-și amintească chipul autoarei scrisorii, dar mai și află din confesiunea acesteia că la ultima lor întâlnire, deoarece i se oferise cu atâta volubilitate, o crezuse prostituată. În acel moment al producției, după încheierea filmării, când rezolvarea finalului era dezbătută, Ophüls și-ar fi dorit ca Stefan doar să-și întoarcă fața către cadrul ușii, unde a zărit-o pentru prima oară pe Lisa, și cu aceasta să sugereze că personajul și-a amintit-o. Cu toate acestea, printr-„un spirit mai apropiat de cel al nuvelei" nu pare ca regizorul să fi indicat către cinismul lui Zweig din scrierea respectivă. Chiar dacă în foarte multe privințe filmul păstrează în detaliu elementele din nuvelă – care folosea tot pretextul unei scrisori ajunse la adresa personajului masculin – există o deosebire esențială adusă în film. Romancierul R. este împăcat cu sine (nuvela începe chiar astfel: „Cunoscutul romancier R., întorcându-se dis-de-dimineață la Viena, dintr-o înviorătoare excursie de trei zile în munți, cumpără un ziar în gară. Dar abia își aruncă ochii pe data ziarului și își aminti numaidecât că era ziua lui de naștere. A patruzeci și una, gândi el repede – și faptul nici nu-l bucură, nici nu-l întristă"[6]), în schimb, Stefan este nefericit. El invocă în permanență o lipsă și, până în final, își ratează chiar promițătoarea carieră pianistică. Cu aerul său nenorocit, Stefan remarcă la fiecare dintre cele două întâlniri ale lor faptul că Lisa îl înțelege și că ea ar putea să îl ajute. La prima dintre ele – cât timp ei sunt încă foarte tineri, iar bărbatul este curtat de sălile de concert importante ale lumii – această discuție e purtată pe un ton glumeț, de seducție. Aici subiectul e introdus chiar de Lisa: „Câteodată, când cânți, mi se pare..." / „Continuă." / „ ...Că nu ai găsit exact, nu știu cum să-i spun – lucrul pe care-l cauți."/ „Câtă vreme ai stat ascunsă în pianul meu? Nu te obosi să-mi explici. Voi presupune că ești o vrăjitoare și că te poți face foarte mică. Ar putea fi un lucru bun să ai ca prietenă o vrăjitoare. Cine știe? Poate că la un moment dat mă vei putea ajuta". Reîntâlnindu-se după ani de zile, Stefan o urmărește și îi mărturisește implorator că a simțit nevoia să-i vorbească: „Am o presimțire. Te rog să nu crezi că sunt nebun. Știu că sună ciudat. Nu o pot explica. Dar simt că înțelegi ceea ce eu nici nu pot exprima măcar și că poți să mă ajuți". Așadar, filmul schimbă complet relațiile dintre cele două personaje. Dacă în nuvelă obsesia Lisei pentru nonșalantul scriitor R. pare un simplu act de fanatism, în film Lisa este îndreptățită să se poarte astfel – nevoia ei de a-și face o menire din a-l veghea este complementară slăbiciunii bărbatului. În tot acest proces „de reabilitare" a personajului feminin, Ophüls a avut un rol activ. Tot Lutz Bacher era cel care, citându-l pe scenaristul Howard Koch, evidenția faptul că în lucrul la a doua versiune a scenariului, regizorul a fost mai întâi de toate interesat să înțeleagă motivația personajelor în fiecare dintre scene. Și tot pentru a reda cât mai fin modificările stărilor lor interioare, el a filmat în continuitate, fapt admis de studiourile holywoodiene doar în cazuri excepționale, schimbarea de la un decor la altul presupunând o scădere a eficienței procesului de producție.

Filmul capătă o dimensiune aproape religioasă prin nevoia Lisei de a se face remarcată și prin felul în care își trăiește viața în mod exemplar, fiecare gest al ei trebuind să dea greutate iubirii lor. Ea se comportă straniu, în mod aparent – refuză în tot timpul să-și dezvăluie identitatea față de Stefan, preferând să adune momentele semnificative pentru o revelație finală. Scrisoarea ei nici nu ar putea să primească un răspuns; ea trebuie să constituie adevărul definitiv. Acest discurs tematic este susținut și formal. Probabil că stilul lui „Scrisoare de la o necunoscută" poate fi analizat și cu ajutorul a ceea ce cineastul și criticul de film Paul Schrader definea drept „stil transcendental" în filmele lui Ozu, Bresson și Dreyer. Spiritualitatea în filmele autorilor citați decurge din găsirea unei forme care să recompună sentimentul unei „profunde legături de compasiune și de conștientizare pe care omul și natura le pot atinge intermitent"[7]. Elementul central este constituit aici de stază („stasis"), o încremenire a acțiunii care „încorporează aceste emoții într-o organizare mai cuprinzătoare, [...] o viziune despre viață în care toate emoțiile, oricât de contradictorii, nu au putere în ele însele, ci sunt parte doar dintr-o constituire a universului care exprimă unitatea internă a fenomenului. Dacă e folosită cu succes, staza transformă empatia în admirație estetică, experiența în expresie, emoția în formă"[8].

Pare că există o dialectică între agitația Lisei în cadru și instanța narativă care, în cea mai mare parte, aș afirma că se confundă cu mărturisirea ei de pe patul de moarte, caracterizată de serenitate. Ea îi scrie acum pentru a-i spune că lucrurile au un sens, idee pe care o exprimă fățiș în două rânduri: o dată la începutul confesiunii sale și altă dată, atunci când ajunge cu povestirea chiar înaintea momentului ultimei lor întâlniri: „Cursul vieții noastre poate fi schimbat de lucruri atât de mărunte. Atâția trecători, fiecare absorbit de problemele lui. Atâtea chipuri pe care se poate să le fi pierdut din vedere. Știu acum. Nimic nu e întâmplător. Fiecare moment este măsurat, fiecare pas este calculat". Această observație contemplativă intră în dialog cu scena pătimașă care urmează. Tot filmul este compus pe acest tipar al încremenirilor și al reluărilor. Robin Wood vedea drept comentariu ironic folosirea aceluiași unghi de filmare în două momente anume. În primul dintre ele, Lisa adolescentă, ascunsă cu un etaj mai sus, îl surprinde pe Stefan intrând noaptea în imobil, însoțit de o femeie, scena fiind prezentată din unghiul de vedere al Lisei. În cel de-al doilea, cea adusă acasă este chiar Lisa, iar acțiunea este prezentată din același punct de stație neobișnuit, chiar dacă acum nu mai poate fi vorba de unghiul subiectiv al vreunui personaj. Se poate interpreta, așa cum sugerează Wood, că se stabilește astfel prin regie o echivalență între cele două femei, ce are rolul de a explica într-un mod obiectiv natura relației lui Stefan cu Lisa. Dar această reluare a încadraturii mai poate fi citită și ca reprezentare a unui alt stadiu de cunoaștere la care ajunge protagonista rememorându-și trecutul înainte de moarte. Prin această privire de sus a scenei dintre Lisa și Stefan, ca printr-un ochi impersonal de această dată, se creează senzația unei rupturi irevocabile între lumea însuflețită și cea imaterială, chemând o imensă tandrețe față de viață.

---

1. Lutz Bacher, „Max Ophüls in the Hollywood Studios", Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1996.

2. Tania Modleski, articolul „Time and Desire in the Woman's Film", republicat în „Film Theory and Criticism", editată de Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, Oxford University Press, New York, Oxford, 1992.

3. V.F. Perkins, articolul „Same Tune Again! Repetition and Framing in *Letter from un Unknown Woman*", publicat în revista CineAction! Nr. 52, septembrie 2000, republicat pe site-ul http://www.16-9.dk/2003-09/side11_inenglish.htm.

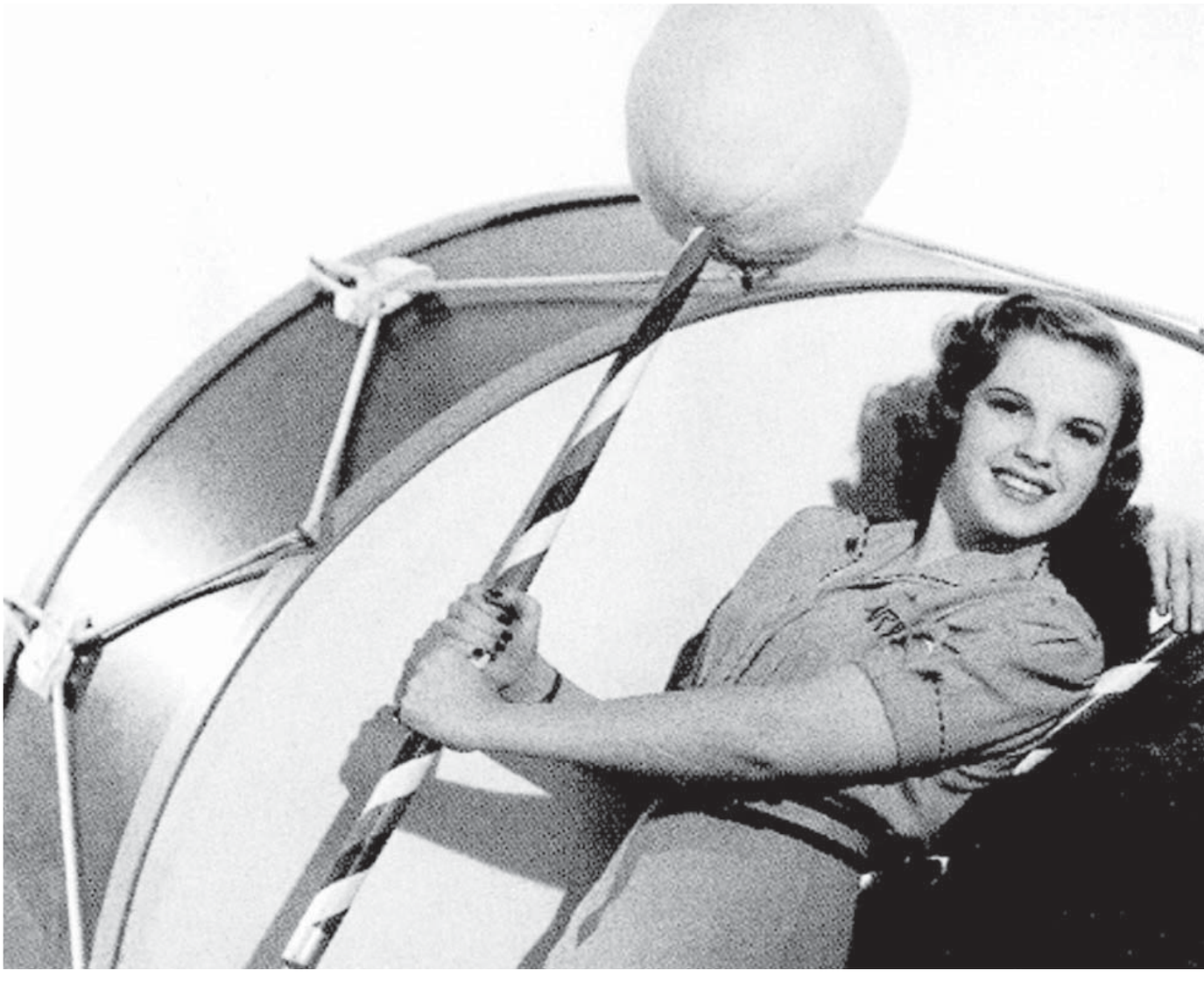
4. Robin Wood, „Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond", Columbia University Press, 1998.

5. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, „The Classical Hollywood Cinema", Routledge, Londra, 1988.

6. Stefan Zweig, „Scrisoare de la o necunoscută" apărută în culegerea de nuvele „Secret arzător", Editura pentru literatură universală, București, 1966, trad. Elena Davidescu.

7. Paul Schrader, „Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer", Da Capo Press, 1988, pag. 48.

8. ibid. pag 51



VEDETELE COPII CA PRODUSE ALE NOSTALGIEI

de Diana Mereoiu

Dacă vrei să-ți emoționezi publicul adaugă în cadru un animal sau un copil. Aceasta este una dintre multele rețete de succes confirmate, răs-confirmate și aduse aproape de perfecțiune, în ceea ce le privește mecanismul, în industria cinematografică. Și, ca orice rețetă de succes, ea a fost vehiculul pentru câteva dintre cele mai vandabile serii de filme. Acesta este mecanismul care a făcut ca Shirley Temple să fie cea mai tânără actriță nominalizată pentru un Oscar, sau din Macauley Culkin *a house hold name* (Culkin era un exemplu ce se cerea făcut în contextul eseului!).

Mickey Rooney și Judy Garland au fost varianta anilor 1940 de Culkin și Temple. Au jucat împreună în 10 filme pe parcursul a 11 ani, având apoi nenumărate alte apariții televizate împreună. Filmele lor chiar au fost cele care au apărat studioul Metro-Goldwyn-Mayer de faliment și reușeau să atragă un public mai numeros în sălile de cinema chiar și decât acele pelicule ce îi aveau ca protagoniști pe Spencer Tracy sau Katharine Hepburn. Lungmetrajele cuplului Rooney-Garland erau construite cel mai adesea în jurul abilităților acestora ca interpreți (energia lui debordantă și vocea ei fantastică) și creau din cei doi modelul ideal al tinerilor virtuoși din Statele Unite.

Explicația psihologică cea mai la îndemână pentru succesul vedetelor-copii, a celor doi actori în mod particular, este ocazia pe care o dau publicului de a se întoarce la formele simplificate de viață ale copilăriei, într-un proces continuu de reamintire a trecutului. Pe lângă drăgălășenia lor și poate activarea instinctului de protecție, copiii din filme aduc aminte de o perioadă în care publicul însuși a fost copil. Nostalgia este, deci, o parte intrinsecă și forță conducătoare a succesului și a nivelului de popularitate pe care îl ating copiii-actori.

Văzute în prezent, în ce măsură filmele cu copiii-vedete Rooney și Garland mai pot stârni acest sentiment? Există, firește, un grad de universalitate al experiențelor prin care trec personajele lor (prima iubire, prima deziluzie, prima mașină), ce face firească raportarea la acele întâmplări, dar în același timp suficiente bariere de identificare cu protagoniștii datorate contextelor culturale și sociale diferite. Și totuși, văzute în momentul prezent, mecanismul nostalgiei este intrinsec procesului vizionării filmelor. La mai bine de șaptezeci de ani depărtare, revizitarea lor nu are cum să nu stârnească un soi de melancolie pentru o perioadă trecută (fapt mai mult sau mai puțin asumat). Cu atât mai mult cu cât filmele celor doi căutau orice

pretext pentru a introduce momentele interpretative și se caută orice pretext pentru a mai introduce un asemenea segment - fie că e vorba de un spectacol pus în scenă de protagoniști, o repetiție pentru un spectacol, un elogiu adus unor actori din trecut („Babes on Broadway"- 1941) sau doar pentru că personajul lui Judy Garland era supărat, iar Rooney voia să îi readucă zâmbetul pe buze („Girl Crazy" - 1943). În jurul acestor momente de pauză în acțiunea filmului studiourile țeseau o foarte complexă încrengătură a tot ce aveau mai *entertaining* de oferit (atât studioul, cât și epoca în sine). Coregrafiile de Busby Berkeley, coloanele sonore de George și Ira Gershwin, *big bands and big numbers* erau complementare bufoneriilor lui Rooney, vocii și imaginii de fata-cuminte-de-alături a lui Garland și șarmului celor doi împreună.

În aceste condiții, revizionând genul acesta de producții ani mai târziu, când epoca *big band* a trecut, iar ambii protagoniști au încetat din viață nu poate fi decât o experiență plină de nostalgie.

În domeniul cinematografiei, conceptul de nostalgie este cel mai adesea asociat cu Fredric Jameson, în analiza pe care acesta o face culturii postmoderniste. În „Postmodernism and Consumer Society", Jameson argumentează că postmodernismul se bazează pe o mercantilizare a istoriei. Postmodernismul, spune el, este o dominantă culturală a capitalismului multinațional, descris de el ca o cultură a pastișării care supraviețuiește ca o reiterare continuă a istoriei și prin referințele culturale sau istorice pe care le face. Din punctul lui de vedere, pastișarea creează o lume în care inovațiile stilistice nu mai sunt posibile, singura alternativă rămasă fiind aceea de a imita stiluri defuncte, de a vorbi folosind vocile trecutului. Creativitatea este înlocuită cu citatul și, în viziunea lui, dă naștere unei noi forme de superficialitate a societății. Exemplul pe care îl folosește pentru a explica această cultură postmodernă este „the nostalgia film", acel tip de film care încearcă să recreeze atmosfera și specificitățile stilistice ale Americii anilor 1950. Tendința este explicată din punct de vedere social, ca fiind acea iubire pierdută după care americanii încă jinduiesc. *Nostalgia movies* nu revizitează cu totul o imagine a trecutului, ci doar atmosfera și forma sa.

Andy Hardy and Betsy Booth Meet Nostalgia

Genul acesta de revizitări ale unei perioade apuse nu se rezumă, firește, doar la perioada postmodernă, ci cred că însăși perioadele care acum reprezintă pentru cultura de masă idealuri aspiraționale sufereau de același soi de melancolie după trecut.

Mecanismul merge, deci, mai departe. Nu doar vizionarea într-un moment ulterior face din filmele cu Rooney și Garland „capsule temporale" care ating un punct sensibil al imaginarului colectiv, ci filmele însele, încă din momentul apariției, erau deja vehicule ale nostalgiei, deși în majoritatea cazurilor, acțiunea era contemporană momentului de lansare a filmului. Identificarea „simptomului" nu este, însă, suficientă; o problemă ridicată în mod recurent constă în încercarea de a găsi motivele pentru care aceasta apare într-o anumită perioadă istorică și nu în alta. Majoritatea studiilor critice ajung la concluzia că nostalgia apare ca o reacție la schimbări sau la conflicte

sociale, ca o căutare a unui refugiu în fața unor timpuri tulburi, pe când altele o văd ca pe o pierdere a speranței în posibilitatea unei schimbări reale.
Seria filmelor „Andy Hardy" cuprinde 16 filme, majoritatea lor fiind realizate pe o perioadă de nouă ani (ultimul din serie, „Andy Hardy Comes Home" – 1958, regie Howard W. Koch - este realizat la 12 ani distanță față de predecesorul său, într-o încercare de a reanima succesul din perioada 1930-1940). Debutul acestui șir de lungmetraje a fost „A Family Affair" – 1937, regie George B. Seitz - și abia ca urmare a popularității tânărului Rooney a ajuns să se concentreze asupra personajului Andy Hardy (lucru ce se va întâmpla odată cu cel de-al patrulea film).
Chintesența familiei tipice americane se presupunea că se găsește în construcția acestor personaje care întrupau o serie de virtuți ca pietatea, generozitatea, eroismul, ș.a.m.d. Ele reprezentau mare parte din valorile care, în concepția majorității, stăteau la baza societății și a modului american de viață. Judecătorul Hardy este tipul patriarhului înțelept și just, barometrul moralității. Soția este mamă iubitoare și femeia de casă care îi adună pe toți în jurul unei mese delicioase (la care se servea, firește, desertul tipic american - plăcinta cu mere). Împreună demonstrau nu doar cumpătare, ci și multă mărinimie, ținând-o sub acoperișul lor pe sora nemăritată a femeii care, la rândul ei, își arată recunoștința și buna-creștere ajutând prin casă și sprijinindu-i pe copii la școală. Fiica mai mare a familiei găsește întotdeauna un cămin primitor acasă, chiar și atunci când e nevoită să se mute înapoi cu părinții după ruperea unei logodne, iar fiul (Andy Hardy în persoană) se poate baza pe tatăl său pentru a-și primi lecția necesară de morală, după fiecare năzbâtie făcută.
De multe ori, filmul devenea un „mic îndreptar de comportament" pentru public, iar prezența personajului adolescent făcea ca acele deprinderi să aspire spre a fi un model sustenabil pe viitor, prin prisma presupuselor sale rădăcini în trecut. Însă această familie „așa cum se făceau odată" nu a fost vreodată o realitate a societății acelor vremuri. Gradul de cuminţenie este prea ridicat pentru a fi credibil, iar o privire atentă de dinaintea introducerii codului Hays arată că filmele erau de fapt stilizări. De exemplu, filmele de dinainte de 1934 arătau adolescenți activi din punct de vedere sexual, iar flirtul era adesea inițiat de fată[1]. Această idee poate părea o banalitate, din moment ce codul venea ca o cenzură în termeni morali a filmelor, însă multe dintre reacțiile vremii arată că publicul era prins de ceea ce studioul vindea - ideea că așa a fost familia odată.
Așadar, nostalgia a devenit sinonimă cu o formă de tradiție ce înlocuiește istoria, fapt ce poate crea riscul de a apela la trecut pentru răspunsuri facile. Nostalgia este asociată cu amintiri false și ajută la reiterarea unor certitudini narative în legătură cu trecutul. Nu se urmărește esențializarea cu adevărat a trecutului, ci propagarea unor mituri culturale în legătură cu ceea ce se crede a fi fost trecutul, falsificând practic realitatea.

Mickey Rooney and Judy Garland Meet Nostalgia

Mecanismul merge mai departe chiar. Persona unui copil vedetă este de la bun început sortită să devină un produs al nostalgiei. Înțepeniți într-o anumită imagine creată pentru ei, cel mai adesea într-un mod asupra căruia nu aveau control, ajung să nu se mai poată desprinde de o anumită tipologie sau de un anumit personaj. Persoanelor li se permite să se schimbe doar în măsura în care schimbarea lor are loc într-un spațiu delimitat, definit de așteptările noastre în ceea ce-i privește. Shirley Temple nu ar fi putut fi nicicând o Rita Hayworth. Atunci când transformarea deviază de la „zona de confort" a șablonului impus persoanei în cauză, ea este primită cu reacții negative, critici și „împingeri" înapoi către spațiul „permis" de evoluție. Fenomenul are loc atât la nivelul profesioniștilor din industrie (adică *type-casting*), cât și la nivelul publicului care poate transforma actorul din preferat în renegat.
În cazul copiilor vedetă, înțepenirea este cu atât mai periculoasă. De multe ori, se așteaptă din partea lor să rămână o „capsulă" dezagregată în timp. Cu alte cuvinte, copiii-vedetă nu au voie să crească. Primul exemplu a fost cel al lui Mary Pickford, care la 26 de ani încă apărea în roluri de adolescentă (rolurile ce au consacrat-o la începutul carierei). Totuși, ea a putut continua să își joace rolul, însă nu același lucru s-a putut întâmpla și în cazul lui Shirley Temple. La ea trecerea timpului nu putea fi ascunsă și, de fapt, cariera ei a fost creată pe parcursul a doar patru ani, după care actrița a dispărut lent.
Chiar dacă atât Judy Garland, cât și Mickey Rooney au continuat să joace în filme, multe dintre ele de mare succes, în conștiința colectivă ei nu au părăsit nicicând cu adevărat șablonul în care fuseseră încadrați. Judy Garland a continuat să fie angajată în roluri care îi confirmau imaginea dulce și cuminte a fetei pe care băieții o plac, dar pe care nu o doresc, iar mai târziu, după ce i se crease o reputație negativă printre cineaști, a continuat cu spectacole pe Broadway al căror succes se baza, cel mai adesea, pe momentele în care cânta acele melodii ce o consacraseră în tinerețe. Reputația relației celor doi a continuat să fie strategia de *marketing* a unor filme sau a unor emisiuni TV la mulți ani după ce aceștia deveniseră celebri. „Words and Music" (1948), film care se concentrează pe povestea felului în care Larry Hart și Richard Rodgers au ajuns faimoși, profită de reputația trecută și le rezervă celor doi un moment special de *performance*. Primul episod din „The Judy Garland Show" este, de asemenea, despre reuniunea celor doi.
Explicând ce înseamnă *nostalgia movies*, Fredric Jameson depista „schizofrenia culturală" drept cea de-a doua caracteristică a acestor tipuri de filme. Termenul este înțeles ca o „insuficiență temporală", în care modul de înțelegere al curgerii timpului se transformă din modelul liniar, într-unul de conglomerat. Trecutul nu mai precede prezentul, urmat de viitor, ci acum se trăiește într-un prezent continuu ce este afectat de interferențe din trecut și având posibilitatea viitorului. Pierderea reperelor temporale fixe duce la pierderea sinelui. Individualitatea se definește în raport cu anumite *checkpoints*, reprezentate de alte persoane, dar cel mai adesea de variante trecute ale propriei persoane. Deci, definirea sinelui este dependentă de conceptul de timp. Aruncarea în aer a unuia dintre termeni înseamnă a-l arunca în aer și pe celălalt. Identitatea devine apoi un concept fluid și adoptă ideea „prezentului perpetuu".
Iar dacă un *nostalgia film* înseamnă o mercantilizare a istoriei, atunci, pentru actorii care ajung să depindă de acest mecanism, revenirea la un rol din trecut, acela care i-a consacrat, înseamnă mercantilizarea istoriei personale. Fiind crescuți în interiorul sistemului mercantilizării identității, ei ajung să nu mai știe cum să se raporteze la propria persoană altfel decât ca la un personaj vandabil. Mickey Rooney își descrie debutul în lumea divertismentului în două versiuni diferite în autobiografiile sale. Prima dată vorbește despre cum, la vârsta de un an, a urcat în fosa orchestrei din teatrul burlesc, acolo unde lucrau părinții lui. S-a așezat pe o tobă și apoi s-a prefăcut a cânta la fluier, fapt ce a distrat foarte tare întregul public. În a doua autobiografie, povestește că la un moment dat, ascuns printre obiectele de decor, a strănutat. Adus pe scenă de către un actor, a fost obligat să cânte la muzicuță, ceea ce a și făcut, iar publicul s-a îndrăgostit pe loc de el.
Întreg mecanismul acestui cuplu, atât în ce privește promovarea și facerea filmelor, cât și modul în care erau construite personalitățile publice și private ale celor doi, reprezintă o continuă reafirmare a faptului că narațiunile țesute în jurul lor erau motivate de nostalgie. În aceste condiții, apar nuanțe de postmodernism (cu citatele și fragmentarea proprie acestuia) încă din perioada de aur a Hollywoodului și lasă sentimentul pregnant că „nici nostalgia nu mai e ce a fost".

1. Considine, David M., „The Depiction of Adolescent Sexuality in the Motion Pictures 1920 – 1930", Madison, Wiscounsin, The University of Wiscounsin Madison

CÂTEVA OBSERVAȚII DESPRE WESTERNER ȘI WESTERNUL CLASIC

de Andra Petrescu

„Westerner-ul, în cele mai bune momente ale lui, demonstrează o ambiguitate morală care îi întunecă imaginea și îl salvează de absurditate; această ambiguitate se naște din faptul că oricare i-ar fi justificarea, el este un criminal.” („The Westerner”, de Robert Warshow)

Mitul eroului

Eroul de western face parte din identitatea americană, activitatea lui e strâns legată de întemeierea statelor. Robert Warshow se folosește în eseul său, *The Westerner*, de o comparație care îl ajută să arate specificitatea caracteristicilor *westerner*-ului (așa numește Robert Warshow eroul de western), mai exact oglindește personalitatea lui cu cea a gangsterului. Și gangsterul și *westerner*-ul sunt personaje romantice ale Hollywood-ului clasic. Să spun că amândoi sunt monștri ar fi puțin cam mult, însă ambii se află undeva la periferia societății tipice americane: gangsterul, așa cum explică Warshow, e un simbol al reversului valorilor americane despre ambiție și oportunitate; *westerner*-ul nu se grăbește să ajungă nicăieri, nu-l interesează ascensiunea socială – practic, e la polul opus al capitalismului. Warshow detaliază această lipsă de interes pentru bani și poziție socială din western, arată cum aici eroul pare să nu aibă nici dorințe financiare, dar nici nevoi: e complet disociat de lumea reală. Bineînțeles că aici e nevoie de o nuanțare, în sensul că eroul își schimbă perspectiva în unele cazuri, iar uneori asta reprezintă o *îmblânzire* a lui – Ringo Kid (John Wayne) din „Stagecoach” („Diligența”, 1939, regie John Ford) vrea să-și facă un rost alături de fosta prostituată la mica lui fermă din vest, și în „Red River” („Râul roșu”, 1948, regie Howard Hawks), Thomas Dunson (același John Wayne) își construiește o fermă de la zero grație îndemânării lui cu pistolul și a personalității extraordinare. „Eroul din western, prin contrast, este o figură a repaosului. Îi seamănă gangsterului în singurătatea lui și până la un anumit punct în melancolie. Dar melancolia lui vine din

„simpla" recunoaștere că viața este inevitabil serioasă, și nu din propriul lui temperament disproporționat. Și singurătatea lui este organică, nu îi e impusă de situația în care se află, ci îi aparține în mod intim și ca mărturie a desăvârșirii lui. Gangsterul trebuie să-i respingă sau să-i atragă cu violență pe ceilalți. *Westerner*-ul nu se simte constrâns să caute iubire; el e pregătit să o accepte poate, dar niciodată nu cere mai mult decât poate oferi și îl vedem constant în situații în care dragostea e, în cel mai bun caz, lipsită de importanță. Dacă există o femeie pe care o iubește, de obicei ea e incapabilă să-i înțeleagă motivele, e împotriva actului de a ucide sau a pericolului de moarte, și lui îi e imposibil să-i explice că nu are niciun rost să fie împotriva acestor lucruri: ele aparțin lumii lui" („The Westerner"). Mi se pare că există un conflict între mesajul ideologic al westernului clasic și singurătatea asocială a *westerner*-ului, iar tocmai asta cred că-l face atât de interesant ca personaj – luați-o cum vreți, fie că e un tip de subversivitate a narațiunii, fie că e în complexitatea/ambiguitatea lui, acesta devine un erou fascinant.

Revin pentru câteva momente la John Wayne în rolul lui Ringo Kid din „Stagecoach". Pentru cei care nu l-au văzut, voi rezuma rapid. Prezintă un grup de oameni care pornesc la drum cu diligența din orășelul Tonto, Arizona, înspre Lordsburg, New Mexico, și printre ei, numai personaje colorate: un doctor bețiv, o prostituată izgonită din orășel, pe numele ei Dallas, (deși, sincer, n-am înțeles de ce din tot salonul doar pe ea li s-a pus pata concetățenelor cinstite), un om al legii, un vânzător (de whisky), o doamnă însărcinată care vrea să ajungă la regimentul soțului (cu toate că prietenele ei o sfătuiesc că nu ar fi cazul să călătorească alături de o femeie de moravuri ușoare și fără medic în condiția ei) și un filfizon cleptoman. Pe drum, șeriful îl prinde și pe Ringo Kid, un fugar care jurase să răzbune moartea tatălui și a fratelui său. Odată adunată gașca, cu atât mai mult cu cât personaje din categorii sociale foarte diferite trebuie să se tolereze într-un spațiu atât de mic (prin contrast cu vastitatea deșertului pe care-l traversează), dialogul se desfășoară ca o serie de împunsături la adresa lui Dallas, care de altfel e o fată foarte cumsecade, și alte vorbe de superioritate față de ceilalți care neglijează normele societății - medicul care îl tapează pe vânzător de sticlele cu whisky și Ringo Kid care stă cumva pitit pe jos în trăsură, cu mâinile încătușate. Fiecare dintre aceste trei personaje care abuzaseră de legile de *bunăcuviință*, ignoră insultele până la un anumit punct din narațiune. Fata pare să-și știe locul și să se rușineze. Cei doi bărbați, însă, sunt mai degrabă neinteresați decât intimidați de agresivitatea verbală. Sigur, diferența de comportament se poate datora inclusiv faptului că societatea patriarhală, chiar și cea mai conservatoare, trece mai ușor cu vederea nelegiuirile bărbaților decât pe cele ale femeilor. Momentul în care cele trei personaje își recuperează statutul, fără însă a se lepăda de viciile sau de principiile lor, este nașterea grăbită și neașteptată a tinerei însărcinate, pe care doctorul și Dallas o asistă spre un final fericit. Ulterior, Ringo Kid îi ajută să scape de atacul indienilor și facilitează reîntâlnirea dintre proaspăta mămică, copil și tată.

Bineînțeles că în „Stagecoach" există anumite elemente ofensatoare și greu de recuperat. Principala problemă pe care o am se referă la perspectiva unilaterală și negativă asupra indienilor ca fiind un popor de sălbatici cruzi care fură, omoară și distrug din plăcere. În noaptea nașterii, grupul rămâne la un han al cărui patron este căsătorit cu o indiancă. Felul în care vorbește despre această femeie, ca și când i-ar fi doar un sclav sau vreun animal de plug, o face pe ea să pară îndreptățită că-i fură pe el și pe oaspeții lui. Interpretarea pe care o dau acestui eveniment nu e susținută de narațiune, în sensul că povestea nu o justifică realmente în vreun moment pe indiancă pentru gestul ei, ba chiar o pedepsește în cele din urmă; și din punct de vedere al economiei narațiunii, albii apar mai mult pe ecran, ei sunt arătați ca fiind învingătorii atacului cu indienii (adică sălbaticii) etc. Nici mitul *westerner*-ului nu e pus sub semnul îndoielii în „Stagecoach", în felul în care se întâmplă cu eroul din „The Searchers" („Căutătorii", 1956, regie John Ford), sau cu cel din „The Man Who Shot Liberty Valance" („Omul care l-a ucis pe Liberty Valance", 1962, regie John Ford). În ambele filme *westerner*-ul ca simbol e deja un element auto-reflexiv, și cu toată aura lui mitologică de om cu puteri extraordinare, el este comentat și parțial responsabilizat pentru diversele nenorociri din jurul lui. În „...Liberty Valance" se face vinovat cel puțin de faptul că nu l-a înfruntat pe tâlhar înaintea sosirii avocatului, iar în „The Searchers" e o oglindă a sălbăticiei celorlalți - dacă-l înțelegi pe el, ai putea la fel de bine să-i înțelegi și pe ei.

Narațiunea westernului

Am înțeles westernul destul de târziu, după câțiva ani de facultate, când i-am descoperit pe Monte Hellman și pe Kelly Reichardt și westernurile lor. Hellman aparține unei generații mai vechi și a fost lansat de faimosul producător de serie B, Roger Corman, în timp ce Kelly Reichardt a regizat primul film în 1994. Însă amândoi au preluat genurile hollywoodiene, le-au scuturat bine de ornamente și au redus până la esențializare. În westernurile lor, *cowboy*-ul nu e mitizat, nici erou național, iar acțiunile fabuloase cu lupte cu indieni sălbatici sau traversări imposibile ale munților sunt și ele înlocuite de acțiuni concrete și faptice: alergat, împușcat, mâncat etc. Practic, în feluri diferite, descriu o lume a asperităților faptice din care spectaculosul și mitul sunt excluse.

Mai întâi l-am descoperit pe Monte Hellman și westernurile lui, „Ride in the Whirlwind" (1966) și „The Shooting" (1966). Aici, narațiunea rămâne cu un singur fir al acțiunii, care-l urmărește permanent pe eroul de western: acțiunile lui sunt esențializate, fie că e vorba de *run-for-your-life* sau de iscusință în a trage focuri de armă, eroul se concentrează pe îndeplinirea misiunii. De exemplu, în „Ride in the Whirlwind" vedem o situație clasică de western: un grup de bărbați care traversează Vestul Sălbatic sunt luați la ochi de câțiva oameni ai legii, sunt confundați cu o bandă de criminali și împinși să găsească adăpost într-o cabană, de unde să reziste avalanșei de împușcături. E o situație comună: „My Darling Clementine" („Draga mea Clementine", 1946, regie John Ford) culminează cu un schimb de împușcături dinspre casa în care se baricadează tâlharii înspre Wyatt Earp și ai lui. „The Unforgiven" („Neînduplecații", 1960), al lui John Huston, mizează în totalitate pe o situație de genul acesta, în care un grup de oameni rămâne închis în casă apărându-se de atacuri. „The Searchers" prezintă o baricadare în casă a familiei, care doar încearcă și speră că va putea rezista indienilor; și o vedem reluată ani mai târziu, în filmul care a ruinat un studio de producție și a pus capăt perioadei de libertate a Noului Cinema American – „Heaven's Gate" („Tărâmul făgăduinței", 1980, regie Michael Cimino). Monte Hellman, în „Ride in the Whirlwind", construiește întreaga narațiune de lungmetraj dintr-o singură situație din westernul clasic, pe care o tratează ca un fel de studiu asupra convențiilor clasicismului (și face asta și în celelalte filme ale lui). Ca să explic mai bine ce face Hellman, vreau să revin la conceptul de western clasic, care funcționează practic ca o legendă în care eroul e mai puternic decât calamitățile naturale sau decât ceilalți oameni – în clasicism, *westerner*-ul e o forță mitizată. Imaginea lui John Wayne, construită de-a lungul a zeci de filme și ani, datorează multe faptului că personajele pe care le-a interpretat sunt unidimensionale în măreția lor și necontestate de nimeni; de multe ori nu cunoaștem foarte multe nici despre trecutul personajelor din westernurile clasice, însă doar atât cât să se creeze aura de legendă din jurul eroului – probabil că mereu a fost *acolo*, aparține de pământul acela etc. Însă personajele lui Hellman rămân opace (nu avem niciun indiciu despre cine sunt ei, ce dorințe ar putea avea sau măcar ce relație există între ei). Și nu doar că nu primim nicio informație care să ne facă să-i simpatizăm sau măcar să ne apropie de ele, dar narațiunea rămâne și ea destul de opacă: o fugărire între două grupuri de călăreți din Vestul Sălbatic. Prin această dedramatizare dispare o dată mitizarea eroului și o dată calitatea epică, iar astfel atenția se mută de la legendă înspre acțiunile fizice specifice westernului, menționate mai sus. Westernul clasic susține categoric răspândirea ideologiei predominante, însă mai mult decât oricare alt gen – cu excepția filmelor despre mafie, așa cum scriam – are această componentă a mitului, în ciuda faptului că *westerner*-ul rămâne un personaj ambiguu, care nu respectă regulile sociale, dar rămâne singurul capabil să supraviețuiască în condițiile aspre ale noii lumi. Însă niciodată în clasicism aceste *condiții aspre* nu sunt discutate la nivel de realism. Ei bine, tocmai asta face Monte Hellman când dedică mult timp din narațiune unei reprezentări fruste, complet nestilizate, a urmăririlor, traversării deșertului pe cal și implicit mediului, împușcăturilor și pistoalelor. Și pentru că narațiunea e minimală aici, mizancena și coregrafia actorilor au spațiu să se dezvolte și să devină *fabuloase* prin ele însele. Ce ar mai merita menționat în contextul acesta e că primele westernuri, înainte de intrarea Hollywoodului în perioada de clasicism, erau de o simplitate asemănătoare lui „Ride in a Whirlwind" și au tot fost lăudate pentru calitățile lor cinematografice.

Totuși, „Ride in a Whirlwind" nu este un film cu teză socială și nici unul realist – ba Hellman epurează atât de mult narațiunea încât devine mai degrabă abstractă decât realistă. E un omagiu adus genului, un film de cinefil, care demonstrează importanța (și frumusețea) mizanscenei și decorului (mă refer la spațiul propriu-zis în care se petrec acțiunile) în construcția narațiunii westernului. Însă cu totul diferit ca scop este filmul lui Kelly Reichardt, „Meek's Cutoff" (2010), o reluare a westernului cu tema traversării deșertului în căutarea unui loc mai îmbelșugat. Pe scurt, avem un grup format din trei familii și un cowboy pe care l-au plătit să-i ghideze prin deșert, povestirea făcând deja parte din folclorul american – titlul e dat de drumul pentru căruțe care ducea către Oregon, care, la rândul lui, poartă numele primului ghid care a condus un grup de imigranți pe-acolo. Narațiunea lui Reichardt este austeră, dar nu minimală și nici lipsită de dramatizare. Practic, nu avem parte de idealizarea peisajului sau a vreunui personaj, nimic nu e mitizat în legătură cu viața peregrinilor europeni ajunși în America în căutarea unei vieți mai bune. Toată atenția regizoarei e îndreptată către lucruri concrete, imediate și materiale. Pe de o parte, Reichardt tratează cu grijă redarea problemelor naturale – seceta, căldura, oboseala provocată de drumul lung și de lipsuri; apoi, activitățile practice – femeile care se trezesc primele și pregătesc mâncarea și cafeaua, momentele în care caută lemne de foc. Toate lucrurile acestea practice capătă o importanță majoră în „Meek's Cutoff" și sunt chiar fascinante în imaginea operatorului Christopher Blauvelt. Practic, singurul lucru idealizat, în mod ironic, este frumusețea unui peisaj înșelător care se protejează de orice încercare a străinilor de a-l cuceri. *Westerner*-ul din filmul ăsta este Stephen Meek (ghidul), însă nu e personaj principal și constituie o demitizare a clasicului erou. Nu mă refer la cum și-a rătăcit grupul de oameni (deși asta nu i s-ar fi întâmplat lui John Wayne), ci la poveștile despre propria măreție pe care le spune la foc de tabără celui mai tânăr cuplu – de altfel, doar vârsta lor fragedă și naivitatea firească îi mai permit lui Meek să se simtă atotputernic precum rudele lui mai mari din westernul clasic.

Dintre toate genurile dezvoltate de Hollywood-ul clasic, cu westernul am avut mai tot timpul probleme. Se poate ca în copilărie să fi fost de vină mizanscena, cu coregrafia răsfirată a călăreților, cu acțiuni care treceau pe lângă ochii mei neantrenați precum gloanțele pe lângă John Wayne și cu povestea care se pierde în vastitatea deșertului – tocmai ce admir acum cel mai mai mult. În ceea ce-l privește pe eroul de western, m-a deranjat că idealizarea masculinității lui consolidează ideologia patriarhatului. Cum altfel s-ar putea interpreta intriga de western ce mizează chiar pe o simbioză între asperitățile geografice și cele masculine? Parcă în western vitregiile deșertului (căldura, seceta, praful, indienii etc) sunt pretextul perfect pentru ilustrarea unui concept de masculinitate fantastică – doar bărbații pot îmblânzi Vestul Sălbatic. Mai mult decât oricare alt personaj al filmelor hollywoodiene, *westerner*-ul este mitizat. E o forță umană care poate să lupte cu natura, pe el deșertul nu-l înghite, răufăcătorii nu-l doboară. Și totuși, cred că există nuanțe subtile chiar și în cele mai conservatoare westernuri din punct de vedere ideologic în felul în care eroul există în afara valorilor și moralității sociale, cum spune și Robert Warshow în eseul lui.

SCREWBALL-URILE: ILUZII PREVIZIBILE

de Andreea Mihalcea

O PRIVIRE DE ANSAMBLU: ISTORIE ȘI ALTE INGREDIENTE

Screwball-urile au, de regulă, cele mai banale și mai simpliste premise narative, sunt complet previzibile în termeni de evoluție a personajelor principale (un cuplu), rareori lasă ceva de rumegat în conștiința spectatorilor după vizionare, nu sunt menite să nască întrebări metafizice; cele mai bune dintre ele dau câștig de cauză în mod subversiv moralității și moravurilor îndoielnice - asta dacă personajele nu sunt, după cum bine sugera (cu ceva amărăciune) Robin Wood despre personajul lui Katharine Hepburn în „Bringing Up Baby" (1938, regie Howard Hawks), de-a dreptul amorale -, și celebrează spiritul ludic, hedonismul, cinismul, frivolitatea, excentricitatea iresponsabilă, rostul și forma cuvintelor în detrimentul acțiunilor (ce și cum vorbesc personajele e mult mai interesant decât ceea ce fac) și în general reîntoarcerea la seducția pre-maritală în defavoarea liniștii casnice. Altfel spus, sunt perfecte.
„Noile comedii sugerau un element de nebunie și confuzie în lume; eroii și eroinele livrau poantele și râdeau de catastrofe. Dragostea devenise ușor suprarealistă; se transformase într-o confruntare verbală stilizată și rapidă. Comedia era noul *romance* și negoțul de glume sarcastice, noul ritual de a curta. Eroii și eroinele zglobii și excentrice abandonaseră rațiunea; erau puțin duși cu pluta și de-asta se plăceau unul pe altul. Erau asemănători soldaților sarcastici din comediile despre armată: dacă te țineai de bancuri, erai în viață – însemna că nu te-ai dus la fund. Glumele erau o formă națională de galanterie – umor pentru supraviețuire. Nebuni cu acte în regulă deveneau în filmele acestea excentrici savuroși, aiuriți șarmanți care adesea păreau să aibă mai multă minte decât oricine altcineva (sau cel puțin, la fel de multă), în timp ce ținta umorului de *screwball* viza îngâmfații și prefăcuții, oportuniștii convenționali, conformiștii mototoli."[1]
Cu siguranță că apariția și succesul acestui gen sunt aproape indisolubile de contextul socio-cultural în care a apărut – America anilor '30 post-recesiune în timpul administrației lui Roosevelt și al reformelor Noii Orientări (New Deal) - context ce stă, conceptual, în spatele impunerii codului Hays - limita-stimulent care a motivat încă și mai vizibil convențiile *screwball*-ului. Însă de multe ori deschiderea discuției despre *screwball* din acest unghi poate să ducă prea repede și prea în alb-negru la concluzia etichetării acestui tip aparte de comedie sofisticată drept o formă de escapism datat, fără a mai lua în calcul meritele sale stilistice, iar interpretarea simptomatică mi se pare o cale minată de posibile sofisme. De pildă, Andrew Sarris îi imputa lui Lewis Jacobs (ale cărui scrieri despre cinemaul american fuseseră pentru câteva decenii până la Sarris unele de referință) că vedea legături între social și ce se întâmpla pe ecran doar pentru că recesiunea continua să fie o realitate în anii '30, filmele trebuind deci, conform lui Jacobs, să o reflecte cumva, chiar dacă păreau „frivole, escapiste sau reacționare la suprafață"[2]. Așa se justifică portretizarea cel puțin tendențioasă a personajului jucat de Cary Grant în „Holiday" (1938, r. George Cukor), drept un protagonist rebel, respectiv lectura tumbelor și a acrobațiilor sale ca niște „metafore revoluționare, chiar dacă atitudinea sa socială atunci când stă în picioare este cel mult capricios-burgheză[3]. În „Holiday", personajul lui Hepburn este adevăratul personaj nonconformist și critic, iar visul lui Grant de a-și părăsi jobul ca agent de bursă pentru a petrece câțiva ani o vacanță în Europa nu poate fi justifcat, în opinia lui Sarris, ca un simptom specific anilor '30, ci mai degrabă al anilor '20.
În același timp, faptele sunt fapte, iar unele dintre ele, cum este codul cenzurii de care studiourile au fost nevoite să țină cont începând cu 1934 – considerat de unii istorici anul de naștere al genului, marcată prin apariția unor filme precum „The Thin Man" (r. W. S. Van Dyke), „Twentieth Century" (r. Howard Hawks), și „It Happened One Night" (r. Frank Capra) – respectiv asemănările dintre universurile diegetice și personajele acestor filme sunt imposibil de respins, drept care o privire a lor retroactivă invită la un tip de sinteză în bloc, însă având tot timpul în minte că ele diferă stilistic de la regizor la regizor, dar și faptul că și atunci, ca întotdeauna, succesul de public nu era sinonim cu validarea critică. Dar așa cum se întâmplă ca într-o discuție despre contextul *screwball*-urilor să se invoce relativ automat codul Hays și dificultățile din afara ecranului, mi se pare important ca la fel de repede să luăm în calcul și continuitățile stilistice, respectiv influența comediilor sofisticate ale unui regizor precum Lubitsch și încorporarea unor tradiții comice din vodevil și *slapstick*. *Screwball*-ul nu a apărut peste noapte, iar epitetul de sofisticat nu este antagonic burlescului, ci desemnează pur și simplu un gen mai complex în a cărui compoziție s-au adăugat, cel puțin, mai multă ironie și un dialog mai alert (în care se remarcă mai ales protagonistele, „the fast-talking dames", cum le numește Maria DiBattista), dar în care, într-adevăr, s-a operat o tranziție fundamentală de la concentrarea atenției pe *gag*, la subsumarea lui într-o formulă în care înțelesul dublu este cel care joacă rolul principal.

Cui i-e frică de William Hays?

Sub presiunea diverselor grupuri precum The Catholic Legion of Decency, care considerau Hollywood-ul o amenințare la adresa valorilor morale americane, studiourile și cineaștii s-au conformat acestui celebru cod Hays care, printre multe altele, interzicea reprezentările blasfemice, ale sclavismului, ale perversiunilor sexuale sau ridiculizarea clerului, și care cerea „tratarea cu grijă a unor subiecte și secvențe care vizau un cuplu în dormitor", „seducția premeditată a fetelor", „sărutatul excesiv sau plin de dorință, mai ales atunci când unul dintre personaje este un nelegiuit" și, în fine, „instituția căsniciei". William Rothman susține că filmele făcute înainte de aplicarea codului nu fuseseră niciodată explicite sexual, dar că erau explicit *sexy*, dând ca exemplu în acest sens un film din 1933 de-al lui Alfred E. Green, „Baby Face", în care Barbara Stanwyck - care mai târziu va juca în *screwball*-uri celebre precum „Ball of Fire" (1941, regie Howard Hawks), sau „The Lady Eve" (1941, regie Preston Sturges) - joacă rolul unei fete, Lilly, împinse de societatea ipocrită patriarhală să recurgă la a se prostitua și la a-și folosi magnetismul sexual pentru a urca în ierarhia socială, premisa evoluției sale fiind într-adevăr una naturalist-determinstă. Însă ceea ce Rothman pare să uite este tocmai registrul comic al filmului atunci când afirmă că „în goana sa după fericire, ne dorim ca umanitatea din ea să se trezească și să trezească, în același timp, umanitatea celorlalți. Dar și dacă reușește să renască în felul acesta, și societatea va trebui să-și schimbe perspectiva morală pentru a putea deveni capabilă să-și înțeleagă propria valoare, «Baby Face» este caracteristic filmelor hollywoodiene de dinainte de codul Hays afirmând imposibilitatea vreunei speranțe că societatea s-ar putea schimba"[4]. Or, a citi acest film - un pamflet moralizator - prin extrapolare nihilist-simptomatică este cel puțin la fel de caraghios ca secvența din același film în care un bătrân înțelept și protector „îi deschide ochii" lui Lilly, explicându-i că exploatarea sexuală este inevitabilă și că tot ce poate să facă este să devină ea însăși un exploatator în timp ce îi înmânează „Voința de putere" a lui Nietzsche.

O lectură utopică a cuplului nonconformist

Revenind la ceea ce Sarris numea „sex comedies without the sex"[5], adică la *screwball*-uri, universul lor ficțional presupunea cel mai adesea abandonarea de către protagoniști a normelor sociale, a pragmatismului și a ceea-ce-înseamnă-să-fii-adult, suspensie de regulă provocată de partenerul mai excentric din cuplu, mai „screwy", și care, pentru a-l convinge pe celălalt să se transforme la rândul său, declanșează un întreg proces de „exorcizare" a ordinii interne și externe, în așa fel încât drumul până la fericirea conjugală ajunge să fie pavat cu situații ridicole, improbabile, șantaj emoțional, toate sub auspiciul unui ludic-serios. Dinamica acestei ieșiri-din-

normă naște întrebări cu privire la ce trebuie să presupunem ca spectatori că s-ar întâmpla diegetic după finalul filmului, mai precis, dacă ceea ce am văzut este o rătăcire capricios-escapistă, o formulă utopică de *romance* în care lupta sexelor servește unei autocunoașteri și reinventări utopice a relației – după cum susține Stanley Cavell în cartea sa, „Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedies of Remarriage", sau Molly Haskell atunci când scrie că în cele mai bune filme ale lui Hawks „bărbații și femeile se aruncă unii asupra altora cu ironie, dând o probă de casting pentru a fi acceptați reciproc și sfârșind prin a descoperi în timpul acestui proces cine sunt cu adevărat"[6], sau dacă abandonarea normelor nu este decât una temporară, de dragul divertismentului, implicația reală fiind mistificarea ideologică a căsătoriei și căsniciei ulterioare finalului fimului.

Ludicul-serios s-ar justifica prin faptul că motivațiile par serioase, în sensul că ceea ce îi urnește din loc este căutarea dragostei, dar modul în care se manifestă seducția se apropie de jocurile copilărești. Un exemplu în acest sens îl constituie „Bringing Up Baby", în care dimensiunea ludică se compune dintr-un joc între sensul literal și potențialitățile alegorice, din jocuri propriu-zise în care paleontologul rațional David (Cary Grant) este târât de Susan (Katharine Hepburn) și umilit pe măsură ce avansează (plecând de la faptul că David vrea să completeze scheletul brontozaurului cu un os intercostal, se ajunge la diverse jocuri – golf, trucuri cu măsline pentru Martini, aruncat cu pietre în geam, travesti, căutarea osului îngropat în pământ) și faptul că nimeni din jur nu reușește să le descifreze comportamentul bizar sau logica jocurilor. Toate acestea duc, conform lui Stanley Cavell, la conturarea unui univers infantil pre-adolescentin - citit, pe filieră freudiană, ca omolog acelei perioade latente în care curiozitatea sexuală infantilă este reprimată până la declanșarea pubertății -, învăluit într-un aer de secretomanie și inocență, miza părând a consta în acest caz în trecerea acestei granițe, altfel spus, în întregirea firească a legăturii lor prin componenta satisfacției sexuale.

Tot Cavell este cel care instituie denumirea de „comedies of remarriage", analizând șapte filme, unanim acceptate ca *screwball*-uri (poate cu excepția lui „Adam's Rib", din 1949, al lui George Cukor) – „The Lady Eve", „It Happened One Night", „Bringing Up Baby ", „The Philadephia Story" (1940, regie George Cukor), „His Girl Friday" (1940, regie Howard Hawks), „Adam's Rib" și „The Awful Truth" (1937, regie Leo McCarey) – în calitate de succesoare ale comediilor shakespeariene, dar în care intriga nu constă în uniunea cuplului, ci într-o re-uniune care presupune chestionarea legitimității căsniciei și care, conform acestuia, funcționează ca parabole ale unei faze de dezvoltare a „conștiinței cu privire la lupta pentru reciprocitate sau egalitate a conștiințelor dintre un bărbat și o femeie" și ca un „studiu al luptei pentru libertatea reciprocă"[7].

Teorii ale conspirației: mistificarea căsniciei

David Shumway pornește de la înțelegerea lucrării lui Cavell, înțelegere conform căreia „the comedies of remarriage" ne ilumineză cu privire la căsnicie și că filmele acestea mistifică în fapt căsnicia, prezentând-o ca scop, și nu ca mijloc al *romance*-ului. *Romance*-ul, continuă Shumway, funcționează ca o ideologie burgheză specifică, ca reacție la o rată în creștere din epocă a divorțului - întrebuințată în filmele acestea pentru a mistifica instituția căsniciei –, argumentând construcția spectatorului ca subiect al acestui *romance* în așa fel încât el/ea să identifice căsnicia cu obiectul propriei dorințe. Cu toate că teza lui Shumway este mai interesantă și cu siguranță de mai mare actualitate critică ca metodă de investigare, din punctul meu de vedere nu prea are cum să aibă câștig de cauză de la bun început. Cu siguranță că așteptarea din spatele celor mai multe *screwball*-uri constă mai degrabă în angrenarea spectatorului ca subiect și nu ca entitate distanțată și reflexivă, ca în cazul majorității filmelor clasice din „epoca de aur" a Hollywood-ului. Iar *screwball*-urile care au în centru o despărțire, respectiv un divorț, operează în primă fază prin crearea unei dezordini, a unui haos care demistifică doar aparent fericirea conjugală, doar pentru ca rezolvările narative să devină ulterior echivalente unei mistificări. Însă ce este chestionabil în teza lui Shumway ține chiar de obiectul mistificat. Oare mistifică ele, într-adevăr, căsnicia, așa cum ar fi interesant și șic (astăzi) să credem, sau este vorba, pur și simplu, de banala mistificare a *romance*-ului în sine și a seducției, în general? Altminteri, schema de personaje pe care Shumway o identifică – aceea a unui triunghi amoros, din care al treilea personaj, cel care nu o să obțină femeia/bărbatul dorit, este „faultat" de la început prin îngroșarea defectelor sau prin mijloace de *casting* – este de cele mai multe ori perfect regonoscibilă în comediile romantice sofisticate - poate cu excepția unor pre-

screwball-uri precum „Design for Living” (1933, regie E. Lubitsch), „Trouble in Paradise” (1932, regie E. Lubitsch), „Angel” (1937, regie E. Lubitsch), sau chiar în *screwball*-ul „The Philadephia Story”- și chiar funcționează în sensul poziționării spectatorului ca subiect - cazul lui „The Awful Truth” (1937, Leo McCarey), „That Uncertain Feeling” (1941, regie E. Lubitsch) , sau „His Girl Friday”- care dorește ce doresc și personajele. Al treilea personaj nu reprezintă niciodată o alternativă reală, de pildă pentru eroine, el fiind prea „continental”, tradus ca efeminat în „Adam's Rib”, prea nihilist și egocentric în pre-*screwball*-ul „That Uncertain Feeling”, sau prea Ralph Bellamy, adică prea puțin sofisticat, care cântă și dansează pe melodiile „greșite” în „His Girl Friday”, film în care Ralph Bellamy pare să-și reia literal personajul din „The Awful Truth”, neavând nicio șansă în fața unui Cary Grant. Numai că a merge mai departe de a identifica personajul râvnit până la ideea căsniciei-ca-scop-al-*romance*-ului înseamnă să ignori toate eforturile scenaristice de a scoate cuplul din paradigma căsniciei.

(In)egalitatea sexelor

Mai departe, Shumway încearcă să demonstreze că *screwball*-urile proliferează ideea cuplului heterosexual patriarhal, relația el-ea fiind apropiată de paradigma filială, dar și că un film precum „Adam's Rib” ar fi mult mai interesant, suplinind și acea lipsă de discurs feminist pe care o reproșează *screwball*-urilor din anii '30. Și sincer cred că, în ciuda eforturilor exaltate ale Mariei DiBattista de a scoate eroinele *screwball*-urilor drept niște femei emancipate, simpla vizionare a celor mai multe filme din acest gen va dovedi că Shumway are dreptate. Așa este, Hildy Burns din „His Girl Friday” este o femeie care deși se bucură de aceleași privilegii și respect profesional (cel puțin aparent) precum colegii de breaslă de sex masculin, ea constituie în același timp și un personaj care alege să fie submisiv masculului alfa Walter Burns, fost soț și șef - a cărei alegere (între Cary Grant și Ralph Bellamy) se poate ușor argumenta că este o falsă alegere. Parcă Robin Wood spunea că o adevărată alegere pentru ea ar fi fost să nu rămână cu niciunul. Sau dacă nu a spus-o, ar fi spus-o. Și da, „Adam's Rib” este un film în care scenariștii (un el și o ea) se dau peste cap să demonstreze statutul de egalitate între soț și soție. Dar, Dumnezeule, „Adam's Rib” este groaznic de didactic și toate *screwball*-urile implică, poate nu pe față, o doză de sexism care nu le face cu absolut nimic mai puțin savuroase. Însă, de multe ori, implicația dominației abuzive a unuia dintre sexe, cât și reprezentarea pervers-paternă sau maternă a partenerilor mi se par complet asumate și parte din premisele propunerilor. În „Trouble in Paradise” (1932, regie Ernst Lubitsch), renumitul hoț și escroc Gaston Monescu, un adevărat *self-made crook*, mândru de statutul său, încearcă să intre în grațiile și în subordinea unei văduve bogate, iar încercările sale culminează rapid cu următorul schimb de replici: „Madame, if I were your father, which fortunately I am not, I would give you a good spanking.”, „And what would you do if you were my secretary?”, „The same thing. In a business way, naturally.”, „You're hired”. David Shumway probabil că nu revede astfel de filme. De groază ideologică. În mod asemănător și de neînțeles pentru mine, Robin Wood preferă dintre *screwball*-urile lui Hawks mult mai cumpătatul „Monkey Business” (1952), în detrimentul lui „His Girl Friday” sau „Bringing Up Baby”, despre care sugerează că, din cauza construcției grosiere a antagonismului dintre Miss Swallow și Susan, prima prea rigidă, cea de-a doua prea excentrică și irațională, nu există o cale de mijloc (pentru David) și ajunge să se întrebe, inferând în întrebare un răspuns negativ, dacă triumful iresponsabilității totale este într-adevăr o soluție acceptabilă (pentru atingerea fericirii)? Firește că nu este, dar filmele, și cu atât mai puțin cele clasice, nu cred - *propaganda or no propaganda* -, că și-au propus vreodată să ofere un răspuns real la această întrebare, iar miza escapismului *screwball*-urilor ar putea să rezide tocmai în savurarea urmăririi pe ecran a proiectării unor fantezii iresponsabile, fără alte implicații ideologice. În eseul său despre cariera și viața lui Cary Grant, Pauline Kael spunea ceva despre el care cred că ar putea fi extrapolat și asupra genului în sine, spre exasperarea exegeților: „Nu vrem profunzime de la el; n-am cerut decât să fie arătos și insinuant și să ne facă să râdem[8].”

Relativism și plăceri vinovate

Cu toate acestea, ideea lui Shumway despre subordonarea *romance*-ului scopului mistificator al căsniciei, în înțelesul său burghez-liberal rămâne o întrebare deschisă extrem de interesantă care poate fi adresată în cazul fiecărui *screwball* în parte. Poate că văzând un film precum „The Awful Truth”, al lui Leo McCarey, am fi tentați să îi dăm dreptate lui Shumway, dar dacă ne gândim la *screwball*-urile lui Hawks, „Twentieth Century” (1934), „Ball of Fire”, „His Girl Friday” și „Bringing Up Baby” (nu și la „Monkey Business”), răspunsul la întrebare pare să se complice, dat fiind că atenția ne-a fost constant direcționată înspre seducție sau recâștigare de către un partener a celuilalt, care pare să fie singur și orb, de o parte a baricadei, altfel spus, singurul care nu își dă seama de ceea ce „filmul și spectatorii știu de la bun început”, și anume că cei doi trebuie să fie împreună dintr-o necesitate manipulată narativ, în așa fel încât, seduși la rândul nostru, se poate să uităm să interogăm și formula pe care uniunea sau re-uniunea o va lua. Structura *plot*-ului în *screwball*-urile care au în centru conflictul cuplului separat temporar (uneori motivat de acel „uncertain feeling” al suspiciunii infidelității) se traduce printr-o dislocare a familiarității și obișnuinței, printr-o înstrăinare care atrage după sine revenirea la starea inițială de echilibru conjugal. Stanley Cavell susține că revenirea la echilibru e justificată de o modificare internă a personajelor care mi se pare supralicitată, date fiind cele două idei care ne sunt inoculate de la începutul până la sfârșitul filmelor: predestinarea cuplului și lipsa unor alternative.
Cavell întrevede și o altă valență a acestor „comedies of remarriage”, aceea de a fi și comedii ale cotidianului, în cursul cărora personajele au parte de „some grand laughs” - în cuvintele în care personajul lui Irene Dunne în „The Awful Truth” își rezumă căsnicia - și tot el justifică relevanța acestor re-uniuni, și implicit a rostului căsniciei, amintind o idee de-a lui Gertrude Stein, care spunea că a-l cunoaște pe celălalt se bazează pe cât de mult poți aprecia momentele în care acesta se repetă. Până la urmă, de ce am fi atât de circumspecți și de unde suspiciunea că predictibilitatea ar fi ceva așa de rău? Dacă ne raportăm strict la personaje, poate că Stanley Cavell are dreptate când scrie că „nu există nicio altă viață pentru ei și e un gând fericit; asta este ceea ce crede comedia că înseamnă fericirea” și că poate că în spatele celor mai multe *screwball*-uri se află mai degrabă doar niște iluzii previzibile, care nu mistifică cu necesitate căsnicia, cât *romance*-ul și fericirea în general.

---

1. Pauline Kael, în eseul său, „Cary Grant, the Man from Dream City”, http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/cary-grant/the-man-from-dream-city/616/, publicat pe 25 mai 2005, accesat pe 8 oct. 2014
2. Andrew Sarris, „You Ain't Heard Nothin' Yet: The American Talking Film History & Memory 1927-1949”, ed. Oxford University Press, New York, 1998, pg. 91
3. idem
4. William Rothman, în eseul „The Screwball Comedy”, din antologia „The Wiley-Blackwell History of American Film”, ed. Blackwell Publishing, Londra, 2012, pg.3
5. Sarris, idem, pg. 96
6. Molly Haskell, în eseul „From Reverance to Rape: Female Stars of the 1940s”, din antologia „Film Theory and Criticism”, ed. Oxford University Press, New York, 1992, pg. 634
7. Stanley Cavell, „Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage”, ed. Harvard University Press, Londra, 1981, pp. 17-18
8. Pauline Kael, idem

DESPRE RELEVANTĂ ȘI AMNEZIE: O ISTORIE SELECTIVĂ A *REMAKE*-URILOR

de Irina Trocan

Judecând după articole de tipul „Dragă Hollywood, te rugăm să nu refaci aceste 15 filme”[1], conceptul de *remake* hollywoodian poartă un stigmat. Pentru cine a crescut cu „Kill Bill”, „Children of Men”, „Avatar”, „Inception” și „Drive”, aceste filme au calități și complexități care nu pot fi egalate și nimeni n-ar trebui nici măcar să încerce. Evident, toate filmele pe care le-am enumerat sunt înrădăcinate puternic în tradiția genurilor populare, dacă nu sunt de-a dreptul o serie de tropi reciclați. „Avatar” (regia James Cameron, 2009) a avut un public destul de numeros încât să fi ajuns și la cineva care a văzut „Pocahontas” (regia Mike Gabriel & Eric Goldberg, 1995) și care putea să și-l aducă bine aminte; un clip[2] cu imagini din cele două filme puse una lângă alta sau un rezumat[3] la „Pocahontas”, care a fost modificat minimal ca să devină rezumat la „Avatar”, demonstrează elocvent cât sunt de asemănătoare. Dacă n-am înghițit atâta reclamă care ne spune că *trebuie* să vedem filmele nou-apărute, poate ne-am da seama că deja le-am văzut.

În altă ordine de idei, nu tot ce spun scepticii *remake*-urilor e adevărat. „King Kong” tot e deranjat din somn pentru că rămân producătorii fără idei de blockbuster, noul „Evil Dead” (regia Fede Alvarez, 2013) e un film plictisitor cu adolescenți, „Total Recall” (Len Wiseman, 2012) e mai proaspăt decât versiunea lui Paul Verhoeven doar prin *gadget*-uri, noua serie „Planet of the Apes” e prea *slick* și post-ironică să inspire orice sentimente față de omenire sau de distopii; rezultă că Hollywood-ul și-a pierdut originalitatea și împrumută din trecut ca să-și rezolve impasul artistic. E un raționament răspândit, dar, de fapt, problema e mai complicată.

Ca mai orice din cultura populară, repertoriul de *remake*-uri cunoscute e destul de limitat ca întindere, include ultimele 2 sau 3 decenii; oricine caută top 10 sau top 20 *remake*-uri pe rottentomatoes.com sau alte *site*-uri pop-cinefile va găsi doar filme (relativ) recente. Însă, adevărul e că Hollywood-ul a angrenat de la început tehnici de adaptare și re-povestire. Faptul că filmul pleacă de la un text literar cunoscut/prestigios e o garanție că va veni un public de curioși care n-au citit cartea, dar vor să afle *story*-ul, sau de admiratori ai scriitorului (sau dramaturgului) care vor să afle ce s-a ales de opera lui. Textele nu „expirau” după prima adaptare, puteau fi ecranizate iar și iar, câtă vreme se potriveau cu ce încerca Hollywood-ul să vândă; și prima ecranizare nu era neapărat cea mai bună.

Remake-uri deschizătoare de drumuri

S-ar putea să vă fie cunoscut „Orphans of the Storm” (D.W. Griffith, 1921), melodrama de epocă de lungimea (pe atunci) epică de 150 de minute, cu surorile Gish în rolul unor orfane de pe vremea Revoluției Franceze, care sunt despărțite de evenimentele tumultoase și-apoi salvate din diverse împrejurări de figuri precum Danton și Robespierre. Griffith a adaptat piesa de teatru care stă la baza filmului cum înțelegea să treacă teatrul în cinema, adică nefiind econom la tablouri istorice ample (căci cu cinci băieți care se înfruntă nu se face Revoluție) și fiind la fel de atent la detaliile vizuale (pe vremea când planul-detaliu abia intra în limbajul filmic faptul că publicul putea să se concentreze pe un colț cu delicatese al unui festin, de exemplu, îi dădea secvenței mai multă autenticitate). Tehnic vorbind, „Orphans of the Storm” e un *remake* (la „The Two Orphans”, Herbert Brenon, 1915), dar faptul că prima adaptare a fost uitată vorbește de la sine.

Un caz similar e „Șoimul maltez”/„The Maltese Falcon” (r. John Huston, 1941) – considerat primul *film noir*, e de fapt a doua adaptare a romanului omonim de Dashiell Hammett. Cu un regizor mai reputat și mai *literary* în fruntea proiectului și cu actori precum Humphrey Bogart și Mary Astor în rolurile principale, a avut un ecou mai puternic decât prima versiune (r. Roy del Ruth, 1931), care era corectă și atât. (Că în lipsa lui n-ar fi apărut niciodată *noir*-urile e o supraestimare, evident. Fuziunea unui anumit tip de literatură – cea numită *hard-boiled fiction* –, cu anumite modalități de ecleraj și încadraturi – iluminare clar-obscură, frecvența cadrelor largi – și o anumită tipologie actoricească – opacă – s-ar fi produs în viitorul apropiat. Dar e justificat să spunem că „Șoimul maltez” a grăbit procesul.)

Aș vrea să fac o paranteză: deschiderea studiourilor de film către texte cunoscute cu potențial cinematografic nu era o tendință tipic americană. Succesul lui „The Thief of Bagdad” (r. Raoul Walsh, 1924), inspirat de o poveste din *1001 de nopți* și având-l pe Douglas Fairbanks în rolul principal, l-a motivat pe producătorul britanic de origine maghiară să refacă filmul în Marea Britanie. Apărut în 1940, e alterat de realizatorii britanici, parțial ca să prindă la public (hoțul din Bagdad e „despărțit” în două personaje, un prinț-devenit-cerșetor-orb și un puști descurcăreț) și în parte datorită circumstanțelor geopolitice noi.[4]

Așadar, atâta vreme cât cinemaul e mai mult decât *story*, discuția despre

originalitate și merit artistic n-ar trebui să se rezume la faptul că un film e un *remake*. Fie că e după un scenariu original, o adaptare, o re-adaptare sau o reluare a unui film de succes, sunt la fel de multe de spus despre cum e făcut acel film și de ce e făcut.

Recidiviștii

Jean Renoir a spus că orice autor adevărat de cinema face același film toată viața. Pentru majoritatea, e valabil la nivel metaforic – există teme, construcții, idei formale comune în toată filmografia lor. Însă anumiți regizori, mediocri sau excepționali, au făcut la propriu același film de mai multe ori. Unul dintre ei e Mitchell Leisen (destul de slab cotat de critici și acuzat de-a dreptul de Billy Wilder că l-a făcut să vrea când era tânăr să-și regizeze scenariile singur, numai să nu mai aibă treabă cu alții ca el) – „Midnight" (1939) al lui Leisen e reluat îndeaproape în „Masquerade in Mexico" (1945). Altul e Cecil B. DeMille, părintele filmelor epice cu subiecte istorice sau biblice care excelau în *production values*. (Umoristul James Thurber a spus despre epopeile hollywoodiene că „te ajută să-ți dai seama ce ar fi făcut Dumnezeu dacă ar fi avut banii ăia.") În ciuda reputației critice care face să pară că era iubit mai degrabă de departamentul de recuzită, a contribuit în felul lui la creșterea standardelor în pas cu progresul tehnologic. Dacă îi căutăm merite lui DeMille, îl putem credita că a investit într-un gen de cinema popular care valorifica tot spațiul ecranului – lucru care a devenit vital mai ales după apariția televiziunii, când orice film care se vedea bine pe ecran mic putea fi deja văzut și de acasă. După ce a regizat „Cele zece porunci"/„The Ten Commandments" în 1923, l-a refăcut în 1956, când deja apăruseră cinemaul sonor și Technicolor-ul și meritau refilmate (și re-trucate) scena în care pleacă evreii din Egipt și cea în care Moise despică apele.

Ca o completare la abordările auteuriste, *remake*-urile pot oferi un punct de plecare bun pentru analiza condițiilor concrete în care lucrează un cineast – chiar dacă e un artist cu o viziune personală, posibilitățile de a-și exprima viziunea depind de circumstanțe. Alfred Hitchcock și-a refăcut „The Man Who Knew Too Much" (1934) în 1956, după ce a plecat din studiourile britanice la Hollywood – cu alt tip de actori și modificări în stilul de narare. Tod Browning – un *auteur* aclamat de horror – a refăcut „London After Midnight" (1927) în „Mark of the Vampire" (1935), ambele produse de studioul hollywoodian MGM. Dar în afară de faptul că primul e mut și al doilea – sonor, nu se poate vorbi foarte precis de schimbarea de perspectivă; oamenii studioului au ciopârțit *remake*-ul până la două treimi din lungime și cvasiincoerență narativă.

Arta trece, plot-urile rămân

Orice cinefil amator care încearcă să recupereze istoria cinemaului are o problemă de raportare la „noutatea" filmelor din trecutul îndepărtat pe care le vede. O tehnică de folosire a filtrelor de culoare care ar fi entuziasmat un operator în anii '70 ar putea să nu i se pară astăzi specială cuiva care a văzut din adolescență mii de fotografii făcute în Instagram. O secvență alertă de montaj s-ar putea să nu pară la fel de alertă acum, la 33 de ani de la apariția MTV-ului (și poate fi mai fin făcută decât videoclipul mediu, dar și pentru a recunoaște asta, e nevoie de o perioadă de adaptare la tendințele vremii). Se poate specula că *plot*-urile se învechesc mai greu (și reversibil) decât aspectele tehnice[5]. Un prim exemplu e că secvențele-cheie din „The Ten Commandments" sunt reluate de Cecil B. DeMille în *remake* – evident, adaptează textul Bibliei, care e la fel de cunoscut și reverat de creștini după cei treizeci și trei de ani care s-au scurs între cele două versiuni. Alte exemple se pot găsi în formulele genurilor: un film despre un jaf are de regulă secvența *hold-up*-ului, cea a împărțelii banilor între jefuitori (corectă sau nu), cea în care poliția e alertată și intră în acțiune.[6]

După această reiterare a ideii că istoria nu e liniară – oricât ar vrea istoricii să pară că lucrurile evoluează –, cred că putem totuși analiza un grup de *remake*-uri care arată o reinterpretare artistică (sau cel puțin o schimbare conștientă) față de versiunea inițială. Asta nu se suprapune obligatoriu cu repetarea succesului de public sau de critică și poate să arate doar că intriga e adaptată la alte mode, și totuși, în ansamblu, arată că Hollywood-ul e dispus să producă inovații având ca bază propria sa tradiție.

Reînnoirea genurilor

Diferența evidentă între „The Ten Commandments" I și II e că al doilea e mult mai curat ca structură. Versiunea din 1923, făcută la șapte ani după „Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages", copiază tehnica filmului lui Griffith de a alătura o poveste din trecutul îndepărtat (Babilonul antic, la Griffith; Egiptul de dinaintea Exodului evreilor sub îndrumarea lui Moise) unei povești contemporane a cărei morală (în sensul de dogmă) e ecoul primei părți, mai explicite. În prima jumătate a filmului vedem cum Moise aude vocea lui Dumnezeu rostind cele zece porunci pe care el le scrie pe tablele din piatră; în a doua jumătate, un bărbat necredincios își rănește sufletește mama și fratele mai cu frica lui Dumnezeu spunând că el n-are nevoie de religie, că numai l-ar împiedica să aibă succes. Plecând de acasă, începe o afacere în construcții și se îmbogățește, însă, până la finalul filmului, lăcomia lui face să i se surpe cel mai ambițios proiect. Problema principală de plauzibilitate a filmului e că toată demonstrația că poruncile trebuie ascultate e mult prea pe față; ca să-l credem, trebuie să presupunem că *twist*-urile puse acolo de scenariști sunt într-adevăr munca divinității. Fratele necredincios fură materialele de construcție, formând betonul cu prea mult nisip, așa încât i se prăbușește o clădire – și nu orice clădire, ci o biserică – și un zid care se prăbușește omoară pe cineva – și nu pe oricine, ci pe mama constructorului lacom. Și, dacă era mai ușor de înghițit pentru sensibilitatea contemporană (un carton de la începutul filmului explică faptul că oamenii au uitat de legile lui Dumnezeu, dar Marele Război le-a adus din nou aminte...), filmul pare astăzi și mai datat – și probabil părea deja, în 1956, când statul american era prosper. Versiunea din 1956 a filmului e măcar mai curată, o melodramă istorică onestă în care Moise află la maturitate în ce condiții a ajuns să-l adopte fiica faraonului și are de ales dacă să-și păstreze puterea, rămânând între egiptenii care îi asupresc poporul, sau să se întoarcă între evrei. În plus, strict la nivel de reprezentare, chiar dacă ambele variante sunt grandioase, versiunea sonoră e mai realistă (în limitele melodramei) la standardele cu care suntem obișnuiți astăzi. În versiunea 1923, Moise era arătat consemnând cele zece porunci pe care le auzea, se presupune, rostite de o voce din cer; după ce apăreau subtitrate în engleză cu litere de foc pe întunericul nopții, Moise le cioplea în piatră în ebraică. În a doua versiune, în timpul aceluiași *plot point*, poruncile sunt rostite de o voce răsunătoare (care, oricum, îi era familiară deja unui spectator fidel de epopei) în timp ce Moise le nota.

Tot în categoria exemplelor pozitive, există cazuri (în general mai discutate decât celelalte feluri de *remake*) în care un film e reluat de un *auteur* recunoscut, un regizor de la Hollywood care face filme respectând normele, dar adaptându-le la viziunea personală. *Imitation of Life* (r. John M. Stahl 1934) era, în versiunea originală, o melodramă plasată pe fundalul Marii Crize care critica în mod subtil rasismul și inegalitatea de șanse. O femeie albă (Claudette Colbert) ia în gazdă o femeie neagră și pe fetița acesteia, care e de-o vârstă cu fiica ei (orfană de tată). Femeii îi vine ideea să deschidă o clătitărie în care să vândă ce pregătește servitoarea ei și, chiar fără să aibă capital (în afară de faptul că e o femeie albă drăguță și iscusită), afacerea merge ca pe roate. Totuși, pe măsură ce fiicele lor cresc, apar complicații sentimentale (fiica femeii albe se îndrăgostește de noul iubit al mamei; fiica negresei, care are tenul destul de deschis la culoare încât să poată fi luată drept albă, evită să fie văzută cu mama ei și încearcă să se dezică de rasa naturală) care duc la diverse răsturnări melodramatice. *Remake*-ul lui Douglas Sirk din 1959 schimbă câteva detalii (femeia albă e aici actriță și cariera ei îi cauzează tot felul de dileme și impedimente în viața personală; femeia neagră rămâne, pur și simplu, servitoare – nu mai e

un *icon* pentru un produs bine vândut), dar păstrează melodrama, chiar o amplifică, prin opțiunile stilistice specifice ale lui Sirk (zăpadă pe umerii personajelor în secvențe dramatice, femei care cad în genunchi și plâng, muzică siropos-înălțătoare). Sigur că ironia în filme pentru mase e detectată greu și a durat o vreme până când detașarea lui Sirk a fost recunoscută ca atare (expunere a unei falsități în loc de simplu „exces" de luat în derâdere), dar dacă privim astfel lucrurile, vedem că Sirk a găsit mijloace formale mai fine pentru a exprima temele filmului lui Stahl: personajele sunt captivele unor false valori (cele impuse de cultură) și ajung să nu mai distingă sentimentele programate de cele autentice (ceea ce nu înseamnă, la Sirk, că tulburările lor sunt nejustificate – câtă vreme societatea are niște valori rigide, chiar dacă sunt nefondate, cei care nu corespund sunt ostracizați; așa încât efortul lor patetic de a se conforma e într-adevăr emoționant, în ciuda „falsității").

Între navele greu de scufundat ale istoriei studiourilor americane e „Revolta de pe Bounty"/„Mutiny on the Bounty" (r. Frank Lloyd, 1935). Filmul despre călătoria vasului eponim până în Tahiti, de unde urma să aducă pe continent arborele de pâine, a început prin a fi un fel de „Crucișătorul Potiomkin" american (cu protagoniști personificați, totuși: Charles Laughton în rolul tiranicului căpitan Bligh și Clark Gable – care și-a ras mustața pentru rol – e Fletcher Christian, în fruntea echipajului care se revoltă). A doua versiune (r. Lewis Milestone, 1962) e mai puțin concentrată pe evenimentele de pe vas și include secvențe lungi (și tropical-exotice cam în același fel ca videoclipurile de Rihanna) din timpul ședерii pe insulă; iar interacțunea între Marlon Brando (Fletcher Christian) și Trevor Howard (Bligh) e mai puțin liniară, cu mai multe note de auto-parodiere. A treia adaptare, „The Bounty" (r. Roger Donaldson 1984), cu Anthony Hopkins și Mel Gibson în rolul celor doi adversari, e cea mai convențională cinematografic, după mine (și a fost un eșec de *box-office* scump), dar completează bine tabloul: dincolo de tehnicile și talentul fiecărui regizor, în adaptările după „... Bounty" se vede mai bine decât în alte serii fluiditatea unor coduri morale ale societății, niște convingeri care, practic, ne modelează felul în care citim istoria. Schematizând, cele trei filme arată cum a scăzut prestigiul imperialismului și respectabilitatea unei călătorii în condiții vitrege (și solicitante pentru echipaj) ca aceea întreprinsă de vas: prima ecranizare îl disculpă tranșant pe Fletcher Christian și îl demonizează pe căpitan, în timp ce a treia pune în discuție relativitatea unor valori. Disciplina militărească a lui Bligh, în a treia versiune, e descoperită de aura de datorie, de ambiție imperială, de punere a rațiunii în fața sentimentelor omenești: când Fletcher Christian nu se mai lasă dus de pe insulă (de unde intenționa să-și ia o soție) și căpitanul vine să-l certe pentru conduita lui, suspiciunile cad asupra căpitanului, că e atât de strict în fața indulgențelor echipajului pentru că n-ar avea nimic de reprimat.

Altfel, istoria Hollywood-ului nefiind un progres liniar, timpul poate lucra în defavoarea *remake*-urilor – melodrama „Waterloo Bridge" (r. John Whale 1931) a fost produsă cu puțin timp înaintea instaurării Codului Hays (care reglementa mai strict subiectele tabu) și refăcută în 1940, de către Mervyn LeRoy, având-o în rolul principal pe Vivian Leigh (la un an după apariția în „Gone with the Wind"). Prima versiune e o melodramă despre vremuri de război cu o femeie *street-wise*, dar totuși sufletistă, care nu vrea să se mărite cu bărbatul care o iubește pentru că are un trecut în prostituție și nu vrea să-i înșele așteptările; patosul vine doar din rușinea și reticența ei, cu atât mai dureroase, cu cât bărbatul pare să o iubească sincer. A doua versiune e ușor modificată, „curățată" de ideea că o fată tânără s-ar putea prostitua doar din lipsa cotidiană de alternative: după ce e pețită, fata află dintr-o știre falsă că logodnicul a murit pe front; fără altă perspectivă și debusolată de vestea tragică, se prostituează, ca apoi să vadă că bărbatul se întoarce acasă și e nerăbdător să o ia de nevastă. Altfel spus, a doua versiune se conformează normelor Hollywood-ului după care fetele erau ori bune, ori rele, ori „așteptau" în ciuda semnelor neprielnice, ori renunțau o dată pentru totdeauna la virtute.

Mutații narative

„The Cat and the Canary" (r. Paul Leni 1927; r. Elliot Nugent 1939) e primul film din istoria cinemaului despre lectura unui testament într-o casă bântuită (se poate să nu fi văzut filmul, dar să știți exact la ce mă refer – versiuni ale poveștii se tot fac până în ziua de azi). Se ține din umorul tipologiilor și din suspans (ca orice prim film dintr-un gen), plus niște secvențe *horror* de supraimpresiuni, dar e destul de subțire din punct de vedere narativ. *Remake*-ul (regia Elliot Nugent, 1939), cu comicul Bob Hope în rolul unuia dintre personaje, e deja dintr-un alt gen, o comedie neagră, un proto-„Scary Movie", cu jocuri de cuvinte pentru *comic relief* la sfârșitul fiecărei secvențe încordate. Nu e singurul remake care transgresează genul: comedia romantică „The Shop around the Corner" (r. Ernst Lubitsch, 1940) a fost refăcută într-un musical, „In the Good Old Summertime" (r. Robert Z. Leonard, 1949), unde eroina-vânzătoare-scorțoasă a lui Judy Garland exprimă în numere muzicale ce reprimă la locul de muncă. (Filmul a fost mai târziu refăcut într-o comedie romantică în stilul anilor '90 – „You've Got Mail", r. Nora Ephron, 1998). La fel, „House of Strangers" (r. Joseph L. Mankiewicz, 1949) e o dramă de familie despre un imigrant care își alienează fiii cât încearcă să-și facă avere în Statele Unite; a fost refăcut într-un *western* – „Broken Lance" (r. Edward Dmytryk, 1954) cu aceleași raporturi în interiorul familiei, deși personajele de plan doi și implicațiile sociale diferă.

În eseul „Hibridizare sau incest: Ipoteza purității și istoria genurilor hollywoodiene"[7], Janet Staiger contrazice schema simplificatoare conform căreia filmele făcute la Hollywood până pe vremea lui John Ford erau pure, iar apoi s-au hibridizat. „Tot ce era pur au fost încercările sincere de a găsi ordine în mijlocul varietății. Există motive bune pentru care poate fi găsită astfel de ordine. Pentru început, *pattern*-urile de structură narativă și convențiile de reprezentare persistă de-a lungul deceniilor. [...] Procesul de comparație – care necesită un șablon – e crucial pentru comunicare și poate contribui la aprecierea unui text." Plăcerea pe care o oferă repetiția poate fi atât de mare uneori, încât anumiți realizatori de film ar plăti drepturi de autor să refacă un film în versiunea lor.

---

1. http://www.hitfix.com/news/dear-hollywood-dont-remake-these-21st-century-movie-classics
2. https://www.youtube.com/watch?v=uGOCodaM4UM
3. http://images.huffingtonpost.com/gen/130283/original.jpg
4. E destul de veche ideea că 1001 de nopți e o lectură fascinantă pentru că reprezintă o imagine croită pentru Vest despre Orientul necunoscut (și mai înapoiat ca civilizație, se presupune, decât Europa); ca imperiu colonial, Marea Britanie își justifica dominația prin faptul că avea idei mai luminate decât conducătorii provinciilor luate sub stăpânire. Prin urmare, sultanul din „...Bagdad" versiunea 1940 e inevitabil slab, un copil îmbătrânit care e mai preocupat de jucăriile sale mecanice decât de fiică și regat și sfârșește omorât de una din ele. (Contrastează cu sultanul iconic din 1001 de nopți, Harun al-Rashid [„cel Înțelept"], care a condus lumea arabă într-o perioadă de prosperitate.)
5. N-aș include la „aspecte tehnice" lucruri care țin de regie – lungimea cadrelor, voit mai lungă sau mai scurtă decât norma; eclerajul absent sau puternic stilizat sau subtil-manipulativ; plasarea actorilor în cadru, etc. Dar fiindcă vorbim despre Hollywood, aspectele regizorale sunt oricum relativ uniforme – cu excepțiile pe care le sugerez în articol –, sunt făcute mai mult sau mai puțin competent.
6. Sigur că nu apar în toate filmele – de pildă, „Reservoir Dogs" (regia Quentin Tarantino, 1992) evită în multe feluri convențiile de heist movie –, dar e foarte puțin probabil ca acestea să iasă cu totul din uz. Și nici măcar implicațiile morale ale genurilor nu se rafinează ireversibil: „American Hustle" (regia David O. Russell, 2013) ne cere să simțim patos pentru un cuplu de îndrăgostiți goniți de forțele legii, tipologie care în „Bonnie and Clyde" (regia Arthur Penn, 1969) deja era satirizată.
7. Antologia „Film Genre Reader III", editată de Barry Keith Grant, University of Texas Press, SUA, 2003, p. 185

TRACK 01 – HOLLYWOOD-UL CLASIC (MARTIN ARNOLD REMIX)

de Andrei Luca

Martin Arnold has no soul. Toate filmele pe care cineastul austriac le-a regizat pot fi rezumate sub forma unui banc sec: un film hollywoodian clasic de serie B merge la psihanalist. Deși Arnold folosește cadre preluate din producții uitate ale Hollywood-ului clasic, nu păstrează nimic din senzualitatea sau șarmul jovial al bezelelor trimise de Marilyn Monroe de dincolo de ecran. Dimpotrivă, filmele sale par o versiune virusată a unui film hollywoodian clasic. Iar această impresie este dată în principal de diferența majoră dintre Martin Arnold și alți cineaști care lucrează cu materie primă de proveniență externă. Dacă majoritatea regizorilor de *found footage films* prelucrează materialele găsite la nivel de montaj, folosindu-se de unități precum cadrul sau secvența, Arnold trece la următorul nivel, cel microscopic, reordonând materialul filmic preluat de-a gata la nivel celular. Astfel, cineastul austriac recompune și reașează bucăți preluate de obicei din filme hollywoodiene clasice, începând nu de la cadre sau secvențe, ci de la fotograme. Astfel, preia la nivel formal întreaga moștenire a lui Peter Kubelka, care spune că sensul și narațiunea filmului nu apar din modul în care se leagă două cadre unul de celălalt, ci din golul ce apare între două fotograme.

Dacă ținem cont de istoricul academic al lui Martin Arnold, care include studii în psihologie și în istoria artelor, dar și activitate pedagogică la mai multe universități de film, producțiile regizorului austriac par o lecție de cinema, născută dintr-un fel de *threesome* între o carte de istorie a teoriilor de film, un tratat de psihanaliză și o scurtă istorie a conservatorismului social și estetic promovat de Hollywood-ul clasic. Fiind construite din punct de vedere formal pe calapodul unor *found footage films* ce presupun încorporarea și melanjul unor secvențe preluate din materiale audiovizuale deja filmate într-un produs nou, putem spune că filmele lui Arnold sunt un fel de Tetris cinematografic cu secvențe din filme regizate de alții, minuțios lucrat și amuzant ca un goblen.

De la sfârșitul anilor '50 până azi, vizionarea, dar mai ales receptarea unui film aparținând Hollywood-ului clasic (materia primă a lui Arnold) a trecut prin mai multe lentile critice; unele propun o grilă interpretativă psihanalitică, altele feministe, câteva folosesc un ton admirativ-nostalgic, o altă categorie vorbește despre implicațiile politice și propagandistice, se discută despre estetică și despre rolul Holywood-ului clasic în istoria filmului, se vorbește despre maniera în care înțelegem filmul, pornind de la semnele pe care limbajul audiovizual le folosește etc. Acest bagaj bibliografic consistent și foarte divers reprezintă un punct de plecare esențial la Martin Arnold.

Conștient de restricțiile impuse în privința conținutului producțiilor hollywoodiene din perioada anterior menționată, cineastul austriac pornește în realizarea filmelor sale de la convingerea că „Hollywood-ul clasic reprezintă un cinema al excluderii, al negării, al reprimării". În alte cuvinte, narațiunea unui film, să spunem din anii '40, promovează în mod conștient și implicit un mod de viață și de organizare a societății, excluzându-le inerent pe celelalte. Din interviul cu Martin Arnold realizat de Scott MacDonald reiese că pentru activitatea cineastului austriac ceea ce nu apare pe ecran într-o producție hollywoodiană clasică este la fel de important, poate chiar mai important, decât ceea ce apare. Tot de-a lungul acestui interviu, cineastul își justifică preferința pentru Hollywood-ul clasic spunând că „imaginea în sine pentru el este importantă întrucât nu arată doar anumite locuri, actori sau acțiuni, ci și visuri, speranțe și subiecte tabu ale epocii și societății care au generat aceste imagini".

În „Pièce touchée" regizorul disecă în cheie psihanalitică o secvență de tipul „honey, I`m home!" de 18 secunde, preluată din „The Human Jungle", dilatând-o pe durata a 15 minute, cu ajutorul repetițiilor, stop-cadrului, inversării imaginii stânga-dreapta sau sus-jos, derulării înapoi etc. Tot acest arsenal specific montajului primitiv utilizat la începuturile cinematografului este strunit abil și accentuează microexpresiile celor două personaje, scoțând la iveală gesturi ușor de decodat dacă aplicăm o grilă de analiză feminist-psihanalitică. Timp de aproape două minute, spectatorul este lăsat să privească un stop-cadru al unei femei care citește pe fotoliu, inactivă, mișcându-se însă aproape insesizabil cu o fotogramă înainte și una înapoi. Prezența feminină se animă și se destinde odată cu intrarea bărbatului în încăpere, eliberându-se aproape imediat din acea stare de agitație sugerată de mișcarea de înainte-înapoi cu o fotogramă. Din acest moment, bărbatul devine centrul în jurul căruia personajul feminin gravitează. În remixarea celor 18 secunde din „The Human Jungle", Arnold rescrie relația dintre cele două personaje folosindu-se de polul comunicării prin limbaj corporal, discuția dintre ele fiind pur și simplu tăiată și înlocuită cu o coloană sonoră care imită sunetul mecanic al unui proiector (de fapt, este vorba de sunetul prelucrat al unei uși care se închide). Neavând posibilitatea de a dicta mișcarea actorilor în cadru, Arnold se folosește intens de montaj pentru a denatura sensul imaginii inițiale în contrariul său. Ceea ce în „The Human Jungle" apare ca o secvență banală în care bărbatul se întoarce acasă la soție, în „Pièce touchée" devine un joc erotic privit la microscop, în care o mișcare a mâinii sau o aplecare a bărbatului peste fotoliul în care stă femeia, reluată obsesiv, se încarcă cu puterea unei aluzii sexuale. În mod surprinzător însă, deși lasă inițial sărutul dintre bărbat și femeie să se desfășoare până la capăt, filmul lui Arnold doar plasează personajele pe traiectoria unui sărut, le lasă să se apropie unul de celălalt la distanță de câțiva centimetri, derulează câteva fotograme înapoi, depărtându-le și apropiindu-le iarăși, sărutul în sine neavând loc niciodată.

În următorul său film din 1993, „Passage à l'acte", Martin Arnold continuă trendul stabilit de primul scurtmetraj, selectând de data aceasta o secvență de 33 de secunde din „To Kill a Mockingbird" (1964, regie Robert Mulligan). Ceea ce se adaugă în „Passage à l'acte" față de „Pièce touchée" este legat de sunet și de prelucrarea lui. Dacă în „Pièce touchée" fragmentele de film utilizate erau prea mici pentru a putea păstra sunetul aferent imaginii inițiale, pentru „Passage à l'acte" Martin Arnold a avut în vedere componența sonoră încă de la început, printre cele două criterii principale de selecție ale secvenței din „To Kill a Mockingbird". În cuvintele regizorului, secvența ideală trebuia, pe de-o parte, să prezinte o altă scenă desfășurată în mediul familial, pe de altă parte, trebuia „să aibă o anume densitate la nivel sonor: cu alte cuvinte, să fie gălăgioasă și plină de evenimente." Aceste două cerințe minime s-au concretizat în ideea de a alege scena de familie din „To Kill a Mockingbird" care satisface atât ambiția formală a regizorului de a lucra cu sunetul, cât și nevoia unui registru tematic care să ofere o încrengătură de relații între personaje ușor de psihanalizat.

De data aceasta, fiind vorba de un film celebru realizat după o carte la fel de celebră trebuie clarificată problema intertexualității sau a confundării sensului filmului inițial cu rezultatul la care ajunge după prelucrare. În primul rând, în filmul inițial secvența selectată de Arnold, raportată la sensul și tematica lui „To Kill a Mockingbird", nu are nicio pondere în dezvoltarea subiectului și tematicii abordate de regizorul Robert Mulligan. Personajele care apar în această scenă sunt în filmul lui Mulligan tatăl, cei doi copii și o vecină. Este foarte important de menționat că în „Passage à l'acte" vecina din „To Kill a Mockingbird" pare a fi mama celor doi copii, întrucât acest aspect susține independența completă a sensului filmului lui Martin Arnold față de original.

Imobilitatea și tăcerea femeii, care în varianta lui Arnold are rolul soției și mamei, certifică pasivitatea personajelor feminine în narațiunile hollywoodiene. Tatăl devine în această secvență autoritatea masculină în tradiționala societate patriarhală, care îi ordonă fiului să se întoarcă la masă și funcționează ca model pentru fiul care mai departe se răstește la sora lui, care, la rândul ei, moștenește pasivitatea mamei. Acest mod simplist de decodare certifică faptul că alegerea unui fragment de film de către Martin Arnold are în vedere reprezentativitatea secvenței pentru societatea americană sau pentru propaganda ideologică despre imaginea ideală a societății americane.

Modul cineastului austriac de a decupa filmele în unități temporale foarte mici este moștenit de la alt regizor austriac, Peter Kubelka, care a regizat filme în aceeași perioadă în care a fost lansat și „To Kill a Mockingbird". Pentru Kubelka, influențat de idealurile apolitice și non-istorice ale modernismului înalt, montajul materialului filmic plecând de la unități temporale foarte mici (fotograma) nu are un scop social, cultural sau ideologic, nici măcar un referent către lumea exterioară; materialul funcționează exclusiv în jurul conceptelor, pentru sine însuși, de dragul artei. Martin Arnold preia metrica kubelkiană și o utilizează ca pe un instrument critic, orientat către deconstruirea mecanismelor ideologice și culturale de manipulare aflate în spatele unei imagini produse de Hollywood-ul clasic, care se folosește preponderent de montajul dialectic al lui Eisenstein pentru a coda mesajele. Pentru Arnold, provocarea constă în a dezvălui cu mijloace specifice cinematografului experimental ceea ce Hollywood-ul codează cu mijloace de editare intrate de mult în *mainstream*.

Un al treilea film care închide această trilogie a repetiției obsesive a unui cadru este „Alone: Life Wastes Andy Hardy" și reprezintă în viziunea lui Michael Zryd o punere în scenă aproape literală a complexului oedipian. Zryd oferă și un fel de îndreptar pentru a indentifică personajele din filmul original și rolul lor în reinterpretarea oferită de Arnold: „Andy Hardy (Mickey Rooney) este Fiul, doamna Hardy (Fay Holden) este Mama, judecătorul Hardy (Lewis Stone) este Legea Tatălui, iar Betsy (Judy Garland) e obiectul dorinței lui Andy."

Prin izolarea anumitor fragmente din film și dominarea sensului imaginilor prin repetiții, Martin Arnold creează o structură de șase tablouri prin care ilustrează complexul oedipian. În primul, insistă timp de două minute asupra sărutului pe obraz pe care Andy i-l oferă mamei sale, doamna Hardy. Surprinsă în prim-plan, aceasta stă deasupra chiuvetei, în timp ce fiul, venind din spate, o prinde de umeri și o sărută pe obraz, întorcându-se apoi la ștersul vaselor pe care doamna Hardy le spală. Camera insistă asupra microexpresiei de pe fața femeii în momentul în care Andy o prinde de umeri și o pupă pe obraz, derulând de mai multe ori modul în care își lasă ușor capul pe spate, închizând ochii și deschizând senzual buzele. Un alt gest pe care Arnold decide

să-l amplifice prin repetiție este modul în care Andy o prinde pe mama lui de umeri. Regizorul, insistând asupra mișcării de prindere, încarcă de dorință sexuală un simplu gest. Până și replicile pe care cele două personaje și le adresează în acest tablou „Andy?", „Yes, mom!", devin în urma prelucrării secvenței „Andy?", „Yes, Mom!" (cu majusculă).

În următorul tablou, care ilustrează conceptul lacanian de Numele Tatălui (în franceză e vorba și de un joc de cuvinte: „le nom du pere", „le non du pere" și „les non-dupes errent"), domnul Hardy, a cărui meserie este, culmea, cea de judecător, își plesnește fiul peste față, strigându-i „Shut Up!". Ca în cazul primului tablou, Arnold lasă secvența să ruleze și abia ulterior vine răspunsul băiatului („Yes, dad!"), în care, foarte important, se aude și apelativul „Tată".

Al treilea tablou o surprinde pe Betsy (Judy Garland) cântând, o secvență tipic hollywoodiană în care o femeie (sau mai multe) se ocupă de micul *entertainment* al spectatorilor, în timp ce bărbații de pe ecran sunt cei care, de fapt, în economia narativă, duc acțiunea mai departe. De-a lungul acestui tablou, Arnold se oprește asupra a două momente din cântec, cel în care Betsy, obiectul dorinței lui Andy, cântă cuvintele „alone" și „love".

Al patrulea tablou reprezintă o revenire la personajele din scena inițială, doar că de data asta Andy își ia „la revedere" de la doamna Hardy. Mama, cu ochii umezi, așezată în fotoliu, îl întreabă pe Andy, care deja a ajuns în cadrul ușii, „Where are you going, son?" (încă o dată, e de remarcat utilizarea cuvântului „son" pentru declinarea identității personajului în economia narativă a complexului oedipian). După răspunsul băiatului, „You know where I`m going", continuat de ieșirea lui Andy din cameră și imaginea ușii ce se închide, aparatul revine asupra chipului doamnei Hardy care își împreunează mâinile a îngrijorare.

Următorul tablou înfățișează întâlnirea dintre Betsy și Andy și marchează, în opinia criticului Michael Zryd, trecerea de la sexualitatea infantilă la sexualitatea matură. Andy, îmbrăcat în frac negru, cu mănuși albe, cămașă, papion, baston și pălărie, înaintează cu pași mici de pinguin, obstrucționați de tăierile și repetițiile lui Arnold, către Betsy. Martin Arnold introduce, imediat după ce Judy Garland dă replica „Andy, you look beautiful" un cadru scurt de maximum zece secunde în care doamna Hardy (aproape plângând și cu mâna în care ține un șervețel mototolit dusă la gură) pare că privește cu îngrijorare dezaprobatoare către cei doi îndrăgostiți. Ultimul tablou al acestui film, în buna tradiție hollywoodiană și psihanalitică, este un *happy ending* în care, din punctul de vedere al tiparului narativ hollywoodian, eroul sfârșește împreună cu eroina, sărutându-se, iar din punct de vedere psihanalitic arcul narativ al complexului oedipian se încheie, Fiul reprimându-și dorința față de Mamă.

Dacă la începutul eseului am spus că Arnold n-are suflet am făcut-o pentru că personajele regizorului austriac nu au nicio șansă la umanitate. Așa cum le reprezintă, ele sunt doar păpuși care acționează conform unor legi psihanalitice de neîncălcat. Nu că personajele Hollywood-ului ar depăși foarte des limita bidimensionalității sau că ar semăna prea bine cu oameni din viața reală, dar la Arnold aplicarea constantă a teoriilor psihanalitice reduce la un set de reguli orice personaj care apare în filmele sale.

Festivalul de Film Polonez de la Gdynia

ediția a 39-a

15-21 septembrie 2014

de Irina Trocan

Ajuns deja la cea de-a 39-a ediție, Festivalul de Film din Gdynia are în spate o tradiție lungă și este, în contextul evenimentelor culturale, o vedetă națională. E singurul festival exclusiv pentru filme poloneze, acordând premii filmelor pentru merite foarte diverse: în afară de „Leul de Aur" pentru cel mai bun film, mai sunt premiile tehnice pentru scenariu, muzică și montaj, precum și recompensele timpurii pentru cel mai bun debut în regie și actorie. Rezumând, toată lumea din Polonia e cu ochii pe Gdynia să descopere ce e mai valoros între filmele din anul curent și cine sunt realizatorii de film de mâine.

Într-un sens, lucrurile sunt deja așezate. Festivalul din Gdynia are mize mari pe plan intern, dacă ținem seama că Polonia are o industrie de film funcțională și se întâmplă măcar anual ca un film să aducă în cinematografe un milion de spectatori (ceea ce e remarcabil, pentru o fostă țară comunistă cu o populație aproximativ dublă față de România – la noi, pragul de 100.000 de spectatori pentru un film produs în țară e aproape de netrecut). Pentru că o raportăm la standarde internaționale, trebuie specificat că Polonia e în mare măsură conservatoare cu patrimoniul ei cultural și cu eroii locali – într-atât, încât se poate ușor crea o falie între sistemul de distribuție național și publicul internațional. De exemplu, filmul de deschidere de la Gdynia de anul acesta a fost mult așteptatul „Potop Redivivus", o restaurare și scurtare a epopeii istorice de 5 ore „Potopul" (regia Jerzy Hoffman, 1974), la rândul ei o adaptare a romanului-lectură-școlară al lui Henryk Sienkiewicz, care e dens în referințe la istoria Poloniei și la noblețea caracterului național – e de la sine înțeles că asemenea înfloriturii patriotice nu pot fi comunicate publicului prea bine prin subtitrări.

Principala provocare în cazul acestui festival pare să fie gestionarea lui ca eveniment de importanță regională (care să rămână important regional) astfel încât să crească și după standarde internaționale. Un prim obiectiv ar fi o selecție a filmelor mai exigentă. Lăsând la o parte rolul festivalului în expunerea producției naționale în fața unui public, toate filmele din competiția de la Gdynia ar trebui să fie într-adevăr competitive. Același lucru se poate spune despre Competiția Cinemaului Tânăr, programul de zece ore dedicat de festival scurtmetrajelor studențești. (Dat fiind numărul mare de filme făcute în Polonia în fiecare an, oricum se ajunge la asta prin alegeri și refuzuri – organizatorii declară că au fost proiectate doar 25 de filme din cele 60 înscrise).

Al doilea obiectiv pentru a face festivalul să fie internațional lizibil e un *branding* cât mai precis – crearea unei identități pentru secțiunile paralele care să arate ce anume vor să promoveze. În consecință, secțiunea necompetitivă *Viziuni Unice* a înlocuit mai vag numita „Panorama" de anul trecut și a restrâns numărul de filme incluse. Meritele pentru schimbări îi aparțin noului director artistic, prolificul critic de film Michał Oleszczyk, al cărui orizont și discernământ estetic sunt cu siguranță benefice pentru festival. Dincolo de intențiile sale declarate de a marca mai bine festivalul pe harta lumii, încearcă să aducă în atenția invitaților străini ai festivalului o selecție de filme poloneze clasice care sunt în curs de restaurare sau redescoperire; anul acesta s-au remarcat clasicul liric & satiric „Zilele lui Matei"/„ ywot Mateusza" (1968) al regizorului Witold Leszczy ski și „Goto, insula iubirii"/„Goto, l'île d'amour", o producție franceză semnată de directorul și animatorul Walerian Borowczyk.

Fiind acolo în calitate de străină dintr-o țară apropiată geografic, dar foarte îndepărtată lingvistic, am rămas cu impresia că festivalul de la Gdynia face eforturi să integreze oaspeții nevorbitori de poloneză, dar rămâne totuși parțial inaccesibil. Proiecțiile subtitrate și conferințele cu traducere în engleză simultană erau semnalate în program, dar era nevoie de vigilență constantă să le nimeresc. Deși se presupune că existau subtitrări pentru toate filmele din competiție (care erau urmărite și evaluate de un juriu internațional), nu toate proiecțiile erau subtitrate – am amânat să-mi iau bilet la „Varșovia ,44" până în ultima zi din festival, când am intrat încrezătoare în sala de cinema și am așteptat să înceapă, să descopăr apoi că filmul nu era subtitrat. Anumite secțiuni din festival – „Comorile cinematografului antebelic" și „Arhivele horror-ului" mi-erau inaccesibile din același motiv.

Cu toate complicațiile, am reușit să văd aproximativ jumătate din filmele din Competiția principală și din programul Cinema tânăr. Filmele de lungmetraj (aparținând în mare parte unor regizori debutanți) erau în proporție copleșitoare premiere mondiale și reușeau să ruleze simultan în mai multe săli alăturate din multiplexul local, cu toate sălile pline. Filmele care au avut premiera înainte pot fi numărate pe degetele de la o mână: „Cetățeanul"/„Obywatel", al unui binecunoscut actor și regizor polonez, Jerzy Stuhr; „Jack Strong" de Władysław Pasikowski, „Îngerul falnic" de Wojciech Smarzowski și „Hardkor Disko". (Încă vreo două, „Kebab & Horoscop" și „Onirica", au avut premiere festivaliere înainte de Gdynia.) Dintr-un punct de vedere practic, pare că Gdynia e o platformă de lansare bună pentru filme poloneze noi. Cât despre conținutul lor, multe dintre cele pe care le-am văzut sunt destul de modeste: filme de

gen convenționale (*policier*-ul „Jeziorak”/„Linia de plutire” de Michał Otłowski) amestecare cu cinema auteurist de anii ’70 inegal și delabrat (în categoria asta intră și multe scurtmetraje), spectacole redate cu tehnologie de vârf („Varșovia ‚44” de Jan Komasa e evaluat ca fiind cel mai scump film făcut vreodată) plus câteva comedii.

Aș vrea să fac o divagație modestă de la evaluarea mea asupra festivalului și să ridic o problemă care ar putea fi chiar vitală în cazul de față: dat fiind reflexul critic de a discuta filme și festivaluri în funcție de cum se compară cu standardul global, oare nu le judecăm imprecis pentru că le cerem să ni se adreseze într-un idiom internațional? Oare conformitatea la tendințele cinematografice actuale și relevanța globală sunt cerințe obligatorii? Sau sunt, din contră, neglijabile, lipsite de valoare artistică intrinsecă? Mai concret, pot mărturisi că am apreciat în mod deosebit un film numit „Male stluczki”/„Little Crushes”/„Bucățele de sticlă” de Ireneusz Grzyb și Aleksandra Gowin, o comedie excentrică cu tineri pierde-vară, care a rulat în secțiunea *Viziuni unice*, ca mai apoi să mi se spună că acest film (spre deosebire de „Zei”, omni-premiatul ediției) a fost făcut cu gândul la un public străin. Oare asta înseamnă (sau măcar dă de bănuit) că sunt sensibilă doar la filme pregătite pe gustul meu? E clar cel puțin că „Little Crushes” e lipsit de specificitate socioeconomică, ceea ce pe de o parte îl face inteligibil în interiorul genului său (relativ proaspăt), pe de altă parte deschide posibilitatea de a fi mai atractiv pentru străini decât pentru oamenii între care se presupune că locuiesc aceste personaje.

Dezbaterea în jurul tropilor care sunt recunoscuți internațional e însă mai complicată decât pare. Categoria de filme „universale” din Gdynia ar cuprinde, probabil, „Hardkor Disko” de Krzysztof Skonieczny, făcut (probabil) pentru un public de adolescenți încă blocați în faza antisocială, care și-a creat un cult în Polonia după ce a fost lansat primăvara trecută. Cu un protagonist fermecător, într-un fel romantic-macabru, care seduce o fată frumoasă și instabilă, apoi o pierde, apoi o urmărește iar, e un dispozitiv cinematografic bine alcătuit care îi ține pe spectatori ocupați să chestioneze ce văd în loc să chestioneze implicațiile. Adăugând plăcere senzorială la o serie de evenimente fragmentate și neelucidate cauzal, urmează în trena unei tradiții *arthouse* care a fost cândva asociată cu cinemaul la persoana I, dar s-a sedimentat de multă vreme în coduri curate și rigide. Din nou, vorbim despre un film „internațional” care a avut un succes modest în gala de premiere de la Gdynia (câștigând Cea mai bună imagine și premii de debut pentru regizor și actriță), dar impactul lui *local* poate fi relevant în ipoteza unui mediu cultural în transformare.

Răsfățatul festivalului de anul acesta a fost, de departe, „Zei”/„Bogowie” de Łukasz Palkowski, reprezentând viața și încercările unui cardiolog-pionier-supraom, chirurg-maratonist-de-cord, Zbigniew Religa. Amplificând aura protagonistului în timp ce se luptă să construiască o clinică de chirurgie cardiacă (făcând întreprinderea lui ușor de înțeles, fără mari abateri de la mentalitatea capitalistă) și, în același timp, acordându-i momente răsfirate de slăbiciune umană (care se presupune că sunt incandescente pentru poporul lui, convins că eroii naționali nu cedează niciodată), filmul e simultan făcut cu meșteșug și profund limitat. La fiecare câteva minute de tensiune există un debușeu comic, fiecare pasaj care riscă să devină tehnic e contrabalansat imediat de patosul reflex al sugestiei că acest strălucit medic e în mod necesar un soț neglijent. Din punct de vedere artistic, „Zei” e nul – nu dă de înțeles niciodată că munca de pionierat e prin definiție o succesiune de încercări și de eșecuri în care eșecurile pot fi costisitoare. Cu toate astea, având în vedere că lucrează cu un personaj iconic, care nu poate fi ajustat la narațiunea vieții de zi cu zi, obiecția mea s-ar putea să semene un pic cu critica unui film cu Clint Eastwood pentru lipsa de realism. Așadar, o să-mi limitez comentariul la a spune că „Zei” revine în mod clar în categoria filmelor care sunt reușite strict pe plan local.

După toate astea, ar trebui să-mi rezum impresiile despre festival într-o concluzie fermă și de data asta e un lucru deosebit de delicat. Aș prefera să-mi asum subiectivitatea evaluării și arbitrarul traiectoriei mele prin festivalul de la Gdynia (pe care îl vizitez anul acesta pentru prima oară) și să aleg să redau experiența descriptiv. Petrecând o săptămână în Gdynia – în mare parte în săli de cinematograf –, m-am simțit uneori ca un critic neimpresionat, uneori ca un cinefil cu spirit de aventură, uneori ca un turist.

Obywatel (r. Jerzy Stuhr, 2014)

Festivalul Internațional „Anim'est"

ediția a 9-a

București, 3-12 octombrie 2014

de Ioana Avram, Bianca Bănică, Maria Cârstian, Ioana Moraru, Alexandru Vizitiu

The Boxtrolls
SUA 2014
regie Graham Annable, Anthony Stacchi

Prin comparație cu Disney sau Pixar, primele două filme ale studioului american de animație *stop-motion* Laika, „Coraline" (2009) și „Paranorman" (2012), au fost mai degrabă lăudate de critica de specialitate, decât de publicul plătitor de bilet, motivul fiind probabil o combinație între subiectele ușor întunecate, înclinate înspre grotesc, și stilistica conformă poeticii *stop-motion*-ului – cu toate că ambele filme sunt 3D. Cel mai recent film al studioului, „The Boxtrolls", co-regizat de Graham Annable și Anthony Stacchi, confirmă direcția inițiată de primele două animații, jucând în continuare mai mult după regulile analogului, și mai puțin după ale digitalului. Încorporând elemente din poveste, genericul de final aruncă o privire chiar în momentele de gestație ale unui proiect de animație *stop-motion*, arătând pe scurt pașii pe care îi urmează acest tip de demers.
„The Boxtrolls" este o adaptare liberă a romanului britanic „Here Be Monsters!", scris de Alan Snow, iar acțiunea se desfășoară într-un oraș înghesuit și încețoșat, care amintește de noroaiele epocii victoriene. Arhitectura este stratificată și construită vertical: clădirile sunt așezate unele peste altele, iar sub orașul oamenilor funcționează o comunitate mărginașă, cea a boxtrolilor, ființe care există în baza unui exoschelet din carton, generic numit cutie, și care reciclează pe ascuns gunoaiele orașului, recuperând, transformând și optimizând. Structura orașului o oglindește pe cea a societății, concepută după o ierarhie strictă și închisă: orașul se numește Cheesebridge, iar locuitorii săi venerează produsele lactate, în special brânzeturile, care delimitează clasele sociale. Simbolul aristocrației este pălăria albă, care aparține câtorva privilegiați, printre care și primarului, iar însemnul clasei muncitoare este pălăria roșie.
Povestea pornește de la un deținător de pălărie roșie, Archibald Snatcher, care, dornic să avanseze în ierarhie, îi convinge pe pălărierii albi că boxtrolii au răpit și mâncat un copil și le propune să îi elimine, în schimbul asimilării sale în pătura privilegiată a societății. Confuzia pornește de la faptul că boxtrolii sunt în realitate inofensivi, iar printr-o intrigă de fundal, care ajută în cele din urmă la rezolvarea poveștii, se dovedește că Eggs, copilul pe care ei l-ar fi furat, este de fapt un personaj mowgliesc, un orfan pe care ei îl cresc și îl consideră unul de-al lor. Fiind singura legătură a boxtrolilor cu orașul suprateran, Eggs intervine în vânătoarea de vrăjitoare a lui Snatcher și încearcă să demonstreze nevinovăția adoptatorilor săi.
Parti-pris-urile filmului sunt destul de clare și urmează principii maniheiste: în timp ce boxtrolii sunt nevinovați, neînțeleși și pe nedrept hăituiți ca fiind o specie inferioară omului, clasa muncitoare (din care face parte Snatcher) și cea a aristocraților sunt ambele demonizate – aceștia din urmă preferă să investească într-o roată uriașă de brânză, în loc să construiască un spital pediatric, deci sunt în general neatenți la nevoile orașului. Filmul critică sistemul ierarhic al societății; există o imagine care ajută la lecturarea poveștii în această cheie: când dorm, boxtrolii se închid în cutiile lor și se așează unii peste alții, formând o structură compactă și unificată, în opoziție cu stratificarea piramidală a societății supraterane.
„The Boxtrolls" atinge și subiectul familiei tradiționale și al identității; deși boxtrolii nu sunt individualizați pe sexe, ei adoptă și cresc un copil, funcționând, deci, după regulile unității familiale. Așadar, fiind marketat ca film pentru copii, tendința didactică a poveștii pare nu numai asumată, dar și intenționată. (de Ioana Moraru)

Cheatin'
SUA 2013
regie Bill Plympton

Animatorul independent Bill Plympton a venit anul acesta la București ca să demonstreze că se pot face bani din animație fără sprijinul vreunui mare studio, că nu e nevoie decât de o echipă de zece oameni pentru ca un lungmetraj de animație să fie realizat și promovat cu succes în toată lumea. Compus din 40 000 de desene făcute de mână de Plympton și apoi prelucrate digital în *water color*, „Cheatin'" este cea mai recentă creație animată adresată adulților, având o priză mare la public și câștigând premii la peste zece festivaluri internaționale în ultimul an.
Keep it simple, keep it cheap and keep it funny! este lozinca după care se ghidează Plympton. Totuși, „Cheatin'" a fost ceva mai costisitor și ceva mai elaborat decât restul proiectelor sale, astfel că în timpul producției bugetul s-a epuizat. Plympton a ales să apeleze la un *crowdfunding* și nu să încerce să obțină finanțare de la un studio de la Hollywood, întrucât filmul său e desenat de mână în totalitate și nu are o narațiune genuină, destinată copiilor, cu personaje ludice, ci conține scene de sex explicit și multe aluzii sexuale, elemente care ar fi condus la multă reticență.

Hollywood-ul are o altă viziune asupra animației, motiv pentru care Plympton încearcă să își expună proiectele în mod independent unui public cât mai variat, care să devină conștient de câte valențe poate avea animația dincolo de legăturile ei cu ingenuitatea copilăriei.
Jake și Ella, protagoniștii din „Cheatin'", sunt variante ușor caricaturale ale lui Plympton și ale unei femei despre care a crezut că este iubirea vieții lui timp de o lună. Apoi a realizat că își dorea să o strângă de gât la fel de tare cât își dorea să facă sex cu ea. Astfel, se produce un ușor schimb de roluri și, deși premiza rămâne aceeași, Ella este cea care încearcă să îl omoare pe Jake atunci când află că acesta o înșală. Impulsul Ellei nu rămâne la nivel de pasiune sexuală, întrucât filmul ajunge să analizeze psihologia feminină dincolo de tipologii, concentrându-se asupra sentimentelor de iubire și gelozie din perspectiva anduranței. Ella preferă să îl lase pe Jake să își continue întâlnirile adultere, atât timp cât poate să se teleporteze, de fiecare dată, în trupul femeii cu care el urmează să se culce. Magia teleportării devine o metaforă pentru un tip de iubire intensă, dar în același timp, total autodistrugător.
Filmul nu conține dialog, însă soluțiile vizuale ale lui Plympton, împreună cu alegerile muzicale, compensează, ilustrând atât accentele lirice, cât și pe cele violente. „Cheatin'" devine o animație numită generic *hardcore* în care se jonglează cu stereotipuri feminine și masculine în jurul unor personaje electrizante, atent modelate astfel încât să fie exponente ale dualității sentimentale umane. Ponderea dintre iubire și orgoliu, respectiv dintre pasiune și războinare, devine egală. Relația Ellei cu Jake păstrează un nucleu de pericol pe tot parcursul acțiunii, de la momentul în care s-au îndrăgostit (pe loc, atunci când el o salvează de un cablu al unei mașinuțe electrice ce ar fi putut să o electrocuteze), trecând prin ispitele pe care le întâlnește el la fiecare pas și terminând cu cercul vicios al infidelității și cu riscul ca Ella să moară, nemaiputând să se întoarcă în corpul ei, din cauza unei supraîncărcări electrice a mașinăriei care făcea magia posibilă.
Bill Plympton este nonconformistul animației, iar curajul său de a inova, deși industria pare să limiteze posibilitățile în loc să le multiplice, a fost pentru mulți o importantă sursă de inspirație. Așa cum „The Tune", primul său lungmetraj, a fost primul *feature-film* de animație desenat în întregime de mână, de o singură persoană, „Cheatin'" poate deveni startul unei serii de filme animate adresate exclusiv adulților, în care personajele și acțiunile lor pot fi cu adevărat organice, putând conduce o intrigă la fel de complexă ca a oricărui alt film de ficțiune. (de Bianca Bănică)

Hair High
SUA 2004
regie Bill Plympton

În Portland, Oregon, plouă mult, așa mult încât psihicul locuitorilor săi o ia razna, îndemnându-i adeseori să devină ori animatori, ori criminali în serie. Așa se tot laudă Bill Plympton în interviuri, deși el are de fapt ceva din amândouă: îi place să-și omoare personajele animate cât mai inventiv – „Mutant Aliens" începe exuberant cu asasinarea președintelui Americii de către un nas-gigant-umblător *à la* Gogol, iar „Hair High", lungmetrajul său de animație din 2004, e ca o întâlnire între „Grease" și „Carrie", doar că fără muzică. E un *comedy-horror-romance*, o melodramă de liceu plasată în anii '50, cu *soundtrack rock'n'roll* foarte *catchy* în care apar intempestiv scheleți umblători. E un alt univers plymptonian în care absurdul și grotescul se țin de mână, doar că acum satira nu mai e adresată întregului stat american, ci se îndreaptă strict către lumea adolescentină retro, lovind în plex cultul nopții balului.
Povestea e clasică – Rod, sportivul plin de mușchi, *jock*-ul cu frează perfectă, împreună cu Cherri, o *drama queen* cu pampoane în loc de creier, formează cuplul perfect ca regele și regina balului. Spud, puștiul cel nou, arată ca o variantă adolescentă a lui Del din „The Tune"; el are ghinionul de a-i ofensa în prima zi de școală pe cei doi, câștigându-și rolul de sclav personal pentru Cherri. Se îndrăgostește de ea în ciuda tuturor avertismentelor, iar primul lor sărut e mai scârboso-adorabil decât orice ilustrare din „How to Kiss", scurtmetrajul timpuriu al lui Plympton. Molfăitul buzelor cărnoase și valurile de salivă sunt înlocuite de valuri de salivă, fluturași și inimioare. De-a dreptul mișcător, dacă stăm să ne gândim la *gag*-urile suprarealiste, recurente de-a lungul carierei artistului, în care diverse personaje își aruncă efectiv mațele însângerate pe unde apucă. Plympton are o plăcere inerentă în a ofensa, așa că inclusiv „Hair High" are arsenalul lui de *gag*-uri scârboase și glume porno, care-i fixează audiența undeva la 18+, dar care-i păstrează *fanbase*-ul restrâns și loial.
Personajele sunt stereotipale, însă faptul că sunt mult mai diforme și mai disproporționate decât până acum oferă nu doar stranietate, ci și o sursă în plus de umor vizual. Într-un univers în care autoritatea și importanța se măsoară după dimensiunea părului, Cherri nu poate fi altfel decât un cap grandios pe un trup scheletic (inițial la figurat, apoi și la propriu). Se practică incongruența părților corporale, fiecare are o trăsătură exagerată care-l caricaturizează, formându-se o masă amorfă

The Boxtrolls, 2014

de adolescenți grotești și săraci cu duhul. Mai mult, nici unul dintre ei nu e cu adevărat bun sau complet moral, și nimic nu poate fi luat în serios – nici măcar o înmormântare. Filmul e o farsă cu deznodământ gotic Tim Burton-ian și trebuie luată ca atare.
Și deși narațiunea nu e punctul forte al lui Plympton, de această dată povestea e bine închegată, nu are găuri în coerență. Tratează o gamă largă de clișee adolescentine într-un spațiu robust și, spre deosebire de majoritatea scurtmetrajelor sale plasate în vid, în fața colii albe de hârtie, „Hair High" se alătură unor filme ca „Mutant Aliens" sau „I Married a Strange Person", afișând un univers concret, complet desenat manual, în care personajele se desfășoară liber și interacționează direct cu mediul.
„Hair High" e inserarea anomiei într-o *prom night comedy*, o farsă horror care trebuie să amuze fără să fie luată în serios. Bill Plympton exagerează normele sociale și stilistice ale perioadei, construind spațiul perfect pentru satiră, glume grosolane și divertisment. (de Maria Cârstian)

O menino e o mundo (Băiatul și lumea)
Brazilia 2013
regie Alê Abreu

Al doilea lungmetraj de animație al regizorului brazilian Alê Abreu, „Băiatul și lumea (O menino e o mundo)" prezintă prin tehnici minimalist-infantile o lume în crescendo continuu, care pare să se nască și să devină chiar sub ochii noștri.
Totul începe ca pe o foaie de hârtie: fundalul este alb, iar eroul filmului este un băiețel tras în câteva linii, cu obrajii roșii și ochii mirați. În loc să taie, Abreu alege de mult ori să se joace cu perspectiva și să transforme un plan strâns într-un plan ansamblu. Astfel, descoperim că protagonistul, Cuca, are ca teren de joacă o câmpie aparent nesfârșită în jurul casei sale și îl urmărim în zbenguiala lui continuă până dincolo de nori, unde zărim silueta unui oraș piramidal. Acesta locuiește la țară, cu părinții săi, și pentru o scurtă perioadă de timp lumea pare un loc simplu și fericit, în care Cuca poate să prindă sunetele muzicale în borcane și să le îngroape în pământ pentru păstrare. Însă când tatăl său ia trenul (un vierme metalic) spre oraș, probabil în căutarea unei slujbe, Cuca nu mai poate să doarmă și decide să pornească după el. Forța imaginii lui Abreu constă în giumbușlucurile vizuale pe care le găsește pentru a trece de la un plan la altul (șinele de tren se transformă în picături de ploaie) și în îmbinarea formelor și a texturilor pentru a sublinia detaliile.
Filmul devine din ce în ce mai complex din punct de vedere vizual, cu cât Cuca se apropie mai mult de oraș, însă interesante sunt paralelele vizuale pe care le construiește Abreu. Acesta prezintă munca țăranilor ca pe un proces mecanic, în care fiecare om este o parte a unei mașinării perfect unse și sincronizate. Mai târziu, când Cuca ajunge la o fabrică, mașinăriile pufnesc și respiră, sunt *animalice* și nu au nimic din perfecțiunea sistematică ce le este de obicei atribuită. De aici, Cuca ia un autobuz (care se umple cu oameni asemenea unui pahar umplut cu apă) spre oraș, o construcție colosală peste care se lasă seara. Văzându-se singur, Cuca decide să-l urmărească pe ultimul bărbat care coboară din autobuz. Aceștia urcă împreună o serie nesfârșită de scări până aproape de vârful orașului-piramidă.
Fiind lipsit de dialog și de un *plot* convențional, filmul se folosește de un număr considerabil de abstractizări pentru a trasmite un mesaj. Conflictul dintre *bine și rău*, urban și rural, mecanic și natural este plasticizat printr-o luptă aeriană dintre o pasăre multicoloră, creată de muzica unui carnaval ambulant, și una neagră, creată de zgomotele armelor armatei. Diatriba împotriva consumerismului este dusă în primul rând vizual: dacă natura și personajele păstrează textura uneltelor de desen *rudimentare*, precum pastelul, creionul și creta, orașul, cu pancartele sale promoționale și ecranele de televizor suspendate de fiecare zgârie-nori, se zbate între luciu perfect și mâzgăleli ce caricaturizează lumea lăsată în urmă. Însă Abreu nu păstrează același registru mereu: există un episod inspirat de *arcade games*, în care Cuca sare printre cutii și produse care se asamblează singure.
Punctul culminant este atins în momentul în care *foaia de hârtie* care a servit drept spațiu de desfășurare ia foc (foc adevărat), iar în locul ei apar imagini reale, montate foarte rapid. Întoarcerea la animație este bruscă și este urmată de un episod ce amintește de „2001: A Space Odyssey", în care îmbătrânirea lui Cuca este punctată vizual prin câteva apariții sugestive. (de Ioana Avram)

Kaze tachinu (The Wind Rises)
Japonia 2013
regie Hayao Miyazaki

Ultima scenă din „Kaze Tachinu" se petrece spre sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, într-o Japonie răvășită de război, cu sute de avioane ale Aliaților zburând pe un cer negru ca smoala, în care majoritatea orașelor japoneze au fost șterse de pe fața pământului de bombe din napalm, cu milioane de morți, orfani și refugiați. Colinele și dealurile verzi care au devenit emblematice (și nelipsite) mizanscenei lui Miyazaki sunt înțesate de rămășițele faimoaselor avioane de luptă Zero, creația protagonistului acestui film, Jiro Horikoshi. Pe acest fundal, cu ce a mai rămas din țară și munca lui de o viață, poartă o ultimă conversație cu varianta imaginară a idolului său, faimosul aviator italian Giovanni Caproni, despre cât de oribile și frumoase sunt creațiile/visele lor.
Dacă acesta chiar este ultimul film al lui Hayao Miyazaki (deși el a declarat același lucru despre fiecare film pe care l-a realizat de la „Mononoke Hime" încoace), atunci vedem un artist care a decis să-și reevalueze întreaga carieră (de aproape patruzeci de ani și șaisprezece filme), genul în care și-a realizat aceste filme (*anime*, un termen pe care îl urăște) și defectele țării sale, mândria și obsesia colectivă de a deveni o țară modernă, importantă și puternică, în ciuda consecințelor (atunci și acum) . În film, un subplot este dorința japonezilor de a avansa tehnologic și de a ajunge egalii occidentului, ceea ce a dus la atacul de la Pearl Harbor, așa cum dorința de a deveni cea mai mare putere economică din lume în anii '70-'80 a dus la o criză economică din care nici până azi nu au ieșit, cu o societate - în ochii lui Miyazaki - statică, depresivă și parazitară.
Prin urmare conversațiile dintre Caproni și Jiro - despre frumusețea acestor obiecte numite avioane, despre felul în care omul a reușit în sfârșit să zboare (să transforme un vis peren în realitate) și cum ele sunt folosite cu scopuri triviale sau meschine - sunt reflecții asupra moștenirii lui Miyazaki, care de-a lungul carierei a căutat să înlăture orice limită sau convenție impusă de filmele *live action* sau de animațiile europene sau americane. În filmele sale nu există animație reciclată, fundal static sau *rotoscoping* (care limitează încadraturile și expresiile personajelor). În schimb, există întotdeauna mișcare (câteodată doar a firelor de iarbă), apar cadre (până la dezvoltarea tehnologiei 3D) imposibil de realizat în orice alt mediu audio-vizual - cum ar fi faimoasele scene de zbor prezente în toate filmele sale -, obiectele și personajele au un caracter elastic, maleabil, efemer. Un avion adevărat se poate comporta (și arată) ca unul de hârtie, un tren merge pe șine ca și când ar fi făcut din plastilină, capul unui personaj se poate micșora și crește în funcție de starea emoțională a acestuia. Și și-a realizat filmele într-un gen rigid (sunt sute de *anime*-uri produse în fiecare an care arată la fel), într-o industrie unde o mare parte din produse sunt menite să promoveze jocuri sau jucării.
Dincolo de lumea onirică a lui Jiro, în care avioanele sunt în armonie cu natura (această armonie imposibil de realizat în multe filme ale lui Miyazaki), iar oamenii pot zbura fără griji, există „lumea reală", adică Japonia interbelică, aflată în mișcare constantă și haotică, unde tragedii de tot felul (cutremure, boli, umbra războiului) distrug viețile oamenilor obișnuiți. În filmele lui Miyazaki (chiar și cele mai idealiste) lumea este neiertătoare, ambiguă, există pericol la tot pasul, iar speranța se manifestă doar la puțini oameni (încăpățânați și/sau inocenți), care pot îndura valul de eșecuri, ghinion și neînțelegeri (dar niciodată nu pot schimba ceva). La asta se reduce ultima scenă a filmului „Kaze Tachinu" (poate ultima scenă regizată vreodată de Miyazaki) - la un artist care admiră creațiile sale, frumoase, simetrice, îngrozitoare, într-o lume de care a încercat să evadeze prin visele sale. (de Alexandru Vizitiu)

Festivalul Internațional Astra

ediția a 21-a

Sibiu 6-12 octombrie 2014

de Ioana Avram, Bianca Bănică, Maria Cârstian, Raluca Durbacă, Ana Uluceanu

Experimentul București
România 2013
regie Tom Wilson

„Experimentul București", regizat de Tom Wilson, este el însuși un film-experiment. Cazul acestui presupus experiment, prin care Securitatea, deja convinsă de iminența Revoluției din 1989, pregătea tranziția de la comunism la capitalism, constituie subiectul filmului. Odată aparent încheiat, ni se comunică faptul că aceasta nu a fost decât o punere în scenă a unui caz inexistent, iar povestea personajelor, deși non-fictive, este un fals. Apoi se face tranziția către subiectul autentic: un supraviețuitor al Experimentului Pitești, Aristidie Ionescu, relatează ceea ce a trăit în închisoarea din Pitești când aceasta era menită să re-educe deținuții politici din perioada 1949-1951, de asemenea prin experimente psihologice încă parțial necunoscute.
Excluzând finalul, alături de precizările conform cărora ni s-a prezentat un fals, și presupunând că ar fi un documentar real, acesta își configurează scopul în mod derutant. Dacă regizorul are o teză de demonstrat, aceasta este greu de depistat ca fiind singulară. Intențiile sale par multiple: să demonstreze că adevărata istorie nu este suficient cunoscută, că ne lăsăm manipulați de către media, că ne lăsăm manipulați chiar de documentar în sine. Dacă aceste critici sunt juste, cât și relevante pentru adevăratul subiect de documentar, lucrul nu transpare cu ușurință, deoarece nu sunt suficient de clar formulate.
Însuși demersul documentar este confuz. Relația de dragoste întreruptă dintre fosta cântăreață din perioada comunistă târzie Carmen Anton și actualul afacerist prosper Andrei Juvină se subordonează încercării de a soluționa ceea ce acest experiment ar fi însemnat cu adevărat (lucru de care filmul ne privează, în cele din urmă, explicația fiind mai degrabă intuitivă). Problema lui Carmen și a lui Andrei este rezolvată, însă misterul experimentului rămâne încă în aer. În cele din urmă, soluția amoroasă constituie finalul unui film ce pretinde a căuta adevărul despre un demers științific subversiv.
Conținutul materialului cumulat este viu: împăcarea cu ideea unui trecut fabulos ce nu se mai întoarce, bizareria invențiilor futuriste ale lui Iustin Capră, nașterea unui capitalism prost-înțeles si defectuos dezvoltat, metoda aducătoare de succes a psihologului Bilț prin unde sonore. Toate acestea sunt teme spumoase, însă în „Experimentul București" le lipsește unitatea. Tranziția este bruscă și nu continuă discursul filmic, ci mai adaugă încă un strat peste conținutul neomogen.
Către falsul final, spectatorul nu este întru totul lămurit. Mai mult, el află că nu era nimic de elucidat de la bun început, întrucât „experimentul București" nu a existat vreodată. Subiectul cu adevărat important îl constituie mărturia fostului deținut în închisoarea din Pitești, subiect pe care prea puțini dintre noi îl cunoaștem. În felul acesta, autorul aproape că ne trage de ureche: suntem surprinși preocupându-ne de mitizarea unui trecut tulburat, în loc să dăm importanța cuvenită unui fapt istoric într-atât de grav precum acesta.
A apela la aceleași procedee precum mediul pe care Tom Wilson îl critică este periculos. Filmul se auto-sabotează: spectatorului îi este negat un orizont de așteptări, pentru a fi imediat confruntat cu un subiect dificil, care necesită pregătire pentru a putea fi receptat, apoi digerat și înțeles, în urma cărora să rezulte toate aceste concluzii pe care filmul le împinge în față, în loc să permită ca acestea să survină în mod organic.
Cu toate astea, filmul este o producție independentă reușită. Tom Wilson se dovedește talentat în lucrul cu actorii neprofesioniști, în interiorul unui film realizat cu un buget foarte redus (250 de Euro, precum pretinde el însuși), dar care nu înfățișează aceste lipsuri majore în felul în care arată. (de Ana Uluceanu)

Is The Man Who Is Tall Happy?
Franța 2013
regie Michel Gondry

Curiozitatea o fi omorât pisica, dar în niciun caz nu i-a stricat lui Michel Gondry în interviul animat pe care l-a transformat într-un film autoreflexiv despre limbaj și despre reprezentare, fie ele cinematografice sau nu. Înregistrând mai multe întâlniri cu lingvistul, filozoful și activistul anti-război Noam Chomsky pe peliculă de 16 milimetri, Gondry a realizat un meta-documentar în care atât realitatea construirii pas cu pas a unui film, cât și fenomenele instinctive de percepere și interpretare a realității înconjurătoare de către om devin (mai) inteligibile numai pentru a putea fi din nou și din nou chestionate.
Demersul lui Gondry este, pe tot parcursul filmului, unul explicativ, întrucât alege să păstreze doar partea audio a

interviului pe care să o ilustreze continuu prin animații *doodle*-iene, contururi ingenue ce reușesc să ofere o dimensiune vizuală mai puțin abstractă noțiunilor menționate de Chomsky. Imaginea lingvistului apare rar, într-un dreptunghi mic inserat în animație, demonstrând că aceasta nu este tautologică, ci devine o extensie a cuvintelor rostite. Formele lui Gondry se succed, se suprapun, se deconstruiesc și reapar într-o dinamică bine susținută atât cromatic, cât și raportat la ideile pe care le ilustrează. Știința pare ludică, iar ludicul pare viu.

Structural, interviul cu Chomsky nu pare a porni de la o ipoteză care să fie apoi dezvoltată și concluzionată, ci mai degrabă constă într-o serie de idei pe care cineastul le propune drept întrebări, legate fie de îndoieli esențiale (De unde vine inspirația? Ce înseamnă inspirația?), fie de chestiuni care apar spontan în minte și dispar apoi foarte greu, neavând o explicație satisfăcător de clară (Cum știm că un copac e un copac? Cum știm că un copac blestemat, transformat într-o piatră, este încă, de fapt, un copac?). Chomsky nu face demonstrații, ci argumentează fiecare idee scurt, cu multe exemple, pe limba unui învățăcel tânăr care nu are destulă răbdare să aprofundeze o singură idee, dar are suficientă ambiție încât să facă legături între cât mai multe lucruri abia aflate, ce au, într-un fel sau altul, un final deschis.

Din când în când, firul animațiilor este întrerupt de intervențiile autoreflexive ale lui Gondry, în care acesta povestește în ce stadiu se află cu realizarea filmului, cât de dificil îi este să lucreze la mai multe proiecte concomitent (realiza în același timp și lungmetrajul „Spuma zilelor", după romanul lui Boris Vian) sau în care își cere scuze pentru că engleza lui nu e strălucită, împiedicându-l, uneori, să își facă înțelese ideile. De fiecare dată când dialogul cu Chomsky deviază de la subiectul propus, Gondry are o meta-intervenție în care explică de ce discuția a luat altă turnură și de ce a ales, totuși, să păstreze fragmentul respectiv în film.

Construirea unui raport profesor-ucenic între cel intervievat și cel care pune întrebările i-a permis lui Gondry să abordeze și latura personală a lui Chomsky, ceea ce schimbă paradigma documentarului. Rolurile se schimbă puțin, Chomsky fiind cel care devine, dintr-o dată, mai apropiat de adevărul animației ingenue decât de abstractul științei pe care o studiază. Gondry știe că în Chomsky e ceva contradictoriu. E un om care crede că ne naștem din țărână și ne ducem în țărână fără ca existența noastră să aibă vreun scop misterios și pe care întrebarea „Ce vă face fericit?" nu îl tulbură prea mult. În același timp, crede că omul e capabil să chestioneze orice i se prezintă ca evident și că instinctele noastre merg dincolo de ceea ce e logic sau normal. De fapt, evoluția se bazează pe sfidarea logicii, pe negarea ei ca fapt dat de la sine.

„Is the Man Who Is Tall Happy?" reușește să devină un portret al lui Chomsky în aceeași măsură în care este un portret al lumii contemporane, analizată prin prisma paradoxurilor sale și a legăturii dintre ea și individul rațional-emoțional. O lungă serie de „de ce-uri" puse în discuție transformă filmul într-o mostră de cinema care explică mai mult decât manipulează, deschizând porți spre diverse direcții de problematizare, instigând la o gândire care nu caută neapărat un răspuns (căci el ar însemna implicit un soi de stagnare), ci mai degrabă explorează drumurile distincte care sunt tangente răspunsului, dar nu ajung niciodată să îl atingă. (de Bianca Bănică)

Maidan

Ucraina, Olanda 2014
regie Sergei Loznitsa

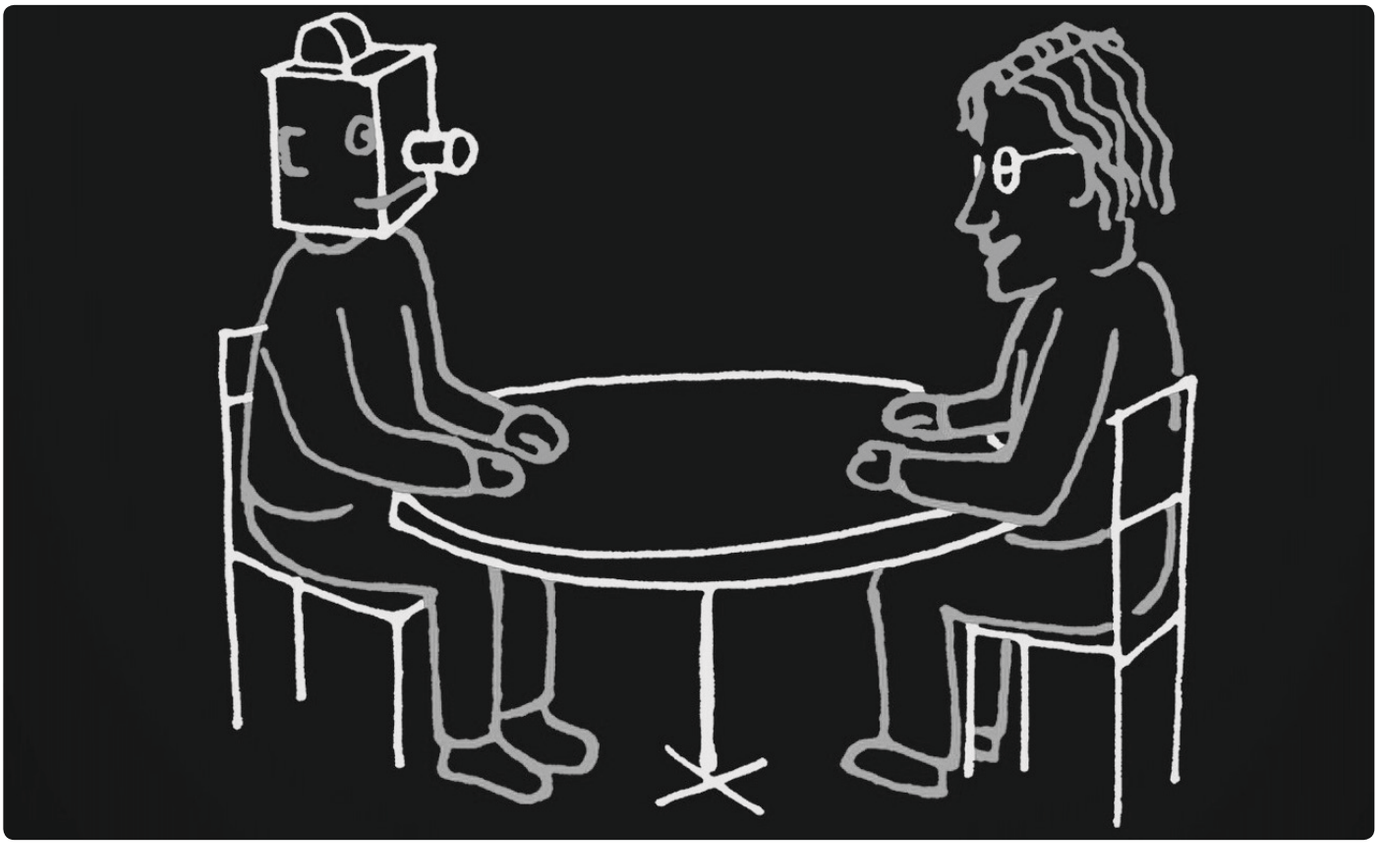
Recentele revoluții și mișcări civice („Primăvara arabă", „Occupy Wall Street" și altele) au generat un număr impresionant de filme documentare ce pretind sau își propun să arate în imagini ce s-a întâmplat „cu adevărat" în timpul acelor proteste. Formele alese pentru a comunica acest „adevăr" diferă de la regizor la regizor. Unii aleg să monteze cât de cât cronologic imagini surprinse de diferiți amatatori aflați în mijlocul evenimentelor; alții

Maidan, 2014

mixează imagini filmate de ei sau de amatori cu interviuri luate cu participanții la proteste, fiecare urmărind câteva personaje principale și încercând să redea evenimentele din punctul de vedere al acestora; alții, în schimb, încearcă abordări echilibrate, în care relatează versiunile ambelor tabere implicate. Ce au în comun toate aceste abordări este manipularea emoțională a spectatorului și ambiția fiecărui regizor de a-l face pe spectator să se simtă în mijlocul evenimentelor, să trăiască la intensitatea maximă pe care o permite mediul, adică cinematograful, evenimentele reflectate. Fiecare dintre aceste documentare sunt, în fond, o formă de propagandă; fiecare urmărește să stârnească emoții și să câștige adepți.

„Maidan" (2014), regizat de Sergei Loznista, unul dintre cei mai interesanți realizatori de documentare contemporani și un formalist prin excelență, prezintă cronologic sângeroasele proteste anti-guvernamentale începute la Kiev în noiembrie 2013 și încheiate în februarie 2014, odată cu fuga din țară a președinteului Victor Ianukovici. Protestele au putut fi urmărite în direct de oricine avea o conexiune la internet sau acces la un televizor, ceea ce a îngreunat munca oricărui regizor dispus să stilizeze realitatea de acolo pentru a o transforma într-un produs cultural vandabil. Asta nu înseamnă că un regizor nu ar fi putut veni cu o perspectivă nouă, chiar dacă mișcarea civică fusese deja privită din toate unghiurile - fie cât se poate de obiectiv prin intermediul camerelor de supraveghere instalate în piață, fie cât se poate de subiectiv cu ajutorul filmulețelor făcute de protestatarii aflați în mijlocul mulțimii – de către consumatorii de media. Abordarea lui Loznitsa este una diferită de cea a regizorilor ce au realizat documentare despre mișcările de protest din ultimii ani. Folosind o cameră statică, aproape cimentată în asfaltul spart al pieței centrale din Kiev, regizorul filmează la început momentele de pauză și de pregătire ale protestului. Prin cadru mișună oameni ce-și văd liniștiți de treaba lor. Fie pregătesc mâncare pentru protestatari, fie ridică o baricadă, fie fac o pauză ca să cânte imnul național sau să sudeze niște țevi de metal folosite la baricade. Din când în când se mai strecoară câte o secvență filmată în mijlocul confruntărilor cu jandarmii. Nimic dramatic, nimic iute și vijelios și, cel mai important, nimic în plus față de ceea ce s-a văzut deja, mai bine de jumătate din documentar fiind ocupată cu astfel de secvențe. Într-un fel, există o intenție de democratizare a imaginii în această alegere stilistică a lui Loznitsa. Nu există un personaj principal, ci doar mulțimea, alcătuită din mii de indivizi care îndeplinesc un rol precis și fără de care mulțimea nu ar exista. Mai mult, nu există un vârf al confruntărilor cu tabăra cealaltă, un dramatism căutat în fiecare secvență de confruntare, tocmai pentru a demonstra că o revoluție, adică o răsturnare violentă a unui regim politic, nu are structura dramatică a unei povești, ci că, privită din interior, este o mișcare haotică, discontinuă, marcată de fluctuații, de micro-bătălii câștigate sau pierdute. Sunt intenții estetice ce amintesc de Eisenstein și Vertov, dar și de Godard. Din păcate, până la final, Loznitsa ajunge să-și autosaboteze toată construcția prezentând un moment melodramatic în care mulțimea își aduce ultimele omagii unor tineri împușcați cu câteva zile înainte în timpul confruntărilor, în timp ce pe coloana sonoră poate fi auzită o melodie sfâșietor de tristă.

Chiar dacă muzica din final e diegetică, așezarea acestei secvențe ce reflectă nașterea unor eroi în finalul documentarului poate fi interpretată ca o încercare de manipulare grosolană a spectatorilor. Ce se distinge, însă, este o trăsătură esențială a fiecărei mișcări civice ce-și dorește să aibă succes: importanța de necontestat a spectacolului. În documentarul lui Loznista, spectacolul este tot timpul *hors champ*, în afara cadrului; poate fi auzit, dar foarte rar văzut. Fie că vorbim de sesiuni de recitare a unor poezii patriotice, fie că vorbim de discursuri înflăcărate, sau de melodii care să ridice spiritele mulțimii (cum este o parodie anti-Ianukovici după melodia „Bella ciao!"), sau, dimpotrivă, să le stârnească indignarea (cântecul trist din finalul documentarului), spectacolul este omniprezent și indispensabil pentru a ține mulțimea unită și a-i da sentimentul că există un progres, un final fericit, o poveste. (de Raluca Durbacă)



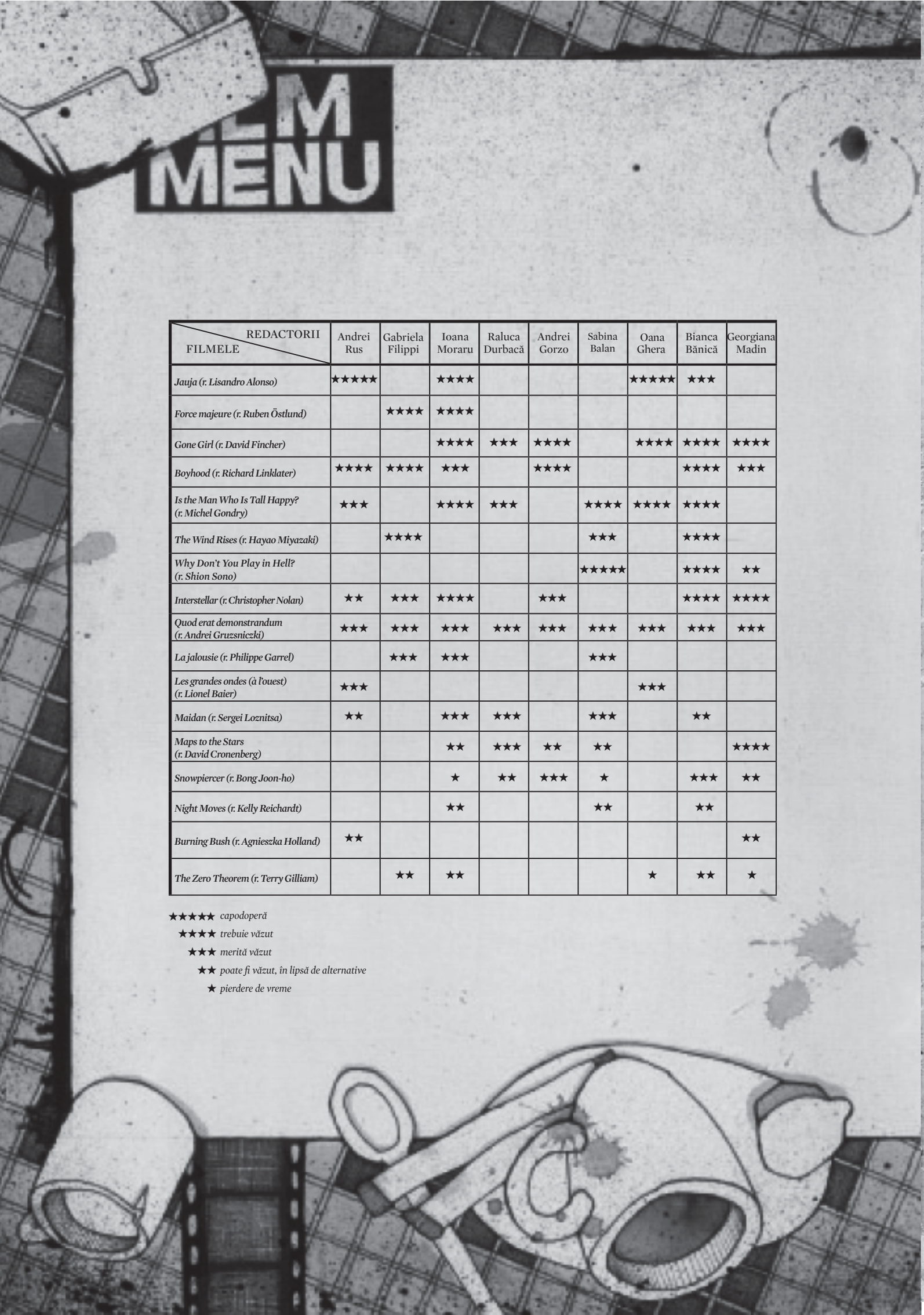
Is The Man Who Is Tall Happy?, 2013

Pașaport de Germania
România 2014
regie Răzvan Georgescu

Deși marketat ca un documentar ce *încearcă să găsească răspunsuri*, cea mai mare calitate a filmului lui Răzvan Georgescu este evocarea nostalgiei, palpabilitatea pe care i-o conferă. Construirea lentă a unui soi de anchetă, în care sunt intervievați oameni direct implicați în procesul de vânzare-cumpărare a sașilor din România comunistă, completează mărturiile victimelor și le integrează în absurdul aferent singurului mod de a consuma istoria, unde omul devine cifră. Farmecul acestui documentar vine din trecerea de la cifre la oameni.
Exodul sașilor (1968-1989) nu este un subiect foarte discutat în România de astăzi (spre exemplu, nu este acoperit de programa școlară), deși efectele sale sunt încă vizibile în Transilvania, iar informațiile disponibile sunt puține, schematice și greu de găsit. Nevoia unui documentar cu deschidere la public (va fi difuzat de HBO), care să spună povestea *negoțului cu sași* înfăptuit de statul român, care primea mii de mărci pe cap de locuitor din partea Republicii Federale Germane pentru a-i lăsa să emigreze, era evidentă. În acest sens, „Pașaport de Germania" întrunește toate aspectele necesare: este orchestrat inteligent pentru a întări senzația de mister elucidat *live*, declarațiile celor care au părăsit România în acea perioadă sunt lăsate să atingă cote înalte (o femeie iese din cadru plângând în timp ce soțul ei vorbește despre ce a însemnat părăsirea locului natal), iar imaginile de arhivă și alte artificii stilistice creează un ritm antrenant (există momente triste, comice, lirice). Totuși, filmul nu încearcă să ascundă faptul că este un construct, precum multe din documentarele cu care suntem obișnuiți de History Channel, și nici nu pare să caute un răspuns absolut.
În schimb, se concentrează pe factorul uman. Un subiect recurent este sentimentul de apartenență (aproape toată lumea răspunde la întrebarea nerostită *what is homeland*), pe care Georgescu nu încearcă să îl definească, ci doar să îl surprindă (un exemplu: filmul începe cu imagini ce înfățișează construirea unui pian, iar spre sfârșitul documentarului un domn spune *Homeland is like music*). Imaginile cu o Transilvanie încremenită, departe de alergătura constantă care a ajuns să definească lumea modernă, devin complementare discursului. Cadrele aeriene sunt probabil cele mai grăitoare exemple, ridicându-se deasupra orașelor ce par adeseori goale, sau din alte timpuri. Cumva, autorul pare să surprindă nu atât frumosul, cât *românescul* – acel ceva care ne este comun tuturor în amintiri, *acea* scurgere lentă a vremii, în *acea* lumină, care astăzi nu mai pare posibilă și care devine, deci, un motiv de dor. Astfel, și dorul celor de pe ecran devine mai real, mai plastic – căutăm, „personaje" și spectatori, același loc pierdut.
Și asta fără a cădea în sentimentalisme. Din contră, filmul este aproape rece, calculat în abordare. Persoanele direct implicate în proces retrăiesc experiența mai degrabă numeric (dar nu în totalitate, evident) – câți sași au plecat, câți bani au fost plătiți, câte persoane se ocupau de asta, cine a avut mai mult de câștigat etc., iar imaginile de arhivă (o colecție interesantă de filmări publice, fotografii personale și documente secrete) vin în ajutorul explicațiilor date de aceștia. Nu există voce din *off*, ceea ce înseamnă că întreg documentarul lasă loc de desfășurare celor implicați – fie direct, fie ca victime -, și nu fenomenului în sine.
Organizarea materialului funcționează pe două planuri - pe de o parte, un aparent haos creează un mozaic din fluxul de informații, de sentimente, de idei, iar pe de altă parte, există un schelet bine definit (intrigile politice care au făcut posibil traficul de persoane sunt dezvăluite treptat pe tot parcursul documentarului). Astfel, realizatorul reușește să conducă spectatorul spre un final surprinzător de optimist și candid, aflat în contrast cu tema documentarului. (de Ioana Avram)

Waiting for August
Belgia 2014
regie Ana Teodora Mihai

Jean Rouch și Edgar Morin discută la sfârșitul filmului „Chronique d'un été" modalitatea cea mai eficientă de a surprinde naturalețea pe ecran. Un personaj arată mai dezinhibat dacă joacă o secvență regizată sau dacă este pur și simplu înregistrat în timpul unei situații reale? Cum se obține nivelul cel mai mare de naturalețe în fața aparatului de filmat? Depinzând de personalitatea fiecărui individ în parte, întrebarea rămâne deschisă, iar „Waiting for August", documentarul de debut al Anei Teodora Mihai, își găsește propriul răspuns. Apropiindu-se foarte mult de copiii pe care îi filmează, regizoarea îi obișnuiește într-atât cu prezența aparatului de filmat, încât devine invizibil, iar cei șapte frați apar pe ecran exact așa cum sunt la ei acasă – dezinhibați, copilărești, uneori triști, dar în primul rând rezistenți la plecarea mamei din țară din motive bănești.
„Waiting for August" e o poveste despre migrația economică, spusă prin prisma unor copii rămași în țară, de capul lor. Folosindu-se de tehnica *fly on the wall* a cinemaului direct, Ana Teodora Mihai le observă cu minimum de intervenție cotidianul – fără a intra în conversație cu protagoniștii, fără *voice-over*, fără comentarii din montaj. Intruziunea regizorală se simte doar din alegerea și aranjarea cadrelor, din simetria coperților cu drumul care intră și iese din Bacău, orașul întregii acțiuni. Și cel mai „pus cu mâna" dintre toate e primul plan secvență de prezentare al copiilor, din care aflăm, facil și aproape didactic, toate datele problemei – câți sunt, numele fiecăruia, de la cel mai mic la cel mai mare, postura Georgianei de proaspăt cap al familiei, plecarea mamei în Italia și întoarcerea ei abia în vară, de unde și titlul documentarului.
Urmărirea zilnică a celor șapte frați generează empatie, afecțiune pentru o soartă care nu e nici bună, dar nici rea. Da, sunt o mână de copii și adolescenți care dorm, mănâncă și se uită la televizor claie peste grămadă, care uneori se aruncă de pe uși și se joacă cu cuțite, dar nu sunt abandonați, nu au nimic din copiii lăsați de izbeliște ai lui Hirokazu Koreeda din „Nimeni nu știe", de pildă, și nici din drama fetelor din „Trei surori", al lui Wang Bing, proiectată anul trecut tot la Astra. Soarta lor nu e cu nimic tragică, iar tonul filmului cu nimic moralizator. Sunt acolo o candoare, o înțelegere venite din partea unei regizoare care a experimentat ea însăși depărtarea de părinți în era ceaușistă, față de un grup de copii ce trăiește aproape pe cont propriu. Dintre toți adulții-entități-trecătoare, figura maternă depășește stadiul unei conexiuni întrerupte de Skype, fiind sprijinul financiar, dar și moral, care păstrează familia unită. Copiii nu o acuză și nu o judecă pentru că a plecat, înțeleg răul necesar, chiar și în condițiile în care produce o maturitate precoce. Având-o în centru pe Georgiana Halmac, o adolescentă de 15 ani, filmul explorează această graniță firavă dintre aspirații adolescentine și responsabilități premature. Întrucât figura paternă e inexistentă, iar fratele cel mare absent, figura feminină e cea conducătoare, atât în interiorul, cât și în afara sferei casnice. Astfel, asumându-și rolul de mamă surogat, Georgiana își împarte viața între munca domestică acaparatoare, învățatul printre picături pentru Capacitate și ieșirile cu prietenii. Narațiunea nu suferă tensiuni majore, certurile frățești și notele proaste sunt unicele sinusoidale – „Waiting for August" e o formă de cinema observațional, supraveghind cu o cameră predominant purtată nonspectaculosul, nontragicul și nonsiroposul.
Migrația economică a românilor cu stare financiară precară nefiind un subiect nou sau neexploatat în cinemaul autohton, Ana Teodora Mihai încearcă o abordare nouă, din interior, prin prisma a șapte frați diverși ca vârstă (6-18). Deși nu complet individualizați, ei surprind efectele migrării asupra grupelor de vârstă pe care le reprezintă, facilitând proiecția dinspre particular către general. „Waiting for August", deși nu desăvârșit, e un film lucid în fața unei probleme prezente tratate echilibrat, fără surplusul melodramatic sau lacrimogen altfel atât de ușor de atins. (de Maria Cârstian)



FILMELE \ REDACTORII	Andrei Rus	Gabriela Filippi	Ioana Moraru	Raluca Durbacă	Andrei Gorzo	Sabina Balan	Oana Ghera	Bianca Bănică	Georgiana Madin
Jauja (r. Lisandro Alonso)	★★★★★		★★★★				★★★★★	★★★	
Force majeure (r. Ruben Östlund)		★★★★	★★★★						
Gone Girl (r. David Fincher)			★★★★	★★★	★★★★		★★★★	★★★★	★★★★
Boyhood (r. Richard Linklater)	★★★★	★★★★	★★★		★★★★			★★★★	★★★
Is the Man Who Is Tall Happy? (r. Michel Gondry)	★★★		★★★★	★★★		★★★★	★★★★	★★★★	
The Wind Rises (r. Hayao Miyazaki)		★★★★				★★★		★★★★	
Why Don't You Play in Hell? (r. Shion Sono)						★★★★★		★★★★	★★
Interstellar (r. Christopher Nolan)	★★	★★★	★★★★		★★★			★★★★	★★★★
Quod erat demonstrandum (r. Andrei Gruzsniczki)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
La jalousie (r. Philippe Garrel)		★★★	★★★			★★★			
Les grandes ondes (à l'ouest) (r. Lionel Baier)	★★★						★★★		
Maidan (r. Sergei Loznitsa)	★★		★★★	★★★		★★★		★★	
Maps to the Stars (r. David Cronenberg)			★★	★★★	★★	★★			★★★★
Snowpiercer (r. Bong Joon-ho)			★	★★	★★★	★		★★★	★★
Night Moves (r. Kelly Reichardt)			★★			★★		★★	
Burning Bush (r. Agnieszka Holland)	★★								★★
The Zero Theorem (r. Terry Gilliam)		★★	★★				★	★★	★

★★★★★ *capodoperă*

★★★★ *trebuie văzut*

★★★ *merită văzut*

★★ *poate fi văzut, în lipsă de alternative*

★ *pierdere de vreme*

CINECLUB

FILM MENU

PROGRAMUL LUNII DECEMBRIE

Joi 11 decembrie

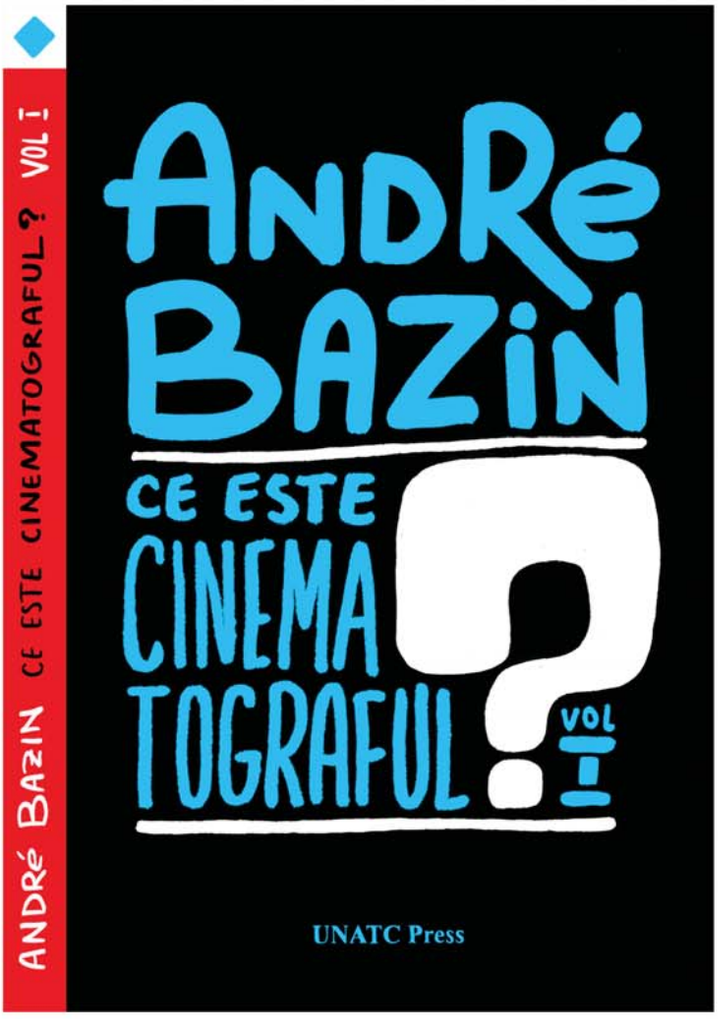
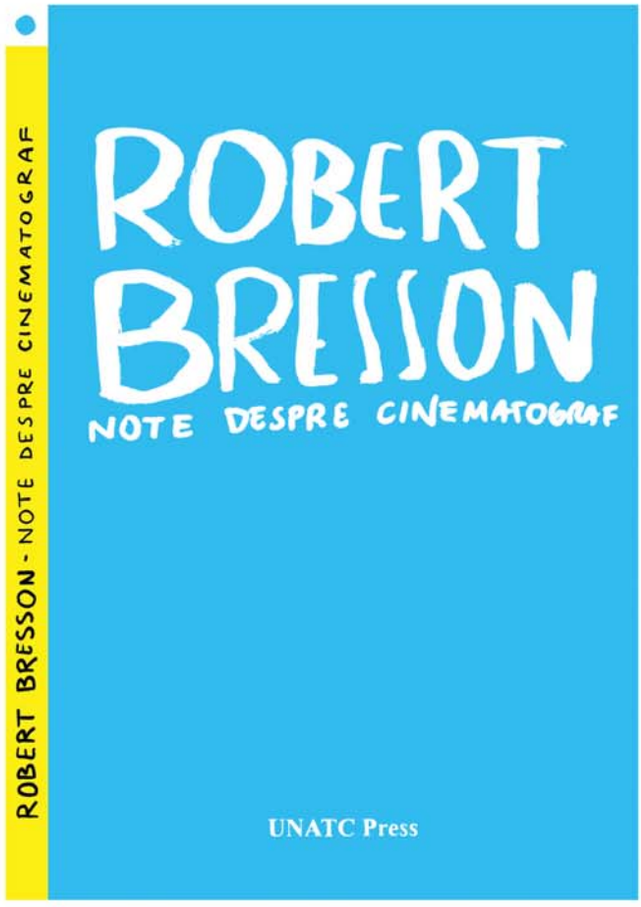
TOUCH OF EVIL

regie: ORSON WELLES, SUA 1958

Joi 18 decembrie

MERRY CHRISTMAS MR. LAWRENCE

regie: NAGISA OSHIMA,
MAREA BRITANIE-JAPONIA-NOUA ZEELANDĂ 1983

powered by unatc · DECAT O REVISTĂ · Anthony Frost English Bookshop · cărturești carte, cesi, muzică, dichis · DILEMA · JUMĂTATEA PLINĂ · LiterNet.ro · SUB 25 · gratuitor · MODERNISM

ÎN CURÂND ÎN LIBRĂRII: