FILM MENU

REVISTĂ
DE CULTURĂ
CINEMATOGRAFICĂ

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

NR. 16, NOIEMBRIE 2012

FILM MENU

REVISTĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ

SUMAR:

REVIEW	**4**
	Post Tenebras Lux • To Rome with Love • L'enfant d'en haut • Into the Abyss • On Death Row • Farsele scatologice ale lui Hal Hartley • Holy Motors • Skyfall • Despre oameni și melci • Romancing in Thin Air • Lawless • Moonrise Kingdom • Agnès de ci de là Varda • Los pasos dobles • Schlafkrankheit • Tsui Hark Hong Kong • Da-reun na-ra-e-suh
INTERVIU	**30**
	cu Tudor Giurgiu
TEORIE DE FILM	**44**
	NCR was made in Puiuland (ultima parte)
DOSAR	**51**
	Harold Lloyd și Buster Keaton în acțiune • Tablourile lui Louis Feuillade • Hollywood via Tokyo: filmele mute ale lui Ozu • „The Artist" și „Tabu" sau Ce se poate face cu trecutul • Stan Brakhage - transfigurări mute ale viziunii
FESTIVALURI	**72**
	Anim'est • Les Films de Cannes à Bucarest (1)
COTAȚII FILME	**79**

REDACȚIA

REDACTOR COORDONATOR
Andrei Rus

REDACTORI
Cristina Bîlea, Anca Buja, Olivia Căciuleanu, Lavinia Cioacă, Roxana Coțovanu, Andrei Dobrescu, Ela Duca, Raluca Durbacă, Răzvan Dutchevici, Gabriela Filippi, Andrei Luca, Georgiana Madin, Simona Mantarlian, Diana Mereoiu, Andreea Mihalcea, Andra Petrescu, Anca Tăbleț, Irina Trocan, Emi Vasiliu, Iulia Voicu

COLABORATOR INVITAT
Andrei Gorzo

CORECTURĂ
Andrei Gorzo, Lavinia Cioacă, Raluca Durbacă, Gabriela Filippi, Georgiana Madin, Andra Petrescu, Simona Mantarlian, Theo Stancu, Irina Trocan

DESIGN
Daniel Comendant

EDITARE FOTO
Bianca Cenușe

ILUSTRAȚIE COPERTĂ
Matei Branea

ILUSTRAȚII INTERIOR
Matei Branea (coperta 2), Tudor Prodan (coperta 3), Anna Florea (coperta 4)

P.R.
Lavinia Cioacă

CREDITE FOTO
Anim'est, Les Films de Cannes à Bucarest, Paul Chirilă, Independența Film, New Films România, Glob Com Media, Ro Image 2000

str. Matei Voievod, nr. 75-77, sector 2, București
UNATC - 210B

filmmenu.wordpress.com
filmmenu@gmail.com

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

review

Post Tenebras Lux

Mexic - Franța - Olanda - Germania 2012

regie, scenariu Carlos Reygadas

imagine Alexis Zabe

montaj Natalia Lopez

cu Adolfo Jimenez Castro, Nathalia Acevedo, Willebaldo Torres

de Andreea Mihalcea

Cred că nimic din ce-aș putea scrie nu o să facă dreptate acestui film având în vedere că e un fel de Frankenstein teribil, în sensul că este atât o imersiune propriu-zisă în mecanismele de reprezentare umană, cât și o mostră de cinema (ceva inanimat) extraordinară. E unul dintre acele filme care pun sub semnul întrebării rostul interpretării și relevanța acesteia prin comparație cu vizionarea lui. O să încerc, totuși, să identific câteva mecanisme care îl pun în mișcare, cu speranța însă că voi reuși să sugerez că rămân o mulțime de spații și de sertare goale pe care numai prezența fizică în sala de cinema le-ar putea umple.

Cel mai recent film al lui Carlos Reygadas - și probabil cel mai ambițios – „Post Tenebras Lux”, e, fără dubiu, un soi de hierofanie rostită într-un limbaj audio-vizual de cea mai înaltă ținută cinematografică. Fără să poată fi plasat exclusiv în registrul simbolicului, filmul constă în bucăți din viața și din lumea unui Iov modern care pierde totul și care dobândește totul. Huiduit la Cannes, unde a obținut premiul pentru Cea mai bună regie, cel mai probabil este că „Post Tenebras Lux” va avea niște probleme de distribuție, date fiind cele câteva prime cronici negative apărute și zecile de reacții contradictorii ale celor care l-au văzut. Ar fi păcat să se întâmple astfel, pentru că este realmente o mostră de cinema care se adresează spectatorului cu toate bunele intenții (onorate, după părerea mea) de inteligibilitate și respect pentru acesta.

Încercând să reconstituie fragmentarul percepției și al reprezentării umane, Reygadas face un *mélange* de timpuri și moduri verbale, construind un *narrative* sub semnul discontinuității, ce îi dă posibilități nelimitate în a-și vedea și arăta personajele fie într-un timp pretins real și obiectiv, fie în trecutul sau în viitorul imaginat al acestora, în interioritatea viselor și a unei alte vieți paralele închipuite. Demersul său este unul amplu atât la acest nivel, cât și în ceea ce privește comportamentul camerei de filmat. Și nu în cele din urmă, aș sugera că este amplu și dificil de cuprins prin faptul că emană ceea ce Paul Schrader numește în cartea sa cu titlul omonim, un stil transcendental. Problemele de interpretare provin din faptul că orice s-ar putea spune, nu ar fi de ajuns sau suficient de adecvat.

Dar să încercăm altfel. E adevărat că protagonistul (care există, *relax*) este Juan, un arhitect care locuiește într-o regiune campestră din Mexic într-o casă izolată, construită de el, alături de Natalia, soția sa, cei doi copii, Rut și Eleazar (deși ce-i drept într-un viitor posibil mai are și un al treilea copil, pe Ilai), și câinii familiei. E adevărat că Juan are o dependență de pornografie și că între el și Natalia există niște tensiuni sexuale și casnice, care s-ar putea termina cu o despărțire. Mai are și o mică problemă de *anger management*, s-ar putea spune, pentru că își bate cu bestialitate unul din câini, după ce s-a jucat în prealabil cu copiii. Secvența cu pricina – plasată în prima parte a filmului – o să ne facă să ne cam temem ulterior că Juan ar putea izbucni într-un nou acces de violență și cruzime. Dar la fel de adevărat este că această familie duce o viață absolut obișnuită. Într-un mod aproape banal - la un prim nivel -, Juan este împușcat de unul dintre oamenii care lucrează pentru el, Seven, după ce îl prinde încercând să-i fure niște bunuri de valoare din casă. Și da, moare nu la multă vreme după asta, pentru că glonțul îi străpunge un plămân. Toate astea sunt adevărate, dar ar fi de o nedreptate sinistră să vă las să credeți că la asta se rezumă sau că în asta ar consta filmul. Niciunul din toate datele personajelor enumerate mai sus aproape că nu sunt relevante de sine stătătoare, pentru că diegeza din filmul ăsta nu are nimic de a face nici cu raportul cauzal clasic, conform căruia aproape orice acțiune sau trăsătură a personajului ne-ar face să inferăm, ordonat, concluzii despre lumea sa interioară, nici cu ideea vreunui arc al personajului. Datele (la care bineînțeles că se adaugă o mulțime de nuanțe și *subplot*-uri) pur și simplu nu se leagă într-un singur sistem coerent de interpretare, fie el psihologist, naturalist, realist, expresionist, impresionist etc. mulțumită căruia, să zicem, am ieși fluierând și satisfăcuți din sala de cinema pentru că lumea ficțională este minuțios creată și pentru că prezențele fizice ale actorilor (neprofesioniști) și relațiile dintre acestea țin de sublim.

Acțiunea rezumată sumar mai sus are loc, să zicem, într-un timp prezent al filmului, însă Reygadas intercalează - fără consecvență și fără să se folosească de marcatori clari de schimbare a naturii temporale sau propriu-zise (imanente sau transcendentale) – secvențe de vis, amintiri și proiecții. Sugestia vizibilă că suntem capabili să trăim dual, atât în fizic cât și în metafizic, este principalul motiv pentru care filmul este atât de special. De altfel, filmul debutează printr-un vis de copil. În „Reprezentarea lumii la copil”, Jean Piaget susține că până la vârsta de 5-6 ani, copiii nu fac o distincție clară între lumea internă și cea externă, de unde rezultă că nu sunt întru-totul conștienți de sine, și mai ales, că în ceea ce privește visele, ei cred că sunt produse de noapte, sau de stele sau că vin de la anumiți oameni și că visele se întâmplă spațial lângă ei sau în camera în care dorm. Primele două cadre din „Post Tenebras Lux” pot fi interpretate ca fiind exact asta, vise de copil. Mai întâi o vedem pe Rut, care are probabil 2-3 ani, înconjurată de câini, vaci și cai sălbatici, singură pe un teren de fotbal, filmată din contra-plonjeu sau frontal, la înălțimea ei. În acest timp, lumina de după-amiază se preface în întuneric și o urmărim în *contre-jour* (deși probabil *contre-nuit* ar fi mai potrivit) speriindu-se treptat că e singură și că o furtună cu tunete și fulgere s-a pornit asupra sa. Tăind la un interior, un drac roșu făcut în CGI, pășind și respirând greoi, cu o trusă de unelte în mână, se strecoară în casa unei familii care dormea liniștită. Un copil trezit din somn îl vede, după care dracul intră în dormitorul părinților. După întuneric, vine lumina și abia din următoarea secvență avem acces la cotidianul familiei lui Juan, cotidian ce pare să-și urmeze cursul non-fabulos. *Shift*-ul nemarcat este unul dintre aspectele care contrariază la o primă vizionare, când experiența senzorială hiper-acutizată se întrepătrunde cu întrebări legate de coerența narativă, pe care, de prea multe ori, o căutăm, aproape involuntar, în filme.

Tehnic, ar trebui menționat că filmul are un Academy ratio de 1.37 : 1, spre deosebire de filmele sale precedente, „Japón” (2002) sau „Batalla en el cielo” (2005), pe care Reygadas le-a filmat în Cinemascope. În toate cadrele de exterior din „Post Tenebras Lux”, deformează imaginea folosind lentile ce creează un efect de halou, centrul imaginii fiind în *sharf* în timp ce marginile apar ca un cerc blurat. Asta e ceea ce face, dar la întrebarea de ce face ceea ce face, există o mulțime de răspunsuri posibile. Am putea-o citi drept metodă de denunțare a iluziei cinematografice, sau de reamintire a relativității percepției sau de sugestie că e o vedere de tunel a lui Juan care își vede viața retrospectiv în apropierea morții. Reygadas le cam neagă pe ultimele două, deși nu până la capăt, el declarând că ideea i-a venit pur și simplu în timp ce el însuși își construia casa și trebuia să-și monteze ferestrele. Moment în care și-a dat seama că urăște geamurile moderne, perfecte tehnic, care fiind atât de clare, aproape că te fac să uiți exact gestul pe care îl faci *hic et nunc*, și anume că privești din interior în afară printr-o bucată de sticlă. Preocupat de problematica realismului în cinema, același regizor folosea cu câțiva ani în urmă lentile rusești din anii ’60, prin care să poți distinge textura aerului, cu aceeași intenție de a obține o reprezentare cât mai apropiată de senzația vizuală umană. Întrebat de ce în „Post Tenebras Lux” face asta numai la cadrele din natură, tot ce spune este că e de părere că simțurile ne sunt mai acute când suntem afară. Acum, desigur, ne-am putea gândi că secvențele din interior, din casă, sunt singurele care contează pentru Juan în ideea că noțiunea de *acasă*, de *heimat*, este în sine corespondentă unei certitudini și unui sentiment de siguranță.

Universul familial e prezentat într-o lumină de paradis nealterat, în care, prin felul în care sunt filmate, toate gesturile firești capătă ceva sublim, într-un fel diferit de nuanța nostalgică pe care un mecanism similar o capătă în „Tree of Life”-ul lui Malick (2011), deși există destule voci critice care identifică asemănări între cele două filme. O doză din conceptul japonez de *mono no aware* (tradus prin empatie față de lucruri sau sensibilitate față de ceea ce este trecător) probabil că există în „Post Tenebras Lux”, dar cred că filmul merge dincolo de asta, printr-o deschidere față de transcendent, ce în momentul iruperii în cotidianul complex al lui Reygadas transformă totul în ceva stabil, într-o certitudine că trăim într-un topos dincoace de lucruri.

To Rome with Love
(Din dragoste pentru Roma)

SUA, Italia, Spania 2012

regie, scenariu Woody Allen

imagine Darius Khondji

montaj Jonathan Sander

sunet Maurizio Argentieri

cu Penélope Cruz, Woody Allen, Judy Davis, Roberto Benigni, Alec Baldwin, Ellen Page

de Anca Tăbleț

Recent apărutul „To Rome with Love”, al lui Woody Allen, adaugă și capitala italiană pe lista orașelor în care regizorul și-a plasat acțiunea filmelor sale (după New York, Londra, Barcelona și Paris) și reia teme și motive recurente din filmele lui Allen (autoiluzionarea, nostalgia, moartea, triunghiurile amoroase, femeile, iubirile spontane, angoasele).

În „To Rome with Love”, Allen prezintă patru dintre aceste povești: patru povești intercalate, dar nu și conectate între ele, desfășurate, în plus, pe intervale de timp diferite - Jerry, un regizor de operă pensionat, vine împreună cu soția la Roma pentru a-și cunoaște viitorii socri; Milly și Antonio, un cuplu provincial de tineri proaspăt căsătoriți, se află la Roma în luna de miere; Leopoldo Pisanello, un funcționar, devine vedetă peste noapte (în mod absurd, inexplicabil), iar Jack și Sally (doi studenți) formează un cuplu aparent fericit care așteaptă să o găzduiască pe Monica, o prietenă a lui Sally.

Întâlnirile și legăturile personajelor se bazează pe o serie de coincidențe sau de potriviri neașteptate, lucru care se întâmpla și în „Midnight in Paris” (2011). Accidentele și încurcăturile joacă și ele un rol important în propulsarea acțiunii și nu e întâmplător nici faptul că în fiecare dintre cele patru povești unul sau mai multe personaje se rătăcesc la începutul filmului.

În cel puțin două dintre segmentele narative, acțiunea pare să culmineze cu înșelarea partenerilor de către o parte dintre personaje, iar în fiecare dintre cele patru segmente deznodământul marchează revenirea personajelor la o stare de fapt inițială de la care s-au abătut pe parcursul filmului (ocazie cu care au trecut printr-un soi de experiență vag transformatoare). Acest lucru e mai puțin evident în cazul poveștii cu cei doi studenți, unde finalul e ceva mai ambiguu, dar aici revenirea este sugerată și vizual: două dintre personaje, Jack și John, închid simetric acest fir narativ, despărțindu-se în același punct unde se întâlniseră la începutul filmului.

Roma lui Allen nu pare să fie un spațiu cu o identitate proprie foarte bine definită sau foarte consistentă, ca „Roma” (1972) lui Fellini, de pildă, nici la fel de viu ca la Rossellini în „Viaggio in Italia” („Călătorie în Italia”, 1954). În filmul lui Rossellini acest spațiu declanșează cumva transformarea interioară a personajelor (așa cum se întâmplă și în „Midnight in Paris”, de altfel). În „To Rome with Love”, pe de altă parte, chiar dacă există transformări interioare ale personajelor, mai mult sau mai puțin pronunțate, mai mult sau mai puțin profunde, nu există impresia că ele sunt condiționate de spațiul în care se desfășoară poveștile. Roma rămâne aici mai mult un oraș pitoresc, fascinant, cu o istorie copleșitoare, dar atât. Însă nu știu în ce măsură acest „atât” îi poate fi imputat lui Allen.

Dar dacă lui Allen nu îi poate fi reproșat faptul că nu poate să surprindă o anume identitate a Romei, cu siguranță îi pot fi reproșate lipsa de coerență a filmului, schimbările de ritm necalculate, faptul că lasă unele întâmplări suspendate, insuficient exploatate, insuficient șlefuite, faptul că găsește o rezolvare (care e și nu e rezolvare) prea facilă pentru cele patru povești (două dintre ele se încheie cu o regăsire, respectiv o reconciliere, ambele călduțe). Un segment cu mai multe puncte slabe este cel al funcționarului devenit vedetă. Deși motivul celebrității se regăsește în toate cele patru povești, aici el este exploatat într-un mod mult mai didactic decât în celelalte trei, iar întregul segment este cumva diluat, lungit inutil de vreme ce demonstrația devenise evidentă (cu destul de mult timp înainte de terminarea poveștii) și predictibilă. Una peste alta, „To Rome with Love” are destule puncte slabe.

Așa cum sugerează și titlul, filmul este și un fel de declarație de dragoste pentru capitala italiană: chiar dacă poate nu suficient, Allen exploatează fotogenia Romei în planuri generale sau de ansamblu și în panoramări încântătoare. Imaginea în tonuri calde reușește să transmită senzația de consistență a culorilor și a mediului, iar uneori cadrul este inundat de nuanțe intense.

L’enfant d’en haut
(Sora)

Franța - Elveția 2012

regie Ursula Meier

scenariu Antoine Jaccoud, Ursula Meier, Gilles Taurand

imagine Agnès Godard

montaj Nelly Quettier

cu Kacey Mottet Klein, Léa Seydoux, Gillian Anderson, Martin Compston

de Roxana Coțovanu

În primul său lungmetraj, „Home” („Acasă”, 2008), regizoarea de origine franco-elvețiană Ursula Meier abordase o poveste extravagantă din care făcuse o parabolă modernă: viața unei familii neobișnuite e dată peste cap când autostrada părăsită pe marginea căreia își are casa este pusă în folosire; mișcarea globală/ încremenirea domestică, siguranța familiei/ amenințarea celor din afară, izolare/libertate sunt câteva dintre temele pe care le pune la bătaie un astfel de subiect. Rezultatul nu suferă de slăbiciunile unui debut (de altfel, Meier mai avea la activ în acel moment câteva documentare și un film de ficțiune făcut pentru televiziune), dar filmul nu merită salutat mai mult decât cu un epitet precum „entuziasmant”. Cu cel de-al doilea său film, „L’enfant d’en haut”, Ursula Meier trece în zona realismului și, cu un pas deloc neglijabil, în maturizarea sa creativă. Ca subiect, ca stilistică și ca forță a transmiterii unui mesaj, „L’enfant d’en haut” amintește de filmele fraților Dardenne.

Simon, un puști de 12 ani, locuiește împreună cu sora mai mare (Louise) într-un cartier sărac de la poalele Alpilor. Zilnic, telegondola îl duce spre luxoasa stațiune de schi din vârful muntelui – locul care-i asigură existența: Simon fură de la turiștii veniți în vacanță echipament profesionist (de la schiuri la mănuși, la ochelari de protecție sau căciuli) pentru a-l vinde mai departe la prețuri mult mai mici. Reușitele lui nu se datorează neapărat unei dexterități anume sau experienței acumulate (deși are o întreagă rutină bine pusă la punct), ci mai mult faptului că nimeni nu pare să-i dea atenție, nimeni nu-l observă, se infiltrează în puhoiul de lume și acționează nestingherit. Dacă i se întâmplă să fie prins, se luptă până în ultimul moment; înfrânt și bătut, se ridică de jos doar pentru a o lua de la capăt. Sendvișurile pe care le ia din rucsacurile turiștilor par să fie principala sursă de alimentație a lui și a Louisei; inclusiv în ziua de Crăciun. Louise și-a dat demisia, nu mai vrea să lucreze. Totuși, îi cere nu fără jenă bani lui Simon, iar geaca pe care acesta i-o face cadou o determină să se întrebe cât de sigură e ocupația lui. „Sunt atât de bogați, nu le pasă, se duc și-și cumpără alta nouă”, o liniștește băiatul. Relația dintre ei – unde stă, de fapt, tot tâlcul poveștii – este departe de a fi ușor de încadrat și e dureros de privit cum fluctuează. Sfârșitul sezonului de schi și închiderea stațiunii alpine îl privează pe Simon de întreg sensul său existențial, dar aduc (temporar) liniște în relațiile lui familiale.

Scenariștii au lucrat cu mult rafinament și discreție. În primul rând, nu au făcut din Simon un personaj simpatic/ vreun anti-erou atașant, nici nu i-au justificat acțiunile printr-o logică simplă; de pildă, când este prins cu minciuna de turista a cărei apropiere părea să o caute, băiatul o îmbrățișează cerându-și iertare, pentru ca în momentul imediat următor să descoperim că i-a furat ceasul – riscând în mod conștient (ba chiar cerând-o, parcă) să fie prins din nou (ceea ce chiar se întâmplă).

Apoi, deși filmul nu numără multe scene care să nu aibă un rol dramatic, structura narativă nu se simte deloc ca fiind apăsătoare, tocmai datorită fineții cu care ne sunt livrate niște date (date care nu ne vor lămuri niciodată în întregime, dar nici nu ne vor lăsa nesatisfăcuți); o secvență minunată este aceea în care, într-o noapte, Louise aduce un bărbat acasă, iar Simon, trezit din somn, rupe în mod mecanic două țigări și își îndeasă filtrele în urechi pentru a nu-i auzi pe cei doi; un gest pe care, ne dăm seama, nu îl face pentru prima oară.

Cât despre răsturnarea de situație care intervine undeva pe la sfârșitul celei de-a doua treimi din film, aceasta nu e percepută ca atare de spectator; în mod ciudat, aceasta funcționează mai curând ca un final, aruncând o nouă (și foarte tristă) lumină asupra celor întâmplate până atunci și schimbând puternic optica spectatorului; pentru spectator va fi mai important în acel moment să reconsidere toate acțiunile personajului principal de până în acel moment și, mai ales, toate interacțiunile sale cu celelalte personaje, decât să aștepte ce are să se întâmple în continuare. Asta nu înseamnă că ceea ce urmează nu ar fi la fel de interesant, ci că totul va fi impregnat de o încărcătură tragică, aruncând restul evenimentelor (care oricum par să meargă din rău în mai rău) în derizoriu; tristețea care va pluti de acum înainte deasupra filmului va fi atât de grea, încât cu greu optimismul disperat al ultimelor cadre va reuși să o disperseze.

Into the Abyss
(Înspre abis)

SUA - Marea Britanie - Germania 2011

regie, scenariu Werner Herzog

imagine Peter Zeitlinger

montaj Joe Bini

muzică Mark De Gli Antoni

cu Werner Herzog, Richard Lopez, Michael Perry

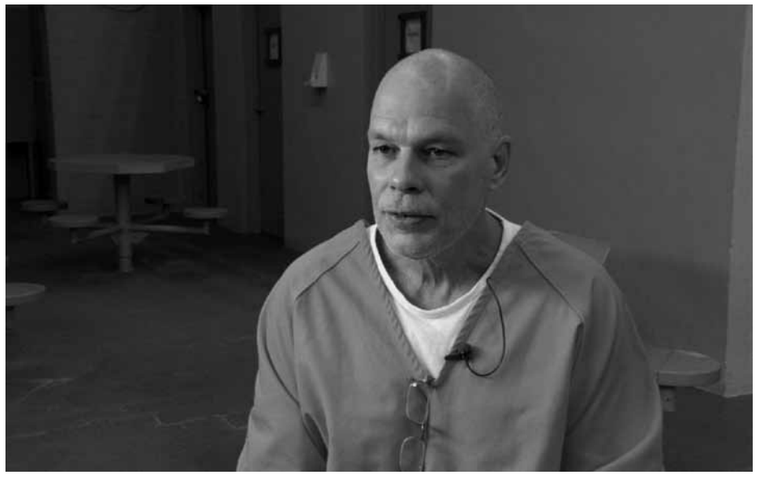
de Raluca Durbacă

În 2001, Michael Perry și Jason Burkett au comis o triplă crimă în orașul Conroe din statul Texas. Michael Perry a fost condamnat la pedeapsa cu moartea prin injecție letală. Jason Burkett a fost condamnat la închisoare pe viață după ce tatăl său a pledat în fața juraților pentru a-și salva fiul. Michael Perry a fost executat zece ani mai târziu, în iulie 2011. Cu opt zile înainte de execuție, regizorul Werner Herzog i-a luat un interviu.

Există o coincidență stranie de nume între Michael Perry și Perry Smith, personajul romanului „Cu sânge rece", scris de Truman Capote. Asemănările dintre romanul non-ficțional al lui Capote și documentarul lui Herzog, „Into the Abyss" (2011), nu se opresc aici. Ca și Capote, Herzog este interesat să înțeleagă mediul în care astfel de atrocități se nasc. Conroe, Texas – un oraș postapocaliptic, în care Herzog filmează benzinării părăsite, case dărâmate, terenuri de sport în paragină, populat cu indivizi distanți, încercați de viață, care au învățat să citească abia la maturitate. Familiile și prietenii celor doi făptași – mulți dintre ei familiarizați deja cu închisoarea, cum este tatăl lui Jason Burkett, filmat de Herzog în închisoarea aflată peste drum de cea în care își execută fiul său sentința, un om care și-a petrecut o mare parte a vieții după gratii și care regretă că nu a putut fi un exemplu mai bun pentru copiii săi. Familiile victimelor – inocenți marcați pe viață de pierderea celor dragi, care nu-și pot reține lacrimile atunci când sunt rugați să povestească cele întâmplate cu zece ani în urmă. De asemenea, frapează inutilitatea crimelor. Perry Smith, împreună cu complicele său, au comis patru crime pentru câțiva dolari. Michael Perry și Jason Burkett au comis trei crime pentru a fura o mașină. Însă asemănările dintre „Cu sânge rece" și „Into the Abyss" se opresc aici. Dacă Truman Capote încearcă să înțeleagă psihologia criminalilor, Herzog nu prezintă o astfel de curiozitate. În schimb, încercă să arate care este impactul pedepsei capitale asupra celor implicați direct în ducerea ei la bun sfârșit.

Există două victime colaterale prezentate în documentarul regizorului german. Prima este liderul echipei de execuție a închisorii din Texas care, după cea de-a 125-a execuție, a avut o cădere nervoasă și și-a părăsit slujba. Cea de-a doua victimă colaterală este preotul închisorii. Herzog nu zăbovește prea mult asupra implicațiilor teologice și teoretice ale pedepsei capitale în discuția cu preotul, ci asupra experienței în sine. Într-unul dintre momente, Herzog îl roagă pe acesta să descrie întâlnirea sa cu o veveriță. Oricât de amuzantă și scoasă din context ar părea întrebarea, intenția lui Herzog nu este să genereze comic, ci să dezvăluie candoarea și inocența unui om care, în momentul în care condamnatul este injectat cu substanța letală, își ține mâinile pe piciorul acestuia, refuzând să îl lase singur în fața morții, oferindu-i un ultim moment de căldură umană. Pentru că asta caută Herzog de fapt: umanitatea din spatele tuturor atrocităților. Însă o face din perspectiva biologului care studiază un insectar, a străinului care încearcă să înțeleagă o cultură radical diferită de a sa, a nepământeanului care vrea să știe ce se ascunde în spatele acestor ființe bipede, stăpânite de impulsul violenței. Vocea calmă, detașată și nepărtinitoare a lui Herzog se distinge uneori din spatele camerei, prin întrebările pe care le adresează intervievaților, documentarul nefiind însoțit de *voice over*. Herzog nu acordă mai multă atenție vreunuia dintre subiecții săi în defavoarea celuilalt. Filmul său nu are personaje principale, ci doar o menajerie de victime și criminali care se perindă prin fața obiectivului. Cu toate acestea, se distinge din când în când câte o undă de empatie în rarele momente în care Herzog lasă camera de filmat să înregistreze în continuare subiectul mult după ce acesta a terminat de vorbit.

On Death Row
(Pe culoarul morții)



SUA - Marea Britanie - Austria 2012

regie, scenariu Werner Herzog

imagine Peter Zeitlinger

montaj Joe Bini

muzică Mark De Gli Antoni

cu Werner Herzog, Hank Skinner

de Raluca Durbacă

Curiozitatea antropologică a lui Herzog merge mai adânc în miniseria „On Death Row" (2012), o continuare a proiectului „Into the Abyss". În acest documentar de patru episoade, regizorul german își construiește cu meticulozitate pledoaria împotriva pedepsei capitale. Subiecții săi sunt patru condamnați la moarte aflați în aceeași închisoare de maximă securitate din Texas. Hank Skinner, un bărbat volubil și superstițios, extaziat de șansa unui contact uman, care își ascunde frica în spatele unor torente de vorbe ce curg înspre cameră, este condamnat la pedeapsa cu moartea pentru o triplă crimă. James Barnes, un bărbat rezervat și suspicios, care își alege cu atenție cuvintele, este condamnat la moarte pentru uciderea soției sale și a unei asistente medicale. George Rivas, eroul propriei vieți, politicos și inteligent, care își spune povestea cu multă încântare și tact, manifestând o adevărată plăcere de a fi în fața camerei de filmat, este condamnat la moarte pentru omorârea unui polițist după ce a evadat dintr-o închisoare de maximă securitate. Linda Carty, o femeie rece și calculată, care încearcă din răsputeri să manifeste o oarecare urmă de căldură umană, este condamnată la moarte pentru omorârea unei femei și răpirea bebelușului ei de patru zile.

Herzog a avut la dispoziție doar două ședințe de câte o oră cu fiecare condamnat în parte pentru a înregistra interviurile, așa că a stabilit regulile încă de la bun început. Le-a spus intervievaților că, deși este împotriva pedepsei capitale, „asta nu înseamnă că trebuie să îi placă personal". Această afirmație i-a pus pe condamnați sub presiune pentru a-i câștiga simpatia într-un timp cât mai scurt. Astfel, calea către sinceritate a fost deschisă. Ca și în „Into the Abyss", Herzog nu se dă în lături de la a prezenta crimele în cele mai mici detalii. Cu toate acestea, alege să studieze omul din spatele criminalului. Natura și visele, vechile sale obsesii, sunt aduse în discuție. James Barnes își dorește să fie liber pentru a se scufunda în ocean și a spăla toată murdăria ființei sale. George Rivas duce dorul aerului proaspăt pe care l-a respirat în timpul celor câteva zile de libertate pe care le-a avut în urma evadării din închisoare. Hank Skinner vorbește timp de zece minute despre ce ar cumpăra dintr-un supermarket. Și toți visează că sunt liberi.

În timpul unui interviu cu un procuror, Herzog este acuzat că încearcă să umanizeze condamnații. Acest concept este absurd pentru regizorul german. „Nu încerc să îi umanizez. Ei sunt ființe umane." Iar condamnarea la pedeapsa capitală nu face decât să îi supună unui proces de dezumanizare. Probabil că cel mai tulburător aspect este acela că niciunul dintre ei nu știe data la care va fi executat. Se poate întâmpla mâine, se poate întâmpla peste câțiva ani. Incertitudinea îi face să reacționeze diferit. Hank Skinner se revarsă cu totul în fața camerei de filmat, sperând că o mică parte din el va rămâne astfel în viață după executarea pedepsei. James Barnes nu mai suportă presiunea și încearcă să își grăbească sfârșitul mărturisind o nouă crimă în timpul interviului. George Rivas este în negare, pe când Linda Carty refuză să ia această posibilitate în calcul.

Deși montate într-o manieră demonstrativă, portretele lui Herzog sunt răscolitoare. Cu o abilitate pe care doar marii povestitori o au, Herzog reușește să construiască un portret complex al ființei umane, arătând că în spatele unor crime atroce stau oameni care suferă, speră și simt. Dar documentarul nu este despre ei. Hank Skinner, Linda Carty, James Barnes sunt doar câțiva din miile de condamnați aflați în închisorile de maximă securitate care-și așteaptă sfârșitul în incertitudine. Herzog nu pledează pentru cauza lor, ci pentru reevaluarea valorilor pe care se bazează sistemul de justiție american. Ca individ care vine dintr-o țară radical diferită din punct de vedere cultural, în care pedeapsa capitală nici măcar nu intră în dezbatere publică, este greu să înțelegi întregul context în care se desfășoară dramele prezentate în cele două documentare. Poți să empatizezi cu victimele, poți să observi durerea familiilor celor condamnați la moarte, poți chiar să înțelegi tortura psihică la care sunt supuși condamnații care nu știu ziua în care se va executa pedeapsa. Însă abia când îl auzi pe unul dintre ei spunând „Oamenii ăștia vor să mă omoare", începi să înțelegi mesajul ideologic al lui Werner Herzog. Ai în față oameni care urmează să fie omorâți în mod organizat de către stat, indivizi cărora li se ia dreptul la viață, pentru că și ei au făcut același lucru la rândul lor. Ochi pentru ochi și dinte pentru dinte. Un cerc vicios. O perpetuare conștientă a actului criminal.

FARSELE SCATOLOGICE ALE LUI HAL HARTLEY

de Georgiana Madin

Nu mă dau în vânt după eticheta *indie* pentru simplul motiv că nu pot trasa limitele fenomenului, la fel cum nici citind studii sociologice nu cred cu tărie că știu ce este acela un *hipster*. În filmul american, *indie* are legături etimologice și aproape aceeași vechime cu Festivalul de Film (odată, cu adevărat) Independent Sundance, locul de afirmare al unor cineaști precum Jim Jarmusch, Kevin Smith, Steven Soderbergh, Robert Rodriguez sau Quentin Tarantino. Căutând scrieri mai mult sau mai puțin timpurii despre cineastul american Hal Hartley, mă amețește insistența cu care eticheta i se atribuie și i se retrage acestuia, ca un titlu onorific dat din vorbă în vorbă.

Hartley e văzut ca o fostă speranță a Sundance-ului (a „mișcării" *indie*, dacă vreți), care nu a urmat însă calea lansată de el însuși la debut. În timp ce numele cineaștilor de mai sus nu sunt judecate după niște esențe vagi rămase parcă dintr-un caiet programatic despre ce ar trebui să fie filmul independent, filmele lui Hal Hartley sunt ținute într-o mișcare de tangaj pe axa imaginară *indie*, în acord cu așteptările pur personale ale exegeților. Hartley a primit un premiu la Sundance pentru scenariul de la „Trust" (1990), al doilea film de lungmetraj realizat după debutul „The Unbelievable Truth" (1989), iar de atunci criticii de film americani au așteptat mereu câte un „Trust" cu alt scenariu, dar care să reflecte cam același mod de a privi lumea.

Nici nu e de mirare că tandemul a creat așteptări, pentru că aceste două filme au numeroși numitori comuni: relații toxice între părinți grotesc de tiranici și adolescenți asupriți, minate de comportamente exagerate, refugiul adolescenților în literatură, în năzuințe filozofice sau în povești despre bombe atomice, personaje abătute de la normele sociale care se întorc la morala colectivă și o fixație pentru culori neon – galben, fuchsia, portocaliu – coborâte într-un univers șters. Doar că după „Simple Men" (1992), povestea a doi frați adulți care pleacă în căutarea unui tată evadat din închisoare și acuzat că a plasat o bombă la Pentagon, este mai puțin vorba despre obsesii de început, adolescenți cu nasul în carte și părinți smintiți, Hartley începând să experimenteze într-un mod cât mai neomogen. Bizareriile marca Hartley s-au înmulțit și, odată cu ele, detractorii, pentru care combinația de joc amatoricesc voit fad și detașat și replici hiperliterare date din adorație pentru Dostoievski nu era altceva decât un mod ermetic de a fi, aruncat cu lene arogantă pe ecran.

Noul Hal Hartley sau, mai bine zis, mare parte din ceea ce reprezintă Hal Hartley, adică perioada din 1992 și până astăzi, e raportat la primele trei filme și la inconsecvența de a le ascuți stilistica – nelipsită de ciudățenii, dar mai aproape de ceea ce înseamnă o poveste rotundă cu personaje bine definite, jucată de actori un milimetru mai expresivi decât în filmele ulterioare. Cu toate că anunță tipul de interacțiune neverosimilă între personaje tipică lui Hartley, o tendință de poetizare la nivel de dialog și lipsă de interes pentru realism, primele trei filme au ceea ce americanii numesc *closure*, o evoluție clasică narativă (forțată pe alocuri, așa cum îi stă bine lui Hartley), care le permite să candideze cu chiu, cu vai, la categoria „film cu mesaj". Dar Hartley nu e interesat de *closure*, iar mai departe mizează pe nedefinirea personajelor și pe provocarea publicului să își găsească singur interpretările. Își recrutează din primele filme doar unii dintre principalii actori (Adrienne Shelly, Martin Donovan, Robert John Burke, Elina Löwensohn, Bill Sage, Karen Sillas, Edie Falco – majoritatea descoperiți de el înșuși), prin urmare de ce nu am admite că Hartley a devenit cu adevărat independent odată ce s-a lăsat, din punct de vedere economic, dus la vale în carieră?

Fără a i se asculta explicațiile, Hartley pare prins între elitism și lipsă de talent, cu o coerență interioară dată mai mult de recurența actorilor decât de stil. De fapt, spune el, e mânat de încăpățânarea de a experimenta cu orice risc, numai să nu îi fie alterate posibilitățile artistice. În momentul de față, staționarea în obscuritate după 12 lungmetraje și refuzul lui dogmatic de a-și da scenariile pe mâna marilor studiouri (deși acestea au identificat consumatorii de produse Hartley și l-ar fi putut distribui la scară largă) nu pot să însemne decât că e unul dintre cei mai independenți neînțeleși din New York, cunoscut mai mult europenilor, care nu se sinchisește că a devenit pentru marele public pe alocuri indigest de autoreferențial. Din acest punct de vedere, Hal Hartley impune să fie judecat *doar* pe axa Hal Hartley chiar și de cinefilii cei mai cinefili, chiar dacă îi mai aduce din când în când omagii lui Godard – face dintr-un cadru o suită de *jump cut*-uri fără justificare narativă –, laudă cu fiecare ocazie Noul Cinema German (în special pe Wim Wenders), pe Molière și pe Brecht, și se recunoaște uneori ca urmaș accidental al lui Bresson, incluzând în cadru doar personajul/gestul ilustrat, fără a arăta în prealabil imaginea de ansamblu din care se extrage acesta.

Cel mai bun mod de a ști relativ la ce să te aștepți înainte de a vedea un film al lui Hartley e să privești scurtmetrajul lui din 1994, „Opera No. 1", o falsă arie de operă de sub zece minute transpusă în mediu cinematografic, în care două balerine cu peruci extrem de ondulate și de voluminoase și cununi de flori albastre (Adrienne Shelly și Parker Posey) se plimbă pe role într-o hală cu bălți, pereți mâncați de igrasie și scaune de sală de spectacole, încercând cu forța să aprindă o idilă între regizorul care abia le poate dirija (James Urbaniak) și o altă actriță de pe presupusul platou. Dacă asculți fără sonor, bizareria s-ar putea să arate a fragment de operă realizată excentric, dar cu un libret care se ia în serios. Dar, de fapt, un vers al regizorului către balerină sună cam așa: „I feel my hands were simply invented to caress your thighs". Iar răspunsul: „Take your mind out of the gutter and your hand off of my leg".

Actorii oscilează nu doar aici între inexpresiv și foarte teatral, iar versurile sunt cântate afon, dar reușesc să sune asumat afon – chiar dacă aceasta ar veni ca o scăpare, Hal Hartley e în stare să facă din ea o nuanță comică, repetând-o suficient cât să creeze o armonie (muzicală).

De parcă tabloul n-ar fi destul de încărcat, „Opera No. 1" are și coloană sonoră, compusă de însuși Hartley, care vine ca o picătură chinezească, nu pentru că Hartley n-ar fi un bun compozitor, ci pentru că întreg amestecul de note discordante imprimă o isterie simțurilor și forțează pragul suportabilității. Așa sunt cele mai marcante filme ale lui Hartley: o alipire de genuri și motive filtrate parcă de o inteligență extraterestră, ele însele solicitante chiar și pentru un spectator mai versatil, peste care se aude o compoziție autonomă, dată cam la același volum cu vocile, care vrea să contrasteze, nu să armonizeze cu alipirea de genuri de film. Rareori Hartley construiește o secvență care să aibă scopul de a uni cele două experiențe senzoriale într-una singură, cum este cea a dansului-replică la adresa filmului „Bande à part" (1964, regie Jean-Luc Godard) din „Simple Men", o coregrafie de actori, culoare și sunet de Sonic Youth care e, dintr-un punct de vedere strict personal, mai izbutită decât dansul lui Godard.

1994 este, nu întâmplător, anul în care Hartley începe să iasă de sub lumina reflectoarelor *indie* și să se proiecteze liber pe ecran. Aproape tot ceea ce face de aici înainte trebuie privit întâi ca o farsă, ca un produs care mizează pe ridicol și poetic (fie el *thriller*, *science-fiction*, film cu monștri mitici islandezi, film cu virgine care scriu literatură pornografică, film religios), și nu ca dejecție a unei minți care nu știe ce e estetica cinematografică. Doar că el nu vrea să țină cont de ea în mod convențional, conștient că micile lui demonstrații scatologice n-au mare trecere pentru că se confundă ușor cu experimente ieftine. Dacă „Simple Men" fusese, cromatic și stilistic, cel mai închegat film al lui de până atunci, perfect în imaginea creată de Michael Spiller, poetizat fără a vira înspre ridicol, continuările sunt deliberat turbulente, agitate prin comparație, ca niște discuri zgâriate de voci de pe altă frecvență. Trecerea de la „Simple Men" la etapa următoare e făcută cuminte de „Surviving Desire" (1993), un eseu de o oră despre așteptările adolescentine față de iubire, construit pe idila dintre un profesor de literatură (Martin Donovan), care își terorizează studenții cu descifrarea unor pasaje din Dostoievski, și unica lui studentă care îi înțelege înflăcărarea, dar care îl înțelege și pe scriitorul rus mai bine decât el. „Surviving Desire" e ca o platformă de *type casting* involuntar pentru Martin Donovan, pe care acesta își confirmă o trăsătură marcantă: aproape în orice film de Hal Hartley ar juca, aproape orice tip de personaj ar avea de interpretat (profesor, Iisus, traficant de persoane), Donovan e bărbatul acela răvășit și frământat de nehotărâre, care în unele momente pare reîncarnarea (desigur, rizibilă) unui profet. El privește mereu în zare, vorbind în fraze lungi și cadențate, cu o voce adâncă și melodioasă, după un ritm propriu; poate filozofa despre orice și fără motiv, dar își poate pierde șirul gândurilor într-o secundă, ca și când n-ar fi fost ale lui. De aici, și o senzație de umor arid, la care râzi mai mult interior decât în hohote, și o necesitate de a-l vedea de mai multe ori la Hartley pentru a-l găsi comic. Odată cu „Amateur" (1994), apar semnele unui ideal de narațiune declarat ulterior, în 2007, ziarului *The Guardian*. „Plauzibilă, dar ridicolă" nu e doar povestea din „Fay Grim" (2007), ci și cea din „Amateur", în care un

Simple Men, 1992

Trust, 1990

traficant de persoane pentru industria pornografică (Martin Donovan) își pierde memoria după ce e aruncat de la geam de iubita lui, pe care o exploata în industrie (Elina Löwensohn). Acesta o întâlnește pe Isabelle Huppert, în rolul unei foste călugărițe virgine care scrie literatură pornografică și care se declară aprioric nimfomană. În timp ce rețeaua de exploatare caută să îi lichideze atât pe Donovan, cât și pe Löwensohn într-o intrigă plină de conspirații, între „profetul" traficant și călugărița nimfomană au loc schimburi de replici care n-au aproape niciun rol în evoluția narativă, scrise doar de dragul de a o auzi pe Huppert, cu accentul ei frânțuzesc, conversând detașat cu Donovan despre adevăruri de moment și autoironizându-se. Dialogul funcționează mai mult ca un portal între rolurile făcute de cei doi până atunci, fiecare reprezentând atitudini acumulate de la personaje pe care le-au jucat de-adevăratelea.

Concentrarea lui Hartley mai mult pe ceea ce înseamnă imaginea de ansamblu a unui actor decât pe ceea ce ar trebui să reprezinte în filmele sale e, de altfel, un alt principiu după care regizorul se ghidează, numit *inter-mediality*. Pur și simplu, lui îi place să creeze un dialog pe nu știu câte voci între filmele sale și filmele care i-au consacrat pe aceștia, ori, dacă actorii îi aparțin și au fost școliți de el, să facă cu ei un *type casting* în ciuda rolurilor diferite (așa cum se întâmplă, de asemenea, și cu Bill Sage, Elina Löwensohn, Robert John Burke sau chiar D.J. Mendel). Asta înseamnă posibilități artistice nelimitate: un joc de semnificații unice de la spectator la spectator, în funcție de bagajul fiecăruia de cunoștințe despre cinema, ușor de aruncat la gunoi sub pretextul prețiozității. Dacă „Amateur" e prea puțin ca exemplu, încercați „No Such Thing" (2001), cu Helen Mirren ca director de ziar lacom, însetat de senzațional și îngust la minte, și cu Julie Christie ca prezență care inspiră speranță jurnalistei junioare care supraviețuiește prăbușirii unui avion în Atlantic în drum spre Islanda. Robert John Burke, deși e un monstru desprins parcă din serialul „Xena, prințesa războinică", e la fel ca Burke în orice alt film, iar în ceea ce le privește pe cele două mari actrițe, Hartley e mai puțin preocupat de construirea de personaje autentice lui decât de aura cinematografică cu care ele vin la pachet.

Însă „Amateur", cu toate că se joacă prea mult de-a dialogul, dispune de o latură unică a lui Hartley – aceea de a naște din realitatea vulgară o salvare spirituală, care e totodată pedeapsă divină, redempțiune și greșeală de scenarist. Donovan e împușcat din greșeală la poarta mănăstirii de unde fugise Huppert, de către poliția care îl urmărea pe un altul, parcă din dorința lui Hartley de a închide narațiunea cât mai repede. Pentru că știm despre Donovan că este un personaj abominabil, dar pentru că tot filmul a fost amnezic și inofensiv, moartea lui are o ambivalență stranie, care scoate brusc sensurile poetice dintr-un film care nu pare mai mult decât o încercare metapornografică.

Dacă ar fi să îl credem pe cuvânt, la fel procedează Hartley cu personajul Henry Fool din filmul eponim care i-a adus un nou premiu pentru scenariu la Cannes, în 1997. „Henry Fool" e opera canonică a regizorului despre două opere canonice, una publicată, iar cealaltă condamnată la uitare, strict din cauza potențialului de marketing. Henry (Thomas Jay Ryan, în primul rol pe ecrane) și Simon (James Urbaniak) sunt Mefistofel și Kaspar Hauser, primul învățându-l pe cel de-al doilea să fie articulat cu ideile sale și transformându-l în scriitor premiat cu Nobel. Henry apare hodoronc-tronc (așa cum se întâmplă adesea la Hartley) în viața lui Simon, un gunoier pe care lumea îl crede retardat, și îl îndeamnă să scrie. În timp ce poezia scatologică a lui Simon își găsește un public, „Confesiunile" de opt volume ale lui Henry sunt considerate prea înecate de referințe literare pentru a face vânzare. Bineînțeles că pelicula abundă în divagații pseudofilozofice despre artă interpretate la limita dintre asumat și detașat de către zănaticul Thomas Jay Ryan,

Meanwhile, 2011

însă filmul funcționează în principal ca un studiu de caz al lui Hartley asupra a ceea ce înseamnă succesul la marele public, pe care, fără a arăta operele literare ale celor doi, reușește să îl scoată dezgustător, temporar și dăunător artistului.

Hartley pare că își justifică astfel propriul insucces popular, iar fiecare reacție a personajelor față de poezia lui Simon e schițată ca fiind o minune derizorie – o fată mută (interpretată de soția lui Hartley, Miho Nikaido) începe să cânte citind un fragment, mama lui Simon se omoară, iar sora lui (Parker Posey) îl acuză că paginile scrise de el i-au adus menstruația mai devreme. Henry Fool e un personaj care abundă în plăceri scatologice într-un film care se comportă asemenea lui, dezgustând cu sfințenie atât prin ce face protagonistul, cât și prin aglomerarea specifică lui Hartley de sunete, acțiuni și culori maroniu-pământii care induc o greață organică. Thomas Jay Ryan e admirabil în efortul de a scoate din Henry Fool un duh coborât pe pământ căruia îi place să se scalde în mizerie și să o provoace celorlalți, doar pentru a arăta că, în esență, el nu se poate murdări, orice ar face. Din nou, reiese preocuparea lui Hartley pentru ceea ce se află dincolo de imaginile realizate de el, ca și cum nici el, oricât s-ar tăvăli în vulgaritate, nu e reprezentat de ea, ci de complexitatea presupusă pe care o degajă poveștile lui.

Iar când Hartley nu ar fi putut să abordeze o perspectivă mai radicală, „The Book of Life" (1998), un experiment filmat pe digital (pe care se pare că Wong Kar Wai îl invidiază la nivel formal) îl aduce pe Donovan în rolul lui Iisus, venit pe Pământ împreună cu Maria Magdalena (nu mi-am putut răspunde de ce cântăreața Polly Jean Harvey a fost alegerea) pentru... a doua lui venire, anunțată de omenire în anul 1999, urmând să trieze sufletele care vor merge cu el în Rai. Venirea lui se desacralizează când intră în contact cu umanitatea și cu Satan (Thomas Jay Ryan), discuțiile alunecă în pălăvrăgeală, *the book of life* e de fapt un laptop antic (se face referire la o glumă folosită de programatori despre permanenta anticizare a tehnologiei) și însuși Iisus se îndoiește de utilitatea sfârșitului lumii și renunță.

Sunt aproape la limita de spațiu a acestui text și îmi dau seama că Hartley m-a obosit și m-a iritat, nu pentru ce mi-a arătat, ci pentru că limitarea la axa lui s-a dovedit o alegere înșelătoare și dureros de elastică. *Radical* e un termen subțire pentru un om care, în același spirit de farsă, a făcut partea a doua la literarul „Henry Fool" despre sora lui Simon și soția lui Henry, Fay Grim, o americancă neiești măcar din orașul natal, care pleacă în Europa în căutarea soțului declarat decedat. *A farcical espionage thriller*, „Fay Grim" (2007) îl transformă pe Henry din geniu ratat în spion căutat la nivel mondial și face din „Confesiunile" lui o operă de spionaj maiestuous codificată și camuflată sub formă de literatură eșuată. Probabil cadrele filmate înclinat, în care personajele se chinuie să stea drept pentru a da impresia că mizanscena e strâmbă, nu își găsesc decât o justificare experimentală, la fel cum digitalul în orwellianul „The Girl From Monday" (2005) nu pare decât o fiță de creator de limbaj cinematografic, așa cum pretinde Hartley despre sine. Ce aș mai putea spune însă despre „Meanwhile" (2011), în care e vorba despre un *jack of all trades* care se plimbă într-o zi încoace și încolo pe străzile din Brooklyn, vorbind cu oricine se ivește în calea lui – nicio exagerare formală, nicio fărâmă de ridicol narativ? Dacă textul meu nu trage o concluzie despre Hartley, e pentru că el însuși nu dă, deocamdată, posibilitatea de încadrare într-o normă; pentru că Hartley a reușit, încăpățânându-se, să nu termine niciodată ce a început. Deși nu e la fel de provocator precum Leos Carax, Hartley ar putea face chiar mâine un film *noir* despre un golem pasionat de balet care se ascunde în Tokyo de frica teroriștilor, cu hip-hop ca fundal sonor, și n-ar fi niciun pic de *indie* sau de insolit în asta.

Holy Motors

Franța - Germania 2012

regie, scenariu Leos Carax

imagine Caroline Champetier

montaj Nelly Quettier

cu Denis Lavant, Kylie Minogue

de Simona Mantarlian

Cu fiecare film al său, Leos Carax obișnuiește să forțeze limitele de permisivitate poetică ale cinemaului așa cum îl știm, și parcă în cei 13 ani scurși de la ultimul său lungmetraj se simțea în peisajul *arthouse* lipsa acelei sincerități care atentează, cum numai Carax reușește, la partea analitică a privirii și la încercările de a reduce absurdul la înțelegere în general.

„Holy Motors" urmărește o limuzină cu decor de *backstage* în care Denis Lavant (actor fetiș și alter ego a lui Carax) traversează în decursul unei zile Parisul, într-un suprarealist și suprafictional rit de trecere prin viață luată ca film. Ca unitate spațio-temporală, structură internă și virtuozitate stilistică, „Holy Motors" a fost comparat cu „Ulysses", al lui James Joyce, însă ceea ce legitimează această posibilă paralelă este mai degrabă în miza prin care Joyce, mai în glumă, mai în serios, specula cândva potențialul peren al romanului său: conține atâtea mistere și puzzleuri, încât va ține criticii ocupați câteva secole dezbătând ce a vrut de fapt să spună.

Cum e firesc în orice film, primele 10-30 de secunde dau, în sens figurat și metaforic, cheia întregii povești. Acest lucru poate fi în general trecut cu vederea, însă în „Holy Motors" primele secunde descriu o sală de cinema în timpul unei proiecții dintr-un unghi de dincolo de capetele spectatorilor conturate de lumina proiectorului, și un Leos Carax (chiar el), singur, dormind alături de câinele lui (singur) trezit buimac din somn, deschizând o ușă secretă printr-un perete tapetat cu peisajul litografiat al unei păduri, cu o cheie (sic) implantată în mână, toate acestea ducând spre sala de mai devreme. Distanțare, proporție, vizionare în vizionare, impactul unei astfel de imagini ne pune pe direcție conștient și inconștient prin imagistica suprarealistă și o oarecare bulversare de înțeles. Ce urmează ne apare ca o zi normală din viața unui om de bună credință (Denis Lavant atingând culmea cameleonică de a *fi* Carax real-fictiv), tată singur al unei fiice adolescente și proprietar de limuzină cu un dosar de întâlniri pe care îl va bifa de-a lungul unei zile.

Pentru aceste întâlniri, Lavant (Mr. Oscar) devine pe rând o bătrânică bătută de soartă, cerșind pe străzi într-o limbă de nerecunoscut, se transpune într-un spațiu SF cu leduri și *visual*-uri generate pe computer unde seduce o contorsionistă în costum roșu; își respectă promisiunea de la sfârșitul părții lui din „Tokyo!" (2008) de a continua aventurile lui *monsieur* Merde prin lume: răpește un top model, ofensează niște francezi, mănâncă niște bani, flori, degete de om. Din identitate în identitate se răzbună, ucide și se sinucide, asasinează un bancher, îmbătrânește, plânge, moare și în ceea ce pare o clasică discuție cu producătorul, pronunță niște meditații superb paranoice la adresa audiovizualului contemporan și auctorialului prin excelență personal.

Având el însuși o formație de critic de film, Leos Carax își permite să existe, să judece și să jongleze cu toate conceptele filmice. Regizând un climat imprevizibil chiar și pentru cei mai versați spectatori, Carax manipulează în mod abil acea zonă liminală dintre real și ficțiune, cu o transparență care face din acest proces o demonstrație cu atât mai dezarmantă, cu cât singura ei cauză pare a fi jocul și/sau joaca. Însă dincolo de a fi un montaj de atracții care testează viteza publicului de a trece dintr-o stare în alta cu echivalentul vizual al fenomenelor supersonice, avatarurile pe care le adoptă Carax în acest *roadtrip* de personalitate dezvăluie un inventar stilistic lucid și controlat al felurilor de a face cinema.

Bătrânica de pe pod ne este prezentată într-un stil realist documentaristic, pentru ca apoi să revenim în fața oglinzii de machiaj din limuzină, unde perucile cad și machiajul se dizolvă în ceea ce înseamnă realul lui Carax, sau un alt film. În secvența următoare, a contorsiunilor cu cât mai SF cu cât sunt reale și cu atât mai magice dincolo de CGI, Carax reușește să depășească limitările creative pe care le impune acel *common sense* ce se aplică reprezentărilor erotismului în cinema. Într-un alt segment, creează o melodramă care se ia în serios până la autodesființare, atât ca gen cinematografic, cât și ca raport dintre viață, ficțiune și lacrimogen denunțat de imaginea unui om muribund în cel mai convingător sens al realului și/sau melodramaticului. Acest episod e cu atât mai șocant când vine la pachet cu mult așteptatul sequel la „Tokyo!", povestea lui Merde, pe care Carax intenționa să îl filmeze inițial în SUA, unde Kate Moss ar fi fost sortită rolului lui Kay M, interpretată aici de o Eva Mendes drapată în mătase aurie pe un piedestal funerar.

În mult-anticipata secvență de musical, Kylie Minogue, o apariție impecabil de potolită, elegantă și subtilă, interpretează piesa „Who Were We", într-un magazin aflat în plină degradare, evocă într-o aură mai nostalgică și mai matură acel sentiment naiv al iubirii complicate și sufocante care l-a consacrat pe Carax încă din „Boy Meets Girl" (1984). Apariția lui Kylie este anticipată de un episod mai emoționant chiar și decât cel în care Oscar joacă rolul de tată, confruntat cu anxietatea fiicei adolescente pe care o așteaptă de la o petrecere. Concluzia acestei secvențe deconspiră o idee ce ia nenumărate forme pe tot parcursul filmului: pedeapsa este aceea de a trăi cu tine însuți.

Skyfall (007: Coordonata Skyfall)

Marea Britanie - SUA 2012

regie Sam Mendes

scenariu Neal Purvis, Robert Wade, John Logan

imagine Roger Deakins

montaj Stuart Baird

cu Daniel Craig, Judi Dench, Javier Bardem

de Andrei Dobrescu

„Skyfall", al 23-lea film din seria James Bond și primul regizat de un câștigător de Oscar - Sam Mendes („American Beauty", 1999) - are o singură problemă: ia jocul prea în serios. Scenariștii Neal Purvis, John Logan și Robert Wade au dat de-o parte cărțile lui Ian Fleming și l-au transformat pe Bond dintr-un spion carismatic, afemeiat și superficial, într-un asasin vulnerabil și îmbătrânit. Așa cum arată acum, „Skyfall" are o temă clară: lupta dintre vechi și nou, dintre escapismul lejer de până acum și o nouă imagine, mai întunecată și mai sofisticată.

Mergând pe această idee, filmul se deschide în Istanbul, unde M (Judi Dench) coordonează greșit o misiune, pierde un disc ce conține identitatea agenților sub acoperire și aproape îl omoară pe Bond (Daniel Craig). După luni în care cochetează cu retragerea, Bond se întoarce la Londra motivat de un atac cu bombă asupra sediului MI6. Nerefăcut după rana primită și eșuând lamentabil la probele fizice, Bond este reîncadrat doar cu concursul lui M, și ea amenințată cu retragerea (după eșecul de la Istanbul) de Mallory (Ralph Fiennes), noul director al agenției. Vulnerabil și desconsiderat, Bond trebuie să-l înfrunte pe Silva (Javier Bardem), un fost agent MI6, care vrea să se răzbune pe M și să distrugă agenția care l-a abandonat. O încercare asemănătoare a mai avut loc în 1987, odată cu distribuirea lui Timothy Dalton în locul lui Roger Moore. Vorbind despre rol, actorul spunea că și-a construit personajul plecând tocmai de la apelativul 007, de la faptul că este un om căruia îi este „îngăduit" să ucidă. Spectatorii se plâng, spunea Dalton, că nu mai pot să vină cu copiii la filmele cu Bond. Dar Bond nu este un film pentru copii!

Cu siguranță, nici „Skyfall" nu mai este un film de duminică. Noua formulă macină exact structura francizei, definitivată de iconicul „Goldfinger" (1964, regie Guy Hamilton). Rețeta cuprindea totul, de la cadrul de început, cu Bond trăgând cu pistolul spre cameră, până la secvența care închidea filmul, în care Bond termina misiunea și rămânea cu fata. Presărate în poveste, întâlnirea mereu replicile celebre („Bond. James Bond" sau „A Martini. Shaken, not stirred"), și partenerii din MI6 – M, șeful pretențios, Moneypenny, secretara îndrăgostită de Bond, sau Q, maestrul gadgeturilor. Bond mergea exact în centrul ideii de *entertainment*, care spune că trebuie să primești ceea ce aștepți și ceva în plus. Atacând lucrurile astea, „Skyfall" începe un pariu riscant.

„Ce vrei? Un pix care să explodeze?" îl întreabă pe Bond noul Q (Ben Wishaw), cu profil de *computer geek* și nu de inventator aiurit. Și, într-adevăr, gadgeturile dispar. În arsenalul agentului rămân stinghere un singur pistol cu recunoaștere prin amprentă și un cuțit *old school*. Aston Martin-ul apare și el doar ca să-i dea lui Bond un pretext să o amenințe pe M că o catapultează dacă mai vociferează. Vechiul arsenal a devenit o glumă.

Un lucru excepțional e faptul că în sfârșit avem parte de un final mai inteligent decât Bond atacând baza teroriștilor. Rolurile se schimbă, iar de data asta Bond este cel asediat, chiar în conacul unde a copilărit. Elicopterul lui Silva (Javier Bardem) apropiindu-se pe fondul lui „Boom, Boom", al lui John Lee Hooker, e o imagine *cool* pentru 50 de ani de franciză.

Dacă schimbările astea fac bine filmului, nu același lucru se întâmplă cu încercarea de dezvoltare a personajului. Până acum Bond era un individ apărut de nicăieri, despre care se știa doar că bea Martini și că a terminat Cambridge-ul. Pornind probabil de la declarațiile lui Sam Mendes, care considera filmele lui Cristopher Nolan ca punct de referință, Bond primește o biografie la fel de serioasă ca cea a lui Batman.

Globe-trotting-ul prin locații exotice rămâne, ca și The Bond Girls, Sévérine (Bérénice Marlohe) și Eve (Naomie Harris), poate cu mai puțin *glamour* ca de obicei. Bond a îmbătrânit și nu mai întoarce privirile tuturor damelor. Un plus incredibil e imaginea semnată de Roger Deakins. Duelul din turnul din Shanghai e un miracol de coregrafie și imagine. Totul joacă: distanțele dintre personaje, lumina spoturilor gigantice care curg pe clădirile din jur, intervalul de lumină și întuneric în care cei doi adversari își calculează mișcările. O luptă a siluetelor și apoi căderea în abis. Abia aici acțiunea capătă valențe poetice și se îndepărtează de o violență gratuită.

Despre secvența clasică de început, cu Bond trăgând spre cameră, Sam Mendes spunea că nu i-a mai gasit locul la montaj. Pur și simplu nu se lega de începutul filmului. Cam așa e și „Skyfall": lasă impresia că ceva nu se mai leagă. E mai bun (mult mai bun!) decât predecesorul „Quantum of Solace" (2008, regie Marc Forster), dar mai inegal și mai pretențios decât „Casino Royale" (2006, regie Martin Campbell).

Roger Ebert spunea după „Goldfinger" că, deși probabil nu toți bărbații își vor dori să fie Bond, cu siguranță toți puștii vor dori asta. Bond pierde acest lucru în mâinile lui Daniel Craig și Sam Mendes. Rămâne un personaj spectaculos, dar un model mai puțin dezirabil. Devine mai mult Ian Fleming, autorul distrus de lipsa recunoașterii, decât spionul *Kiss, Kiss, Bang Bang*. Două noi filme sunt deja anunțate, dar un lucru pare sigur: James Bond îmbătrânește.

Despre oameni și melci

România - Franța 2012

regie Tudor Giurgiu

scenariu Ionuț Teianu

imagine Vivi Drăgan Vasile

montaj Nita Chivulescu

cu Andi Vasluianu, Monica Bârlădeanu, Dorel Vișan, Alina Berzunțeanu

de Iulia Voicu

„Despre oameni și melci" e un film conceput și lansat cu o intenție foarte clară, aceea de a cuceri marele public din România. După numărul record de spectatori din primul weekend în care a intrat în cinematografe, șansele să reușească acest lucru sunt de partea filmului.

În anul 1992, muncitorii uzinei Aro Câmpulung Muscel își unesc forțele pentru a împiedica privatizarea în condiții dubioase a întreprinderii. Cu alte cuvinte, încearcă din răsputeri să-și salveze locurile de muncă. Subiectul filmului este unul hilar deja din momentul în care e redat într-o singură frază: toți muncitorii pleacă la București să doneze spermă pentru a fi cumpărată de străini, încercând astfel să cumpere ei înșiși uzina cu banii obținuți.

Atmosfera e una lucrată: de la scenografia în care fiecare cuvertură sau pungă face spectatorul român să se atașeze de poveste și de personaje (o nostalgie dulce față de kitschul *vintage* se naște în spectatorul care a trăit vremurile respective și, poate, un umor afectuos în cel care nu le-a trăit), până la costumele atent alese (vezi rochiile Manuelei), coafurile studiate (vezi șuvițele Anei sau coafurile Manuelei) și comportamente ce intră într-o zonă desuetă care „ne amintește de cum am crescut" (servitul cu dulceață ș.a.m.d.). Regizorul alege să ancoreze acțiunea filmului în timp și prin inserarea unor imagini cu vizita lui Michael Jackson la București.

Filmul are momente amuzante, drăgălașe, fără să cadă în vulgar, cu dialoguri bine dozate. Personajele sunt creionate într-o notă de comedie, dar nu pică în grosolănie. Momente bune ridică nivelul filmului: atunci când francezul îi desenează un „X" Manuelei pe mână în timp ce se află la bingo (ce moment simplu și drăgălaș, amuzant prin naivitate), momentul cu directorul fabricii acasă și soția care vrea neapărat un cățel (hilar, iar nu jenant - prin situația în sine, cât și prin apariția personajului soacrei directorului), momentul în care un muncitor este în pat cu soția fix în seara de dinainte să doneze spermă, în care nu are voie să facă sex (umor născut prin opoziția de intenții și redat printr-un dialog adecvat - el foarte serios, fără să-i poată dezvălui motivul pentru care este abstinent, iar ea foarte jucăușă). De asemenea, momentul în care Manuela plânge pentru că nu a luat viza, iar mama ei o consolează, este tot unul drăgălaș-amuzant, cu toate că personajul mamei (la fel ca și cel al soacrei directorului) se apropie de clișeu, însă merită menționat faptul că uneori clișeele funcționează (jocul actoricesc necaricatural ajută), își găsesc locul (ca în cazul de față - vezi trimiterea la nostalgia dulce) și nasc un umor decent.

Însă filmul pare să nu meargă până la capăt în acest sens: spre sfârșit, își schimbă tonul într-unul chiar dramatic în anumite momente. Muzica e folosită parcă prea puțin pentru o comedie (deși are o zvâcnire bună, atunci când amestecă sunetul diegetic cu cel non-diegetic, suprapusă cu un dinamism al camerei, dar și al personajelor-muncitori), cu toate că micile momente muzicale reprezintă surse de râs (ambii francezi sunt puși în poziția de cântăreți: tatăl la școală, fiul la karaoke îi cântă Manuelei o melodie de Julio Iglesias; muncitorii sunt uniți în tren de melodia pe care o cântă, mâncând ceapă și gustând puțină tărie). Atunci când personajul lui Vasluianu află că este steril, starea sa e una de tristețe, iar muzica vine și punctează aceeași stare, apasă pe aceeași pedală, ceea ce rupe puțin ritmul de comedie și conferă secvenței un aer ușor ieftin. E un moment de răsturnare de tip melodramatic, pe care e posibil ca realizatorii să îl găsească necesar pentru sfârșit: Gică nu crede în așa ceva, soția aproape că nu reacționează (se comportă de parcă i-ar fi zis că afară plouă), viața lui merge mai departe în același ritm, precum a muncitorilor care se adaptează cu voioșia specifică. Atunci când Manuela și francezul se plimbă cu barca pe lac și vorbesc în spaniolă (un moment amoros, cu un strop de tensiune dramatică), muzica iarăși punctează în aceeași direcție. E oare acesta un mic moment parodic asumat sau, mai degrabă, același gen de moment ca cel precizat mai sus? Cu toate micile ruperi de ritm, „Despre oameni și melci" e una dintre încercările binevenite în contextul cinematografic al anului 2012, un film care poate ridica ștacheta în rândul comediilor autohtone.

Romancing in Thin Air

China - Hong Kong 2012

regie Johnny To

scenariu Jevons Au Man-Kit, Ka-Fai Wa, Nai-Hoi Yau

imagine Siu-keung Cheng

cu Sammi Cheng, Yuanyuan Gao

de Irina Trocan

Johnnie To și scenaristul Wai Ka-Fai sunt doi hongkongezi cinefili care își împart filmele făcute împreună în două categorii. În prima intră filmele „personale" – cele care le solicită la maximum creativitatea, în care fiecare mișcare dintr-un cadru și fiecare tăietură trebuie să fie așa și nu altfel; în cealaltă categorie intră comediile romantice – care, de obicei, prind la public.

Filmele lor cinefile, deși făcute cu buget redus, sunt într-adevăr spectaculoase. Primul cadru din „Breaking News" („Dai si gin", 2004) ține șapte minute și e la fel de greu de executat ca renumitul prim cadru din „Touch of Evil" al lui Orson Welles: pe o străduță dintr-un cartier rău famat, un trecător intră într-o clădire (și camera îl urmărește prin fereastră), unde se întâlnește cu o bandă de infractori în timp ce polițiștii îi așteaptă vigilenți (și camera coboară din nou să inspecteze mașina polițiștilor); urmărim apoi schimbul de focuri dintre hoți și polițiști care dinamizează toată strada, arătat cu multe mișcări de cameră, multe intrări și ieșiri bruște din cadru și multă figurație în fundal, dar fără nicio tăietură.

Un film nu la fel de „personal", „Romancing in Thin Air" („ Gao hai ba zhi lian II", 2012) e făcut imediat după altă comedie romantică, „Don't Go Breaking My Heart" („Daan gyun naam yu", 2011), cu care are câteva trăsături comune. Dialogul – niciodată o atracție principală în filmele hongkongeze – e destul de lipsit de inventivitate, și-atunci personajele par și mai gros creionate decât sunt; în schimb, regia e mai dinamică – personajele sunt elemente de continuitate într-o mizanscenă care se metamorfozează încontinuu. În „Don't Go Breaking My Heart", protagoniștii lucrează în clădiri de birouri alăturate și încep să flirteze dându-se în spectacol în fața pereților de sticlă; bărbatul care completează triunghiul amoros e un cerșetor pe care eroina îl tot întâlnește pe străzile fotogenice ale orașului.

„Romancing in Thin Air" e de la început despre un joc de imagini, pentru că Michael (Louis Koo), eroul poveștii din film, e un actor celebru și poartă după el o aură de *happily-ever-after* care nu pare deloc influențată de starea lui de moment. S-ar putea ca tonul filmului să încomodeze spectatorii obișnuiți cu iscusința scenaristică a comediilor americane - oscilează permanent între emoții serioase (etape clar demarcate din dezvoltarea protagoniștilor) și *gag*-uri menite să detensioneze atmosfera (actorul, actualmente un alcoolic în recuperare, urmărește la TV o știre importantă pentru el și se înmoaie ca la o umilire nedreaptă – dar noi nu putem fi cu totul de partea lui, pentru că ne distrage atenția perfuzia lui care atârnă într-un colț al ecranului). Uneori *gag*-urile sunt manipulate cu stângăcie să aibă impact emoțional: Sue (Sammi Cheng), eroina poveștii, nu vrea să repare nimeni clapele do-re-mi de la pianul soțului ei dispărut (orice reparație, numai asta nu), pentru că încă mai speră că bărbatul se va întoarce și va vrea să găsească totul neschimbat; dintr-o dată, repararea clapelor devine o miză foarte importantă, ca și cum ar fi de la sine înțeles că, dacă le repară, femeia se și dezice de trecut.

Acțiunea principală se desfășoară pe o creastă montană în Shangri-La, în jurul cabanei bărbatului dispărut pe care acum o administrează Sue; e ajutată de două tinerele despre care descoperim repede că sunt fane înrăite ale lui Michael. Când Michael nimerește în stațiunea montană și rămâne acolo să se ascundă de paparazzi, Sue e singura care îl poate ajuta să își revină – celelalte vor doar să se fotografieze cu el. Narațiunea evoluează lent – urmărind vindecarea lui și a ei, parțial interconectate - și, în felul în care filmează Johnnie To stațiunea, decorul are un efect liniștitor activ (aerul de munte își câștigă onest mențiunea în titlu).

Sue e atipic de rece pentru o eroină de comedie romantică, dar nu e nici chiar așa de cumpănită încât să-i reziste unui star. Lucrurile se complică abia după ce aflăm că noua iubire e și-mai-vechea iubire: soțul ei a sedus-o imitându-l pe Michael, pe care Sue îl idolatriza, și acum Michael va trebui să o „recâștige" arătându-și respectul față de trecutul ei. Lăsând la o parte intriga principală, „Romancing in Thin Air" e presărat cu câteva surprize istețe. Michael e izolat geografic în stațiunea de munte, dar rămâne totuși regele undelor: e destul să se uite la TV să afle dacă i se duce dorul, sau să-și sune asistenta autoritară când vrea să afle cum se face un sos pentru grătar (asistenta, ca marii producători hollywoodieni, se plimbă prin camera de conferințe cu un trabuc stins, gros cât mâna ei).

Ca mai toate ultimele filme ale lui Johnnie To, „Romancing in Thin Air" e un amestec de *craft* hongkongez cu *arthouse* accesibil publicului de festivaluri, deși n-aș ști să spun dacă asta îl face un film bun. S-a spus despre „Breaking News" – un film de acțiune inteligent în care polițiștii se bat cu hoții nu numai fizic, ci și în campanii de PR – că tratează o problemă interesantă, dar nu spune mare lucru despre ea. E un verdict pertinent și pentru „Romancing in Thin Air", dar „Breaking News" începea cu o secvență memorabilă de cinema.

Lawless
(În afara legii)

SUA 2012

regie John Hillcoat

scenariu Nick Cave

imagine Benoît Delhomme

montaj Dylan Tichenor

cu Shia LaBoeuf, Tom Hardy, Guy Pearce, Mia Wasikowska

de Răzvan Dutchevici

Dacă „The Road" („Drumul", 2009) a fost un film la care regizorul australian John Hillcoat, după cum zicea criticul de film Andrei Gorzo, s-a chinuit să facă totul cât mai puțin comercial, dându-i o strălucire întunecată foarte aparte, „Lawless", cel mai recent film al său, e fix invers. De data aceasta, alături de Nick Cave, care semnează scenariul și muzica filmului, Hillcoat pare a încerca să bifeze toate ingredientele unui film *mainstream*.

Acțiunea filmului se petrece în anii Prohibiției din SUA, când cei trei frați Bondurant – cel mare: Forrest (Tom Hardy), cel mijlociu: Howard (Jason Clarke) și cel mic: Jack (Shia LaBeouf) -, în jurul cărora circulă legenda că ar fi invincibili, își croiesc un drum ascendent în afacerile ilegale cu alcool din micuțul orășel de munte în care trăiesc. Charlie Rakes (Guy Pearce) este instituit cu rolul unui delegat al intereselor mafiei și poliției din oraș, să regleze treburile apelând la orice formă de violență e necesară pentru ca "țărănoii" să nu fie lăsați să-și facă prea mult de cap. Apariția hiper-ferchezuită și simandicoasă, combinată cu o malițiozitate atroce, conferă personajului lui Pearce un repugnant aer deopotrivă efeminat și porcos, care tulbură atmosfera de masculinitate neoasă și de bonomie emanată de personajele locului.

Balansând între tendințele fratelui mai mic de a extinde afacerea către oraș și măsurile pe care le ia Forrest pentru a o menține la un nivel reținut, astfel încât să nu intre în conflict cu interesele celor de la oraș, filmul dezvoltă o tensiune între cei trei frați, dintre care cel mijlociu este de partea celui mai mare. Ce-i lipsește acestei tensiuni este dimensiunea psihologică a personajelor ce iau parte la ea. Dacă în „The Proposition" („Propunerea", 2005), intriga construită de Hillcoat și Cave între cei trei frați – cel mijlociu trebuie să-l omoare pe cel mare pentru a-l scăpa de pușcărie pe cel mic - este declanșatorul unor conflicte morale, în „Lawless" tensiunea se consumă într-un șir de acțiuni nechibzuite comise de Jack și reparate datorită renumelui sau acțiunilor frații săi. Toate potențialele repercusiuni se dreg negreșit datorită unui sistem foarte bine pus la punct, conceput pe baza modelelor de povești cu final fericit de la Hollywood – după ce își termină programul la bar și pleacă spre casă cu mașina, Maggie (Jessica Chastain) se hotărăște subit să se întoarcă la bar, unde îl găsește pe Forrest aproape mort și-l duce la spital; fix în momentul în care Jack și partenerul său, Cricket (Dane DeHaan), sunt pe cale să fie împușcați de un om al gangsterului Floyd Banner (Gary Oldman), acesta apare și nu numai că îi cruță grație renumelui fraților Bondurant, dar le și oferă informații despre unde pot să-i găsească pe cei doi care îl asaltaseră pe Forrest. Astfel, deși filmul este bazat pe o poveste adevărată, cauzalitatea întemeiată prea mult pe noroc conferă o veridicitate îndoielnică poveștii. Anumite îngroșări regizorale conduc filmul într-o zonă autoironică ce nu-și găsește racord stilistic cu abordarea generală. Calitatea lui Forrest de a-și reveni oricât de împușcat sau tăiat ar fi, la care se adaugă ținuta sa mătăhăloasă și vocea sa hârâită, dau o notă de caricatură ca a unui erou din *comics*-uri. Imaginile în care Jack o plimbă pe iubita sa cu mașina, alternate cu imagini cu mai mulți cai alergând liberi pe dealuri, precum și intrarea subită cu capul în cadru a lui Rakes din momentul în care ni se dezvăluie prezența amenințătoare a acestuia în preajma celor doi, conferă o aură de ridicol asumat în tradiția filmului „The Night of The Hunter „(„Noaptea vânătorului", 1955, regia Charles Laughton).

Situat mai degrabă în zona stilistică a genului *western* decât în cea a filmelor cu gangsteri, atât datorită elementelor de cadru – barul în care cei trei frați își desfășoară activitatea, șeriful și ajutoarele sale etc. -, cât și datorită specificului personajelor - femeia de moravuri ușoare, dar cu inima mare, în căutarea unui loc liniștit unde să se dezbare de trecutul promiscuu, bărbații care se angajează cu mai multă lejeritate într-o dispută cu pistoale decât într-o conversație cu o femeie ș.a – „Lawless" este un film corect – bifează scene erotice, momente amuzante, de suspans etc. -, dar lipsit de consistență și personalitate; îl face să strălucească apariția bizară a lui Pearce, precum și ingeniozitatea anumitor scene de violență, cum ar fi cea în care Rakes primește la borcan testiculele unuia dintre oamenii săi, după care toarnă smoală încinsă pe unul dintre oamenii lui Forrest, pe care i-l lasă apoi pe prispă.

Moonrise Kingdom
(Aventuri sub clar de lună)

SUA 2012

regie Wes Anderson

scenariu Wes Anderson, Roman Coppola

imagine Robert D. Yeoman

montaj Andrew Weisblum

cu Kara Hayward, Jared Gilman, Bill Murray, Frances McDormand, Bruce Willis

de Lavinia Cioacă

Noul film semnat de Wes Anderson (poate cel mai *hip* autor contemporan) nu e o revelație pentru cei aclimatizați la filmografia lui. Nu se prezintă ca o rafinare a tehnicii (stilul lui e împlinit încă de la „The Royal Tenenbaums"), ci drept o schimbare de optică – „*it's all about love*", pare să spună: dragoste la 12 ani, dragoste de personaje și dragoste de cinema (intertextualitate plus plăcerea de *a face*, care transpare, printre altele, din cum jonglează cu muzica). Și de data asta, grație subiectului întregul lui arsenal regizoral îmbracă o inocență ce-l salvează de la infatuare.

Sam (Jared Gilman), orfanul antipatic (din motive pe jumătate explicabile: are multe trăsături în comun cu Max Fischer din „Rushmore") grupului de cercetași de la Fort Lebanon unde-și pretrece vara, o întâlnește pe Suzy (Kara Hayward), o Lolită cu picioare lungi, gene rimelate, ochi triști și apucături ușor isterice, în culisele unui spectacol pus în scenă de colegii fetei. (Chiar dacă mă tentează teribil să împărtășesc câteva replici memorabile, vă las să descoperiți cu ce întrebare îi atrage Sam atenția lui Suzy. Spusă pe un ton în același timp naiv, ironic și machist, e atât de *cool* încât n-am nicio îndoială că va dăinui). De aici, începe o lungă perioadă epistolară, la capătul căreia cei doi neadaptați îndrăgostiți fug spre un colț de insulă pe care-l vor redenumi „Moonrise Kingdom" – cadru idilic în care încearcă să-și construiască un imperiu pentru doi (evident, improvizație cu materialele furate din tabără sau de-acasă).

Faptul că, în scenariile lui Anderson, copiii se comportă mai matur decât o fac adulții (prinși între pulsațiile a doi timpi diferiți, le devine imposibilă experimentarea imediatului), e aproape ca o axiomă. Pentru prima dată protagoniștii (tocmai pentru că au 12 ani) știu foarte bine ce le e potrivnic (orice tip de „uniformă"), ce își doresc (compania celuilalt) și ce pot face pentru asta (planul de escapadă repetat, în care ajung să ducă visul romantic la desăvârșire). Punctul în care se îndepărtează cel mai mult de tradiția protagoniștilor din „The Royal Tenenbaums", „The Life Aquatic with Steve Zissou" sau „The Darjeeling Limited", filme în ale căror subterane plutește o tristețe blândă, ține de aplicarea schemei clasice romeo-julietiană (unde pericolul vine din exterior, nu din interior, cum e specific filmelor menționate mai sus). Decizia nu-l face însă mai banal, căci e pusă într-un context excentric - cei care au potențial (manifestat sau latent) de obstacol (adică toți adulții) se prezintă ca inadecvați: părinții își vorbesc printr-un megafon, iar polițistul insulei (Bruce Willis) pare mai degrabă un reprezentant al unei vieți eșuate decât al ordinii (atunci când nu pescuiește se întâlnește cu mama lui Suzy, de care e constant emasculat). Astfel, copiii devin „neadecvați la inadecvare". O altă tușă diferențială apare la nivelul consecințelor. Proiecția e mai reală, benefică și de dorit, decât realul – la capătul planului lor, după câteva întorsături de situație, nu găsim o treaptă spre maturizare (eventual însoțită de o lecție despre responsabilitate), ci o confirmare a faptului că întâlnirea lor, în sensul larg al cuvântului, trebuie protejată și hrănită.

Iar dacă „dragostea la 12 ani" e tratată cât se poate de serios de personaje, stilistica lui Anderson o căptușește într-o alură de basm. Lumile în care se învârt, ciocnindu-se, personajele lui (uneori ricoșând, alteori îndepărtându-se lent din inerție), sunt opusul dioramelor: stilizarea exhaustivă le transformă în ecosisteme cu câteva grade mai aproape de fantastic decât de real. Echilibrul dintre real și hiper-real este esențial pentru cinemaul lui Anderson. Existența unor coduri ale „obișnuitului" nu funcționează doar ca mecanisme de identificare, ci și ca augmentare, prin contrast, a extravagantului. Deși împrumută tehnici din diverse genuri cinematografice (filme de suspans, *slapstick*) și fixează în rame ficționale diegeza (filmarea casei lui Suzy ca o machetă, prezența marcată a unui narator care intervine în fluxul narațiunii propulsând-o sau anticipând-o), discursul lui nu este unul pur artificial.

Atenția pentru formă (cadre compuse în filigran, cu multă grijă la raporturile cromatice și grafice) se transformă într-o joacă continuă cu atenția spectatorului - abătută de la centrul acțiunii, e răsplătită în majoritatea cazurilor prin descoperirea micilor ghiduși pe care Anderson le plasează sistematic (fie că sunt detalii scenografice de multe ori semnificative în raport cu situațiile expuse sau un joc de priviri care anticipează cursul relației dintre două personaje). Dacă te lași sedus, umărirea filmelor lui Anderson se poate transforma foarte ușor într-un soi de expediție de cercetaș.

review

Agnès de ci de là Varda

Franța 2011

regie, scenariu, imagine Agnès Varda

montaj Johan Boulanger, Jean-Baptiste Morin

cu Agnès Varda

de Iulia Voicu

Dacă prenumele i-a fost ales la naștere, cineasta și-a ales totuși în mod voluntar „numele de mijloc" (*middle-name*): „de ci de là" - o sintagmă ce o definește perfect în cea mai recentă încercare video de a descoperi lumea. Varda a ajuns la o vârstă impresionantă (direct proporțională cu energia interioară) și este un nume respectat de cinefilii din toate colțurile lumii, așa că cinematecile de peste tot organizează evenimente în cinstea filmografiei sale, sau o invită la diverse *workshop*-uri și *masterclass*-uri. Asta e pentru ea un pretext perfect pentru a iniția noi proiecte, pentru a descoperi noi galerii de artă, pentru a cunoaște noi personaje sau chiar a redescoperi și reevalua lucruri deja cunoscute.

Această serie pentru televiziune are cinci episoade a câte 45 de minute care pot fi, cu siguranță, urmărite separat. Varda păstrează același început pentru fiecare episod: alege să redea trecerea timpului prin două minute de fotografii ale copacului din curte, a cărui coroană ce ia din lumină este întâi tăiată, ca apoi să înmugurească și să se refacă, în timp ce ea continuă să călătorească și să-și culeagă din materialul filmului.

Cineasta reușește un exercițiu unic, din nou, și devine interesant de urmărit ce anume naște spontaneitatea de pe ecran și cum îmbogățește filmul faptul că Varda este atât de interesată de artă, pe cât e și de povești. Pasiunea sa pentru artă izvorăște, mai degrabă, din interesul pentru dimensiunea antropologică a artei plastice. Camera este atrasă imediat de artiști sau de proiecte care au în spate o viziune aparte asupra modului de a trăi al omului. În Berlin se oprește la acel imens perete în care sunt depozitate obiecte (însoțite de câte un mic filmuleț, în care fiecare dintre participanți spune povestea obiectului), aduse pentru a fi despachetate mai apoi (mai exact, în 2100) urmașilor. Varda reușește să transmită spectatorului fascinația sa continuă pentru relația omului cu obiectele: amintiți-vă de Mr. Button din „Le glaneur et la glaneuse" („Culegătorul și culegătoarea", 2000), domnul care colecționează nasturi. El revine, și nu oricum, ci pentru a mai scoate din joben proiecte precum „Women's secret" (secrete scrise și cusute pe o ramă cu nasturi înăuntru; ce se vede în galerie sunt doar cusăturile de pe spatele ramei - aceea e harta cusăturilor secretului). Acest obiect mic, foarte ușor de pierdut - nasturele, pe care toată lumea îl are la îndemână și care rareori primește din atenția noastră zilnică -, devine un pretext excelent pentru a face oamenii să-și spună propriile povești. Așa ajunge Varda la femeia care își amintește de prima comuniune („E adevărat că n-am pus niciodată în cuvinte emoțiile ascunse printre nasturii mei", mărturisește femeia) sau la cea care își amintește de iubitul ei de pe un vas din Algeria, cu ocazia unui nasture cu ancoră.

Obiectele, de orice fel ar fi ele, de la cutii vechi de Nesquik, la cutii vechi de detergent, își găsesc locul în Muzeul Artei Modeste, pe care Varda îl explorează. Ar putea fi numiți nostalgici, dar inițiatorii acestui proiect sunt niște arhivari în toată regula, arhivari ai tuturor obiectelor pe care industriile le tot nasc și pe care noi obișnuim să le luăm ca atare, ca parte din banalul vieților noastre, fără să ne dăm seama cât de multe pot să spună despre noi; banalul vieții, pe care Varda ne invită să nu-l privim ca banal, o duce și la „The Spectacle of Everyday", o instalație din Lyon, cu mulți invitați din Asia. Îi filmează montându-și instalațiile și ajunge la una dintre cele mai interesante dintre ele: un artist aduce un magazin cu mase plastice (oale, ligheane, umerașe etc.) din China, exact așa cum există el acolo, autentic, mic cât o cămară, cu toate obiectele înghesuite. Apoi artistul ia aceleași obiecte și le pune într-un spațiu mult mai mare. Le așază așa cum ar fi așezate într-un magazin cu pretenții al unui *brand* sofisticat, având grijă la lumini, la culori. În mijlocul „magazinului", pune un ecran uriaș pe care proiectează un filmuleț cu oalele respective. Oalele chinezești arată în acea instalație ca într-un magazin scump, care vinde numai obiecte fine. E un exercițiu extraordinar care ne arată diferențele aproape șocante dintre un magazin ticsit, probabil cu produse ieftine, și unul aerisit și foarte studiat, care vinde poate același tip de obiecte (cu același grad de calitate), însă cu prețuri mult mai mari. Atunci când ajunge în Mexic, filmează în hotelul în care este cazată. Camera alunecă pe o nuntă care are loc acolo, apoi pe o cadă, pe asistenta lui Varda în cadă, apoi pe traducător, pe traducător cântând la pian, și se oprește pe mâncare. Ceea ce o face pe cineastă să se întrebe, naiv aproape și totuși atât de plin de semnificație din punct de vedere uman, cum este posibil ca într-o țară în care mulți mor de foame, să fie atâta belșug, atâtea alimente neconsumate, care probabil vor ajunge la gunoi? Filmează apoi oamenii care ori cântă la semafor, ori dansează *break-dance* în mijlocul șoselelor, doar ca să câștige un ban. Ceea ce o ridică cu mult pe Agnès Varda este faptul că nu devine niciodată agresivă sau violentă în opinii, că nu încearcă niciodată să-și convingă spectatorii să adopte modul ei de a vedea lucrurile sau modul ei de a vedea ritmul vieții ca pe o religie. Varda nu face documentare așa cum face Michael Moore - documentare „de iluminare a oamenilor". În toată această serie televizată nu a folosit cuvântul „consumerism" (atât de vehiculat și atât de drag „noilor predicatori") cu niciun sens - nici pozitiv (vezi Muzeul Artei Modeste, care există datorită obiectelor industriilor de consum, „orfanilor invenției"), nici negativ, deși ar fi putut. Ea nu clasifică și nu dă verdicte, ci doar încearcă să deschidă mintea spectatorului și chiar să-l facă, poate, mai tolerant și mai senin, mai interesat de viața și poveștile din proximitatea lui, poate nu atât de bombastice, dar cu emoție.

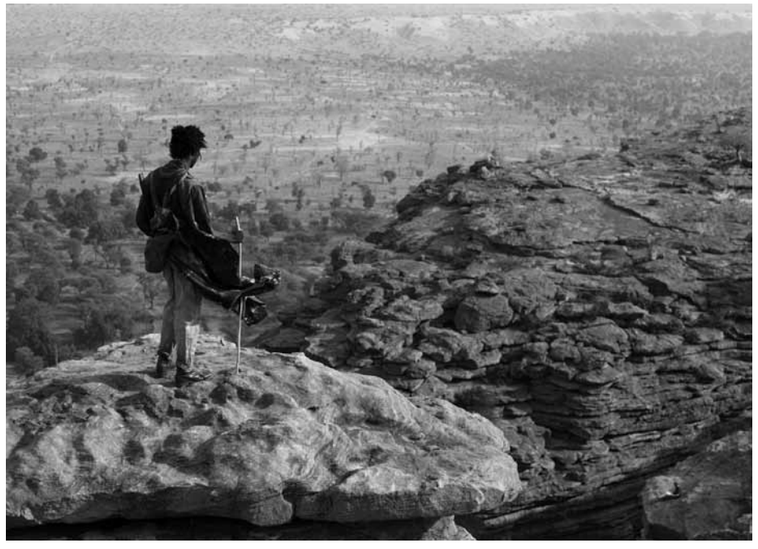
Dimensiunea antropologică a artei tâșnește și din copilăria lui Varda, într-un fel. Ea devine pasionată de imaginile Bunei-Vestiri, încă de când observă cum mama ei colecționează astfel de cărți poștale, obicei pe care Varda îl preia. Totul se transmite apoi la pictură, iar în ultimul episod ne prezintă o adevărată cercetare istorică a picturilor care înfățișează Buna-Vestire: analizează intrarea îngerului în diverse versiuni, reacția de pe fața lui sau reacțiile Fecioarei, dar nu uită de pisici, așa că analizează până și reacțiile diferite ale pisicilor din picturi. Atunci când ajunge în Mexic și găsește o galerie cu diverse obiecte de artă ce au ca temă moartea, următorul pas firesc pentru cineastă este să pornească o mică cercetare în ceea ce privește arta dedicată morții, comparând ludicul din Mexic cu gravitatea, cu senzația de sumbru pe care școala clasică sau chiar artiști precum Marina Abramovic le transmit atunci când vine vorba de o astfel de temă (atât cromatic, cât și compozițional).

Obiectele pe care le întâlnește în călătorii nu scapă memoriei sale afective, care pornește cu aceste ocazii. Să luăm spre exemplu scaunele din muzeul din Rio: ele îi declanșează rememorarea altor scaune din viața ei - scaune pe plajă, scaune fotografiate, scaunele lui Magritte. Pornind din Rio, printr-un moment de trecere bine legat, firul logic ne transportă la expoziția lui Magritte de la Bruxelles. Un alt moment de trecere fluidă de la o idee la alta (toate interconectate și toate din călătorii, aici chiar din același loc) este cel din Rusia. Agnès Varda se află în mașină, filmează ferestrele, care îi amintesc de oameni pe care nu îi cunoaște. (Aici merită deschisă o paranteză și menționat faptul că, din când în când, apar inserții delicate de idei pe care le lasă spectatorului, pe care nu le duce până la capăt - sunt concepte parcă puse la dospit. Așa este și această remarcă pe care o face, legată de oamenii care își duc viața dincolo de nenumăratele ferestre: „Ca peste tot pe unde merg, când mă uit la clădiri și la ferestrele apartamentelor, știu că există sute de mii de oameni pe care nu-i cunosc, și toți au viețile lor.") Continuă drumul cu vederea numelui unui anticariat, apoi al unui restaurant. Intră într-un restaurant și găsește un meniu care are și poze vechi ale unei familii, ceea ce o face ca în următoarea secvență să focalizeze pe fotografia unor oameni care stau pe bancă în parc. Analizează familiaritatea relațiilor dintre ei, apoi realizează că în spatele lor se află muzeul Ermitaj, iar următoarea secvență duce povestea în muzeu, la doamnele din muzeu, la tablouri ș.a.m.d. Astfel construiește un ritm lin, care poartă foarte bine spectatorul de la o idee la alta și care pare o oglindire a fluxului liber al memoriei sale.

Agnès Varda este cunoscută pentru ludicul său, iar în acest film chiar se lasă inspirată de artistul Miquel Barceló, care a realizat alături de un coregraf un spectacol în care se joacă cu corpurile lor și cu argilă, și se întreabă: ce este ludicul? Ludică este cu siguranță și întâlnirea ei cu Manoel de Oliveira: pare o discuție între doi copii care încă văd lumea cu inocență și care, întâmplător, au împreună (la momentul interviului) 176 de ani. Varda are foarte multe personaje celebre în aceste cinci episoade, la care descoperă mici detalii interesante: de la pictorul Pierre Soulages, la regizorul Manoel de Oliveira și soția acestuia, la artiștii Christian Boltanski și soția Anette Messager, până la regizorul Carlos Reygadas, pe care îl vizitează în satul natal și cu care nu vorbește doar despre filmele sale, ci chiar și despre fotbal sau despre familie.

Cineasta afirmă, atunci când stă de vorbă cu unul dintre invitații săi: „Acum lucrez cu impresii, cu tușe, cu emoții. Și tu m-ai emoționat." Această serie este una în care jonglează cu impresii, cu emoții, cu imagini filmice sau fotografice („mișcarea și non-mișcarea, clipa *versus* durata"), ca să construiască povești. Unul dintre atributele importante pe care această cineastă le are este ajustarea tonului. Cu toate că este curioasă și curajoasă în a pune întrebări care ating puncte sensibile, ea știe cum să fie lejeră și ludică, și să creeze intervievatului confortul necesar pentru a scoate ce are mai interesant (vezi femeia cheală din Stockholm, filmele acesteia și relația de dragoste). Agnès Varda este un artist care poate inspira prin ceea ce face: energizează spectatorul și-l face să-și pună întrebări, așa cum și ea continuă să o facă, cu cel mai senin ton. Una dintre cele mai bune încheieri este finalul episodului al patrulea, când, după atâtea explorări ale instalațiilor artistice, ajunge pe doc și pune pe ecran fotograme ale plaselor de pescuit, planuri-detaliu ale sforilor colorate, încheind cu sunetul unui lemn de barcă ce se atinge de alt lemn. Se întreabă: „Oare artiștii nu sunt geloși pe aceste instalații naturale? Oare sunetul acesta nu este muzica perfectă?". Iată pretextul perfect pentru ca spectatorul să se deschidă la a privi spectacolul cotidianului, la a privi altfel tot ce e trecut cu vederea în viața de zi cu zi.

Los pasos dobles (Pașii dubli)



Spania 2011

regie Isaki Lacuesta

scenariu Isa Campo, Isaki Lacuesta

imagine Diego Dussuel

cu Bokar Dembele, Miquel Barceló

de Emi Vasiliu

Al cincilea lungmetraj al cineastului spaniol Isaki Lacuesta se inspiră din viața și scrierile lui François Augiéras (1925–71), transpunându-i lumea într-o suită de personaje și legende. „În deșert, vei învăța să te ascunzi și să-ți pierzi urma, mergând înapoi pe urmele propriilor pași. Iată secretul pașilor dubli."

Misterul ce continuă să-l învăluie pe François Augiéras e preluat în film ca principiu de organizare și tematizare. Asemeni unei lucrări de artă conceptuală, filmul e interpretabil cu ajutorul informațiilor anexe, biografice, care pot fi obținute exclusiv din surse externe. Fără cunoștințe despre François Augiéras, spectatorul urmărește povestea unui tânăr soldat african, montat în paralel cu o echipă de localnici mai în vârstă, porniți să descopere buncărul pictat și îngropat de scriitorul francez. Un alt treilea plan înfățișează un pictor european, ajuns în Africa în căutarea inspirației și a unui mediu de practică. O voce din *off* comentează literar, îmbinând perspectiva Scriitorului și perspectiva Unchiului.

Vizual, „Los pasos dobles" se folosește cald de întinderile sahariene, antrenând o suită de actori africani neprofesioniști într-o aventură de căutare permanentă. „Îți vei uita numele. Vei rătăci zile întregi și-ți vei bea sângele din vene. Însă vei supraviețui. Ce teribile aventuri te mai așteaptă? În această nouă viață, soarta îți va sta în trei cuvinte: mergi mai departe." Conform Wikipedia, opera literară a lui François Augiéras îi reflectă experiențele de pictor în Africa, descriindu-i, în același timp, trăirile sexuale alternative: homosexualitatea, raportul erotic cu unchiul său, zoofilia. Deși toate acestea sunt ilustrate în film, secvențele sunt de o asemenea naturalețe metonimică, încât nu canalizează judecata pe coordonatele tabuului. Despre parafilie: „deviația (παρά para-) constă în ceva spre care este atrasă (φιλία -filia) persoana". Deci dacă viața e o dreaptă, orice deviație (spre care e atrasă persoana) e considerată social o anormalitate. Apare întrebarea: spre ce e atrasă dreapta? În termeni geometrici, spre infinit, în termeni laici, spre moarte; dacă moartea e o deviație, moartea lui François Augiéras e o deviație pe care Isaki Lacuesta vrea s-o îndrepte prin filmul „Los pasos dobles".

Dincolo de această discuție, „deviațiile" erotice nu încarcă filmul cu greutate tematică. Frecvente sunt referirile la arta pictorului, care se reflectă în crezul creativ al regizorului, oglindind astfel înăuntru către Isaki Lacuesta, și-n afară către noi: „Aici trebuie să pictezi repede. Foarte repede. Înainte ca vopseaua să se usuce de la căldura din aer. Trebuie să pictezi înainte ca ideile să secе, fără să te gândești. Singură, mâna trebuie să gândească. Din cauza asta, pictorul lucrează des cu cealaltă mână. Cu mâna stânga. Pentru a evita gesturile prea cunoscute. Pentru a se prinde singur în capcană."

După cum spuneam, convenția de ficțiune în care au loc aventurile tânărului soldat african François Augiéras, avatar fictiv al pictorului, se întrepătrunde cu căutarea buncărului pictat. Grupul de căutători e filmat cu ochi documentaristic atent la detaliile etnologice, la limbaj, la conversație, la preocupări, la glume. În a doua parte a filmului, cele două planuri sunt sublimate în legendă și artă, direcția fiind dictată de vocea din *off* a eu-ului literar. Ajuns într-un sat în căutare de apă, tânărul soldat se urcă într-un baobab și rămâne acolo. Își pune o barbă din blană de capră și uită limbajul articulat, comunicând doar cu animalele. În buncărul găsit la marginea „mării", de fapt doar un miraj, o fata morgana de deșert, picturile descrise în roman nu sunt de găsit, însă unul dintre căutători le pictează el însuși, preluând acțiunea lui François Augiéras din urmă cu 50 de ani. Mergând mai departe de observația etnologică, Isaki Lacuesta scoate în același timp filmul din orizontul așteptărilor naratologice ale convenției de ficțiune, acordând spre final din ce în ce mai multă importanță avatarului pictor european. Filmul evoluează către o meditație asupra vieții și artei, stabilindu-și concluzia într-o altă specie cinematografică decât cele folosite până în acel punct, și anume în filmul-eseu. Adevăratul François Augiéras apare în filmări personale pe genericul de final, lăsând poveștile să conveargă în explicația propriei sale imagini: „Secretul e singurul lucru care se distruge, dacă e împărtășit." E un film care mi-a plăcut teribil.

Schlafkrankheit (Boala somnului)

Germania, Franța, Olanda 2011

regie și scenariu Ulrich Köhler

imagine Patrick Orth

costume Birgit Kilian

cu Pierre Bokma, Jean-Christophe Folly

de Anca Buja

Chiar dacă aparent este un film politic, cu o temă tare ca cea a neocolonialismului, „Schlafkrankheit" („Boala somnului"), câștigător al premiului de regie la Festivalul de Film de la Berlin, în 2011, vorbește de fapt despre oameni aflați în situații de criză, la fel ca primele două lungmetraje ale lui Ulrich Köhler. Ebbo Velten este medic și trăiește în Camerun de mulți ani. Trebuie să se întoarcă în Germania alături de familia lui, dar nu mai poate nici să părăsească Africa, nici să se întoarcă în Europa, așa că singura alegere posibilă, cu riscul de a-și pierde familia, e cea de a rămâne. După trei ani, un medic francez cu origini africane, Alex Nzila, vine în Camerun să evalueze programul medical aproape inexistent condus de un Ebbo aflat într-o stare de letargie. Filmul vorbește despre un om aflat într-o situație limită, între două lumi, una pe care n-o mai recunoaște și una care nu-l poate asimila până la capăt.

Personajele lui Ulrich Köhler încearcă să scape din menghina oricărui tip de înregimentare, fie ea armata, ca în primul său lungmetraj, „Bungalow" (2002), fie familia, ca în cel de-al doilea, „Montag kommen die Fenster" (2006), sau mentalitatea europeană, în cazul ultimului său film. Pe fondul unei normalități asurzitoare, înregimentarea, orice formă ar căpăta ea, e percepută de personajele sale drept constrângere care generează, inevitabil, angoasa. Odată prinse în mrejele angoasei, personajele încep să se macine căutând o formă de eliberare. Pentru Ebbo, scăparea o reprezintă Africa, scăldatul în râu, casa lui cu plase de țânțari, cele trei stadii ale bolii somnului, legendele cu hipopotami, paznicul său care doarme mereu etc. Gândul că s-ar putea întoarce într-un mic oraș din Germania, pentru a prescrie vaccinuri împotriva bolilor tropicale turiștilor care vor să plece în Africa, îl îngrozește. După trei ani însă, ajuns o fantomă, cere evaluarea programului său medical doar pentru că e incapabil să ia singur decizia de a se întoarce acasă, în Germania. Întâlnirea cu Alex Nzila, un alt rătăcit între două lumi, e capitală pentru Ebbo. Doar culoarea pielii îl mai trădează pe Alex, în rest mentalitatea europeană îi e impregnată până și în gesturi. E un alb cu pielea neagră, care nu mai recunoaște nimic din lumea din care se trage și nu reprezintă altceva decât imaginea lui Ebbo reflectată în mediul european. Acesta e momentul în care Ebbo își dă seama că nu poate fi salvat, că va rămâne mereu un individ aflat într-un stadiu limită, între o lume pe care o refuză și una care îl refuză. E precum o bucată de plută adusă mereu de curenții râului la mal.

După cum mărturisește regizorul într-un interviu, pentru el acesta „nu e un film despre Africa; e un film despre europeni în Africa. E un film despre Europa." Nu întâmplător, personajele discută adesea despre identitate; identitățile naționale se disipează lăsând locul frustrării de a nu aparține cu adevărat niciunui spațiu. „Schlafkrankheit" vorbește tocmai despre această stare, despre posibilitatea de a alege să fii francez, chiar dacă ești congolez sau bulgar la origine, sau de a fi camerunez, chiar dacă ești neamț. Singura problemă rămâne adaptabilitatea. Un soi de letargie pare să-i cuprindă pe toți europenii din filmul lui Ulrich Köhler la contactul cu Africa și legile sale nescrise. După un timp petrecut aici, activismul european se stinge treptat. Atât Ebbo, cât și prietenul său francez, afaceristul Gaspard, dar și Alex Nzila sunt atrași de lentoarea unei societăți fără reguli clare, în care individul poate găsi breșe de liberate, și sunt cuprinși de o stare de lâncezeală, devenind un soi de somnambuli care nu pot întreprinde nimic cu adevărat și sunt preocupați doar să fie.

„Schlafkrankheit" are un ritm greoi care subliniază starea de toropeală și de confuzie a personajului principal. E un film realist, cu o posibilă alunecare spre suprarealism în final, care poate, la fel de bine, să fie citit în cheie realistă. E un film cu un stil impur, amintind pe alocuri de Apichatpong Weerasethakul, prin montajul care pare adeseori însăilat, prin sunetul scos în evidență, prin folosirea cadrelor secvență în alternanță cu un decupaj clasic și a unei camere care se ascunde sub masca de martor inocent. Ulrich Köhler se îndepărtează ușor de dogmatism, lasând politica în fundal, și se apropie de individ. Pare să ne spună că infernul nu sunt ceilalți, ci suntem noi înșine, propriile noastre minți. Ebbo, epuizat de angoasă și frământări, nu mai vrea să dea socoteală nimănui – în general personajele cineastului nu suportă să fie trase la răspundere, preferă să se anuleze mai degrabă –, așa că alege să se piardă fără urmă în jungla Camerunului, pe malul râului la care nu putuse renunța. Tot ce rămâne în urma lui e un hipopotam care se retrage să-și facă somnul liniștit în râu.

TSUI HARK HONG KONG

de Irina Trocan

Tsui Hark e *mainstream*. În industria filmului hongkongez, orientată către publicul larg, Tsui Hark e regizor, producător, scenarist și, din când în când, actor. Are o reputație solidă în breaslă, a fost numit încă din tinerețe Steven Spielberg-ul Hong Kong-ului și, chiar după standardele heirupiste ale locului, e prolific.

Când spun că Tsui Hark e *mainstream*, trebuie să precizez că normele hongkongeze sunt diferite de convențiile calitative de la Hollywood. Cineaștii hongkongezi lucrează mult, repede și ieftin, așa că își permit să facă filme de toate felurile. Scenariile sunt scrise în grabă și de multe ori sunt încă în lucru în timpul filmărilor; nu trebuie să fie dominate de structură și de semnificație, și nici să aibă un epilog cathartic, iar unitatea de măsură după care se împarte scenariul nu e actul (încadrat de *plot point*-uri), ci rola de film – o porțiune de zece minute care are un rol definit vag în ansamblul filmului, și în rest poate fi oricum, cât timp îi ține pe spectatori în scaune.

Mulți realizatori au idei excentrice despre ce ar putea să-i țină pe spectatori în scaune. Tsui Hark era un proaspăt debutant în 1980, când a făcut „Di yu wu men" (tradus „We're Going to Eat You") – un film situat pe o insulă unde majoritatea locuitorilor sunt canibali care știu kung fu, principala excepție fiind un travestit mătăhălos -, și, cu toate astea, nimeni nu s-a gândit să îl oprească. (Când nu era comparat cu Steven Spielberg, tânărul Tsui Hark era asemănat cu Roger Corman). Chiar în filmele lui cu premise mai puțin bizare, moderația nu e trăsătura principală. „Shang Hai zhi yen" (tradus „Shanghai Blues") e plin de *slapstick* și coincidențe neplauzibile: în timpul invaziei japoneze în Shanghai, protagonistul și protagonista își încrucișează drumurile când se adăpostesc amândoi sub un pod, în întuneric; zece ani mai târziu, se mută întâmplător în aceeași clădire; nu se recunosc, pentru că nu s-au văzut prea bine în seara îndepărtată în care s-au îndrăgostit, dar, tot întâmplător, amândoi rememorează cu voce tare experiența și se recunosc unul în povestea celuilalt. Iar finalul filmului nu e *numai* un final fericit, ci e neplauzibil și izbitor, ca finalurile din multe alte filme hongkongeze.

La prima impresie, secvențele neobligatorii de comedie sunt soluții facile pentru ticsirea rolelor, adoptate în grabă de un cineast hiperactiv. Dar există poante și poante. Într-o secvență din „Di yi lei xing wei xian" (1980; „Dangerous Encounters – 1st Kind"/„Don't Play with Fire"), un elev de liceu aleargă frenetic să facă rost de lapte pentru un prieten care a înghițit otravă; vânzătorul îl vede agitat și îl întreabă sarcastic dacă până la vârsta asta n-a fost înțărcat – e o anecdotă filmată care ar putea fi la fel de bine povestită, fără să-și piardă din farmec. În schimb, o altă secvență, din „Dao ma dan" (1986; „Peking Opera Blues"), depinde de felul în care e filmată: una dintre protagoniste se întoarce noaptea acasă împreună cu niște prieteni și e pusă în încurcătură de dimineață, când tatăl ei vine să o trezească. Invitații se ascund în cele mai puțin vizibile (și cele mai neobișnuite) colțuri ale camerei, și unghiurile de filmare alese de Tsui Hark au rolul de a sugera ce vede (și pe cine nu vede) stăpânul casei. Fiica folosește obiectele din cameră să-i blocheze tatălui câmpul vizual, sau îl strânge în brațe brusc, să-l împiedice să privească în jur. Tensiunea și umorul secvenței sunt pur cinematografice.

ACȚIUNE ȘI TĂIETURI

Secvența din „Peking Opera Blues" nu e nici pe departe singura dovadă de virtuozitate cinematografică din filmografia lui Tsui Hark. Dacă e prolific, nu înseamnă că e neglijent; din contră, are destulă experiență încât să găsească imediat modalitatea cea mai simplă și precisă în care poate fi filmată o secvență. Tsui e ostil față de unghiurile de cameră complicate, pe care alți regizori le folosesc când nu știu să compună o succesiune de cadre clară și lizibilă. Tsui Hark e renumit pentru cum regizează secvențele de acțiune și, încercând să ofere un reper stilistic pentru tehnicile lui regizorale, face referire la benzile desenate.

Spre deosebire de regizorii hollywoodieni, Tsui nu folosește la începutul secvențelor obișnuitele cadre generale care stabilesc locul acțiunii și fac înfruntările să pară coerente spațial chiar atunci când decupajul e incoerent. Secvențele progresează cadru cu cadru și gest cu gest, iar fundalul din spatele personajelor se schimbă în timp ce personajele își schimbă locul în decor. (O asemenea mizanscenă sensibilă la integritatea spațiului i-a adus lui Yasujiro Ozu laudele criticilor, și el tăia mai rar.) Să luăm o secvență neutră moral, care n-ar părea, în mod normal, foarte violentă, pentru a putea studia mai bine imediatețea derivată din stilul lui Tsui Hark: moartea unei pisici în „Dangerous Encounters – 1st Kind". (Ar fi inutil să o descriu dacă n-aș înregistra detaliile, așa că e mai bine să săriți peste pasajul următor dacă iubiți pisicile sau dacă vă înspăimântă violența explicită.)

1) Pisica intră pe fereastră și privește cu jind înspre o cușcă cu șoareci.
2) Stăpâna șoarecilor (o tânără anarhistă) o apucă de ceafă și se duce cu ea spre cealaltă fereastră. Vedem drumul prin casă, prin ceea ce pare unghiul subiectiv al pisicii, și, când anarhista o aruncă pe fereastră, îi putem vedea preț de un moment privirea disprețuitoare.
3) Pisica planează în aer, la înălțimea etajului superior al clădirii, apoi începe să cadă.
4) Vedem vârful ascuțit al stâlpului dintr-un gard cu sârmă ghimpată; apoi vedem iarăși pisica, apoi iarăși stâlpul.
5) (În timpul căderii, pisica dispare în partea de jos a cadrului, lăsând în cadru doar cerul liber.) Un obiect îmblânit indistinct trece prin stâlp, murdărindu-l cu sânge.
6) Vedem labele pisicii încurcându-se în sârma ghimpată, apoi îi vedem capul în timp ce miaună înspăimântător, apoi iarăși labele, cu ghearele scoase, apoi îi vedem labele și capul în timp ce stă ușor ghemuită între ghirlandele de sârmă ghimpată.
7) Vedem de aproape spinarea pisicii care zace nemișcată, însângerată, străpunsă de stâlp.
8) Vedem pisica străpunsă de stâlp de la fereastra anarhistei, în timp ce anarhista o privește pe geam. Îi vedem expresia impasibilă.

Secvența durează aproximativ un minut și conține mult mai multe tăieturi decât am putut să număr; de pildă, prima oară când e arătat stâlpul, e filmat din două unghiuri, în cadre care se succedă rapid. Iar după ce se asigură că am înregistrat în memorie locul crimei, Tsui va reveni la el. Mult mai târziu în film, un cadru cu pisica străpunsă de stâlp, într-un stadiu mai avansat de descompunere, anunță o elipsă temporală și ne reamintește că gardul din fața ferestrei anarhistei e un pericol mortal pentru orice ființă vie aruncată pe geam.

(În continuarea parantezei de mai sus, aș vrea totuși să insist că ratați o secvență excelentă. Mai mult, cred că e justificabilă moral, reduce gradul de violență al filmului în loc să-l sporească: pentru că moartea pisicii a fost deja arătată atât de explicit, Tsui își permite să fie mai discret într-o secvență ulterioară care înfățișează un eveniment la fel de brutal.)

ACȚIUNE ȘI MIZANSCENĂ

Industria de film hongkongeză depinde de secvențele de acțiune, așa că a pus la punct un sistem de producție eficient. Coregrafii de acțiune sunt lucrători specializați în cinema, de multe ori mai talentați decât regizorii, și aspectul final al unui film e modelat de contribuția lor.

Tsui Hark nu vrea ca limitele unui coregraf să devină limitele filmografiei lui, și de aceea își schimbă frecvent colaboratorii. Luptătorii lui au stiluri diferite. Agilitatea lui Jet Li din seria de kung fu clasic „Once Upon a Time in China" (în rolul eroului Wong Fei Hung, care lovește cu piciorul atât de repede, încât nu lasă umbră) depinde mai mult de panoramări de cameră și de recuzită, în timp ce în „Di Renjie"/„Detective Dee and the Mystery of the Phantom Flame" (2010), reflexele rapide ale detectivului sunt declanșate mai tot timpul de un eveniment care se petrece *hors champ*. În „Qi jian"/„Seven Swords" (2005), fiecare dintre cei șapte luptători are un stil de luptă diferit, dictat de filozofia sa de viață și de particularitățile armei pe care o folosește. Una dintre săbii se definește prin imprevizibilitatea mișcărilor ei, dar, după cum observă Tsui Hark într-un interviu, nici în cazul de față nu putea filma luptele chiar la întâmplare.

„Dao"/„The Blade" (1995) e un *wuxia pian* (film cu arte marțiale) în care, în mod atipic într-un gen invadat adesea de fantezie, eroii nu au calități supranaturale. În alte filme *wuxia* (pe lângă care „Crouching Tiger, Hidden Dragon" pare un exercițiu școlăresc), luptele sunt spectacole grațioase, iar fundalurile sunt peisaje feerice prin care personajele plutesc grațios. „Dao" - despre a cărui mizã voi vorbi pe larg mai târziu - se petrece într-un târg sordid supraaglomerat și toate personajele trebuie să se lupte cu picioarele pe pământ. Un singur om e capabil să zboare, și din cauza abilității lui e identificat și e ucis, drept răzbunare pentru o crimă de demult. Dintre toate stilurile de luptă pe care le-ar putea filma Tsui Hark, îl alege pentru „Dao" pe cel mai obositor fizic și cel mai nespectaculos. În universul în care își fac veacul luptătorii, excepționalul n-are ce căuta.

FOLCLOR

David Bordwell descrie în amănunt cinemaul hongkongez în „Planet Hong Kong" și remarcă ușurința cu care cineaștii îmbină, aparent instinctiv, tradițiile chinezești cu gusturile occidentale. Tsui Hark – deși e originar din Vietnam – confirmă regula. „Ching Se"/„Green Snake" (1993) și „Liang Zhu"/„The Butterfly Lovers" (1995) sunt adaptări după basme chinezești, dar realizarea filmică le face perfect agreabile pentru un spectator vestic, indiferent dacă e sau nu adeptul moralității tradiționale chinezești. În „Green Snake", cel mai psihedelic film al lui Tsui Hark, Joey Wang și Maggie Cheung sunt două șerpoaice-surori

Peking Opera Blues, 1986

care se transformă în ființe umane și încearcă să înțeleagă complicațiile emoționale ale speciei nou-adoptate. Prima e erudită și serioasă, a doua e senzuală și ludică (la un moment dat, Maggie Cheung aterizează accidental într-o trupă de dansatoare și încearcă să se amestece printre ele, chicotind și șerpuind cum poate), și amândouă trebuie să își ascundă cozile și solzii, dacă vor să nu trezească bănuieli; însă, cu toate că, teoretic, filmul se petrece în lumea anodină a pământenilor, imaginea e ocupată pe porțiuni mari de suprafața apei, de paravane monocrome sau de un strat consistent de ceață, pe care filtrele de culoare le fac să pară imateriale. „The Butterfly Lovers", dacă trebuie descris pe scurt, e un fel de film pentru adolescenți semi-fantastic și semi-fatalist, cu decoruri scumpe de epocă și luminat de o strălucire aurie – sau e o adaptare laxă după „Romeo și Julieta" în care, zilele bune țin mai mult.

Se poate spune și despre filmele *wuxia* ale lui Tsui Hark că reciclează tradiția – genul își are rădăcinile în literatura populară chineză, cu luptători și luptătoare care îi ignoră pe stăpânii ținutului și respectă în schimb un cod al onoarei propriu. Nu în ultimul rând, o parte din protagoniștii lui sunt atestați istoric: Wong Fei Hung din „Once Upon a Time in China", detectivul Dee și împărăteasa Wu (singura femeie-împărat din istoria Chinei).

Bordwell argumentează că Hong Kong-ul și China au o memorie comună - o mare parte dintre cineaști, cel puțin cei din primele generații, provin din familii de emigranți de pe continent -, însă Hong Kong-ul, comparat cu China, are mai multă libertate de expresie. Tsui Hark pare să creadă că e datoria lui implicită să conserve această cultură.

Sigur, nu e un merit în sine – există destui regizori dispuși să-și transforme filmele în muzee. Dar la Tsui Hark specificitatea perioadei istorice nu sufocă niciodată energia filmelor – o fi sau nu remarcabil că acordă atenție detaliilor de epocă, dar trebuie lăudat măcar că le găsește loc într-un decupaj așa de economic.

TSUI HARK, CINEAST TEXAN

Nu toate sursele de inspirație ale lui Tsui provin din cultura orientală. A făcut studii de film la Universitatea din Texas, și multe dintre tehnici le-a deprins acolo. Evident, Tsui seamănă mai mult cu colegii de breaslă hongkongezi decât cu texani precum Wes Anderson, Richard Linklater și Robert Rodriguez. Pe de altă parte, coloana sonoră de la „Dangerous Encounters – 1st Kind" e din „Dawn of the Dead" (1978). Pentru „Xin shu shan jian ke"/„Zu: Warriors from the Magic Mountain" (1983), Tsui a lucrat cu echipa tehnică de la „Star Wars". „A Chinese Ghost Story" (unde, oficial, a fost numai producător) conține nu numai demoni ai copacilor cu limbi de câțiva metri care sfărâmă trunchiurile arborilor când se înfășoară în jurul lor, ci mai conține și efecte *horror* în stil american. Iar „Long men fei jia"/„Flying Swords of Dragon Gate" (2011) e plasat pe un teritoriu arhicunoscut – hanul Dragon Gate e pentru cinemaul local ce e OK Corral pentru *western*-uri – și e totodată primul film chinezesc în IMAX 3D; conține spectacole epice în aer, pe corăbii și pe cai, și o bătălie culminantă în ochiul unei tornade.

MAINSTREAM

Am spus și am repetat că Hong Kong-ul produce în principal filme pentru mase. Noul Val de la sfârșitul anilor '70 e tratat în general de critici ca o excepție de la regulă, dar asta nu spune foarte multe despre vederile lui Tsui Hark, care le-a reproșat colegilor de generație că nu știu cum să mulțumească publicul.

Pare firesc ca un regizor care supraviețuiește în regimul extenuant de producție din Hong Kong să se simtă în vacanță când se mută la Hollywood, dar în realitate nu e chiar așa. Pentru început, cineaștii hongkongezi nu se pot obișnui cu ideea de *script development* – e ca și cum li s-ar cere să piardă timp prețios ca să mai rărească din lucrurile *bune*. Apoi, deși pentru hongkongezi lucrul la fluidizarea scenariului e un concept aberant, pentru spectatorii și criticii formați de filmele hollywoodiene e singurul lucru pe care știu să-l aprecieze. Iar celălalt element care, în cazurile fericite, e în stare să salveze un film hollywoodian (și anume dialogul) e tot un element periferic în practicile industriei hongkongeze.

Tsui Hark a plecat la Hollywood și s-a întors neacoperit de glorie, după ce a lucrat la două filme cu Jean Claude Van Damme. În „Knock Off" (1998), Van Damme și Rob Schneider fabrică în Hong Kong produse vestimentare de export, în care rușii (antagoniști standard de thrillere din Războiul Rece) plănuiesc să introducă bombe – bombe mici și multe, destule cât să facă statele capitaliste să explodeze, dacă nu plătesc sume enorme când le șantajează rușii. Tsui Hark a regizat în stilul lui toate scenele de acțiune cu Van Damme și Schneider, și a lucrat minuțios de fiecare dată când a trebuit să arate ceva explodând (nu știu câți alți regizori ar fi insistat să li se aducă bombe care scot flăcări verzi), dar toate astea n-au fost suficiente. Pe un *fansite* Jean Claude Van Damme, într-un sondaj care îi ierarhizează filmele, „Knock Off" e pe la jumătatea clasamentului (și a urcat până acolo cu toate că, în primele minute din film, JCVD nici nu apare).

La Hollywood, stilul regizoral al lui Tsui devine problematic; în loc să construiască un rol în jurul unui personaj/actor, Tsui gândește mizanscena și apoi obligă actorul să se țină după ea; iar Jean Claude Van Damme n-a deprins agilitatea cu care Jackie Chan sare dintr-un cadru în altul.

AUTOR

În interiorul normelor cinemaului din Hong Kong – ca, de altfel, în interiorul normelor de la Hollywood -, anumiți realizatori talentați care au asimilat tradiția locală o pot apoi remodela după înclinațiile lor; cinemaul popular tolerează autori. În Hong Kong, Wong Kar-Wai e unul dintre ei, și e poate cel mai ușor de recunoscut; majoritatea filmelor lui sunt melodrame stilizate, cu intrigi fragmentare, pline de simetrii; „Ashes of Time" (1994) e un *wuxia*, dar unul în care stilul lui Wong Kar-Wai înlocuiește convențiile și elimină plăcerile specifice genului. Dificultatea deciziilor cântărește mai mult în „Ashes of Time" decât obstacolele rezolvabile ale luptelor cu săbii.

Tsui Hark este, indiscutabil, un autor, dar stilul lui e mai greu de pătruns pentru neinițiați. (Le dau cuvântul fanilor de film hongkongez care știu mai multe decât mine și care proclamă înflăcărați în cronici că, dacă vesticii se entuziasmează la filmele lui Zhang Yimou, e doar pentru că n-au ajuns încă la Tsui Hark.) Dacă „Ashes of Time" ia protagoniștii obișnuiți ai lui Wong Kar-Wai și îi înmânează fiecăruia câte o sabie, „Dao"/„The Blade" al lui Tsui Hark deconstruiește un film clasic („Dubei Dao"/„The One-Armed Swordsman", regia Chang Cheh, 1967) și nu poate fi apreciat pe deplin decât cunoscându-i sursa de inspirație.

Tânărul luptător din „The One-Armed Swordsman" (interpretat de un fost înotător care nu excela în artele marțiale, care a convins publicul masculin prin postură și prin privirea sa hotărâtă) e un orfan al cărui tată a murit cu mult timp în urmă, luptând să-l apere pe stăpânul său; stăpânul salvat l-a luat în grijă pe copil și l-a crescut, dându-i lecții de arte marțiale și oferindu-i un post umil de servitor, până în momentul decisiv când orfanul a plecat în lume să-și răzbune tatăl, înarmat cu sabia frântă pe care acesta i-a lăsat-o moștenire. Pe drum își pierde o mână și, o bucată de vreme, pare ursit la o viață de fermier, dar iată că, totuși, înarmat cu un manual esoteric, cu sabia fermecată și cu voința lui de fier, îl răpune pe ucigașul tatălui său. Filmul a avut un succes răsunător.

Tsui Hark a refăcut filmul pentru că nu crede o serie de chestii. 1) Treaba cu binele și răul nu-i așa de simplă. („The Blade" e narat de fiica ingenuă a stăpânului, care e îndrăgostită de luptătorul nostru și încearcă să-i înțeleagă intențiile, dar neavând noțiuni masculine despre onoare, totul îi pare confuz.) 2) Orfanul nu și-ar pierde mâna așa de ușor ca în filmul inițial, dacă știe să se lupte (acolo, fiica stăpânului îi retează o mână dintr-o toană; aici, își pierde o mână când o salvează pe fată de niște vânători periculoși). 3) Oamenii nu se retrag, pur și simplu, pe meleaguri pastorale. („The Blade" nu mai arată locșorul liniștit din „The One-Armed Swordsman", și nici pe cosânzeana care l-a condus acolo; e drept, protagonistul dispare printr-un *fade out* după ce își îndeplinește misiunea, dar nu ni se dictează să răsuflăm ușurați).

Dacă mai aveți îndoieli că „The Blade" e în același timp sensibil și (deloc paradoxal) plin de cinism: 4) În „The Blade", ucigașul tatălui pare să se fi reformat într-un bun cetățean; orfanul îl admiră pentru curajul lui, înainte să afle că pe el trebuie să se răzbune. 5) În loc să preia monologurile autocompătimitoare din filmul original, Tsui îl arată pe luptătorul cu o mână când exersează dârz strategii noi de luptă – vrea să taie frânghia cu care e legat de acoperișul colibei, dar, înainte să reușească, dărâmă toată casa. 6) Deși onoarea e o temă importantă și în „The Blade", Tsui Hark nu face un secret din faptul că toți au nevoi mai urgente. Foamea, libidoul, avariția și cruzimea dictează mersul lucrurilor în târgul în care e plasat „The Blade".

Convențiile filmelor *wuxia*, ca toate convențiile, pot fi exploatate de către regizorii indolenți care știu că publicul nu cere prea multă rigoare de la un film. Dacă luptătorul e onorabil și dacă sabia are puteri simbolice, atunci e firesc că eroul va câștiga. Dar Tsui Hark nu e un regizor indolent. Grady Hendrix observă că protagoniștii lui n-au un statut privilegiat de la sine înțeles, lumea lor nu e ermetică – personajele pe care și le alege Tsui, spune Hendrix, sunt oamenii prinși la mijoc între tipii buni și tipii răi, care încearcă să-și țină capul pe umeri. Ei bine, statutul neprivilegiat e mai greu de menținut în „The Blade" – convenția filmului postulează că eroul are un adjuvant prețios în sabia moștenită. Din acest motiv e meritorie maniera de filmare a lui Tsui Hark, antispectaculoasă, aspră și metodică: e drept, „The Blade" preia convenția supranaturală și ne lasă să anticipăm că posesorul sabiei va triumfa în ciuda handicapului, dar, în bătălia finală, Tsui tot trebuie să ne arate cum se luptă.

Despre cel mai recent film al cineastului, criticul Andrew Schenker observă că e la fel de plin de „faze" ca orice film de Tsui Hark și că e la fel de subversiv. „Flying Swords of Dragon Gate" gestionează mai mult sau mai puțin abil o serie de clișee: vă pot enumera câteva personaje - eroul singuratic (Jet Li, la prima colaborare cu Tsui după seria „Once Upon a Time in China"), echivalentul lui feminin, asasinul și dublura lui, tătarii tatuați - și vă pot enumera câteva *plot*-uri: salvarea unei fete nevinovate, capturarea unei comori îngropate sub han pe care urmează să o dezgolească tornada care se apropie; dar, să fiu complet sincer, nu pot pretinde că am urmărit întotdeauna întorsăturile intrigii, cu toată frecvența atipică a pasajelor expozitive. Schenker identifică în „Flying Swords..." o marcă de autor incontestabilă: „E o dovadă a tentativelor lui Hark să submineze anumite noțiuni tradiționale ale poveștilor cu arte marțiale că bătălia unu la unu spectaculoasă de final de film nu e ultimul cuvânt. Doar după ce coboară din cer (din mijlocul tornadei) și li se alătură colegilor într-o secvență care pare intenționat să diminueze tensiunea, Zhou (Jet Li) e în sfârșit în stare să-și învingă dușmanul." Tsui nu crede că triumful poate fi obținut prin munca unui singur om.

Tsui Hark a regizat peste patruzeci de filme și a produs șaizeci și spune fără să-și camufleze prea bine mândria că are destule idei să le dea și altora. Are șaizeci și doi de ani și nu dă semne de oboseală, dar speră că, dacă nu termină de făcut toate filmele la care se gândește, se vor găsi alții să le facă. Dacă vor să învețe cum să facă filme *wuxia*, sau fantastice, sau istorice, cu gangsteri, cu anarhiști, sau *musical*-uri, comedii, filme 3D sau (dacă Tsui reușește să facă ce și-a propus pentru viitorul apropiat) documentare, pot să îl studieze pe Tsui Hark.

Flying Swords of Dragon Gate, 2011

Da-reun na-ra-e-suh
(Într-o altă țară)

Coreea de Sud 2012

regie, scenariu Hong Sang-soo

imagine Jee Yune-jeong, Park Hong-yeol

montaj Won Hahm Sung

cu Isabelle Huppert, Kwon Hye Hyo

de Raluca Durbacă

Cel mai recent film al regizorului Hong Sang-soo este exercițiul de imaginație al unei scenariste sud-coreene, exilate în hotelul West Blue, din mica stațiune Mohang. În așteptarea rezolvării de la sine a problemelor sale financiare, scenarista își petrece timpul notându-și diferite idei de film. În fiecare dintre poveștile sale, rolul principal este jucat de către Anne (Isabelle Huppert), o franțuzoaică venită să stea pentru câteva zile în hotelul West Blue. În prima poveste, Anne este o regizoare de origine franceză, venită în vizită la amicul său Jongsoo, regizor de asemenea, pe care l-a întâlnit în timpul unui festival de film. Jongsoo, care încearcă să găsească cât mai multe motive pentru a nu sta în preajma soției sale însărcinate, îi reamintește Annei de un sărut pe care l-au avut în timpul festivalului de film și speră ca micul lor flirt să continue și acum. În cea de-a doua povestire, Anne este o franțuzoaică venită în hotelul West Blue pentru a se întâlni cu amantul său, regizorul Mungsoo, care, pe lângă gelozia extremă pe care o afișează față de orice bărbat care încearcă să se apropie de Anne, se comportă paranoic - e speriat de gândul că ar putea fi recunoscut de către cineva pe străzile stațiunii Mohang. În ultima povestire, Anne este o franțuzoaică venită să stea în hotelul West Blue, împreună cu buna sa prietenă Park Sook, după ce a fost părăsită de soț. Anne caută iluminarea și flirtează cu Jongsoo, un regizor sud-coreean, care stă la West Blue Hotel împreună cu soția sa însărcinată. În fiecare dintre cele trei povestiri, Anne întâlnește un salvamar fermecător care, fascinat de frumusețea ei, încearcă din răsputeri să îi facă pe plac. Nu doar locația și personajele principale sunt comune în cele trei povestiri ale scenaristei sud-coreene, ci și bucăți de dialog sau fragmente de acțiune.

Întrebat în legătură cu filmul său, regizorul Hong Sang-soo a declarat că nu și-a dorit decât să facă un film cu Isabelle Huppert. „Într-o altă țară" este exact rezultatul acestei dorințe. Scenarista sud-coreeană, alter-ego-ul regizorului, încearcă să plaseze un personaj, Anne, în trei variante diferite ale aceleiași povești. A nu se înțelege că filmul lui Hong Sang-soo este o încercare auto-indulgentă de a portretiza fetișul unui regizor pentru o actriță. „Într-o altă țară" este în primul rând o radiografie ironică a modalității în care sud-coreeni se raportează la străinii care le vizitează țara. Femei sau bărbați, personajele lui Hong Sang-soo își declamă admirația pentru frumusețea europencei cu fiecare ocazie, căutând să îi facă mereu pe plac, deși nu se sfiesc să îi critice comportamentul în limba locală, în secunda următoare. La rândul ei, Anne este cât se poate de străină de locuri și de oameni. Atitudinea ei, când curioasă, când circumspectă, dublează scepticismul de care dau dovadă localnicii. Fracturile în atitudine amplifică barierele de comunicare. Deși filmul este vorbit în mare măsură în limba engleză, încercările lui Anne de a-și face cunoscute gândurile se lovesc de diferențele culturale uriașe dintre personaje. Dialogul e frânt. Intențiile și dorințele semi-verbalizate intră într-o stare de imponderabilitate și rămân suspendate deasupra micului hotel West Blue. Precum scenarista sud-coreeeană, toate cele trei versiuni ale lui Anne experimentează așteptarea în trei variante diferite. Regizoarea Anne se află în trecere prin Mohang către o nouă destinație. Nu vrea să-și facă noi prieteni (salvamarul), nu vrea să pornească noi aventuri (regizorul Jongsoo), caută doar modalități simple de a-și petrece timpul. Amanta Anne își așteaptă iubitul. Prinsă între secvențe de vis, vrea să își facă noi prieteni (salvamarul), vrea să-și dezvolte relația cu amantul său, și refuză să lase geloziile amantului să umple timpul pe care-l petrec împreună. Anne cea părăsită așteaptă să fie iluminată. Deși e cea mai deschisă la influența culturii locale, nerăbdarea o împinge să se comporte copilărește inițial, forțând-o apoi să acționeze pentru a se elibera de trecut. În ciuda abordării existențialiste, filmul lui Hong Sang-soo este presărat cu momente comice și de reverie. Cu toate acestea, regizorul păstrează distanța față de personaje, iar rarele izbucniri de gelozie sau iritare nu disturbă calma încremenire a salonului de așteptare de pe plaja Mohang.

ÎNTÂLNIRILE DE LUNI

În luna NOIEMBRIE la STUDIO UNATC

Matei Voievod 75-77

proiecție + discuție despre:

19.11.2012. ora 19:00

Krzysztof Warlikowski - KRUM

de Hanoch Levin (2007)

26.11.2012 ora 19:00

Thomas Ostermeier -

Die Ehe der Maria Braun

adaptare după

The Marriage of Maria Braun

de Rainer Werner Fassbinder (2008)

OMUL-ORCHESTRĂ
TUDOR GIURGIU

Tudor Giurgiu are puțin peste 40 de ani, dar a realizat deja două lungmetraje în calitate de regizor („Legături bolnăvicioase”, 2006, și „Despre oameni și melci”, 2012), a produs peste zece filme de lungmetraj cu propria sa companie (Libra Film Production), are o companie de distribuție proprie (Transilvania Film), a fost președinte al Societății Române de Televiziune (TVR) timp de doi ani și este inițiator și președinte onorific al Festivalului de Film „Transilvania” (TIFF), care se desfășoară anual la Cluj-Napoca, începând cu 2002. Am enumerat mai sus doar o parte dintre preocupările acestuia, pe care le-am nuanțat timp de câteva ore în cadrul interviului pe care urmează să îl citiți.

de Andrei Rus și Gabriela Filippi
fotografii de Paul Chirilă

ÎNTRE PERSONAL ȘI PRAGMATIC

Film Menu: Am citit recent câteva interviuri pe care le-ai dat în 2002 - ulterior primei ediții a TIFF-ului, înainte deci să realizezi primul tău lungmetraj -, în care te raportai la cinema ca la un mediu artistic poetic în care tu, ca cineast, te exprimi pe tine însuți în primul rând. Pare foarte diferită această poziționare față de cea exprimată în interviurile acordate în ultima vreme, unde ai devenit mai pragmatic.

Tudor Giurgiu: M-am schimbat foarte mult. Nu pot trăi într-un turn de fildeș din care să mă uit în oglindă la mine din toate colțurile. Oricât aș fi de egoist sau de *self-obsessed*, încerc să mă uit și la cei din jur. Probabil că schimbarea s-a produs și din cauza faptului că văd că există în jur o reacție defavorabilă filmului românesc, care vine din saturația la care s-a ajuns față de un anumit tip de cinema. De fapt, de vină nu e numărul bun de filme din Noul Val, ci lipsa de alternative viabile și civilizate de cinema de gen. Mă urmărea de mult gândul să realizez un nou film, dar am vrut să-l fac în momentul în care am un scenariu care să mă reprezinte.

F.M.: Îți doreai în primul rând un scenariu care să reprezinte modul în care te raportezi acum la cinema?

T.G.: Nu. Vroiam să mă regăsesc eu foarte mult în acest al doilea film. Asta se întâmpla după ce am plecat din TVR. Știam ca va exista un moment în care o să mă reapropii de cinema ca regizor, nu ca producător, și mi se părea foarte important să fie un film care să aibă un scenariu mult mai bun decât scenariul primului film pe care l-am realizat (n.r.: „Legături bolnăvicioase”, 2006) și care să mă reprezinte. Dar odată ce timpul trecea și eu lucram mai ales la proiectul lui Silviu Purcărete (n.r.: „Undeva la Palilula”, 2012), dar și la altele, gândurile astea au rămas prezente, dar s-au mai estompat. Apoi a apărut din neant proiectul „Despre oameni și melci”, și atunci mi-am zis: „Băi, ce mi-ar plăcea să fac eu filmul ăsta”. Am început să mă gândesc: „Bun, dar unde sunt eu în film? Nu sunt nicăieri; poate doar în câteva dintre naivitățile personajului principal”. Și am încercat să mă apropii așa, să-mi amintesc cum eram în ’92, cum mai sunt acum și să-i împrumut anumite lucruri, încât să fiu eu pe undeva în personajul lui Andi (n.r.: Vasluianu), chiar dacă nu am nimic în comun cu mediul muncitoresc. Cu totul altfel stau lucrurile cu proiectul la care deja lucram, „Cristian”, o poveste la care țin și pe care o pregătesc de peste patru ani de zile. Acolo simt că sunt eu. E o poveste inspirată din realitate, povestea sinuciderii unui procuror. În timpul regimului Năstase, în 2002, un procuror s-a sinucis. E un film politic, cu elemente de *thriller* – acum rămâne de văzut cum vor fi dozate și cât va rămâne așa sau nu. Filmul acesta, însă, mă interesează personal. Am ajuns la al doilea *draft* și am

interviu

lucrat cu mai mulți scenariști la el. Proiectul reprezintă căutările mele în domeniul cinemaului și nevoia mea de a spune o poveste legată de o întâmplare care mi-a afectat iremediabil destinul, cariera – experiența de a fi președinte al TVR-ului. Am vrut să găsesc o poveste prin care să-mi și exorcizez anumiți demoni interiori și am găsit întâmplător povestea aceasta, care e reală și mi se pare că vorbește extrem de bine despre compromis, despre valori morale, despre ce înseamnă să fii într-un sistem și să descoperi la un moment dat că toate valorile tale sunt diferite de valorile sistemului în care lucrezi. Tot făcând *research* mi-am dat seama că am trăit de fapt într-o țară despre care habar nu aveam – România anului 2002, sub regimul Năstase, când găsți întregi de servicii secrete aparținând fiecărui minister se luptau pentru supremația economică. Făcând tot felul de săpături, mi-am dat seama că este un film pe care aș vrea să-l fac. E personal și nu are nicio legătură cu cinemaul comercial din „Despre oameni și melci".

Dar a venit apoi proiectul acesta din urmă, am citit scenariul și am spus: „Bingo! Vreau să-l fac". Am avut un moment de maximă sinceritate cu mine, în care m-am întrebat: „Ce fac? Fac un film care să-mi valideze eventualele calități regizorale, un film particular, special, de autor, sau un film care va fi un potențial *crowd- pleaser* – și ca în orice *crowd- pleaser*, rolul regizorului este mai degrabă de bun meșteșugar, care face lucruri corecte, iar rezultatul e un produs care e privit cu simpatie de către public?". Și, deoarece credeam ceea ce cred și acum, că cinemaul românesc se zbate într-o lipsă de alternative, am zis: „OK, hai să fac lucrul ăsta, pentru că nu sunt un cineast care să aibă un program estetic bine conturat, nu sunt un autor.". Nici eu nu știu ce sunt, la urma urmelor. Fac regie, producție, mă ocup de un festival de film. Pentru mulți sunt o enigmă, dar sunt o enigmă și pentru mine însumi. Nu-mi dau seama ce voi face peste câțiva ani. Eram tentat la un moment dat să renunț la regie, dar am vrut să văd mai întâi dacă experiența de a realiza cel de-al doilea film îmi va aduce satisfacții și motive să continuu – și le am. Am zis: „Hai să încerc să fac un film pentru a demonstra strict că se poate face un astfel de cinema și în România, o țară în care diferența între filmele valabile, filmele unor autori bine afirmați, conturați, cu o viziune proprie asupra cinemaului, și restul filmelor e colosală." Cred că publicul nu trebuie blamat pentru că refuză contactul cu filmul românesc, pentru că nu i se oferă din când în când și acele produse de gen care să-l facă să-și spună: „Da, domne', pot să văd și un film de gen bine făcut."

F.M.: După „Legături bolnăvicioase", și înainte de „Cristian" și de „Despre oameni și melci", ai mai citit vreun scenariu pe care să-ți fi dorit să-l regizezi?

T.G.: Niciunul dintre scenariile care mi-au fost trimise nu m-au tentat, în schimb am citit câteva cărți pe care mi-ar plăcea să le ecranizez. Primul dintre aceste romane este „Matei Iliescu", scris de Radu Petrescu, pe care l-am descoperit total întâmplător acum mai mulți ani. Apoi am citit mai multe cărți scrise de acest autor despre care în școală nu am învățat nimic. Mă preocupă mult cartea lui și vreau s-o ecranizez la un moment dat. Tot așa, am citit cândva, înainte să citesc scenariul de la „Despre oameni și melci", „Apropierea", al lui Marin Mălaicu-Hondrari, și am început să lucrez la ecranizare. Am citit chiar de curând primul *draft* al scenariului scris de Marin. Au fost singurele două lucruri pe care le-am citit care să mă atragă.

F.M.: Nu ți-ai dorit niciodată să realizezi un film pornind de la un scenariu propriu?

T.G.: Am multe planuri, dar nu am răgazul. E o chestiune care ține de *time management*. În plus, eu nu am calități pentru a scrie. Cred că sunt un bun analist, un bun co-scenarist - mâna a doua, a treia -, dar nu mă văd deloc scriind singur un scenariu. Mi se pare o tortură și nu cred că am vână și talent pentru așa ceva. Dar cred că întotdeauna în echipele cu care am lucrat pe scenarii am descoperit bine anumite defecte și soluții. Mi s-a întâmplat, totuși, să vreau să scriu povești inspirate de întâmplări reale pe care le-am văzut, sau de întâmplări spuse de prieteni. Am asistat odată în parc la o poveste fabuloasă. Anul trecut, toamna, eram prin parcul Grădina Icoanei și lângă mine stătea un cuplu încălecând banca. Erau oameni mai sărăcuți, dar îmbrăcați foarte frumos, ca duminica. Ea purta niște volănașe albe și îi vorbea în franceză, iar el o asculta. Era atât de frumos dialogul lor, încât am stat acolo, m-am prefăcut că am treabă. Mi-am dat seama că ea se ducea la un interviu de bone și el o asculta, neștiind limba franceză. Erau adorabili. Putea fi o bucată dintr-un film de scurtmetraj. Era „Un cartuș de Kent și un pachet de cafea", al lui Cristi Puiu, dar într-o altă dimensiune. Mi-aș fi dorit să scriu imediat, a doua zi, un scenariu după povestea asta și nu aș mai fi avut nimic de inventat, aș fi luat doar întâmplarea aceea și aș fi modificat-o cât de puțin s-ar fi putut. Am în laptop o grămadă de idei, schițe, începuturi, dar nu m-a tentat niciodată să mă apuc cap-coadă de un scenariu. Nu am timp și nici nu mă văd în stare să mă apuc de lucru de unul singur.

F.M.: La „Cristian" lucrezi cu un scenarist?

T.G.: Au fost mai multe încercări. Întâi i-am povestit lui Răzvan Rădulescu de ce mă interesează proiectul. Eu vreau să fac un film despre dezintegrarea unui om și despre ultimele douăzeci de zile din viața lui. Răzvan s-a gândit și după o vreme, când ne-am întâlnit, mi-a spus: „Eu nu pot să scriu filmul pe care îl ai tu în cap, dar pot să scriu un film care începe cu procurorul care moare și vine un alt procuror, o copie palidă a primului, un om cu probleme de familie, care e în divorț. Anchetează moartea unui procuror-star, a unui *wonder boy* și descoperă odată cu ancheta pe care o face micile lui compromisuri de viață". Era un mod foarte inteligent scenaristic de a afla lucrurile care mă preocupau pe mine, dar de a le afla printr-o anumită oglindire. M-am tot gândit și i-am spus: „Răzvane, nu pot să fac filmul în felul ăsta, pentru că eu îl văd altfel." După aceea, am mai lucrat cu Vlad Trandafir, care a terminat Facultatea de Regie acum câțiva ani. Împreună am avut o perioadă lungă de documentare, și el a scris primul *draft* al scenariului. Apoi, am colaborat cu Loredana Novac, care a lucrat mult timp la Media Pro și la un serial produs de HBO. Ea a scris un al doilea *draft*, și acum abia aștept să se termine nebunia cu promovarea lui „Despre oameni și melci", să stau puțin eu cu mine, să intru în lumea asta foarte diferită de cea pe care o cunosc - cu parchet, justiție, procurori - și să încerc să lucrez un *draft*, singur sau cu Loredana. Dar e timpul să intru eu în poveste, fiindcă până acum doar am adunat date, am participat la cercetare, am spus ce fel de film îmi doresc să realizez. Am fost mai mult producător și mai puțin regizor și co-scenarist. Acum simt nevoia să reiau textul și să mi-l apropii. Deocamdată e un text care cred că e bun, dar față de care am o distanță.

F.M.: În „Despre oameni și melci" dezvolți un interes pentru planul social. Privești clasa muncitoare cu simpatie, nu de parcă ar fi o subspecie (cum este prezentată în numeroase alte filme românești). „Legături bolnăvicioase" abordează teme precum incestul, homosexualitatea, care într-o societate mai puțin emancipată pot avea un impact asupra spectatorilor care văd filmul, asupra Bisericii sau a altor instituții. Latura socială te atrage în mod deosebit în subiectele pe care le alegi spre realizare?

T.G.: E ultimul lucru la care mă gândesc. Aș putea spune chiar că urăsc să văd filme de Ken Loach și nu cred că am apetență pentru subiectele astea, dar în mod paradoxal ele apar în proiectele mele. Dacă mă gândesc la povestea cu procurorul – acolo chiar îmi doresc să am un *statement* la nivel politic și social. Poate și pentru că înaintez în vârstă mă preocupă să spun niște lucruri despre perioada pe care am trăit-o. Probabil de aici apare și nevoia de a muta povestea din „Despre oameni și melci" în 1992. Filmul cu procurorul se întâmplă în 2002 și simt nevoia în cazul acestuia să vorbesc despre aspecte ale perioadei respective pe care nu le-am conștientizat în momentele în care le-am trăit. Atunci îmi puneam probleme de cu totul altă natură – făceam clipuri, reclame sau organizam festivalul -, nu aveam dileme politice și sociale majore. Dar acum, într-un fel sau altul, simt nevoia de a avea un punct de vedere și în acest sens. Asta coexistă însă foarte bine în capul meu, și în felul în care sunt eu construit, cu un film, iată, după Radu Petrescu, unde *coté*-ul social din roman este inexistent. Dar țin minte că, într-adevăr, când lucram la povestea din „Legături bolnăvicioase" eram preocupat și de un anumit tip de receptare a filmului și de *background*-ul personajelor – orașul, țara. Totuși nu cred că e o preocupare permanentă a mea în alegerea subiectelor.

LEGĂTURI BOLNĂVICIOASE (2006)

F.M.: Ce te-a atras la cartea Ceciliei Ștefănescu, pe care ai ecranizat-o în „Legături bolnăvicioase", filmul cu care ți-ai făcut debutul în lungmetraj?

T.G.: La vremea aceea încercam de unul singur să scriu un scenariu care era un *coming of age story* despre un băiat – parcă avea optsprezece ani – și era o colecție de povești care mi s-au întâmplat mie sau li s-au întâmplat unor prieteni, un portret al unei vârste din perspectiva unui om din provincie care urma să dea la facultate. Din nou, aveam această preocupare: la vremea respectivă nu prea existau astfel de filme în cinemaul românesc – e un gen, până la urmă. Și era și o formă de a mă exprima și de a-mi transpune niște povești, întâmplări ș.a.m.d. Atunci s-a întâmpat să citesc cartea Ceciliei și ce m-a lovit cel mai tare a fost faptul că mi-a retrezit emoții ale băiatului care eram în anul întâi de facultate, când nu prea îmi plăcea Bucureștiul – după vreo doi ani vroiam să mă reîntorc în Cluj. Regăseam vremea aia de total haos, anii '91-'92, un București ciudat, mai ales în zona Lipscaniului, foarte bine descrisă în roman, cu hrubele, gangurile, căminele studențești și poveștile de dragoste, chiar dacă subiectul era descrierea unei relații lesbiene. Am avut o reacție stranie, foarte senzorială – în timp ce citeam, parcă gustam, simțeam - și pentru felul în care mi-a adus aminte de Bucureștiul acela și de experiențele mele din timpul facultății, și pentru că e o carte care mi-a plăcut și care era *challenging* de transpus cinematografic, m-am hotărât să o fac. A contat foarte mult și că făceam un film despre o lume care nu prea mai fusese văzută pe ecranele de la noi. S-a mai adăugat, nu în ultimul rând, și comoditatea faptului că îmi era groaznic de greu să scriu scenariul pe care mă apucasem să-l scriu – am stat vreo trei luni și nu am scris decât vreo douăzeci de pagini. La subiectul din „Legături bolnăvicioase" puteam să vin și eu cu lumea pe care o aveam în scenariul aflat deja în lucru. Decizia de a ecraniza romanul Ceciliei Ștefănescu a fost bruscă și s-a născut din toate argumentele acestea.

F.M.: Dacă în cazul romanului ai fost atras de atmosfera Bucureștiului, în film ai păstrat nu atât locurile, cât relațiile dintre personajele cărții. Cum ai căzut de acord asupra modului de ecranizare cu autoarea cărții, care a fost și scenarista filmului?

T.G.: S-a întâmplat ceva interesant. Cecilia a scris o mare parte din *draft*-uri. Și la un moment dat, am plecat la țară să scriem împreună. Ea a rămas foarte surprinsă că propuneam soluții scenaristice de care ei îi era frică și de care nu vroia să vorbească - filmul având elemente

Legături bolnăvicioase, 2006

un pic biografice. Cred că am deschis la un moment dat o cutie cu amintiri care era bine închisă. Și a fost foarte interesant că la nivelul acesta de idei, de soluții, de rezolvări de secvențe, a trebuit să facem un compromis între soluții care au venit de la mine și unele care au venit de la ea; dar *overall*, noi am căzut de acord – și aici cred că ne-a ajutat și Răzvan (n.r. Rădulescu) foarte tare. La un moment dat ne-am dus la el ca la un doctor. Filmul trebuia să se articuleze mult mai bine – nu am reușit noi până la capăt, dar asta e altă discuție – în jurul personajelor, în jurul unei povești vs. captarea unui inefabil al locurilor, care însă nu ducea nicăieri. Țin minte că am lucrat mult pe text și l-am tot întors pe dos, de la narațiunea non-lineară din carte, iar efortul mare a fost de a construi totuși o poveste inteligibilă, păstrând acel tip de emoție, de șarm al cărții. De aici a apărut și ideea pregenericului și *voice-over*-ul la care eu am ținut, cu toate că mulți m-au criticat, sau s-au luptat să mă convingă să nu-l folosesc.

F.M.: Bănuim că aceste critici se refereau la faptul că *voice-over*-ul, în felul în care l-ai folosit, era livresc. De ce l-ai considerat important?

T.G.: Unul dintre cineaștii la care țin cel mai mult este François Truffaut. Sună penibil să spun că filmul e un omagiu la „Jules et Jim" (n.r. 1962) – departe de asta –, dar am vrut să fac tipul de film în care *voice-over*-ul să fie un fel de ghidaj al narațiunii. Și am fost suficient de căpos încât să-l păstrez, asumându-mi livrescul care a și deranjat până la urmă. La scenariul pe care mi l-a dat Marin după „Apropierea", el nu folosește *voice-over*, dar sunt foarte convins că dacă nu vom folosi acest procedeu, o mare parte din savoarea cărții, din ceea ce mi se pare mie important, se va pierde; nu cred că se va putea să nu folosim *voice-over*. Sigur că e greu de scris. Atunci când lucram la scenariul de la „Legături bolnăvicioase" mi se părea că va fi simplu să-l facem să funcționeze, dar la post-producție s-au complicat lucrurile.

F.M.: Ați scris *voice-over*ul în post-producție, sau arăta la fel și în scenariul inițial?

T.G.: Așa era din scenariu. Așa a fost gândit. După aceea, la montaj s-au dozat anumite lucruri, dar ce este cel mai dificil la *voice-over* în general - mi-am dat seama mai târziu - e asumarea perspectivei personajului și să fii atent la tipul de dialog pe care-l are personajul în tot restul filmului și la subtilitățile de limbaj. De cele mai multe ori, există un clivaj foarte mare între cum e scris *voice-over*-ul și felul în care vorbește personajul. Ba mai mult, dacă *voice-over*-ul apariție unui narator, e mult mai greu de organizat o structură scenaristică în care acesta să funcționeze impecabil, în raport cu felul în care vorbesc celelalte personaje, cu mărcile lor individuale și specifice care le fac să difere între ele. Nu e simplu, dar asta nu mă face să abandonez.

F.M.: În „Jules et Jim" discuțiile dintre personaje sunt foarte livrești, pe când vocea din *off* e obiectivă, precum o voce care narează jurnalele de actualități. În „Legături bolnăvicioase" vocea din *off* e cea mai livrescă.

T.G.: Știam și înainte de filmare că livrescul - nu doar cel din *voice-over*, ci mai ales livrescul din replici - e mult prea prezent. Nu-mi doream asta, dar era prea târziu să mai schimbăm ceva. Eu urăsc să fac schimbări la filmare, să le schimb actorilor textul în ultimul moment. Tot timpul ne întrebam, evident: „Va funcționa sau nu?". Ne răspundeam – Cecilia acreditase ideea asta și eu o acceptam – că sunt oameni și că nu toate personajele din filmul românesc trăiesc după bloc; există și studenți la Litere, care au alte preocupări, alte lecturi, oameni care poate că sunt mai puțin sociali, mondeni. Am acreditat ușor-ușor între noi ideea că personajele pot vorbi și astfel. Sigur, nu ne-am dat seama că aglomerându-se tipul acesta de livresc, dublat și de livrescul din *voice-over*, va deveni supărător. Dar învățăm din greșeli.

În afară de secvența în care cele două fete vorbesc despre „René", romanul lui Chateaubriand, aș mai fi schimbat la filmare dialogul dintr-o secvență sau două pentru că mi se părea necredibil. Nici acum nu știu dacă am făcut bine că l-am păstrat așa sau nu - cred totuși că nu. Cred că era bine să renunțăm poate chiar la anumite secvențe, la anumite tipuri de dialog.

F.M.: Față de „Despre oameni și melci", pe care l-ai realizat după un număr de ani și care pare mai controlat stilistic, în „Legături bolnăvicioase" te-ai jucat cu niște unghiuri de filmare - unele reușite, altele discutabile în justețea folosirii lor. Un astfel de cadru apare în momentul în care tatăl o aduce pe fată la București și o ajută să se mute la noua gazdă – există acolo un cadru aproape abstract, filmat din spatele unor bibelouri. Iar în alt moment, personajele se plimbă prin cartierul de blocuri comuniste și sunt încadrate într-un contra-plonjeu foarte pronunțat. Ni s-a părut că elementele pe care le folosești acolo sunt incongruente: pe de-o parte, filmarea de jos care le proiectează pe decorul din spate, e ca o filmare publicitară, estetizantă, iar pe de altă parte există fundalul format din blocurile urâte și murdare.

T.G.: Mai există un moment de genul acesta, când cele două fete stau în pat. Țin minte că am stat în spatele unui dulap, pe o scară, într-un unghi exagerat de plonjat – tipurile astea de unghiuri veneau dintr-o joacă, dintr-o nestăpânire și o neasumare a unei stilistici, care cred că ar fi trebuit să fie mai unitară de-a lungul filmului. Și se mai întâmpla astfel și pentru că în acea perioadă realizam multe reclame, dar mai ales clipuri, și îmi plăcea să mă joc cu unghiurile de filmare. Până la urmă, asta a trădat o inconsecvență. La vremea respectivă mi se părea că funcționează, sau că e un unghi interesant, dar lucrurile astea nu erau fundamentate, nu erau integrate în restul filmului. „Legături bolnăvicioase" a fost un film la care opțiunea pentru un anumit tip de unghiulație, de încadratură a fost destul de spontană. Aveam o listă de cadre pregătită, dar eram tot timpul tentat de a încerca și unghiuri subiective, tot felul de trăznăi.

F.M.: De ce nu îți place să aduci modificări scenariului în timpul filmării?

T.G.: Îmi place să schimb lucruri și îmi place să improvizez. Nu-mi place să vin pe platou de la o zi la alta și să zic: „S-a schimbat textul". Cred că atunci când lucrezi astfel, actorul se simte frustrat, nu mai e stăpân pe el, iar accentul riscă să cadă pe text, în loc să cadă pe asumarea personajului. Îmi place însă să improvizez în scenele cu lume multă, mai ales în cele de pe stradă. Mă crizez în momentul în care asistenții vor să controleze strada. Sigur că sunt filme și filme, cazuri și cazuri. Dar eu încerc să fac cât mai puțin vizibilă prezența echipei de filmare – lumea o percepe, pentru că de fapt e foarte vizibilă – și de aceea îmi place să filmez cu teleobiectivul, să las actorii printre oameni. Iar dacă se întâmplă să treacă cineva care se uită în cameră îl lăsăm să treacă; poate așa o să facă și un al doilea, dar poate prindem un moment în care nu se uită nimeni. Îmi place tipul acesta de întâmplare și de firesc, sau de nefiresc pe care ți-l oferă faptul că te afli pe o stradă și se pot întâmpla o grămadă de lucruri. Când ai mișcări complicate de cameră – macara, travling, un balet clar de personaje și mașini - e foarte greu să te lași la voia întâmplării. Dar când vorbim despre scene mai simple, îmi place să las loc liber improvizației și întâmplării. În rest, sunt scene în care îmi place să provoc actorii cu câte ceva. Dacă ai de-a face cu actori buni, s-ar putea să răspundă foarte bine, așa cum a răspuns Andi (n.r. Vasluianu) în „Despre oameni și melci". Încercam să facem câte o scenă într-un

interviu

fel, apoi în cu totul alt fel; le sugeram actorilor să o joace din cu totul altă perspectivă, sau o filmam altfel. Îmi place să fac lucrul ăsta fie și numai pentru a obține o altă reacție din partea unor actori care - mai ales dacă am repetat scena de mai multe ori - au impresia că știu cum s-o facă. Mai grav e că și eu am senzația că știu cum s-o fac, și asta mi s-a întâmplat în repetate rânduri, și la „Legături bolnăvicioase" și la „Despre oameni și melci". N-am fost mulțumit de cum arătau în film scenele pe care le-am repetat la *casting* cu actorii. Mai ales la „Legături bolnăvicioase" intram în filmare cu sentimentul liniștitor că am cheia scenei respective, că actorii știu și ei ce trebuie să facă. Asta îți dă o relaxare, și la final realizezi că nu ai mai fost concentrat, că nu ai mai fost în stare să cauți lucruri noi, și secvența e *flat*.

În „Legături bolnăvicioase" era o secvență între Tudor Chirilă și Maria Popistașu la bar, când se întâlneau, și personajul Mariei îi spunea: „Nu mă mai căuta". Ei doi știau foarte bine textele, repetaserăm la nuanță dialogul și curgea foarte bine; din punctul meu de vedere, erau în secvența respectivă. Dar modul în care am filmat a fost o prostie de la un cap la altul, de la locul în care am așezat aparatul și până la decupaj, care nu avea nimic special. Toată secvența mi se pare acum făcută ca pentru un film de televiziune. Putea să iasă mult mai bine. La „Despre oameni și melci", am repetat foarte mult scena în care, pe acoperișul fabricii, Monica Bârlădeanu îi dă o palmă lui Vasluianu. E un exemplu de scenă repetată, știută, dar care în timpul filmării s-a modificat. Sigur că atunci când ești la *casting*, actorii stau în picioare, îți imaginezi că scena poate funcționa cu ambele personaje în picioare și deodată vezi, fiind în locație, că raporturile dintre ei se schimbă dacă unul stă jos și celălalt vine spre el. Îți pui multe întrebări legate de poziționarea actorilor și ajungi la un anumit moment în repetiție în care te declari mulțumit.

S-a întâmplat ca actorii să râdă înainte de o dublă și în momentul în care am dat motor se abțineau cu greu să nu bufnească în râs. Sigur că am așteptat puțin până s-au potolit. Dar râsul ăla funcționa atât de bine, încât m-am hotărât să păstrez scena respectivă, chiar dacă nu era pe întreaga ei durată la fel de omogenă ca alte duble. Intrarea în secvență era foarte bună, dintr-o întâmplare. Asta m-a convins că și scenele pe care le știam foarte bine trebuiau regândite, relucrate în funcție de loc și de actori.

F.M.: Față de „Legături bolnăvicioase" ai avut până acum numai remarci critice. Există totuși lucruri care ți se par bune acolo, lucruri pe care nu le-ai schimba?

T.G.: Nu aș schimba distribuția; oricât îl urăște lumea pe Tudor Chirilă, eu tot pe el l-aș lua în film. Mi-au spus oamenii că ar fi prea arogant în film. Sigur că imaginea lui de star rock contează. Dar lumea a remarcat foarte mult actoria fetelor și prea puțin, cred eu, actoria lui. Și mai e ceva ce-mi place în film: un fel de prospețime, sensibilitate, emoție – sau îmi place mie să cred că e așa –, la care eu țin și care, probabil, ține de mine, sau de cum eram eu în anii aceia. Mi s-a întâmplat rar să găsesc tipul acesta de emoție în alte filme, dacă e să încerc să fiu cât se poate de sincer cu mine și cu munca altor colegi. Există, spre exemplu, o scenă care îmi place foarte mult și nu aș schimba nimic din ea – când se ceartă fetele în final. Am lucrat mult la secvența respectivă și țin minte și acum când Maria Popistașu plângea la filmarea aia. Erau momente foarte emoționante la filmare și a fost foarte *touching* experiența de atunci cu ea și cu Ioana (n.r.: Barbu). Și era de fapt ceva în ziua aceea în camera unde filmam, toată lumea tăcea, era foarte emoționant tot contextul. Nu știu cum l-a receptat publicul, dar eu țin la momentul acela pentru că probabil nu-l judec prin valoarea lui - ca secvență în sine -, ci în relație cu ce am trăit la filmare.

DESPRE OAMENI ȘI MELCI (2012)

F.M.: În „Despre oameni și melci" personajul Monicăi Bârlădeanu - ca apariție, prin prezență, vestimentație, alură, coafură – pare creată cu gândul la personajele interpretate de Sophia Loren în filmele lui Vittorio De Sica. Andi Vasluianu, un pic mucalit, ne-a adus aminte de Marcello Mastroianni în cuplu cu Sophia Loren – în filmele aceluiași cineast. Îți iei astfel de repere în mod conștient?

T.G.: Nu. Aici nu a fost nimic în mod conștient. Dar probabil că sunt niște acumulări și o iconografie, imagini ale unor oameni care îți rămân în memorie. Am copilărit și cu filmele lui De Sica și cu cele ale lui Fellini, apoi le-am revăzut și la Cinematecă. Îmi place Sophia Loren. Dar când am compus-o pe Monica, tot căutam *icon*-uri din anii '90, și Monica a propus-o pe Sandra. Și am preluat tot *look*-ul – părul, cerceii, ș.a.m.d. –, mai puțin îmbrăcămintea. Dar nu am avut alte repere ale altor actori sau regizori. Pentru povestea cu procurorul am revăzut de curând „Cazul Mattei"(n.r. „Il caso Mattei", 1972) de Francesco Rosi, am revăzut filmele lui Elio Petri, am să revăd și „Il Divo" (n.r. 2008, r. Paolo Sorrentino), „Z" (n.r. 1969) al lui Costa-Gavras. Pentru „Despre oameni și melci" am revăzut „ Los lunes al sol" (n.r.: „Zile de luni la soare", 2002, regie Fernando León de Aranoa).

F.M.: „Despre oameni și melci" merge pe o schemă narativă asemănătoare celor din filmele lui Radu Mihăileanu: un membru al comunității în impas îi convinge pe toți ceilalți de o idee năstrușnică și pornesc în aventură. Ai avut în minte exemplul acesta scenaristic?

T.G.: Ar trebui să-l întrebăm pe Ionuț Teianu (n.r.: scenaristul filmului). E interesant însă că el, când s-a apucat să scrie scenariul, își propusese să scrie o dramă socială. În timpul acesta făcea un curs la FEMIS, „Atelier scénario". Și în timp ce tot scria, colegii lui de an îi tot spuneau: „A, ce sâmbure bun de comedie!". Și bănuiesc - nu l-am întrebat - că toate discuțiile și *feedback*-ul pe care l-a primit de la ei l-au condus înspre a scrie o poveste care respecta tipul de scriitură de gen – pe care nu cred că Mihăileanu a patentat-o, dar pe care a folosit-o, într-adevăr, în mai multe filme. Știu că Ionuț s-a dus și la un curs al lui Robert McKee, a citit Syd Field din scoarță-n scoarță, deci cred că pe undeva tipul de structură a fost influențat de felul de predare și de aprofundare a regulilor de scriere a scenariilor *by the book*. Sigur că noi ne-am mai pus întrebări și am mai lucrat la scenariu împreună, dar osatura nu cred că vine de la Mihăileanu.

F.M.: „Despre oameni și melci" reprezintă, în cea mai mare parte a sa, o cosmetizare a unei realități. Există însă câteva momente în care filmul surprinde stilistic, ieșind din convenția pe care o propune inițial și luând o turnură ludică – cel mai pregnant moment este cel al sesiunii de karaoke din discotecă. Care a fost pariul tău stilistic în privința acestui film?

T.G.: În ce privește scena de la karaoke, am avut o lungă dezbatere mai ales cu Vivi (n.r. Vivi Drăgan Vasile), operatorul filmului, care e extrem de *by the book* și care vine dintr-o școală în care lucrurile trebuie să fie puternic motivate. Eu, la rândul meu, sunt un tip cerebral, dar îmi place să mă joc și îmi place să provoc lumea. Am gândit scena de la karaoke ca pe un *grand finale*, dintr-o perspectivă vădit nerealistă, asumată în felul acesta și dublată de felul în care arată personajele – contradicția mare între cât de *shiny* e ea și cât de ponosit e el.

Marea greutate în tipul acesta de film constă în a găsi stilistica potrivită. Eram cu vreo două săptămâni înainte de filmări și eu nu vedeam încă filmul. Vedeam anumite secvențe, pe altele deloc, iar întregul nu l-am văzut decât cu mult după ce s-au terminat filmările. La „Legături bolnăvicioase" vedeam întregul, știam legăturile, poate că mă ajuta și *voice-over*-ul. Dar acum am gândit filmul secvențial și, la un moment dat, când eram la montaj, am simțit nevoia de anumite momente de respiro care nu au existat pentru că nu le-am gândit dinainte și nu le-am filmat. Și acum mă urmărește faptul că nu am arătat mai mult din orașul și din lumea în care trăiesc oamenii ăia. Am focusat mult filmul pe interioare. A fost o provocare să găsesc un mod anume de a povesti care să fie, într-un fel sau altul, original, propriu. E totuși filmul meu și nu a trebuit să lucrez ca la televiziune, unde trebuia să filmez treizeci de minute într-una sau două zile și foloseam patru camere de filmat. M-am gândit mult la opțiunile pentru unghiulație, sau la alegerea momentelor în care să regizez în plan-secvență. Și am avut în continuu dilema asta: cu cine merge spectatorul în film? Începutul este, de altfel, un pic confuzant pentru că vezi mai multe personaje și ai vrea, probabil, să te așezi mai devreme de Andi, iar scenariul îți dă ocazia s-o faci mai târziu. Lucrând la „Despre oameni și melci" mi-am dat seama că e greu să faci film de gen – nu că acesta ar fi chiar un produs de gen, mi se pare că e la limită.

Eu țin foarte tare la legătura dintre personaj și mediu. Pui aparatul de filmat și faci personajul să se miște printr-un spațiu cinematografic care există sau nu există, ți-l asumi. Până la urmă, alegerile de locuri prin care trec personajele constituie strict opțiunea regizorului. Regret un pic că nu am simțit suficient de bine lumea orașului. Și nu mă refer acum la un anumit *coté* social, ci la faptul că a fost pus un accent mare pe detaliile din interioare, dar nu vezi mai nimic din orașul în care trăiesc personajele. Mi-aș fi dorit să am timp suficient și mi s-ar fi părut important să descriu lumea în care trăiesc ele. Există doar două secvențe scurte de exterior: una la biserică, cealaltă în centru. Cred că lipsește un cadru cu orașul văzut de sus, un anume tip de poziționare geografică a orașului – un oraș între dealuri, cu oarece industrie care funcționează. Sunt lucruri care lipsesc, dar pe care probabil le simt doar eu, pentru că îmi propusesem să le filmez și nu am mai avut timp. Mai era o secvență pe care plănuiam să o filmăm, cu Andi prin parc după ce a propus lumii ideea sa. Într-un oraș mic, cum e cel din film, dacă mergi a doua zi pe stradă lumea știe de tine. Regret că nu am scris o scenă în care el să aibă o confruntare tăcută - sau nu - cu urbea.

F.M.: În final, ambele fire narative – relațiile amoroase dintre personaje și salvarea fabricii - sunt rezolvate într-o singură secvență. Mai mult, concluzia poveștii cu Manuela este spusă de cineva, și nu arătată, ceea ce face ca finalul să pară grăbit față de felul în care sunt dezvoltate celelalte secvențe.

T.G.: Inițial, filmul se termina cu scena dintre George și Ana. Primul care ne-a atras atenția că poate ar fi bine să încercăm și altceva a fost coproducătorul francez, care a zis: „Ok, am înțeles cum și-a rezolvat problema personajul principal, dar ce se întâmplă cu uzina, ce fac oamenii mai departe? Este un film care vorbește despre o dramă a muncitorilor, nu poți să te prefaci că problema aceasta nu a existat și să te declari mulțumit cu un astfel de final". Eu, și cred că și Ionuț, eram foarte convinși că nu avem nevoie de un final mai lung. Mi-a fost frică să nu fiu mult prea explicit și mi-a fost în principal frică de durată. Pentru mine filmul se încheia în momentul în care se termina secvența dintre soț și soție, după care am introdus acea secvență scurtă în care să se arate unde sunt muncitorii. I-am propus lui Ionuț să scrie lucrul ăsta și din cuvinte puține să ajungem la concluzie. Nu știu cum ar fi arătat dacă am fi lungit-o, nu știu cum ar fi arătat dacă personajele nu se aflau la cules de melci. Când am prezentat filmul prin țară, multă lume ne-a zis că le-a adus aminte de filmul lui Mircea Daneliuc (n.r.: „Senatorul melcilor", 1995), pe care, iarăși, am evitat să-l revăd, în special ca să nu-l văd pe Dorel Vișan în rolul de acolo (nu

Despre oameni și melci, 2012

interviu

vroiam să fiu influențat de asta). Am înțeles că și în filmul lui Daneliuc există o secvență în care personajele strâng melci, dar nu știu dacă la final – nu mai țin minte pentru că l-am văzut o singură dată, demult. Rezolvarea personajului Monicăi trebuia să fie alta, dar am renunțat la secvența respectivă. Era o secvență cu ea singură în baie, noaptea, se epila cu o mașină de ras pe picior și asculta la casetofon o casetă cu o lecție de franceză: „J'apprécie le dessert au chocolat". Am filmat-o, dar am scos scena la montaj pentru că mi s-a părut că parcursul Manuelei era clar după scena de la karaoke și că nu ar mai fi adus nimic în plus.

F.M.: Există în film o replică ușor exterioară față de restul replicilor, în care personajul Alinei Berzunțeanu îl întreabă pe soțul său, muncitor la uzină, dacă în seara respectivă lucrează pentru intern, în răspuns la o replică pe care el i-a spus-o înainte de a pleca la București („Femeie, nu pot, mâine lucrez pentru export!"), referindu-se la faptul că le-a fost interzis actul sexual înainte de donarea de spermă. E o replică de spectacol de bulevard care, în contrast cu celelalte replici din film, sună mai fals.

T.G.: Replica aceasta a fost asumată. A fost o opțiune discutată în grupul nostru de operator-scenarist-regizor. Secvența era filmată dintr-un singur cadru, cu un travling înainte, spre personajele care stau pe pat. Știam că replica va avea priză la public și mi-a plăcut să îngroș un pic, am adăugat un prim-plan pe care l-am filmat la vreo zece, cincisprezece zile de la filmări, într-o zi în care refăceam niște scene. Eram la Târgoviște, într-o casă la țară, în cu totul alt decor decât cel pe care îl avusesem înainte și a fost o mare chinuială pentru a face un amărât de prim-plan care să se potrivească la nivel de ecleraj și decor cu ce avusesem înainte. Din nou, a fost o concesie evidentă pe care am făcut-o – pentru că știam că replica aia va prinde și știam că ar fi bine să fie dată la prim-plan. E replica din film la care sala e în delir, aplaudă – am verificat-o la toate vizionările – și sunt convins că dacă nu era în prim-plan, era mai estompată. Mi-am dat seama astfel, încă o dată, cât de bine funcționează un singur prim-plan într-un plan-secvență destul de larg. Un prim-plan folosit într-un anumit moment poate apropia publicul în mod evident de adevărul spuselor, de replică. Am vrut să testez și să verific și lucrurile astea pe care nu le mai făcusem înainte.

Lumea spune că „Despre oameni și melci" nu e comedie-comedie – nu e „Bienvenue chez les Ch'tis" (n.r.: regie Dany Boon, 2008), o comedie populară groasă, cu concesii vădite vulgului. Orice prim-plan, orice artificiu regizoral de a comunica o linie de dialog care, evident, e comică poate provoca reacții adverse, și atunci dozajul, bunul-gust al tău ca regizor, contează foarte mult. Și de asta mi-a fost cel mai frică atunci când m-am apucat de proiect. Cineva care știa scenariul mi-a spus după ce a văzut filmul: „Marea mea bucurie e că dintr-un scenariu cu o poveste cu spermă, pe care îmi era frică să-o văd pe ecran, a ieșit un film care m-a emoționat. După lectura scenariului mi-era frică de o lume grobiană, de glume de autobază." Era un scenariu pe care am lucrat cu mulți actori și în secvențele de masă i-am lăsat să improvizeze și au venit cu multe idei, dar evident că majoritatea erau proaste pentru că aveau un umor grosolan. Aici mi-a fost mie greu în a slaloma și a găsi o linie de bun-gust.

PRODUCĂTOR DE CINEMA

F.M.: În filmele pe care le produci pare că susții cinematograful de autor. Spre exemplu, în cazul filmului regizat de Fanny Ardant, „Cendres et sang" („Cenușă și sânge", 2009) și coprodus de Libra Film, cum s-a ajuns la o colaborare?

T.G.: A fost total întâmplător, pentru că eram la Cannes și producătorul lui Fanny, Paolo Branco, era într-o situație cam nebună pentru că trebuia musai să nu piardă banii de la CNC-ul francez, deci să facă filmul imediat. Și Branco cred că vroia să scape de Fanny, care, ca orice divă, probabil că îl tortura cu prea multe întrebări și atunci s-a gândit: „Cel mai simplu ar fi să găsesc pe cineva, s-o trimit din Franța". Așa s-a făcut că ne-am întâlnit, mi-a dat scenariul, pe care l-am citit, era bun – e drept, după prima lectură am avut aceeași nedumerire pe care o au și spectatorii după ce văd pentru prima oară filmul (nu știi cine din ce familie este). Dar evident că atunci când mi s-a spus că Fanny Ardant face film am fost extaziat. Dacă era un scenariu foarte prost, probabil că aș fi refuzat, dar experiența de lucru și procesul au fost foarte speciale.

F.M.: Cum s-a realizat, din punct de vedere tehnic, coproducția aceasta?

T.G.: Tehnic nu a fost complicat. Au trimis un buget. Ei aveau deja banii din partea franceză, eu am zis: „Încerc să obțin bani din România". Am depus proiectul la concurs, a câștigat niște bani, destul de mulți, 200.000 de Euro – nici la lungmetraj nu se mai iau acum banii ăștia. Am mai obținut apoi fonduri de la niște televiziuni din Franța, printre care Canal+, și s-a pornit foarte repede. Noi ne văzusem în mai și era neapărat necesar ca în toamna aceea să se filmeze; și așa a fost, iar în anul următor – 2009 - filmul a avut premiera la Cannes. Mai toată echipa a fost din România, cu foarte puțini membri străini: un regizor secund, un designer de costume și alți câțiva oameni. Fanny a fost fascinată de locații. Căuta un colț de Balcani, o lume plasată între timpuri și i-a plăcut foarte mult Ținutul Secuiesc, în care am filmat cea mai mare parte. Munca la acest film nu a fost cu nimic mai deosebită pentru că era filmul lui Fanny, față de un oricare alt film al unui regizor român, n-a fost nimic mai complicat.

F.M.: În calitate de producător asiști la filmări?

T.G.: Sunt cazuri și cazuri. În mare, încerc să nu fiu prezent la filmare, la *the day-to-day management* al producției și al organizării, dar încerc să mă implic cât de mult pot în procesul de până în filmare, în etapa de lucru la scenariu și la distribuție. Au fost filme la care nu m-am dus la filmare, ca în cazul „Caravanei cinematografice" (regie Titus Muntean, 2009) și îmi pare foarte rău că nu am făcut-o deoarece cred că aș fi putut să ridic unele întrebări pentru a nu exista niște greșeli de filmare, amănunte de unghiulație, decupaj ș.a.m.d., care mie mi se pare că nu au ieșit cum trebuie. Singurul film, dintre cele pe care le-am produs, la care am stat noapte de noapte la filmare a fost „Undeva la Palilula" (regie Silviu Purcărete, 2012). Acolo am făcut de toate: am tras de cabluri, de proiectoare. Am fost mereu prezent pentru că era un film foarte greu de realizat. Am fost și un fel de baubau care trebuia să împingă lucrurile ca să se facă mai repede, dar și regizor secund pe lângă Silviu, pentru că îl știam bine - cred că și el avea încredere în mine, și uneori aveam intuiții bune.

Există două școli de producție. În Europa există mulți producători care nu cunosc chestiunile tehnice – sorturi de peliculă etc. Ei nu se duc la filmare. Aici, producătorul este un om care are *background* financiar sau *legal* și care se asigură că există finanțarea, după care se gândește la următoarele proiecte, și apoi la următoarele etc. După cum sunt și alții care știu ce e filmarea. Și eu sunt genul acesta de producător, deoarece cred că problemele care apar le identifici la filmare. Și atunci, dacă nu ești prezent sau dacă nu vezi materialul și nu reacționezi repede, chiar dacă sistemul european e diferit de cel american, e datoria ta să intervii și să ai discuții cu regizorul sau cu cei din echipă pentru a preîntâmpina viitoare probleme. La „Câinele japonez", al lui Tudor Jurgiu, am fost o singură dată sau de două ori pe platou, dar în fiecare seară primeam o selecție din dublele care se filmau în ziua respectivă. Încercam să le văd zi de zi, sau la câteva zile măcar. Și mă bucur că am făcut asta pentru că am provocat - din discuții și din întrebări - filmări suplimentare și niște lucruri care au lipsit nu din vina cuiva, ci pur și simplu din cauză că filmezi și nu ai distanța pe care o am eu, ca producător, față de subiect și de scenariu. De aceea, cred că opțiunea pentru un film pe care îl produci trebuie să fie bine asumată și apărată, indiferent dacă iese un lucru bun sau un lucru rău. Trebuie să te chinui să-ți duci la capăt proiectul ca producător, dar nu de la un birou, nepăsându-ți deloc de ce se întâmplă pe platou.

F.M.: Care este diferența dintre un producător și un producător executiv?

T.G.: Sunt tot felul de sisteme. Pentru mine, așa cum văd eu meseria asta, producătorul este omul care caută finanțarea necesară pentru a demara proiectul și sursele de finanțare pentru post-producție, iar executivul este omul desemnat de producător să se ocupe de managementul acestui proiect, de filmare și de post-producție; de multe ori, sunt una și aceeași persoană. Aceasta este o tratare foarte personală, nu ține cont de reguli, sau de ce scrie în cărți.

F.M.: S-a întâmplat să intervii mai mult artistic în filmele pe care le-ai produs?

T.G.: Cred că doar la „Undeva la Palilula" am fost aproape de tot de proiect: am discutat pe scenariu, pe proiectele de decor, pe opțiuni de distribuție, am propus multe lucruri, am stat la filmare, am discutat mișcări de cameră. A fost filmul la care am fost cel mai aproape de regizor și au existat tot timpul schimburi de păreri și de idei despre cum să rezolvăm anumite scene.

F.M.: După ce criterii alegi proiectele pe care le produci?

T.G.: Dacă m-ați fi întrebat mai demult asta, aș fi zis că trebuie să-mi placă scenariul sau povestea în sine. Acum sunt mai preocupat de întâlnirile cu oameni cu care îmi face plăcere să lucrez, să stau și să povestesc, să învăț de la ei. Nu mă văd lucrând pe un scenariu, oricât de bun ar fi el, cu o persoană cu care nu am nimic de comunicat sau pe care o antipatizez, sau care nu mă place. Dar e evident că în orice asociere de acest fel povestea trebuie să aibă ceva care să atragă, iar „ceva"-ul ăsta este foarte greu de definit. La „Caravana cinematografică" știam proza lui Ioan Groșan de mult timp și îmi plăcea foarte tare, la „Undeva la Palilula" a fost întâlnirea cu Purcărete; la „Katalin Varga" (regie Peter Strickland, 2009) am intrat în proiect foarte târziu, pe regizor nu îl cunoșteam, dar m-am uitat la film și mi s-a părut foarte brav și temerar ce a putut să facă, având bani foarte puțini. El terminase filmările de unul singur. La festivalul de la Salonic am primit un DVD cu mesajul: „Nu am bani să-l termin". Am vizionat materialul și am fost foarte surprins că omul acela a putut să facă un film care să arate atât de bine cu un buget aproape inexistent – 30.000 de Euro. Mi-am spus că e musai să facem rost de bani și să-l ajutăm și mi-am dorit să fiu părtaș la realizarea filmului și să depun un minim de energie și de implicare pe măsura eforturilor făcute de Peter până în acel moment. După cum și la „Ursul", al lui Dan Chișu (2011), a existat tentația de a descoperi un scenariu cu care speram să facem un film mai aproape de public. A fost primul scenariu la care m-a interesat lucrul acesta și despre care m-am gândit că ar avea premise să fie un hit. Dar n-a fost să fie. A fost, însă, o alegere conștientă. Știam că am un text cu oarecare potențialitate, știam cum e Chișu - cu toate hibele lui și cu lipsa evidentă de instrucție în ceea ce privește cinemaul -, dar cu multele lui atuuri legate de simțul replicii și de conducerea

interviu

actorilor și am zis: „Hai să vedem. Ne aruncăm în chestia asta și poate iese un film cu care vom rupe gura târgului”. Ei bine, ne-am înșelat. În meseria de producător nimeni nu poate ști de la bun început cum va ieși filmul. La momentul la care am făcut „Katalin Varga” nu aveam idee de succesul pe care avea să-l aibă, pe când la „Undeva la Palilula” eram sigur că va fi un proiect foarte comentat, desființat sau adulat, iar la „Caravana cinematografică” a fost o surpriză majoră și o lecție să văd că un final ales în mod nefericit, într-o altă zonă decât restul filmului – un viol, chiar dacă e arătat de la o oarecare distanță, rămâne un viol într-un film în care era vorba despre cu totul altceva până în momentul acela – a creat o reacție totală de respingere a filmului. În special publicul feminin l-a respins. Nu prea am putut să-l vindem nici la televiziuni, nici în străinătate.

Multe decizii pe care le-am luat în viață le-am luat din dorința de a încerca. Îmi spuneam că dacă nu voi face un anumit lucru o să regret că nu am încercat. Dar am persistat și în lucruri care nu mi-au adus niciun avantaj. Contabila era îngrozită la un moment dat când investeam bani în filmul lui Strickland – am încercat să obținem bani din diferite locuri, nu am reușit, iar la vremea respectivă aveam în producție și filmul lui Fanny Ardant, lucram și la „Misiunea directorului de resurse umane” (regie Eran Riklis, 2010) și aveam niște salarii suficiente de la francezi și eu și Oana (Giurgiu). Și foloseam banii ăștia ca să plătim mixajul de sunet al lui Peter, care conta foarte mult în construcția filmului.

„Katalin Varga” a fost, până la urmă, un succes în Marea Britanie și din suma cu care am vândut filmul companiei Memento Films din Franța și din ce am mai câștigat după aceea – și acum mai primim bani – am acoperit investiția noastră, dar la momentul acela, contabila era absolut siderată, credea că am înnebunit. Nu prea se întâmplă să investești bani din buzunarul tău pentru un film doar pentru că tu crezi în proiect. De aceea spun că deciziile nu le iau după un calcul rațional, ci sunt venite din instinct și din dorința de a face ceea ce cred că trebuie făcut.

F.M.: Care e procesul de vindere a drepturilor de difuzare ale filmelor pe care le produci?

T.G.: În România e mai simplu – găsești un distribuitor, sau ai propria ta prăvălie, așa cum e cazul meu, și trebuie doar să convingi sala de cinema că ai făcut un film mare și tare și că e musai să-l primească. Mai greu e în străinătate, unde e foarte important să ai o firmă care îți vinde filmul, un agent de vânzări. Și mai toate filmele românești, slavă Domnului, au acum o companie care se ocupă de destinul filmului, ceea ce înseamnă că în schimbul unui comision cedezi toate drepturile pentru exploatarea filmului în lume și primești fie niște procente, fie toți banii, minus un procent din suma cu care reușesc ei să-l vândă. Avantajul e că au mult mai multe contacte, evident, decât ai tu, și știu foarte bine, în funcție de specificul filmului, ce distribuitori ar putea fi interesați de el. Singurul lucru neplăcut e – cazul meu din momentul acesta cu „Despre oameni și melci”, dar mi-a fost clar de la bun început, de când am citit scenariul – când faci filme care nu sunt pe gustul și nu își găsesc locul într-un festival mare (vorbim de Cannes, Berlin, Veneția, Locarno, Toronto). Mi-am dat seama că dacă filmul are un astfel de destin și nu ajunge în circuitul „The Big Five”, aceste companii din străinătate care îl vând mai departe nu prea vor vrea să muncească pentru promovarea lui. Sunt obișnuite să ia filme care, dacă au o proiecție la Veneția sau la Berlin, să se vândă cumva singure - vin distribuitori automat la acești agenți de vânzări; uneori nu le place să muncească. Au un catalog cu vreo zece filme pe an și preferă să meargă la sigur. Există o ipocrizie și o comoditate majoră în *business*-ul de filme. Or, dacă ai un film care nu ajunge în această super-ligă de festivaluri, trebuie să muncești mult în timpul anului, să suni oameni, să cauți distribuitori. Acum suntem în situația în care eu trebuie să împing cărbuni ca filmul să ajungă în festivaluri, pentru că altfel nu prea va fi văzut. Și cred că a fost o alegere nefericită în cazul vânzătorului filmului. Sunt oameni care se implică, alții care-și asumă și pierderi colaterale și preferă să nu prea facă mare lucru.

F.M.: Ai trimis filmul și la festivalurile mari și nu a fost selectat?

T.G.: L-am trimis. Noi speram să fie acceptat măcar la Piazza Grande la Locarno, dar a fost refuzat. Mi s-a explicat că există un gust și nevoia de multe filme americane comerciale și de staruri, iar alții au încercat să-mi spună că, de fapt, comedia e foarte greu de înțeles. Mulți programatori de festival se plâng că nu primesc pentru selecții comedii, că toate filmele care le vin sunt drame, deci, pe de-o parte e nevoie de tipul ăsta de film, dar, pe de altă parte sunt mulți care spun că umorul e local, că nu are *crossover potential*, cum zic ei, și că publicul din țara lor nu va înțelege situațiile și glumele. Atunci, chiar dacă e nevoie de comedii, există o reticență în a selecta astfel de filme. Asta am învățat din experiența cu „Despre oameni și melci”, care a fost refuzat peste tot.

DISTRIBUITOR DE FILME

F.M.: În România ai „prăvălia” ta de distribuție a filmelor (Transilvania Film). Cum funcționează?

T.G.: Noi plăteam pentru fiecare film care se dădea la TIFF sume chiar de 1000 de Euro pentru două, trei proiecții, așa că după patru sau cinci ani de festival ne-am gândit că ar fi mai *cost-effective* să mai plătim încă 1000 de Euro, dar să obținem drepturile pentru anumite filme la care chiar ținem, pentru o perioadă mai lungă de timp. Le-am fi putut arăta mai mult în cinema, le-am fi putut vinde la televiziune și am fi putut obține și un mic profit. Realitatea, după niște ani buni de zile în care am făcut lucrurile astfel, mi-a arătat că e un *business* catastrofal. Din păcate, exploatarea acestui tip de filme în cinematografe îți aduce un venit minimal în raport cu sumele pe care le plătești proprietarilor de drepturi. La vremea la care am început noi, puteai să vinzi astfel de filme *arthouse* la televiziune. Acum, TVR-ul nu mai cumpără filme, s-a desființat TVR Cultural-ul și astfel ne-am trezit cu foarte multe filme cumpărate care s-au dovedit a fi achiziții păguboase. Banii pe care îi poți obține de pe urma exploatării filmului în cinema și la televiziune câteodată nu acoperă nici banii pe care îi dai pentru drepturi. Or, dacă nu ai propriul tău lanț mare de cinematografe în care să poți exploata inteligent tipul acesta de filme și pentru că în România nu sunt cluburi de film, viața lor este extrem de limitată – ele pot fi difuzate în București doar la Cinema Studio, la Muzeul Țăranului și la Elvira Popescu. De asemenea, este foarte comod pentru tine ca realizator să știi că ai o entitate care se ocupă de distribuție pentru că, iată, mai toți procedăm în felul ăsta – și Mungiu, și Mitulescu; Puiu nu are, dar și el a încercat să-și distribuie filmele tot prin compania lui – și pentru propriile filme e mai bine, probabil, să se întâmple astfel. Dar eu mă întreb serios ce am să fac cu firma în perioada următoare, pentru că nu e o construcție viabilă la nivel de *business*. E o construcție sentimentală, care începe să nu se susțină, și e păcat, pentru că era o ocazie de a aduce pe ecran niște filme mai diferite față de *mainstream*-ul hollywoodian.

F.M.: Ce filme urmează să distribuiți până la sfârșitul anului?

T.G.: Știu un singur titlu, e o animație daneză 3D, „Ronal the Barbarian” (regie Kresten Vestbjerg Andersen, Thorbjørn Christoffersen și Philip Einstein Lipski, 2011). Am mai primit o ofertă să distribuim „The Master” (regie Paul Thomas Anderson, 2012). Însă a*sking*-ul americanilor de la The Weinstein Company pentru drepturile de difuzare ale filmului – nu e un secret – e o sumă exagerată. Dacă proiectezi filmul acesta în mall-uri în România, se va ieși pe capete. N-am făcut calculul exact, dar cred că ar fi trebuit să fie peste 50.000 de bilete vândute pentru a amortiza suma cerută pentru cumpărarea drepturilor de distribuție ale filmului. Hai să zicem că negociezi, dar e un *business* foarte greu de făcut cu filme de o anume factură.

F.M.: „Despre oameni și melci” de câți spectatori plătitori de bilet, la un preț de 4 Euro în medie pe bilet, ar avea nevoie pentru a-și amortiza costurile de producție?

T.G.: De fiecare dată când am vrut să fac calculul ăsta mi-a fost frică. Prefer să nu știu. Știu că Mungiu a făcut calculul, acum vreo trei-patru ani, dar nu știu ce i-a dat. Mă sperie pentru că îmi dau seama că vorbim despre o realitate paralelă - prețul biletelor e mic, adaptat la salariile noastre. Cea mai mare problemă, însă, e că nu avem suficiente ecrane. Am fost săptămâna trecută la Budapesta pentru o zi și am luat de acolo o revistă similară cu „Zile și nopți” de la noi ca să văd câte Multiplex-uri sunt deschise la ei – erau vreo șase sau șapte, numai Cinema City. Ori în București le ai doar pe cele din Afi Palace Cotroceni și din Sun Plaza. În momentul în care am avea o țară acoperită în mod echilibrat de ecrane – la noi există pete mari pe hartă unde nu există niciun ecran – abia atunci am începe să discutăm despre o posibilă acoperire; în momentul ăsta e absolut utopic.

Toată campania de promovare pe care am făcut-o la „Despre oameni și melci” mi-a servit să înțeleg mai bine mecanismele subtile prin care un film ajunge să aibă mai mulți sau mai puțini spectatori – și asta s-ar aplica și dacă filmul s-ar chema „Aurora” sau „Toată lumea din familia noastră”. Dacă programezi filmul inteligent și îl lași în cinema o perioadă de timp, filmul face spectatori. Dar dacă după două săptămâni e scos și pus la ora două, s-a terminat. Nu am să uit niciodată ce spunea Nae Caranfil mereu când venea vorba de problemele filmului românesc. El afirma că lipsa de performanță pornește de la neîncrederea celor care administrează sălile în faptul că filmul românesc poate să aducă public. Când am lansat filmul într-un mall, am adus în cinema niște materiale promoționale mari, ca la americani. Ne-am dus după cinci zile și dispăruseră; fuseseră ascunse pe niște coridoare de parcă le-ar fi fost rușine cu ele, deși arătau bine – poate nu chiar ca la un film american, dar erau civilizate. Cei care fac programele sunt oameni instruiți în a trata filmul românesc ca pe un fel de produs tolerat: „îi dăm ceva, dar îl băgăm într-o sală mică, de șaptezeci, optzeci de locuri”. Filmul tău se îngroapă astfel după prima săptămână de rulare.

F.M.: Banii primiți de la Centrul Național al Cinematografiei pentru finanțarea filmelor trebuie restituiți în decurs de șapte ani. Ce se întâmplă în cazurile (foarte dese) în care filmele nu reușesc să-și amortizeze costurile de producție în acest interval de timp?

T.G.: Evident că nimeni nu reușește să-i dea înapoi și atunci se încheie un proces verbal cu CNC în care se specifică cât s-a amortizat din film și se face un fel de calcul prin care acestuia i se conferă o valoare, ca în cazul unei mărfi, a unei perechi de pantofi pe care ai cumpărat-o cu 10 lei, dar care s-a uzat și ar costa doar 7 lei, și apoi intră în proprietatea CNC-ului - un lucru foarte bizar, unic în Europa. Am tot discutat în diverse ocazii că procedura aceasta ar trebui schimbată pentru că CNC-ul nu e un organism care să administreze drepturi de autor. Drepturile trebuie să rămână la producători. Ni s-a explicat că singura

interviu

soluție legală la această problemă este ca filmul să treacă pentru o zi la CNC, după care producătorul să facă din nou o hârtie prin care să-și preia drepturile, cu obligația, evident, ca din eventuale vânzări ulterioare, să plătească un procent CNC-ului, ceea ce mi se pare *fair*.

DIRECTOR AL TIFF

F.M.: Unde îți doreai să ajungă TIFF-ul atunci când l-ai inițiat și unde se află el acum?

T.G.: Vroiam să ajungă un eveniment, un festival adevărat, cum știam la vremea respectivă că sunt festivalurile adevărate. Fusesem la Rotterdam cu scurtmetrajul meu de diplomă și atunci am văzut ce înseamnă un festival mare, bine organizat.

F.M.: Ai luat vreun alt festival drept model spre care vroiai să tindă TIFF-ul?

T.G.: Nu, dar ce am văzut la Rotterdam a rămas undeva, *in the back of my mind*. Niciodată nu am avut, însă, o astfel de bornă.

După aceea am mai umblat, am văzut festivalul de la Berlin. Un prieten m-a recomandat directorului festivalului de la Varșovia, cu care am făcut cursuri prin corespondență de tipul „How to make a festival" și mi-a trimis materiale. Vroiam să mai găsesc un om care să se ocupe de selecție pentru că nu-mi doream și nu era meseria mea și am vorbit cu Mihai Chirilov să se ocupe de asta.

Nici Clujul din 2001 nu semăna cu cel de acum. Am făcut atunci o statistică ca să vedem unde se află în țară cei mai mulți cinefili pe cap de locuitor și Clujul avea o audiență dublă față de București. Nu știu dacă stau la fel lucrurile; au apărut mall-uri, s-au schimbat multe. Mai exista și latura afectivă, pentru că provin de acolo, și din motivele acestea am hotărât că facem festivalul în Cluj. În rest, însă, era un oraș semi-mort, cu lume interesată și nu prea de cinema. Acum e un oraș cu totul schimbat – din punct de vedere cultural, social, arhitectonic, dar în special acum are un spirit cosmopolit pe care nu-l avea atunci. Abia așteptam să plec din Cluj când am venit la facultate în București, în 1990, iar acum mă duc cu mare bucurie înapoi. De multe ori îmi programez vizitele acolo în funcție de spectacolele de la Teatrul Maghiar. Sunt mulți artiști vizuali acolo – comunitatea din jurul „Fabricii de pensule" – și mai sunt mulți studenți și se întâmplă mereu ceva nou. Îmi plac festivalurile organizate în orașe în care poți să savurezi evenimentul – filme proiectate în spații apropiate, care nu îți cer să străbați un oraș întreg.

F:M.: La cea mai recentă ediție ați extins, totuși, festivalul și la cinematografe din cartiere, aflate la o distanță considerabilă față de centru, unde aveau loc majoritatea evenimentelor și proiecțiilor din festival până atunci.

T.G.: E adevărat. Erau proiecții destinate și publicului clujean, dar și proiecții pentru industrie. Dar, în mare, Clujul are o arhitectură radială în jurul Pieței Unirii și asta îți dă sentimentul pregnant că e festival în oraș. Pe când, în cazul unui oraș foarte mare, precum Bucureștiul, orice festival se simte pe o rază foarte mică și asta îl face neprietenos pentru un festival – așa cum se întâmplă cu „Anim'est"-ul care, altfel, e un festival foarte bun.

F:M.: De ce nu mai ești director al festivalului, ci președinte onorific?

T.G.: A fost un fel de moft și o cochetărie și nici nu am găsit o altă formulă. Cât am fost director la TVR nu am putut să supraveghez sau să fac toate lucrurile pe care le făceam înainte, așa că am zis că sunt un fel de părinte onorific; după care, tot din dorința de a sta un pic mai departe de eveniment și de a fi ceea ce și sunt în momentul ăsta - un fel de cap limpede, de *doctor fix* al organizării. Mi s-a părut firesc ca Mihai să aibă titlul de director al festivalului, pentru că el e omul care răspunde de selecție și oricât de multe discuții am avea noi – de altfel, de multe ori gândim la fel – el este cel care răspunde de conținut, de selecție, de ceea ce festivalul e, de fapt.

F:M.: Nu te implici deloc în selectarea filmelor?

T.G.: Ba da. Văd filme, îi dau email-uri lui Mihai, ne sfătuim pentru că are și el dilemele lui. Eu sunt, evident, mult mai implicat în așa-zisa industrie și s-a întâmplat de multe ori în ultimii ani să îi spun: „Hai să luăm și filmul cutare, sau filmul cutare", pe baza unor criterii mai mult sau mai puțin subiective. Chiar dacă au existat mici contre între noi, i-am respectat întotdeauna opțiunea. Cred că e foarte bine să rămână decizia finală la el pentru că în final e un program asupra căruia își dă girul și pe care cred că e bine să și-l asume. Din acest motiv am găsit două titulaturi - „președinte" și „director de festival". Nu știu cum e la Cannes, cum lucrează Gilles Jacob cu Thierry Frémaux, dar eu asigur mai mult finanțarea și organizarea, și Mihai se ocupă de filme și de selecție.

F:M.: Festivalul a avut, în mod clar, un rol important în promovarea filmelor românești recente, ați avut ca invitați numeroși critici străini, care văd pentru prima oară filmele acestea aici.

T.G.: Festivalul contează pentru că vin mulți oameni din străinătate, unii au și cumpărat filme acolo, au decis să le ia în festivaluri internaționale. Mai este important și ca relaționare a publicului cu filmul din România. Să luăm doar exemplul filmului „Visul lui Adalbert" (regie Gabriel Achim, 2011), care a făcut câteva sute de spectatori în rețea și la o proiecție sau două de festival la Cluj a avut săli pline. Evident, cu cât devii mai influent, cu cât devii un *key player* - nu doar pe plan local -, cu atât mai mult ești *in the spotlight* pentru orice eroare. Orice gafă e amplificată, apar mulți nemulțumiți. Amândoi, și eu și Mihai, suntem trași la răspundere că un anumit film nu a fost selectat („de ce scurtmetrajul ăla și nu altele"?, „de ce am programat filmul la ora aia și nu la alta"?), sau suntem acuzați că am fi complici cu realizatorul X. Lucrul bun e că mai există și oameni care îmi spun că apreciază eforturile mele. M-am întâlnit cu Bogdan Apetri, pe care nu-l cunoșteam, la New York și mi-a spus cât de mult a contat pentru el că au venit cei de la Salonic la proiecția filmului lui (n.r.: „Periferic", 2010) la TIFF și după vizionare au ținut foarte mult să cumpere filmul. Eu accept criticile care au argumente juste și pe care se poate discuta. Dar mă enervează foarte tare să aud că: „Giurgiu nu se mai oprește, prea le vrea pe toate, nu-i mai ajunge". Eu nu le vreau pe toate; am niște idei câteodată și muncesc foarte mult să le realizez. De ce n-o fac alții, de ce nu muncesc ei? Nu am un palat, nu mă duc des în vacanțe. La filmările de la „Undeva la Palilula" am suferit două luni, cât am filmat, de frig. Filmam noapte de noapte și era un frig acolo care mi-a intrat în oase. Și după ce am terminat filmările pe 22 sau 23 decembrie și după Crăciun, am căutat un loc departe, la cald, în care să merg cu Oana (n.r.: Giurgiu, producător) și cu copiii. Am găsit un avion mai ieftin din Germania și am mers în Seychelles. Am stat două săptămâni acolo și a fost atât de bine! Ce aflu eu după întoarcerea în țară? Că oamenii șușoteau că banii de la producția filmului s-au terminat pentru că i-aș fi folosit eu în scopuri personale, pentru a-mi plăti vacanța. Am muncit, totuși, ani suficienți încât să pot să-mi plătesc o vacanță. Proiectele pe care le-am avut în anii ăștia nu au venit de niciunde; ele au apărut pentru că m-am ținut de ele și am încercat să le duc la bun sfârșit, cu bune și cu rele. Pe de altă parte, au mai apărut multe alte festivaluri, s-au creat modele și am lucrat cu niște oameni care au învățat, la rândul lor, de la mine.

Undeva la Palilula, regie Silviu Purcărete, 2012

Katalin Varga, regie Peter Strickland, 2009

teorie de film

NCR WAS MADE IN PUIULAND[1]

(ultima parte)

Fragmente dintr-o analiză a Noului Cinema Românesc în contextul istoriei și al teoriei realismului cinematografic

de Andrei Gorzo

Replica scrisă de Alex. Leo Șerban împreună cu mine[2] i-a demonstrat lui Florin Poenaru (care a și măsurat-o, găsind-o de două ori mai lungă decât articolul lui inițial[3]) că a atins „multe puncte sensibile"[4]. E normal că vrea să creadă asta, dar lucrurile stau mai degrabă ca în articolul lui Cristian Ghinea, „Prolegomene la studierea fenomenului «De ce e mă-ta curvă?». Poenaru s-a pronunțat cu atâta ușurință despre atâtea „mame" (sigur, tratându-le doar „ca exemple ilustrative într-o discuție mai amplă"), încât eforturile noastre de a descurca lucrurile au ajuns să se întindă de două ori mai mult decât eforturile lui inițiale de a le încurca. Încercând să ne liniștească, Poenaru ne asigura că nu urmărește să ne uzurpe pozițiile, având lucruri mai bune de făcut decât să ne concureze pe teritoriul „criticii de film impresionist-estetice", „practică hegemonică în mediul cultural local", reprezentată cel mai proeminent de noi doi. De asemenea, pentru a nu termina „pe această notă antagonistă", ne informa că n-are de gând să spună nimic („de această dată") despre „interese de clasă" sau despre „articularea dintre conservatorism, elitism și estetism anistoric specifică discursului dominant local". Dar nu în apărarea propriilor teritorii sau „interese de clasă" săriserăm noi. Ce ne făcuse să ne întindem atât (și ce mă face să reiau subiectul aici) fusese groaza noastră la vederea unei noi generații de intelectuali români (încă una) care pur și simplu nu știu să privească filme (la propriu: nu știu procedurile, nu știu după ce anume să se uite pe ecran) și pe care admirația de care se bucură „noul cinema românesc" în rândurile criticii internaționale și, în general, ale lumii cinefile, îi lasă perplecși. Evident că nu toți acești intelectuali aparțin „noii stângi" și că există și excepții, inclusiv în rândurile „noii stângi". Dar, în cazul acesteia, problema e agravată de convingerea ei arogantă că are echipamentul teoretic necesar pentru a pătrunde semnificațiile fenomenului. Asta spre deosebire de critica românească de film, „săracă în reflecție teoretică" – după cum amintește Ovidiu Țichindeleanu într-un eseu despre „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu", publicat în „Idea" (unul dintre cele patru eseuri despre acest film apărute în numărul 38/2011 al revistei).

Țichindeleanu are dreptate în privința criticii românești de film: ea *este* săracă în reflecție teoretică. O parte din vină îi revine Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", care, ca *universitate* – adică nu doar școală de meserii artistice –, era datoare să producă și să disemineze mai multă cunoaștere despre cinema în acești ani de înflorire a filmului românesc. (Această parte din vină îmi aparține și mie, ca angajat UNATC.) La rândul ei, critica jurnalistică e de vină că n-a arătat mai multă ambiție intelectuală. (Iarăși, îmi asum o parte și din vina asta.) La rândul lor, editurile românești sunt de vină că au neglijat traducerea cărților importante de cinema. Bref, în timp ce unele filme românești recente sunt produsele unor moduri extrem de evoluate de a „gândi cinematograful", modurile de a privi și de a discuta aceste filme rămân extrem de rudimentare. Eroarea lui Ovidiu Țichindeleanu este ca, încurajat de presupusa lui „bogăție" (cel puțin relativă) în materie de reflecție teoretică, să creadă că e deasupra problemei, când de fapt face parte din ea. Articolul lui o demonstrează cu prisosință. „Bogăția" teoretică a lui Țichindeleanu nu-l ajută să scrie cu un minimum de aplicație despre filmul lui Ujică. Iarăși, acesta ar putea să nici nu existe. Țichindeleanu nu face decât să proiecteze asupra filmului ideile despre Ceaușescu cu care a venit de acasă, asta după ce-i acuză de această faptă pe alții – în speță pe cronicarul care, în sărăcia lui teoretică, a descris filmul ca pe „o felie de istorie în reprezentarea unui narator [Ceaușescu însuși] din ce în ce mai necreditabil". Cronicarul respectiv am fost eu. Bun, să zicem că am suprainterpretat din dorința de a găsi în film – așa cum spune Țichindeleanu – confirmarea orizontului meu de așteptare în ceea ce-l privește pe Ceaușescu. Dar, chiar și așa, în articolele respective încercam să fixez această „suprainterpretare" pe articulațiile stilistice ale filmului, s-o fac să dea seama de existența și de particularitatea acelor articulații. Într-adevăr, n-am reușit să fac asta sistematic (în trei cronici scrise pentru o revistă generalistă, pe baza a două vizionări ale filmului, ambele lipsite de posibilitatea derulării înapoi, a stop-cadrului etc.), dar e mai mult decât face Țichindeleanu, care (scriind nu o cronică, ci un eseu academic) reușește să nu identifice concret niciun procedeu sau efect stilistic din film și, în consecință, pare să scrie despre filmul lui Ujică exact ce-ar fi scris dacă n-ar fi văzut filmul, ci doar materialele documentare folosite la facerea lui. Că așa stau lucrurile o dovedesc referirile lui repetate (am numărat trei[5]) la „fluxul pur al imaginilor", care e lăsat „să vorbească... în termenii săi proprii". Nu există așa ceva în „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu". Faptul că fluxul imaginilor nu e însoțit de text și de comentariu din *off* nu înseamnă că e „pur" și că vorbește „în termenii săi proprii", termeni proprii care după Țichindeleanu ar contrazice acea „teleologie negativă" – acea „metanarațiune a decadenței" – impusă vieții lui Ceaușescu de corectitudinea politică anticomunistă. Pe alocuri în articolul său, însuși Țichindeleanu se arată, de altfel, conștient de existența a ceva numit „montaj cinematografic", care imprimă fluxului de imagini o anumită formă: materialul documentar – scrie Țichindeleanu – e „pus într-un montaj nou", cu „o interpretare implicită". Păcat că nu e capabil să spună nimic concret despre montaj ca montaj.

DESPRE „AUTOBIOGRAFIA LUI NICOLAE CEAUȘESCU" CA OPUS DIALECTIC AL NCR-ULUI

Prima tăietură importantă este cât se poate de clasic-hollywoodiană: de la un prim-plan cu Ceaușescu bătrân, în banca acuzaților (1989), la momentul morții liderului precedent al Partidului Comunist Român, Gheorghe Gheorghiu-Dej (1965). Sensul tăieturii – e ca și când personajul (care de câteva momente refuza să-i mai răspundă procurorului) ar fi fost năpădit de amintiri – e cu atât mai clar cu cât Ujică face ca zgomotele trecutului (ale mulțimii care află vestea morții lui Dej) să năpădească prezentul (bătrânul Ceaușescu în banca acuzaților) cu o secundă înainte de schimbarea imaginii. Cu adoptarea acestei convenții a *flashback*-ului-întins-pe-durata-unui-film-întreg începe modelarea „fluxului pur al imaginilor" documentare conform unor norme împrumutate parțial din cinematograful pop sau de tip clasic. Asta înseamnă construirea multor secvențe cu ajutorul decupajului „analitic". Că e vorba despre *construire* o dovedește cel mai clar numărul mare de false unghiuri subiective – ale lui Ceaușescu (vezi plimbarea lui printre clădiri lovite de cutremur, cu imaginile clădirilor respective intercalate cu privirile aruncate de el în stânga și în dreapta), dar și ale altor personaje (începând cu copilul care privește catafalcul lui Gheorghiu-Dej). Vezi, de asemenea, ultimul schimb de priviri dintre Ceaușescu și Mao din momentul rămas-bunurilor: Ceaușescu în mașină, gata de plecare, Mao petrecându-l cu privirea. Ei bine, direcția privirii lui Mao e „greșită", ceea ce sugerează că momentul a fost „creat" (cum ar fi spus Pudovkin).

Și acum, de la „crearea de momente" la „crearea de emoții": nu spunea Pudovkin că a creat „bucurie" aducând laolaltă imaginea unui bebeluș care râde, imaginea unui izvor și imaginea unui deținut în prag de eliberare? Prima oară a „Autobiografiei..." poate fi privită ca o lungă secvență de montaj (din care poate că lipsesc izvoarele și bebelușii, dar nu lipsesc cireșii în floare, tinerii plantând pomișori, tractoarele, excavatoarele, horele, caruselele, spicele, floarea-soarelui), întreruptă ocazional pentru prezentarea mai pe larg a câte unui eveniment (ceea nu înseamnă că evenimentul nu poate fi și el „creat" – vezi imaginile cu români de multe feluri și din multe locuri uniți în fața radiourilor și a televizoarelor care difuzează același discurs al lui Ceaușescu: e mai mult decât plauzibil ca unele bucăți din discurs să fi fost lipite la montaj peste imagini cu oameni care ascultau sau priveau altceva). Așadar, nici vorbă de imagini care să vorbească „în propriii lor termeni"; *montajul* este cel care imprimă primei ore (sau primului act) a(l) filmului traiectoria sa emoțională (aproape) permanent ascendentă, efectul de țară-în-sărbătoare-și-simultan-în-șantier. Ceea ce, iarăși, e în perfect acord cu normele dramelor cinematografice pop ce tratează, ca să parafrazez un titlu de-al lui Rudyard Kipling, despre „oameni care au vrut să fie regi" (un exemplu clasic: „Cetățeanul Kane"): mai întâi ascensiune irepresibilă, apoi declin; mai întâi mărire, apoi decădere. Atunci când Țichindeleanu spune că povestea lui Ceaușescu ar contrazice acea „metanarațiune a decadenței" cerută de corectitudinea politică anticomunistă, el nu vorbește despre filmul lui Ujică: acesta a ales să modeleze „fluxul pur al imaginilor" de arhivă cu ajutorul tropilor unui cinema pop în care declinul eroului în actele doi-trei este o *necesitate* formală. Apropo, una dintre calitățile care-l fac pe Ujică foarte prețios pentru cinematograful românesc, în acest moment de cumpănă al istoriei sale (când NCR-ul e suspectat de osificare), este dragostea lui pentru tropii cinematografului pop, combinată cu o rafinată înțelegere teoretică a acestora. „Autobiografia..." este opusul dialectic al cinematografului lui Puiu: dacă „Moartea domnului Lăzărescu" mobilizează (în parte prin reducerea la minimum a montajului) „efecte de realitate" baziniene (prin excelență non-pop) în reprezentarea unor personaje și situații fictive, „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu" mobilizează (prin montaj) tropi cinematografici pop în tratarea unor imagini de arhivă. Dar toate astea sunt irosite pe un spectator ca Țichindeleanu, care nu-i atent la felul în care sunt articulate imaginile, el neavând ochi decât pentru omul din ele.

Așadar, la capătul unei ore de film, Ceaușescu vizitează China. La capătul acestui episod, ecranul devine negru pentru un scurt moment. Și apoi intrăm în actul doi, care nu mai are același șvung. Șantierul și Sărbătoarea continuă, dar montajul lui Ujică nu mai participă, nu mai creează – pudovkinian – euforie. Dar s-o luăm pas cu pas. Un reprezentant al breslei artiștilor de teatru citează expunerea lui Ceaușescu din 9 iulie 1971, în care acesta cerea întregii comunități artistice românești – și întregii populații a țării – să nu mai slujească decât „un singur ideal al frumosului, binelui și adevărului". Unul singur? Imaginile din prima oară indicaseră un oarecare pluralism – de pildă, un compromis între autohtonism bătător cu pumnul în piept (reconstituirile grandilocvente, în aer liber, ale unor pagini glorioase din istoria țării, cu sute de figuranți costumați, cai, arme ș.a.m.d.) și cosmopolitism (petrecerea la care tineri cu o alură occidentală par să danseze pe un *hit* rock'n'roll pe-atunci recent, „I Fought the Law" – spun „par să danseze" pentru că e destul de clar, chiar și fără a consulta genericul de final al filmului, că tinerii filmați la acea petrecere dansau, de fapt, pe altceva: momentul „I Fought the Law" este, iarăși, un moment „creat" – el nu vorbește „în termenii săi proprii", ci în termenii dictați discret de Ujică). După reprezentantul

teorie de film

oamenilor de teatru, e rândul unui reprezentant al oamenilor de știință să-și facă autocritica în numele breslei, care, îngropată prea adânc în cărți și în laboratoare, n-ar fi contribuit suficient de activ la construcția lumii noi. La scurt timp după aceea urmează episodul în care Ceaușescu devine Președintele Republicii, iar foarte curând după el urmează episodul inundațiilor. Imediat după aceea îl vedem pe Ceaușescu luând cuvîntul la o conferință a statelor europene și cerând să se pună capăt dezinformărilor împotriva lui. Ceea ce pune pe tapetul narativ un element complet nou, pentru că, până atunci, nu l-am văzut pe Ceaușescu decât întâmpinat cu aplauze peste tot în lume. Or, iată că lumea nu e atât de pro-Ceaușescu cum părea (în timp ce el vorbește la conferință, montajul ne arată pe cineva căscând în sală). Cu alte cuvinte, în interiorul narațiunii lui Ujică, narațiunea lui Ceaușescu – *flashback*-ul lui de la proces, „autobiografia" lui – e marcată ca necreditabilă (*unreliable*): a ocultat și ocultează informații importante. Atunci când am vorbit despre asta în cronică, numi descriam propriul orizont de așteptare (creat de propaganda anticomunistă), ci descriam structura filmului. Structură pe care Ovidiu Țichindeleanu n-a remarcat-o, el fiind atent doar la ceea ce numește „discurs[ul] pur" al imaginilor în „termenii [lor] proprii". Discurs pe care din păcate n-avea cum să-l audă la proiecția filmului lui Ujică , ci doar – eventual – la o vizionare a materialului de arhivă, înainte ca Ujică să fi făcut un film din el. Deci, atunci când descrie acest discurs, Țichindeleanu nu descrie decât ceea ce și-ar fi dorit el să fie discursul respectiv. Cinstit din partea lui ar fi fost să lase deoparte filmul lui Ujică și să scrie, pur și simplu, un eseu despre Ceaușescu așa cum îl vede el.

Dacă montajul a imprimat primului act o traiectorie emoțională mereu ascendentă, tot montajul – deși de astă dată nu în sensul lui „pur cinematografic" (cum ar fi zis cineaștii sovietici) ci într-un sens mai larg, acela de selecție narativă – e cel care imprimă actului doi o traiectorie din ce în ce mai agresiv-descendentă. El se încheie într-o adevărată avalanșă de vești proaste – după inundații și după ieșirea lui Ceaușescu de la conferință, urmează cutremurul și moartea mamei lui Ceaușescu –, care, coroborate cu îmbătrânirea fizică a protagonistului, nu au cum să nu inducă ideea de declin. Sigur, Țichindeleanu folosește cuvântul „decadență", care înseamnă „declin", dar și „degradare morală"; or, până acum nu există indicii clare de așa ceva. Și, la urma urmei, e *aesthetically correct* ca protagonistul să treacă prin încercări grele în actul doi. Asta nu înseamnă că nu poate ieși din ele teafăr din punct de vedere moral. Deci hai să vedem actul trei.

Din păcate pentru Țichindeleanu, degradarea continuă. În primul rând, avem degradarea discursului lui Ceaușescu: dacă *high point*-ul lui oratoric e discursul împotriva invadării Cehoslovaciei de către trupele Tratatului de la Varșovia (din actul unu, bineînțeles), discursul lui din secvența cu Elena-în-postură-de prostituată-la-colțul-străzii (cum – poate nedelicat – a descris-o Alex. Leo Șerban) e un *low point* incontestabil, un Waterloo al lozincilor. În al doilea rând, avem degradarea Sărbătorii: aceasta și-a pierdut orice spontantaneitate, a devenit coregrafie de mare precizie. Etapa finală a acestui proces o constituie paradele și programele artistice din Coreea de Nord, unde Ceaușescu merge de două ori în cursul acestui act, dar sărbătoarea e la fel de pietrificată și în România – am ajuns foarte departe de informalitatea publicului venit să-i vadă pe Ceaușescu și pe liderul cehoslovac Alexandr Dubček împreună (în primul act, bineînțeles): oamenii aceia își permiteau să nu fie atenți, să se hârjonească între ei în timp ce cei doi lideri vorbeau; pe când, dintre toate manifestările din actul trei ale Sărbătorii, despre una singură – un scurt moment cu o cântăreață de muzică ușoară pe scenă, în fața unui public de mineri – se poate spune că mai are, cât de cât, o legătură cu bucuria spontană, deși publicul nu dă mari semne de bucurie, e chiar ciudat de liniștit. Vorbim despre un flux al imaginilor care a fost hiperstructurat, împărțit pe teme și motive care de la începutul actului trei tot revin (până și florile de cireș din primul act revin în actul trei, dar nu ca element într-un alt montaj creator – în termeni pudovkinieni – de „bucurie", ci ca element de decor într-o grădină din Coreea de Nord unde se relaxează Ceaușescu), transformate în feluri care conduc inexorabil la ideea de degradare. Un alt motiv e Șantierul, care merge înainte, dar nu mai e ce-a fost. Motivul Șantierului e umplut aici de Casa Poporului, pe care Ceaușescu o vizitează în timpul lucrărilor, pe o vreme urâtă, călcând prin noroaie sub un cer întunecat, în cele mai anemice ropote de aplauze pe care le-am auzit până acum, și o inaugurează într-o zi la fel de posomorâtă, când lumea (sau cel puțin pelicula) e la fel de golită de culoare. De altfel, pe toată durata actului trei nu prea mai vedem soare în secvențele plasate în România. Momentul din actul doi al conferinței statelor europene, când posibilitatea că nu toată lumea ar fi pro-Ceaușescu a pătruns pentru prima dată în narațiune, se continuă aici cu momentul Congresului al XII-lea al PCR, când un comunist bătrân denunță modul în care Ceaușescu se menține la putere. Din film n-avem de unde să știm precis cât de îndreptățite sînt acuzațiile lui (iar Ujică, mereu elegant, păstrează și următorul moment al Congresului, când un alt comunist bătrân respinge aceste acuzații în locul lui Ceaușescu), dar, iarăși, ele indică existența unei lumi dincolo de cercul de aplauze, a unei lumi care nu ne este arătată. În afara acestor motive continuate din actele precedente apare unul nou (deși se poate observa că apare tot dintr-un sâmbure plantat în actul întâi, într-o secvență de defilare în care vedem o platformă pe roți, plină de animale împăiate, cu o pancartă ce declară că vânatul e un bun al întregului popor): Ceaușescu la vânătoare – mai întâi de urși, apoi de căprioare, apoi de fazani. Și, indiferent dacă-i place sau nu lui Țichindeleanu, toate astea se adună într-o (meta)narațiune a decadenței – nu pentru că așa vreau eu (cu presupusul meu orizont de așteptare anticomunist), ci pentru că așa dictează structura.

PLEDOARIE PENTRU TEORII MAI BUNE

În răspunsul său la articolul pe care l-am scris împreună cu Alex. Leo Șerban, Florin Poenaru afirmă că afilierea mea la tradiția criticii impresioniste („săracă în reflecție teoretică", ar adăuga Țichindeleanu) e cea de la care mi se trage ideea (se înțelege că greșită) că nu se poate face o critică ideologică pertinentă la adresa unui film fără a analiza organizarea retorică a filmului respectiv. Dar când spuneam asta nu făceam decât să-l parafrazez pe Noël Carroll, care numai critic impresionist nu poate fi considerat. Și Carroll declama această idee în polemica lui cu althusserienii „de rit vechi", care au motive serioase de a nu fi de acord, ei considerând că structurile formale ale cinematografului (lucruri precum montajul „analitic" sau „adâncimea cîmpului") au, prin ele însele (adică indiferent de organizarea retorică), efecte ideologice (nocive). Or, Poenaru nu dă niciun semn că ar crede așa ceva; din contră, e atât de indiferent la lucruri de felul ăsta, încât e în stare să folosească sintagme ca „regim vizual" și „registru vizual", într-un paragraf despre filme, fără să-și fi propus nicio clipă să se refere, prin ele, la modul de filmare, și fără să-și dea seama că paragraful devine derutant din această cauză. Deci nu crede nici că „aparatul cinematografic" (cameră, montaj) ar fi ideologic în sine, dar nici că singurul mod pertinent de a critica din punct de vedere ideologic niște filme este analiza aplicată a organizării lor retorice. Bun. Care este, atunci, modul *lui* de a critica ideologic filme românești precum „California Dreamin'" sau „Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii"?

Metoda lui este să rezume, în două vorbe, acel aspect din tematica sau din atmosfera fiecărui film, care l-ar face „ilustrativ" pentru procesele „mai ample" („autocolonizarea" – interiorizarea, de către învinșii Războiului Rece, a perspectivei învingătorilor asupra trecutului comunist și asupra prezentului tranzițional) denunțate în eseul său (ca fiind creatoare de „falsă conștiință"). Astfel, în cazul lui „Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii", aspectul relevant ar fi, în cuvintele lui Poenaru, „absurdul, aberația vieții cotidiene din timpul comunismului". Numai că aceste cuvinte ale lui Poenaru *nu* descriu corect niciun aspect al filmului lui Cătălin Mitulescu. Acesta din urmă nu are *mai nimic* de spus despre „absurdul" și „aberația vieții cotidiene din timpul comunismului". Din contră, ce spune acest film (fără ambiguități) este că vârstele copilăriei și adolescenței sunt magice în orice orânduire politică. Într-adevăr, nu lipsesc indiciile că, în cazul de față, orânduirea este una falimentară (curentul electric e întrerupt cu regularitate) și represivă, care restrânge perspectivele de viitor ale tinerilor (împingându-i pe cei mai nonconformiști dintre ei la tentative riscante de trecere ilegală a frontierei), dar manifestările represive prezentate propriu-zis în film sunt puține și moderate (exmatricularea unei liceene pentru distrugerea unui bust al lui Ceaușescu, două cazuri de hărțuire de către miliție a unor cetățeni mai rebeli) și *chiar* nu se poate vorbi despre *absurdul* vieții cotidiene, așa cum e ea reprezentată în acest film. Despre sărăcie, da. Despre îngrădirea posibilităților de dezvoltare personală, iarăși da. Dar nu despre absurd, nu despre aberație. Din contră, filmul e plin de momente în care niște oameni se bucură – mai elaborat (de pildă, la o tăiere de moț) sau mai spontan (punând mâna pe o chitară și zdrăngănind ceva). Serbările școlare cu cântece patriotice sunt reconstituite cu nostalgie, iar scrierea, de către un copil, a unei poezii despre Ceaușescu, spre a fi recitată la școală, e o joacă. În ceea ce privește stilistica, totul, în acest film, de la ecleraj (care exploatează intens așa-numita „lumină de regim" sau „*the magic hour*", cum i se spune la Hollywood, minutele acelea din zorii zilei sau de la asfințit când totul arată bine) până la muzica lui Alexandru (Alexander) Bălănescu (o temă nostalgică *à la* Nino Rota), e pus în slujba ideii simple și clare că, deși era greu și lipseau multe, pentru un copil sau adolescent era adesea *frumos*. După cum au observat, la data apariției filmului, comentatori ca Alexandra Olivotto și Silviu Mihai, Mitulescu este „primul «ostalgic» al cinematografiei românești[6]" (de la „*Ostalgie*" – fenomen diagnosticat pentru prima dată în Germania-fost-RDG-istă și botezat prin încrucișarea cuvintelor „*Ost*" – adică „est" – și „*Nostalgie*"). Lucrul acesta este perfect evident – spre deosebire de „Moartea domnului Lăzărescu" și „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu", ...sfârșitul lumii nu e un film cu *parti-pris*-uri formale care să contrarieze obișnuințele unui public larg. Poenaru nu poate fi scuzat prin faptul că n-ar ști la ce să privească sau ce să asculte în el – lumina sa „poetică" și muzica sa „emoțională" sar în ochii și în urechile oricui. Problema, în mod evident, este că n-ar fi fost în interesul teoriei lui Poenaru să vadă și să audă ce e în film. Nu descrisese el „«falsa conștiință» a conștiinței emancipate [eliberate de trecutul comunist]" ca pe o stare în care „nu mai suntem ca cei de dinaintea noastră, nu mai avem nicio treabă cu trecutul, ne-am emancipat, acum putem să râdem de el cot la cot cu partenerii noștri vestici, nu mai avem *nicio simpatie, nicio nostalgie* [sublinierea mea]"? Filmul lui Mitulescu nefiind „ilustrativ" pentru asta (ba din contră), Poenaru mistifică filmul: îl descrie în termeni care nu i se potrivesc, dar care-l fac „ilustrativ"; adică minte. Sau, după cum scria, chiar pe *CriticAtac*, un comentator anonim, întorcând vocabularul lui Poenaru împotriva acestuia, „privirea criticului [coborâtă asupra acestor filme] produce și reproduce întocmai propriile așteptări și presupoziții". Tras la răspundere de Alex. Leo Șerban și de mine pentru această originală metodă de analiză ideologică, Poenaru pune placa (analizată de Cristian Ghinea în articolul „Prolegomene la studierea fenomenului «De ce e mă-ta curvă?») cu demonstrează-mi-că-nu-i-așa-cum-zic-eu. Evident, ignorând faptul că unui film precum „...sfârșitul lumii" i s-au dedicat destule analize în destule limbi, deci, în calitate de producător al unei noi „interpretări" (un termen cam pretențios pentru ceea ce face Poenaru, dar el îl folosește), care le contrazice pe toate cele dinainte, ar fi fost de datoria *lui* să aducă o probă, două în sprijinul interpretării respective. Iar faptul că în articolul lui inițial nu-și propusese să facă analiza unor filme, ci să trateze filmele respective ca pe niște „exemple ilustrative", nu-l scuză. Acuzația lui Alex. Leo Șerban și a mea era că-și mistificase unele dintre exemple: mistificat temeinic, orice poate să ilustreze orice.

Să luăm și exemplul „California Dreamin'". Prin ce-ar fi el „ilustrativ" pentru procesul ideologic dat în vileag de Poenaru? Potrivit acestuia, filmul lui Cristian Nemescu îi servește „privirii vestice" unul dintre propriile ei poncife despre România, și anume „dificultățile adaptative hilare și irațional generate de [tranziție], mai ales datorită neîmpăcării cu propriul trecut". Într-adevăr, „California Dreamin'" – care spune povestea unui tren cu soldați americani în drum spre Kosovo (în 1999), blocat într-un sat românesc din cauza excesului de zel al unui șef de gară – extrage multă comedie din confruntarea înapoierii/indisciplinei/corupției/iraționalității românești cu modernitatea/eficiența americană și mai ales din confruntarea fanteziilor inadecvate pe care le au românii despre americani cu prezența concretă a acestora din urmă. Pentru localnicii mai bătrâni, americanii sunt acele ființe mitice, fabuloase, care, după ce „ne"-au bombardat în al Doilea Război Mondial (primarul le povestește elevilor legenda unui aviator afro-american doborât deasupra satului), n-au mai venit să „ne" salveze de comuniști, în timp ce „America" localnicilor mai tineri e o caricatură inspirată de cultura de masă exportată cu atâta succes de adevărata Americă: pe parcursul șederii lor forțate în sat, oaspeții sunt invitați să asculte un Elvis local, duși să viziteze o replică a *ranch*-ului din *Dallas* și, pentru ceva mai cu „specific românesc", duși la un spectacol de *strip-tease*-și-ceva-mai-mult, stilul Las-Vegas-după-ureche, inspirat de figura lui Dracula, adică de versiunea popularizată de Hollywood a unei figuri istorice locale. Și bineînțeles că bărbatul american în uniformă militară – *the marine* – e o fantezie pentru orice fată din sat: întruchiparea virilității absolute, coborâtă de pe ecran la ea în ogradă. Dar și bărbaților din sat le umblă prin cap tropi hollywoodieni atunci cînd merg la căpitanul Jones (Armand Assante) – ca sătenii mexicani din „Cei șapte magnifici" la pistolarul jucat de Yul Brynner – și se roagă de el să-i salveze de mafiotul satului. Cu alte cuvinte, mituri cinematografice se contopesc aici cu mitul istoric al americanilor care ar fi trebuit să „ne" salveze în 1945, producând o situație foarte delicată pentru niște americani reali – oameni serioși, disciplinați, cu

teorie de film

ordine precise, care, atunci când nu trebuie să îndure cererile pentru o intervenție sau resentimentele legate de non-intervenția lor din 1945, mai trebuie să îndure și resentimentele legate de *intervenția* lor din Iugoslavia: pe scurt, oameni normali în fața iraționalității.

Deci s-ar părea că, rezumat astfel, „California Dreamin'" e într-adevăr ilustrativ pentru „auto-colonizarea" despre care vorbește Poenaru: interiorizarea „privirii stigmatizante vestice", exhibarea stigmatului (sursă a urii de sine și totodată sursă a identității) și râsul „emancipat" pe seama acestuia cot la cot cu „Vestul", instanță nechestionată a „normalității". Ceea ce lipsește din teoria lui Poenaru e posibilitatea ca privirea est-europeană „colonizată" să se întoarcă spre acea instanță și s-o chestioneze lucid-critic (nu resentimentar). Or, după cum voi arăta, exact asta se întâmplă în „California Dreamin'", de unde rezultă că filmul lui Nemescu nu e „ilustrativ" pentru privirea colonizată despre care vorbește Poenaru.

Poenaru, care declară că acest film, ca toate celelalte, „nu reprezintă decât triumful unui (...) registru vizual [vestic] asupra estului post-comunist", e obsedat de „imaginea țării" – la fel de obsedat cum sunt destui spectatori patrioți și deloc versați în ale teoriei. Perspectiva lui e la fel de mărginită: tot ce-l interesează să vadă în acest film e cum se prezintă România pe ea însăși. Dar „California Dreamin'" e și un film despre imaginea Americii – mai exact, imaginile despre sine pe care aceasta le vinde lumii. Ambițiile filmului bat mult dincolo de râsul facil pe seama felurilor grotești în care niște săteni înapoiați din România post-comunistă dispun de aceste imagini, pe seama fanteziilor inadecvate pe care ele li le inspiră. E evident că filmul e o critică a *imaginilor însele*. Căpitanul Jones nu e un simplu reprezentant al „normalității" vestice, confruntate cu iraționalitatea locală. El reprezintă în primul rând o anumită tipologie hollywoodiană (mai ales că e jucat de un star): *the strong silent man*, auster, cu picioarele pe pământ ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, *the marine* nu e doar fantezia despre America a unor fete romînce ignorante. E și o imagine idealizată a Americii despre ea însăși, imagine căreia individul Jones încearcă să-i fie fidel. Or, nu e deloc întâmplător că, în filmul lui Nemescu, această imagine e profanată în fel și chip: lui Jones i se pune un șorțuleț, i se pune la îndoială heterosexualitatea ș.a. Evoluția acestui personaj în film e o variantă subversivă (proiectată de niște oameni care știu cum se construiește un erou hollywoodian) a unei evoluții tipice de *strong silent man*, care tace cât tace, înghite cât înghite, își încleștează maxilarele cât și le încleștează, dar la un moment dat preia controlul, acționează, căci nu poate accepta să rămână un impotent. Așa și Jones, care la un moment dat anunță amenințător că se duce să-și recupereze locomotiva și intră în acțiune. Asta înseamnă că se lasă cooptat în fantezia brynneriană a sătenilor (cea cu pistolarul american care-i salvează de banditul local), dar nu luptând pentru ei cu pistolul în mână, ci doar inspirându-i, printr-un discurs ținut la microfon, să lupte pentru ei înșiși, și apoi părăsind satul în timp ce masacrul începe. Discursul lui înflăcărat e o parodie minunată, în care, amestecând lucruri auzite, probabil, de la politicieni și predicatori din lumea reală cu lucruri auzite în filme hollywoodiene, Jones își plimbă privirea peste asistență și se declară încântat să vadă atâtea „rase și religii diferite" adunate laolaltă. Și poate chiar *crede* că le vede – așa cum îl joacă Assante, Jones pare transportat de propria lui retorică, pare a se abandona el însuși fanteziei cu care-i amețește pe săteni. Că filmul a fost interpretat, în unele părți ale lumii (inclusiv vestice), ca un comentariu caustic despre America („*the fantasy of American power or the power of American fantasy*", ca să citez din cronica lui J. Hoberman[7]), e un lucru pe cât de explicabil, pe atât de greu de reconciliat cu viziunea lui Florin Poenaru, care polarizează Estul post-comunist cu un „Vest" monolitic (tot el descriind privirea „occidentală" ca pe o privire incapabilă „să descifreze nuanțe, să sesiseze diferențe substanțiale"), care pune acest „Vest" și acest „Est" într-o relație colonială complet statică (ce exclude posibilitatea ca „autocolonizații" să chestioneze valorile „colonizatorilor") și care pretinde că filmul lui Nemescu ilustrează exemplar această relație. De ce e „contrainterpretarea" mea la „California Dreamin'" mai bună decît „interpretarea" lui? – mă întreabă Poenaru. Dintr-un motiv foarte simplu: pentru că dă seama inclusiv de numeroasele „probe" (de numeroasele elemente din film) pe care „interpretarea" lui le escamotează deoarece îi contravin. „Privirea" din „California Dreamin'" nu e un exemplu de „privire colonizată" (așa cum e descrisă aceasta de Poenaru): e o privire întoarsă parțial – și, în orice caz, critic – spre America, pe care, ca să mă exprim eufemistic, n-o găsește complet nevinovată de fanteziile inadecvate pe care le poate inspira într-un sat românesc post-comunist.

Cel mai bizar comentariu al lui Poenaru este cel privitor la „4, 3, 2", care, potrivit acestei critici ideologice, ar reproduce trei „poncife ale privirii dominante vestice asupra comunismului", și anume „drama, represiunea, teroarea". Coroborată cu alte formulări ale lui Poenaru – care vorbește despre „adoptarea fără rest a perspectivei câștigătorilor Războiului Rece [asupra propriei noastre istorii recente]" și despre cum lipsa de acces la produse vestice, sub Ceaușescu, ar fi dus la o suprapunere, în mentalul românesc, între ideea de „consum" și ideea de „normalitate" –, critica lui la adresa lui „4, 3, 2" poate suna deosebit de bizar: e aproape ca și când ar sugera că „drama, represiunea, teroarea" n-ar fi fost niciodată *altceva decât* idei preluate „de-acolo" (odată cu cea de „normalitate"), și nu realități trăite aici. (În plus, nefiind în interesul lui, Poenaru nu amintește că principala formă de represiune ceaușistă documentată în „4, 3, 2" este interzicerea avorturilor, chestiune care, departe de a face obiectul vreunui consens în „Vest", a atras asupra filmului și priviri vestice ostile, care nu-și recunoșteau defel propriile „presupoziții" și „fundamente".) În replica sa la articolul pe care l-am scris împreună cu Alex. Leo Șerban, Poenaru mă acuză că, în tentativa mea de a rezuma și explica (pentru cititorii nespecialiști ai „Dilemei vechi") influența ideilor althusseriene și lacaniene asupra studiilor despre cinema, am simplificat și am caricaturizat aceste idei până când le-am făcut să sune ca o descriere a filmului „The Matrix". Bine-bine, dar atunci când, vorbind despre „teroarea [și] represiunea [ceaușiste]", Poenaru se focalizează exclusiv pe statutul lor de „poncife ale privirii vestice", ignorând complet eventualele corespondențe dintre aceste „poncife" și experiențele concrete ale unora dintre cetățenii României ceaușiste, deci tratându-le ca și cînd n-ar fi *decât* idei primite de la câștigătorii Războiului Rece, ceea ce e la un pas de a le numi „ficțiuni" – în asemenea momente, eseul lui Poenaru *sună* ca luat din „Matrix". Cu toate astea, sunt apostrofat că am suprapus teoria althusseriană a „interpelării subiectului" cu teoria lacaniană a „formării subiectului" – două lucruri destul de diferite între ele și fără nicio legătură (mi se trage atenția în continuare) cu noțiunea (folosită de mine) de „poziționare a subiectului", care pe Poenaru îl trimite la conceptul de „*subject position*" al Donnei Haraway, „ceva complet diferit". Ce pot să zic? Într-adevăr, am greșit – lăsând să se înțeleagă că încerc să descriu teoriile lui Althusser însuși și ale lui Lacan însuși, când, de fapt, încercam să evoc acea combinație, adesea instabilă, de influențe althusseriene și lacaniene, de althusserian*ism* și lacanian*ism*, care a domnit pentru multă vreme în studiile despre cinema (unde e cunoscută și sub numele de „*subject-positioning theory*" – vezi, de pildă, capitolul I, pagina 1 din volumul colectiv „Post-Theory: Reconstructing Film Studies"). Dar Poenaru de ce nu poate fi la fel de scupulos și în manipularea „exemplelor [lui] ilustrative" (adică a filmelor) cum e atunci când sare să-și apere evangheliile de simplificări și distorsiuni? (Nu că n-ar fi capabil să fie și pedant, *și inexact* în același timp – ca atunci când, vrînd să sugereze că nu prea cunosc critica academică, îmi atrage atenția că singurul nume citat de mine, Laura Mulvey, aparține unei autoare „*non-academice* [sublinierea lui], regizoare în ultimă instanță". Ei bine, nu știu după ce criterii determină Poenaru ce e Mulvey „în ultimă instanță", dar e cât se poate de cert că influentul ei eseu, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", a apărut inițial în „Screen", o revistă academică – publicată de Oxford University Press – și că impactul său inițial a fost puternic în interiorul comunității academice.) E evident că, pentru Poenaru, cuvântul (sau Cuvântul) lui Althusser și al celorlalți evangheliști ai teoriei critice de stânga este sfânt (el deschide ochi, luminează minți etc.), iar realitățile cărora le este aplicat *nu pot* să nu se potrivească, *nu pot* să nu fie ilustrative. În cea mai proastă tradiție a criticii de stânga (care, spre deosebire de critica obișnuită, nu se consideră angajată într-o simplă întreprindere de cunoaștere, ci într-o luptă revoluționară împotriva ordinii represive), atunci când i se atrage atenția asupra faptului că teoria lui totuși nu se potrivește cu ce se întâmplă de fapt în acele filme, Poenaru începe să insinueze că a zgândărit „interese de clasă" și „puncte sensibile" – unul dintre „puncte", revelat involuntar de mine prin referirea la Mulvey (căci e „foarte interesant" – scrie Poenaru – că am amintit-o tocmai pe ea), fiind vulnerabilitatea acestor filme la o demascare feministă a privirii lor „patriarhale și falocentrice", complementară propriului lui demers de demascare a privirii lor „coloniale". Zis și făcut, Poenaru postează un *link* la o asemenea critică („extrem de întemeiată" – cum altfel? –, după părerea lui), formulată de Ioana Vrăbiescu în cadrul unui dialog *online* cu Carmen Menzincescu. Urmez *link*[8]-ul și citesc: „nu există film românesc neîmbibat de [chestiuni misogine]... pică toate la examen... eroinele lui „4, 3, 2" nu sunt femei, sunt mutanți, și tocmai acei mutanți care umplu ecranul de 20 de ani în roluri de femei... toată lumea le vede [femeilor din filmele românești] genul, ba chiar și sexul, nu însă și chipul... creația artistică aștept să fie provocatoare pentru creier, și nu simplă unealtă de masturbat minți pline de sloganuri și invitație la solidaritate cu orice preț... mișmășeli de mic-burghezi care s-au ridicat pe banii statului CNC-ist". Niciun argument, nicăieri, în această „critică" (Poenaru o numește așa); doar insulte drapate în zdrențe de jargon teoretic (reduse la nivelul unor lozinci, că tot se declară autoarea împotriva „minților pline de sloganuri"), care nu spun nimic precis despre filme și servesc doar la poziționarea „corectă politic" a lui Vrăbiescu. E pur și simplu ridicol din partea lui Poenaru să recomande un asemenea text „critic". Contrar închipuirilor lui, el nu e angajat într-o revoluție: afirmațiile lui nu au nicio șansă să ajungă la masele înrobite și să le deschidă ochii, ci sunt sortite să rămună în interiorul unei mici comunități de intelectuali, majoritatea universitari, unde ar trebui judecate după cât de bine se potrivesc cu faptele și ar trebui sancționate dacă sunt lipsite de acoperire. Or, în loc de asta, Poenaru e felicitat (într-un comentariu semnat „Alec") că a scris „frumos și la obiect", arătând că „decalarea planurilor discursive și de analiză nu este punctul tare al intelectualității de elită conservatoare românească, antrenată în repetarea obsesivă (și organizată ca discurs totalitar) a echivalențelor neoliberalism = bun, restul = rău". Iarăși, aceleași baricade revoluționare, aceleași lozinci sau *buzz-words* („totalitar"), același limbaj al superiorității morale și același refuz de a se întoarce la filme (că de-acolo a pornit totul) și de a vedea ce e cu adevărat pe ecran. În „Idea", Adrian T. Sîrbu își începe propriul eseu[9]despre „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu" prin mărturisirea că nu e un mare consumator de cinema, ceea ce însă nu-l împiedică să recomande viziunea lui Poenaru asupra „noului val" ca pe o mostră de „viguroasă teorie critică". Încă o dată, nimic nu-mi sugerează că noua noastră intelectualitate de stânga ar fi mai depășită de „noul cinema românesc" decît intelectualitatea noastră conservatoare, dar confuzia celei dintâi e agravată de posesia unor teorii (nu teorii despre cinema, ci teorii mult mai generale), de aparenta ei convingere că aceste teorii explică orice, chiar și aceste filme, de tendința de a „ajuta" filmele să „ilustreze" teoria fără a se împiedica prea mult de ce este pe ecran și, în sfârșit, de acea beție a atitudinii revoluționare (în cazul Ioanei Vrăbiescu, simplă beție de cuvinte) despre care vorbeam mai sus. Ce s-a întâmplat în ultimii ani în cinematografia românească se cere într-adevăr analizat. Cu cât mai multe perspectivele teoretice asupra sa, cu atât mai bine. Nevoia de perspective teoretice, de idei, e mare inclusiv în rândurile celor care fac filme – după cum observa recent însuși Cristi Puiu: „Chiar și acum, filmele pe care le facem [în România] nu exprimă tendințe teoretice [rivale]. Eu nu spun că cineaștii ar trebui neapărat să-și articuleze idealurile estetice în manifeste. Dar ar trebui să reflecteze asupra obiectelor pe care le produc. E important [ca în spatele acestor obiecte] să existe moduri de a gândi cinemaul.[10]"Mulți spectatori români ar spune că, în momentul de față, mult mai important ar fi să apară și un cinematograf românesc *de masă*, dar, în lipsa unei asemenea tradiții, în lipsa unor genuri populare sudate și a unor norme meșteșugărești transmise de la un cineast la altul, s-ar putea ca inclusiv pentru crearea unui cinema românesc pop să fie nevoie de un pic de perspectivă teoretică – evident, alta decât cea cu care a venit Puiu, dar comparabilă cu ea în anvergură. Din contră, n-ar mai fi nevoie să se spună atâtea prostii despre filmele românești. S-au spus deja destule. Ajunge.

1. Atît acronimul NCR (Noul Cinema Românesc), cît și formularea (referitoare la acesta) „*made in* Puiuland", vin de la Alex. Leo Șerban – http://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/critica-stinga-fata-reactiunea-cinema-dialog-alex-leo-serban-andrei-gor.
2. „Critica de stînga față cu reacțiunea din cinema – dialog între Alex. Leo Șerban și Andrei Gorzo", *Dilema veche* (varianta *online)*, postat în două părți, pe 3 și 10 decembrie 2010, http://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/critica-stinga-fata-reactiunea-cinema-dialog-alex-leo-serban-andrei-gor și http://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/critica-stinga-fata-reactiunea-cinema-dialog-alex-leo-serban-andrei-g-0.
3. Florin Poenaru, „Rîs, lacrimi și priviri coloniale", *CriticAtac*, 15 noiembrie 2010, http://www.criticatac.ro/2737/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/.
4. Florin Poenaru, „Pledez vinovat. Dar care este vina?", *CriticAtac*, 21 decembrie 2010, http://www.criticatac.ro/3552/pledez-vinovat-dar-care-este-vina/.
5. Ovidiu Țichindeleanu, „Autorul *Autobiografiei lui Nicolae Ceaușescu*", *Idea* nr. 38, 2011, p. 100, 102, 103.
6. Alexandra Olivotto și Silviu Mihai, „Cum ne-am petrecut sfîrșitul

lumii – la dublu", *România literară*, nr. 38, 2006, http://www.romlit.ro/cum_ne-am_petrecut_sfritul_lumii_-_la_dublu.
7. J. Hoberman, „America the (Not Always) Beautiful Chugs Through Small-Town Romania in *California Dreamin*'", *Village Voice*, 21 ianuarie 2009, http://www.villagevoice.com/2009-01-21/film/america-the-not-always-beautiful-chugs-through-small-town-romania-in-california-dreamin/.
8. http://xjudith.wordpress.com/2010/12/12/critica-criticii-de-stanga-fata-cu-din-cinema/.
9. Adrian Sîrbu, „Mausoleul de celuloid sau autoficțiunea politicului în prezentarea sa", p. 114-122.
10. Konstanty Kuzma și Moritz Pfeifer în interviu cu Cristi Puiu, *East European Film Bulletin*, http://eefb.org/archive/july-2011/interview-with-cristi-puiu/puiu-about-romania-and-romanian-cinema/.

Bibliografie selectivă:

Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy*, traducere în limba engleză de Ben Brewster, Monthly Review Press, New York, 1971.
Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley, 1967.
Balázs, Béla, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, traducere în limba engleză de Edith Bone, Dobson, Londra, 1952.
Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, traducere în limba engleză de Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981.
Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, traducere în limba engleză de Richard Howard, University of California Press, Los Angeles, 1989.
Battock, Gregory (editor), *The New Art*, Dutton, New York, 1966.
Bazin, André, *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, traducere în limba engleză de Alain Piette și Bert Cardullo, Routledge, New York-Londra, 1997.
Bazin, André, *Jean Renoir*, traducere în limba engleză de W. W. Halsey și William H. Simon, Da Capo Press, 1992.
Bazin, André, *Orson Welles*, Éditions du Chavanne, Paris, 1990.
Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2002.
Bordwell, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, 2005.
Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Routlege, Londra-New York, 1985.
Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997.
Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York & Londra, 2008.
Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, 1993.
Bordwell, David; Carroll, Noël (editori), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1996
Brecht, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, traducere în limba franceză de Jean Tailleur, Guy Delfel, Jean-Louis Besson, Jean-Marie Valentin, L'Arche, Paris, 1972.
Burch, Noël, *In and Out of Synch: The Awakening of a Ciné-Dreamer*, Scolar Press, Aldershot, 1991.
Burch, Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley, 1979.
Burch, Noël, *Un praxis al cinematografului*, traducere în limba română de Costin Popescu și Irina Popescu, Editura Meridiane, 2001.
Caranfil, Tudor, *Dicționar de filme românești*, Editura Litera-Internațional, București-Chișinău, 2002.
Carroll, Noël, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, 1996.
Corciovescu, Cristina; Mihăilescu, Magda, *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor*, Editura Polirom, 2010.
Dudley Andrew, J., *The Major Film Theories*, Oxford University Press, 1976.
Eisenstein, Serghei, *Film Form*, traducere în limba engleză de Jay Layda, Harcourt Brace, New York, 1949.
Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Beacon, Boston, 1961.
Hoberman, J., *The Magic Hour: Film at Fin de Siècle*, Temple University Press, Philadelphia, 2003.
Hoberman, J.m *Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media*, Temple University Press, Philadelphia, 1991.
Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960.
Lefebvre, Henri, *Everyday Life in the Modern World*, traducere în limba engleză de Sacha Rabinovitch, Continuum, Londra, 1971.
MacCabe, Colin, *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*, Faber and Faber, New York.
Marcus, Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton, 1986.
Margulies, Ivone, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press, 1996.
Margulies, Ivone (editor), *Rites of Realism*, Duke University Press, Durham-Londra, 2003.
Metz, Christian, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, traducere în limba engleză de Celia Britton, Indiana University Press, 1982.
Mitry, Jean, *The Aesthetics and Psychology of Cinema*, traducere în limba engleză de Christopher King, Indiana University Press, 1999.
Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989.
Perkins, Victor, *Film as Film*, Penguin Books, Baltimore, 1972.
Peirce, *The Essential Peirce*, vol.1, editat de Nathan Houser și Christian Kloesel, Indiana University Press, Bloomington, 1986.
Renov, Michael (editor), *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993.
Rosen, Philip (editor), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York, 1986.
Sarris, Andrew, *Interviews with Film Directors*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1967.
Sartre, Jean-Paul, *Situations*, Gallimard, Paris.
Sava, Valerian, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, Editura Meridiane, București, 1999.
Shiel, Mark, *Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*, Wallflower Press, Londra, 2005.
Sitney, P. Adams, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, University of Texas Press, Austin, 1995.
Sontag, Susan, *A Susan Sontag Reader*, Vintage Books – Random House, New York, 1993.
Șerban, Alex. Leo, *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, Editura Polirom, 2009.
Șklovski, Viktor, *Lev Tolstoi*, traducere în limba română de Alexandra Nicolescu, Editura Eminescu, București, 1986.
Wood, James, *How Fiction Works*, Jonathan Cape, Londra, 2008.

Cinema mut

HAROLD LLOYD ȘI BUSTER KEATON ÎN ACȚIUNE

•

TABLOURILE LUI LOUIS FEUILLADE

•

HOLLYWOOD VIA TOKYO
FILMELE MUTE ALE LUI OZU

•

„THE ARTIST" ȘI „TABU"
SAU CE SE POATE FACE CU TRECUTUL

•

STAN BRAKHAGE
TRANSFIGURĂRI MUTE ALE VIZIUNII

HAROLD LLOYD ȘI BUSTER KEATON ÎN ACȚIUNE

de Răzvan Dutchevici

„Acțiunea este limba internațională.” spune Jackie Chan în documentarul numit „Jackie Chan: My Story” (1998), în care, în repetate rânduri, afirmă că Harold Lloyd și Buster Keaton au reprezentat principala influență în dezvoltarea sa ca regizor, producător și actor-cascador. Având în vedere abundența scenelor dinamice și pline de suspans din majoritatea filmelor celor doi, sunt convins că ambii erau de aceeași părere cu cineastul chinez.

Amândoi au trebuit să treacă printr-o perioadă a botezului cinematografic în care s-au ghidat după câte un model: Harold Lloyd după Charlie Chaplin, pe care-l imita, iar Buster Keaton după „Fatty” Arbuckle, cu care lucra la filme și de la care a învățat cum stă treaba cu *slapstick*-ul, atât de popular în acea vreme. După o perioadă în care au umplut arhiva de comedii *slapstick* cu multe scurtmetraje de una și două bobine, amândoi și-au creat propriile personaje și au început să-și dezvolte o manieră personală de a face oamenii să râdă.

Spre deosebire de comediile vremii, care se bazau pe o cavalcadă de poante grosolane și dinamice, filmele lor, ca și cele ale lui Charlie Chaplin, reușeau să iasă în evidență printr-o narațiune mai elaborată, gaguri mai rafinate și printr-o interpretare actoricească mai săracă în schimonoseli. Toate acestea confereau un plus de eleganță comediilor lor. În scurtmetrajul „Neighbours” („Vecini”, 1920), Keaton reușește să construiască un spectacol foarte complex prin îmbinarea unor gaguri clasice – se murdărește cu pământ pe față și este luat drept negru; aruncă o banană în fața unui polițist, acesta calcă pe ea și alunecă; îi dă cu un ciocan în cap masivului tată al iubitei sale, însă acesta nu simte nimic etc. - cu uimitoare scene de acrobații – pentru a-și lua iubita pe furiș de la etajul doi al clădirii unde locuiește, se urcă pe umerii unui camarad care stă pe umerii unui alt camarad, apoi, cu iubita în vârf, turnul de oameni o ia la goană prin oraș - și cu o narațiune ce se dezvoltă în două direcții: prima este cea a dorinței lui și a vecinei de a fi împreună, deși familiile lor sunt dușmane, iar cea de-a doua este a urmăririi lui de către polițiști. De asemenea, în scurtmetrajul „Never Weaken” (1921), Lloyd creează un impresionant spectacol care în prima parte se concentrează pe diverse poante tipice *slapstick*-ului, rezultate în urma demersurilor lui Lloyd de a găsi clienți pentru cabinetul de osteopatie al tatălui iubitei sale – dă cu apă și cu săpun pe stradă, după care împarte cărți de vizită celor care au alunecat etc. -, iar apoi, după ce într-o încercare de sinucidere ratată ajunge să pășească amețit pe elementii unei uriașe schele, conferă momente de suspans.

Prin aceste scurtmetraje, cei doi își conturează specificul personajelor pe care le vor duce mai departe în lungmetraje. În timp ce, după multe căutări, Lloyd a descoperit ochelarii rotunzi drept elementul perfect pentru a crea un personaj original prin firescul apariției sale - opus tendinței de exagerări grotești practicate de regulă în *slapstick* -, Keaton a găsit în exploatarea la maxim a uluitoarelor sale calități acrobatice - dezvoltate datorită faptului că de la trei ani făcea parte, alături de părinții săi, din trupa de vodevil numită „Cei Trei Keatoni”, în care se obișnuise să fie aruncat de către tatăl său dintr-o parte în alta a scenei fără să pățească nimic, spre deliciul publicului - un mod de a surprinde publicul și de a deveni memorabil. Personajul cu ochelari al lui Lloyd – denumit „Băiatul” sau „Harold” – surprindea prin apariția sa normală, de „vecinul de alături”, și printr-o atitudine vioaie și mereu fâșneață în ceea ce privește problemele care-i împânzeau existența. Keaton și-a dezvoltat un stil de personaj care, deși are aproximativ aceleași scopuri precum personajele lui Lloyd – să reușească să se căsătorească cu o anumită fată, asta însemnând că trebuia fie s-o convingă pe ea că o merită, fie pe tatăl acesteia; să scape dintr-o situație limită cauzată de o confuzie etc. –, impresiona prin aura sa de creatură de pe altă planetă. Mimica aproape imobilă a feței îi conferea o expresie mereu apatică, indiferent de starea lucrurilor din jurul său și de raportarea la ele. Chiar dacă este panicat, fiind mereu amenințat cu moartea, plictisit sau oropsit sau în culmea fericirii, Keaton pare să ia întotdeauna lucrurile așa cum sunt și să încerce să se adapteze, fără să pună prea mult accent pe dramatismul personajului său. În „Convict 13” (1920), interpretează un jucător de golf care este luat drept un prizonier care a evadat și este prins de poliție pentru a fi dus la spânzurătoare. Deși realizează din start gravitatea situației și încearcă să se fofileze din ea provocând un adevărat iureș în rândul gardienilor și al prizonierilor, Keaton își păstrează un aer mucalit și imperturbabil, de om căruia i se întâmplă ceva firesc. Mușchii feței lui par a nu primi mesaje de la creier în legătură cu ce se întâmplă în jur. Însă ochii – prin clipiri rapide și accentuate, mărire sau micșorare –, gesturile - precipitate sau lălâi – și, câteodată, gura - care se deschide de mirare sau încântare – ne fac să ne dăm seama întotdeauna de gradul tresăltărilor percepute de el.

Faptul că nici Lloyd și nici Keaton, deși fiecare dintre ei și-a devoltat o anumită specificitate a comicului, nu au creat un personaj fix care să aibă un anumit statut și un spațiu recurent de acțiune, le-a permis să experimenteze mult în ceea ce privește abordarea stilistică, atât la nivel narativ, cât și în materie de profil al personajului. În „Billy Blazes, Esq.” (1919), Lloyd se îndepărtează de tipul fâșnețului temerar, dar fără aptitudini ieșite din comun, pentru a se dedica construirii unei povești concentrate în jurul unui cowboy care, în ciuda aparențelor de tăntălău, este extrem de brav și vigilent. Modul lui arogant de eroic de a face față situațiilor periculoase cu o lejeritate debordantă este asemănător personajelor din filmele de acțiune cu Douglas Fairbanks, ceea ce conferă o nuanță nouă de aroganță pentru el. În „The Frozen North” („Nordul înghețat”, 1922), Keaton interpretează un personaj principal negativ, ceea ce este neobișnuit pentru filmele sale, în care de obicei ne înduioșează prin stoicismul zănatic al personajelor pe care le joacă, mereu forțate să se adapteze unei realități brutale. Filmul reprezintă, de asemenea, un experiment stilistic și din perspectiva escapadei suprarealiste în care constă acțiunea. Într-una dintre scene, Keaton pescuiește la copcă, spate în spate cu un eschimos. Sforile undițelor li se împârligă pe sub apă și, trăgând cu putere, Keaton ajunge să-l tragă pe eschimos cu totul în apă și să-l scoată afară prin copca din fața sa. Acest gen de scene suprarealiste cu tentă de desene animate nu sunt, însă, ceva neobișnuit pentru cineast, acesta cochetând de multe ori cu suprarealismul, atât în scurtmetraje – în „The Goat” („Capra”, 1921), cabina liftului iese prin tavanul blocului când Keaton trage de acul care indică etajele; în „The High Sign” (1921), citește un ziar ale cărui pagini se deschid despăturind ziarul care ajunge să fie un „cearșaf” de hârtie tipărită; în „Hard Luck” (1921), dorind să sară de sus într-o piscină, nimerește pavajul din jur, după ani ieșind la suprafață alături de soția și copiii săi, care sunt chinezi etc., – cât și în lungmetraje - jocul de biliard cu o bilă explozibilă, saltul și dispariția în interiorul unei genți în „Sherlock Jr.” (1924); plimbarea cu patul suflat de furtună în „Steamboat Bill Jr.” (1928) etc. De asemenea, în perioada scurtmetrajelor cei doi dau dovadă de înclinații spre anumite motive pe care le vor dezvolta la o scară mult mai mare în perioada lungmetrajelor. Se poate observa din partea lui Keaton o mare fascinație pentru urmăriri ce implică impresionante mase de oameni (ce apoi, în lungmetraje, vor ajunge să implice și o cireadă de vaci – „Go West” (1925) -, precum și o grămadă de bolovani uriași – „Seven Chances” (1925), încăperi ale căror utilități sunt activate prin tot felul de mecanisme ingenioase, clădiri care se descompun, mașinării uriașe ș.a., în timp ce în cazul lui Lloyd se profilează o adevărată slăbiciune pentru scenele de suspans care implică înălțimi.

Chiar dacă personajele celor doi nu au fost niciodată investite cu un anumit set de valori pe care să-l respecte de la un film la altul, se poate totuși observa un mod de comportament cu precădere valabil pentru acestea. Țanțoș și câteodată chiar tupeist, Harold abordează lucrurile cu o siguranță de sine ce denotă un tip conștient de calitățile sale, care tocmai vine să ia ce i se cuvine. În momentul în care nu i se oferă ceea ce consideră că i se cuvine, pare că nu poate să accepte asta și, de aceea, se încăpățânează să obțină acel lucru. În „Ask Father” (1919), Harold vine cu brațele lui și a încă trei copii pline de flori pentru iubita sa, care tocmai stă pe o bancă în compania altor doi pretendenți. Când ajunge în dreptul ei, îi umple brațele cu florile aduse și se așază încrezător lângă ea, dându-i la o parte pe cei doi, ca și când nu ar reprezenta nimic. În schimb, personajele lui Keaton sunt mult mai umile și introvertite. Ele par a spera din tot sufletul că vor reuși să-și găsească un loc în rândul lumii, ceea ce le determină să se agațe cu disperare de orice șansă le apare, ca și cum ar fi ultima. Disperarea nu le face să se piardă cu firea, ci să-și acționeze un extraordinar instinct de adaptare. În „The Scarecrow” („Sperietoarea de ciori”, 1920), Buster și colegul său de locuință încearcă

For Heaven's Sake, regie Sam Taylor, 1926

să cucerească inima aceleiași fete. Fiecare dintre ei îl îmbrâncește pe celălalt și îi pune piedici pentru a ajunge primul la fată și a o impresiona. Însă atitudinea ostilă și vicleană a lui Buster nu este decât o consecință a situației. În plus, ostilitatea față de rivalul său nu se manifestă când cei doi mănâncă și trebăluiesc împreună prin casă, ci doar în momentele în care concurează în fața fetei. Această ordonare a pornirilor denotă noblețe prin două aspecte: 1. capacitatea de a nu amesteca problemele; 2. lipsa nevoii de a-și impune superioritatea față de altcineva, decât dacă acel cineva intervine în demersul lui de a-și găsi împlinirea. Spre deosebire de Harold, care este adesea obraznic și lipsit de tact înainte ca cineva să-i pricinuiască vreun neajuns, Buster, de regulă, așteaptă să fie provocat înainte de a deveni ostil. În „Neighbours" (1920), tatăl fetei cu care Buster se iubește îi prinde pe amândoi la el în casă și îl agață pe băiat de sfoara pentru rufe, ceea ce-i creează acestuia multe neplăceri. Înfuriat și ajuns la capătul răbdării, Buster plănuiește să-l lovească pe tatăl fetei cu mătura în cap. La Harold, însă, chiar dacă de cele mai multe ori este foarte duios, nu observăm o asemenea noblețe, în multe situații folosindu-se fără scrupule de orice are la îndemână pentru a reuși să-și facă loc, luând tot ce îi stă în cale ca un afront personal de neiertat. În „From Hand to Mouth" („De la mână la gură", 1919), după câteva eșecuri în a face rost de bani, se enervează că un trecător a găsit un portofel plin cu bani pe jos și plănuiește să-l lovească cu un par în cap. Odată cu începerea lucrului la lungmetraje, însă, personajele lui Harold au devenit mai gingașe și prietenoase – în „Grandma's Boy" („Băiatul bunicii", 1922), joacă rolul unui băiat fricos; în „Dr. Jack" (1922), joacă rolul unui doctor iubit de toți pacienții săi, pe care îi vindecă folosindu-se de tot felul de trucuri ce țin de latura lor umană etc. -, însă niciodată atât de rupte de lume precum cele ale lui Keaton, care și-a păstrat și în perioada lungmetrajelor aceeași aură de aerian înverșunat.

Trebuie menționat că spre începutul anilor '20, Keaton și Lloyd aveau deja în spate câte o echipă excepțională de profesioniști - coregrafi, scenariști, regizori etc. – pusă la dispoziția lor de casa de producție unde activa fiecare. Beneficiind de relația foarte apropiată pe care ambii o aveau cu producătorii lor executivi - Joseph M. Schenck în cazul lui Keaton și Hal Roach în cazul lui Lloyd -, în general majoritatea filmelor în care au apărut se bazează pe ideile lor. Creditat sau necreditat, Buster Keaton este regizor sau co-regizor și scenarist sau co-scenarist la majoritatea filmelor în care a apărut, iar Harold Lloyd, chiar dacă nu se ocupa propriu-zis de regia sau scrisul scenariilor filmelor în care apărea, își concepea scenele, după care „își regiza regizorii" – cum se precizează în documentarul „Harold Lloyd: The Third Genius" („Harold Lloyd: al treilea geniu", 1989) -, astfel încât totul să iasă cum voia el.

Modul în care cei doi erau puși în valoare se află în strânsă legătură cu stilul actoricesc al fiecăruia. Pentru că Buster Keaton nu se folosește prea mult de expresia feței, prim-planurile cu acesta sunt rare, spre deosebire de filmele lui Harold Lloyd, unde expresiile faciale joacă un rol important - una dintre ipostazele sale emblematice o constituie prim-planul din momentele în care se sperie și i se face părul măciucă în timp ce gura căscată i se curbează în jos. De asemenea, cascadoriile lui Harold sunt privite de obicei mai de aproape, deoarece se urmărește ca prin ele spectatorul să simtă groaza personajului. În „High and Dizzy" (1920), Lloyd, fiind beat, ajunge fără să își dea seama pe pervazul lat cam de jumătate de metru al unuia dintre etajele superioare ale unei clădiri înalte. După ce ni se oferă un plan general cu etajul clădirii, dintr-un unghi din care ne putem da seama că e mult până jos, îl urmărim pe Lloyd în plan întreg cum se perindă de colo-colo mergând împleticit și gata-gata să-și piardă echilibrul. Cadrul este în așa fel gândit încât să-i pună în evidență atât împleticelile locomotorii, cât și mimica feței. Deodată, își dă seama unde este și privește în jos. Printr-un unghi subiectiv observăm cât de mici se văd mașinile și oamenii de la acea înălțime, pentru ca apoi, printr-un prim-plan, să vedem expresia îngrozită a feței personajului. În „The Paleface" („Față palidă", 1922), Keaton este urmărit de un trib de indieni și ajunge la marginea unei prăpastii peste care se află un pod de sfori, rămas doar cu câteva stinghii de lemn pentru pășit. Keaton este prezentat în plan întreg cum, pentru a ajunge de partea celalată a podului, ia o stinghie de la spate și o pune în față, după care înaintează un pic, apoi se oprește și repetă operațiunea. La un moment dat ne este prezentat un plan de ansamblu în care observăm cât de sus se află Keaton, însă în niciun moment nu îi vedem expresia feței sau vreun unghi subiectiv pentru a ne face să simțim ce simte el. El urmărește mai degrabă ca spectatorul să fie impresionat de ingeniozitatea schemelor sale, decât de latura sa umană. Oamenii (inclusiv personajele interpretate de el) sunt tratați ca niște rotițe ce pun în mișcare întreg sistemul spectacolului. Sentimentele și relațiile interumane care leagă poveștile sale au rolul doar de a pune în mișcare personajele, astfel încât să le azvârle în turbionul de cascadorii și de gaguri pus cu minuțiozitate la cale de mintea sa. În „The General" („Generalul", 1926), sunt cutremurătoare cinismul și imperturbabilul calm cu care Keaton se avântă în urmărirea celor care au furat trenul său, adaptându-se din mers, fără nicio urmă de șovăială, parametrilor confruntării. Senzația pe care o conferă este aceea a unui tip absolut indiferent față de propria sănătate și siguranță. De cealaltă parte, în „Speedy" („Pe fugă", 1928), deși foarte curajos, Harold subliniază din plin modul precipitat și adesea nesigur în care se comportă în cursa de recuperare a tramvaiului bunicului iubitei sale.

Tendința lui Keaton de a potența cât mai mult momentele de gag face ca, de multe ori, personajele sale să pară neveridic de necunoscătoare în ale lumii. În „Go West", după ce vinde mobila pentru a face rost de bani, Buster își dă seama că a mai uitat câte ceva prin sertare și ajunge să-și cheltuiască suma câștigată pentru a-și recupera lucrurile. Apoi se angajează pe post de cowboy, însă știe atât de puține despre vaci, încât pune o găleată sub ugerul uneia și așteaptă ca ea să se golească singură de lapte. După care, în partea a doua a filmului, la doar câteva zile distanță de primul lui contact cu viața de cowboy, reușește să devină erou, recuperând printr-o serie de șirengării cireada furată de la angajatorul său. Deși acest racord labil de personalitate poate fi pus pe seama ideii unei anumite inițieri, gradarea evoluției este grav neglijată. Așa că rămâne să punem totul pe seama unei fabuloase capacități a personajului de a transforma panica într-o stare de tenacitate. Este destul de clar că aceste schimbări de personalitate sunt supuse scenelor de acțiune la care râvnea Keaton, narațiunea fiind doar un pretext pentru scene senzaționale de gaguri și cascadorii. De asemenea, întemeiate mai degrabă pe dorința de a conferi spectacolului său cât mai multă dinamică și imprevizibilitate, decât pe logica unei narațiuni care tinde să ducă undeva, schimbările subite ale cadrului acțiunii par a fi, la el, o extindere a locului de joacă. Keaton pare un *biker* sau un *skater* într-o permanentă căutare de locuri noi pentru a-și pune în valoare schemele. Odată pornit, spectacolul lui Keaton este ca un bulgăre de zăpadă care se rostogolește la vale, acumulând elemente și fără a avea o direcție precisă - în „Seven Chances", după ce e disperat că nu-și găsește o mireasă pentru a putea intra în posesia moștenirii lăsate de un unchi, Keaton ajunge să fie urmărit prin oraș de o armată de femei dornice să-i fie mirese, pentru ca apoi să se pomenească alergând disperat pe un deal cu o grămadă de bolovani uriași rostogolindu-se în urma sa; în „Our Hospitality" (1923), după ce este țintа amenințărilor cu pistolul ale tatălui și fraților femeii iubite, ajunge foarte aproape de a se îneca împreună cu ea în apa învolburată a unui râu etc. În „Steamboat Bill Jr", niciun element al narațiunii nu anunță cumplitul ciclon care se abate spre sfârșitul filmului asupra portului unde se petrece acțiunea. Însă modul în care suflul ciclonului îl poartă pe Keaton de colo-colo printre clădirile care se dărâmă și toate bucățile de oraș care zboară reprezintă unul dintre cele mai grandioase spectacole din istoria cinematografiei mute.

De asemenea, genul premiselor filmelor cu Lloyd diferă față de cel al filmelor lui Keaton. În timp ce Keaton pornește întotdeauna de la subiecte bombastice, cu un potențial ridicat de comedie – în „Battling Butler" (1926) interpretează un bogătan pirpiriu care are același nume cu un mare boxer; în „Our Hospitality" este fiul celui care l-a omorât pe tatăl unor frați care vor să-l răzbune; în „Seven Chances" este moștenitorul unei sume mari de bani în posesia căreia poate intra doar dacă până la o anumită oră reușește să se însoare etc. – asigurându-și din start un teren fecund pentru gaguri, subiectele filmelor cu Lloyd evoluează treptat spre un punct măreț.

În „Safety Last!" (1923), pentru ca Lloyd să ajungă protagonistul celebrei scene în care atârnă de limba uriașului ceas aflat la câteva zeci de metri deasupra forfotei orașului, a fost nevoie de un întreg șir de acțiuni: după ce vine la oraș pentru a se îmbogăți, Lloyd observă cum un coleg de muncă, pentru a scăpa de un polițist, se urcă pe peretele unei clădiri; la scurt timp, întâmplător, aude că directorul său oferă 1.000 de dolari angajatului care vine cu o idee de a atrage sute de oameni la magazinul lor; propunerea lui constă în escaladarea de către colegul său a clădirii în care se află sediul firmei, doar că în ziua stabilită pentru marea escaladare, responsabil cu ordinea la eveniment s-a nimerit a fi polițistul păcălit, ceea ce a făcut imposibil pentru coleg să se apropie de zid; așa că Lloyd a fost nevoit s-o facă el. Avem aici un exemplu clasic de narațiune întemeiată pe cauzalitate și, în același timp, un tip de poveste specific filmelor cu Harold Lloyd. În afară de grija față de momentele de spectacol măreț, grație scenariștilor care lucrau la poveștile lui, în filmele cu Lloyd este evident că se acordă o mare grijă relațiilor dintre personaje, cărora li se conferă personalitate și emoții, ceea ce face ca povestea să fie împinsă de la un moment la altul. Întotdeauna poveștile lui Lloyd sunt conduse de personaje, nu de situații, așa cum se întâmplă de regulă la Keaton. În plus, personajele beneficiază, pe lângă rolul pe care îl îndeplinesc în cadrul narațiunii, de o mai amplă dezvoltare a caracterului, spre deosebire de „pionii" lui Keaton. În „Safety Last!", tovarășul lui Lloyd - interpretat de Bill Strother - denotă un caracter bonom și temerar, de o grație șirengărească din care, atât în momentele în care se freacă fâstâcit la ceafă pentru că nu-i place să se laude, precum și în momentele în care este încordat pentru că nu scapă de polițist, țâșnește o consistență umană foarte densă.

Așadar, putem spune că dacă acțiunea și suspansul reprezintă principiul esențial pe care sunt clădite filmele lui Keaton și Lloyd, totuși principiile de construcție ale lor sunt total diferite, unul punând mai mult accent pe mecanica omului în contact cu elementele din jur, în timp ce celălalt se axează mai mult pe latura umană. Ambele viziuni, însă, sunt la fel de valabile în ceea ce privește ținutul cu sufletul la gură al spectatorilor, un criteriu pe care amândoi îl considerau ca fiind cel mai de preț.

What-No Beer?, regie Edward Sedgwick, 1933

TABLOURILE LUI LOUIS FEUILLADE

de Andra Petrescu

„Oamenii spun că în cinema există o tradiție Méliès și una Lumière. Eu cred că există și un curent Feuillade, unul care leagă spectaculos partea fantastică a lui Méliès cu realismul lui Lumière, un curent care creează mister și evocă drame prin cele mai banale elemente ale vieții obișnuite." [1]

(Alain Resnais)

Louis Feuillade e foarte popular pentru „Fantômas" (1913), adaptarea seriei de romane omonime scrise de Marcel Allain și de Pierre Souvestre. Fantômas e un cameleon: își însușește proprietățile mediului și devine invizibil chiar și pentru colegii lui de breaslă. E un maestru al deghizării pe care nici detectivul Juve nu reușește să-l prindă – de fapt, să-l țină închis. Planurile malefice ale lui Gurn – cunoscut și sub pseudonimul Fantômas – au fermecat publicul în anii 1913-1914 și i-au adus lui Feuillade faimă. Celălalt serial regizat de el, și la fel de cunoscut, e „Les Vampires" („Vampirii", 1915). Scris de regizor, serialul urmărește povestea găștii de criminali „Les Vampires", ai cărei membri fac parte din cea mai înaltă clasă socială a Franței și pe care doar un jurnalist inventiv ca Phillippe Guérande îi poate prinde. Dacă în „Fantômas" crimele odioase ale lui Gurn rămân legendare, „Les Vampires" a lăsat-o istoriei pe Irma Vep, frumoasa și perfida criminală a Vampirilor.

„Fantômas" e o serie cu cinci episoade, fiecare cu un conflict independent, în care se reiau personajele principale: Gurn, Fandor, Juve, Lady Beltham. Episoadele din „Les Vampires", „Judex" sau „Tih Minh" au o oarecare relație de dependență, dar legăturile sunt laxe. Episoadele din „Fantômas" respectă un concept, narațiunea lor e similară, chiar repetitivă: Fantômas comite o crimă, Juve și Fandor încearcă să-l prindă, dar când să-i pună cătușele, criminalul dispare. În celelalte serii, episoadele sunt mai puțin simetrice în ceea ce privește narațiunea, iar repetitivitatea se întâlnește în compoziția unor cadre sau motive (personajul se ascunde într-un coș, urmărirea e filmată asemănător, seara la cabaret) și mai deloc în alcătuirea seriei evenimențiale; într-un episod încep să se dezvolte două-trei acțiuni, dintre care una se va continua în următorul episod, ceea ce nu se întâmplă în „Fantômas".

Context

Când Feuillade a început să realizeze filme în 1905-1906, scopul principal al regizorilor era să facă acțiunea cât mai inteligibilă și să stabilească relația dintre spațiu și personaje. În Statele Unite, regizorii au mizat mai mult pe montaj pentru a face acțiunea mai clară, și astfel s-au dezvoltat montajul analitic și principiul continuității – o acțiune este redată prin mai multe cadre, în planuri generale și detalii, lăsând impresia continuității temporale. Cel mai adesea, regizorii taie în cadrul acțiunii pentru a arăta prim-planuri cu expresiile actorilor sau detalii care ar fi fost greu de observat în planul general, direcționând astfel atenția spectatorului.

În timpul acesta, regizorii europeni puneau mare preț pe coregrafia actorilor și pe alegerea scenografiei, astfel încât să confere cadrului profunzime - deci puneau bazele mizanscenei în adâncime. Iar Feuillade e declarat maestrul desăvârșit al stilului, o analiză detaliată putând fi găsită în cartea lui David Bordwell, „Figures Traced in Light", într-un capitol dedicat cineastului francez. Montajul analitic face informația dramaturgică mai inteligibilă prin mărire – un detaliu sau un prim-plan –, iar mizanscena regizorilor europeni lasă spectatorul să-și găsească singur informația narativă și să observe raportul dintre expresia mimicii actorului și poziția corpului, sau evoluția relației care se stabilește între toate personajele din cadru.

Pe scurt, mizanscena în adâncime este constituită de un cadru fix, lung, în care scenografia și mișcarea actorilor dau adâncime cadrului, iar atenția spectatorului nu e forțată spre un detaliu anume, e îndrumată prin coregrafia actorilor, expresivitatea trupurilor, obturarea unui punct din cadru și evidențierea altuia, sau prin restabilirea centrului cadrului prin intrarea sau ieșirea actorilor din scenă. În Franța acest tip de cadru a fost denumit *tableau*. Feuillade, explică David Bordwell, compune profunzimea în cadru pe diagonală, planifică acțiunile să înceapă în planul întâi, să se dezvolte de-a lungul secvenței, în planurile secundare; (re)aranjează actorii astfel încât să (re)echilibreze compoziția cadrului prin coregrafie. David Bordwell exemplifică una dintre opțiunile lui Feuillade printr-o secvență din „Fantômas": actorul Valgrand, confundat cu Fantômas datorită unei farse orchestrate de însuși Gurn (Fantômas), e adus la poliție legat fedeleș și pregătit de execuție. Succesiunea de acțiuni în cadru e următoarea: Juve (detectivul cazului) se plimbă agitat în birou, dispare când Valgrand e adus de numerosul grup și așezat în centrul imaginii pe un scaun, pentru a reveni câteva momente mai târziu, făcându-și loc printre bărbații în negru, să dezvăluie triumfător farsa. Coregrafia lui Juve - apariția și dispariția lui în centrul imaginii - face personajul să atragă atenția spectatorului fără ajutorul montajului analitic – pentru care Feuillade ar fi trebuit să monteze o serie de cadre apropiate cu Juve și Valgrand.[2] Spectatorul are nu doar posibilitatea de a observa asemănarea cu adevăratul criminal, dar să se și teamă pentru viața actorului. Jocul explicat mai sus nu ajută doar la direcționarea atenției spectatorului spre acțiunea ce are loc pe ecran – prin delimitarea evidentă a lui Juve de ceilalți bărbați și evidențierea calităților lui de investigator -, ci arată intenția lui Feuillade de a găsi succesiunea de acțiuni potrivite prin care să provoace emoția spectatorului, care știe că prizonierul e, de fapt, Valgrand, care riscă să plătească cu viața pentru crimele lui Fantômas. Feuillade îl ascunde pe Juve și, odată cu dispariția lui, amână momentul revelației și salvării nevinovatului.

Pentru că s-au scris multe despre Feuillade, nu voi continua cu o analiză ordonată și cronologică a stilului său. În schimb, voi face o listă cu câteva dintre scenele mele preferate din „Fantômas" (1913), „Les Vampires" (1915), „Judex" (1915), „Tih Minh" (1918).

„Fantômas"

1) Pentru „Fantômas", cea mai spectaculoasă găselniță mi se pare începutul (Feuillade îl repetă și în „Tih Minh"): prim-planuri succesive cu *Mousier Navarre dans le role de Fantômas* în diferitele deghizări sub care apare de-a lungul seriei. Un personaj care își schimbă tot timpul personalitatea ar fi fost greu de urmărit, iar prin prezentarea măștilor lui Gurn, Feuillade stabilește de la început cine este Fantômas și care este modul lui de acțiune. E o caracterizare ușor de înțeles și, criminalul fiind deja cunoscut, sugerează că misterul filmului nu va fi cine, ci cum e prins.

2) Montajul s-a dezvoltat în SUA, dar asta nu înseamnă că regizorii europeni îl ignorau. Foarte aproape de începutul episodului doi, „Juve contre Fantômas", există o secvență de urmărire polițistă în exterior, care exemplifică mizanscena lui Feuillade cu posibilitățile pe care spațiul deschis i le oferă în alcătuirea cadrului. Începe cu intertitlul francez al secvenței – „Le docteur Chaleck" (adică Fantômas), apoi, în mașina care staționează în fața magazinului de textile, se urcă doctorul Chaleck. Mașina pleacă, eliberează strada și deblochează fațada magazinului de haine din care ies Juve și Fandor. Cei doi opresc o mașină și pleacă în urmărire. „Dans un quartier populaire de Paris...": cadrul fix oferă o priveliște generoasă a agitației din intersecție – actorii (figuranții) sunt așezați în mai multe planuri, obținând astfel profunzime în cadru –, iar o mașină (aceeași din prima secvență) face un mic ocol pentru a se opri în fața camerei (ocupă jumătatea stângă a ecranului), care face o mișcare spre stânga și schimbă centrul cadrului pentru ca Chaleck să primească toată atenția când coboară. În următorul cadru, Chaleck (sau Fantômas), cu fața spre cameră, trece pe lângă o tânără, primește ceva de la ea și dispare, dezvăluindu-i pe Juve și pe Fandor în spatele lui. Calitățile care fac ca aceste secvențe să fie spectaculoase (vizionarea e mai spectuloasă decât descrierea) sunt priceperea și atenția lui Feuillade la compoziție, la distribuirea actorilor în mai multe planuri, conferind senzația de veridicitate a spațiului (aici, a străzilor) și păstrând în același timp atenția pe narațiune. Partea Lumière din stilul lui Feuillade ține tocmai de acest mod în care exploatează exterioarele.

3) „Fantômas" conține și o secvență antologică pe plajă, printre butoaie, pe care nu o voi detalia, dar voi povesti o scenă din ea – Juve și Fandor scapă din incendiu într-un butoi. Scena are trei cadre: 1. Fandor și Juve sar într-un butoi (aflat în centrul cadrului). 2. Butoiul se răstoarnă și începe să se rostogolească la vale. 3. Butoiul se rostogolește pe mal până la apă, unde Juve și Fandor ar fi putut fugi pe picioare, dar soluția lui Feuillade e mai distractivă și mai amuzantă.

4) „Bijuteriile sunt în clopot!" anunță un intertitlu, iar când în cadrul următor din biserică Fantômas și colegul lui arată cu degetul în sus, e clar că semnul nu reprezintă „Dumnezeu e sus și le vede pe toate". Cei doi urcă scările și ajung în clopotniță. Fantômas îl ajută pe hoț să urce în clopot și, odată ce se vede cu bijuteriile, aruncă scara și-l lasă pe bărbat să se dea huța în clopot. Sunt multe feluri în care Feuillade putea filma și monta secvența, dar succesiunea lui de cadre e următoarea: 1. Prima imagine arată spațiul fără clopot, a cărui înălțime e, chiar și așa, copleșitoare când încadrează trupurile celor doi actori – mișcarea e în stânga imaginii, profunzimea e dată, prin scenografie, de liniile pereților, scărilor, frânghiilor, coloanelor de la ferestre. Cei doi își aranjează scara pe clopot, 2. Cadrul cuprinde acum întregul turn al clopotniței și oferă o imagine completă a

cinema mut | dosar

intenției celor doi. 3. Se revine la încadratura 1, dar acum camera urcă odată cu hoțul pe scară. 4. Se revine la încadratura 2 până când hoțul ajunge la clopot și stabilește (reamintește) relația în care se află cei doi (Fantômas, care îi ține scara și clopotul, e periculos pentru colegul lui). 5. Se revine la cadrul anterior cu hoțul din clopot, care aruncă jos cutia cu bijuterii. 6. Încadratura 1 – cutia cade lângă Fantômas, care ține scara și sfoara clopotului. 7. Se revine la încadratura 2 – Fantômas a dat deja drumul la scară și privește în sus, unde bărbatul atârnă în clopot; Fantômas fuge. Acțiunea se încheie puțin mai târziu cu „o ploaie de diamante și sânge". De fapt, în cele câteva minute, Feuillade jonglează cu două încadraturi în care mișcarea se desfășoară pe diagonală – pornește din colțul stâng al ecranului și ajunge în centru. Excluzând, pe rând, acțiunea din stânga (Fantômas) și acțiunea din centrul imaginii (hoțul din clopot), regizorul stimulează, de fapt, empatia spectatorului. Feuillade nu mărește o parte a imaginii (încadratura 1 mărește trupurile, iar încadratura 2 le micșorează) pentru claritate, nici nu montează alternativ cadrele pentru ritm, ci o face pentru a crește suspansul.

„Les Vampires"

5) Feuillade, spune Bordwell, este unul dintre cei mai buni creatori de mizanscenă în adâncime. Creatorii de mizanscenă lucrează cu cadre fixe și lungi, în care actorii sunt filmați în întregime, iar acțiunea e redată prin coregrafia lor, iar o altă componentă importantă sunt ușile. În „Fantômas" sunt multe uși și coșuri care funcționează ca ieșiri sau intrări în scenă, dar Feuillade înlocuiește ușile de lemn, opace, cu cele de sticlă care îl ajută să extindă planul întâi al tabloului, cu un plan îndepărtat, unde întotdeauna pune o acțiune, oricât de simplă. De exemplu, în episodul 4 din „Les Vampires", când Irma Vep se infiltrează la bancă ca să afle informații despre transportul banilor, ușile deschise ale biroului ei lasă spectatorul să vadă nu doar planul întâi, în care aceasta își descoase colegii, ci și planul al doilea, în care alți funcționari de la bancă își fac treaba, și a căror funcție nu are nimic narativ, ci pur coregrafic, conferind profunzime cadrului și veridicitate. Episodul 8 se deschide cu un cadru fix de câteva minute în care Irma Vep, închisă la mănăstire, află că își va executa sentința în altă parte, deci urmează să fie mutată. Biroul directorului are un perete (cel opus unghiului de filmare) aproape complet din sticlă, dincolo de care se petrec alte acțiuni decât cele din spațiul primului plan. Aici, cele două spații nu ajută doar la conturarea bidimensionalității și plasticității cadrului, ci și la controlarea informației narative pe care spectatorul o primește – Irma Vep apare mai întâi în planul îndepărtat, iar timpul fizic pe care i-l cere traversarea camerei îi dă spectatorului răgazul de a anticipa reacția ei la primirea veștii.

6) Tot în episodul 8, Feuillade filmează o secvență – tot cadru fix de câteva minute – ca un *split screen*, în care creează suspansul și controlează narațiunea, manipulând spațiul și mizanscena. Rezumat: Mazamette, mâna dreaptă a lui Philippe Guérande în lupta cu banda Vampirilor, își folosește fiul pentru a intra în casa Marelui Vampir, reușind să-l aresteze. Cum arată cadrul: în stânga, un sfert din ecran redă biroul Marelui Vampir, care privește printr-o gaură (ascunsă pe cealaltă parte cu o mască) spre antreul – ce ocupă restul de trei sferturi de ecran – în care fiul lui Mazamette își ascunde tatăl într-un cufăr; cele două spații sunt separate de perete. În situația asta, Feuillade are trei spații: cele două camere și spațiul care se continuă dincolo de ușa de intrare în antreu (deci, cel care nu intră în câmpul vizual al camerei), și care devine important spre sfârșitul secvenței. Spectatorul pare să aibă acces la informația completă: vede, în același timp, ce face antagonistul, dar și ce fac personajele pozitive. Confortul spectatorului, dat de impresia că stăpânește spațiul și personajele, e înșelător, deoarece, deși primește toate detaliile necesare și anticipează corect că Marele Vampir îl va lua de urechi pe micul Mazamette (Marele Vampir a urmărit prin mască cum Mazamette e ascuns de fiul său în cufăr și când vine să-l întâmpine pe băiat e pornit să-l atace), el nu poate miza cu siguranță și pe cineva care să salveze situația, de unde și surpriza din final, când Philippe Guérande și poliția ajung la timp.

„Judex"

7) Judex e pseudonimul justițiarului care face dreptate în cazurile de fraudă ale bancherului Favreaux. Într-un castel, undeva pe un munte, are vizuina lui de unde dirijează planurile de răzbunare și scrie sentințe. Odată ce-l capturează pe Favreaux, înscenându-i moartea, îl închide într-o celulă și-l supraveghează printr-o oglindă care urmărește prizonierul (precum camerele de supraveghere moderne). În secvența povestită mai sus, în care Marele Vampir îi urmărea pe Mazamette & Mazamette Jr. printr-o mască, Feuillade a filmat întreaga situație într-un singur cadru fix și lung, împărțind ecranul în două. Un an mai târziu, episodul doi din „Judex" începe cu cei doi frați privind printr-un dispozitiv fixat pe perete; un intertitlu anunță: „Printr-o oglindă mișcătoare, controlată de un dispozitiv electric, Judex și fratele lui pot urmări fiecare mișcare a prizonierului". Următorul cadru arată oglinda fixată pe peretele celulei, aproape de tavan, cu reflexia lui Favreaux. Feuillade folosea montajul pentru a da continuitate acțiunii și în „Fantômas" (secvența de urmărire în exterior o demonstrează), deci e puțin probabil ca montajul descris din „Judex" să arate că Feuillade descoperise între timp montajul. În „Les Vampires", mizanscena și cadrul lung îl ajută să creeze suspans și să obțină un sfârșit spectaculos care să-l transforme pe Philippe Guérande în erou, iar aici Favreaux are nevoie de toată camera, de pereții gri ai celulei, ca să-și arate deznădejdea; Feuillade e mai interesat de relația care se stabilește între Favreaux și spațiul în care trăiește acum și de ceea ce exprimă imaginea omului cândva puternic, acum închis într-o celulă întunecată.

8) „Judex" e mai mult o dramă decât un serial de aventuri, are mai mult patetism decât suspans. Și dacă Feuillade nu manipulează privirea spectatorului prin montaj, nu înseamnă că se jenează să folosească alte trucuri: copilași cu bucle drăguțe, tinere gingașe, iubiri imposibile, răzbunare și iertare. Serialul are două tipuri de „regăsiri", ambele mizând pe același efect: inocența și iubirea copiilor redau liniștea unor bătrâni. Unul dintre cele două momente dramatice e construit printr-un montaj paralel spre finalul serialului: nepotul își găsește bunicul, pe Favreaux, în curtea unei case abandonate și îl trezește din amnezie. Cadrele cu Fravreaux și băiețelul sunt montate alternativ: bancherul stă pe o bancă, în curte, copilul se joacă cu mingea în fața curții, mingea sare dincolo de gard, mingea ajunge la Favreaux, copilul sare gardul și ajunge la Favreaux. Cealaltă „regăsire" se petrece la sfârșitul episodului șapte, când cei doi copii o îmbunează pe mama lui Judex, printr-o redare patetică specifică serialului. Cadrul e un tablou: contesa Tremeuse e în primul plan, în dreapta ecranului, când în spatele ei se deschid ușile biroului, în pragul cărora apar cei doi fii ai săi, tânăra Jeanne și, în cele din urmă, cei doi copii luminoși care se apropie de ea și o îmbrățișează.

„Tih Minh"

9) „Tih Minh" are multe momente spectaculoase: are un valet într-un cufăr, care printr-un efect special e decopertat astfel încât să-i dezvăluie silueta ghemuită, are femei în cămăși de noapte ținute prizoniere în beciul unui conac, are o protagonistă venită din Indii, are valeți mai energici decât eroul burghez apatic, valeți care snopesc în bătaie băieții răi și salvează domnișoarele, o marchiză telepată și scrisori misterioase. „Tih Minh" pare să fie unul dintre cele mai lente filme ale lui Feuillade, deși este cel în care taie mai des. Aici, Feuillade folosește mai puțin ușile și cadrele lungi, arată actorii în planuri medii și montează acțiuni simultane care se petrec în locuri diferite, dar nu în defavoarea mizanscenei în adâncime. Feuillade are destul de des secvențe dedicate unor serate distinse, iar compoziția cadrelor e asemănătoare acolo: un plan larg ce cuprinde întreaga cameră a petrecerii, cu actori distribuiți pe mai multe planuri și a căror mișcare e dirijată cu atenție pentru a fi vizibilă în cel mai îndepărtat plan. „Tih Minh" are propria serată, organizată de Marchiza Dolores la Villa Circé, unde Jacques are ocazia să observe câteva bizarerii ale vecinilor. Feuillade fixează, prin câteva planuri generale, spațiul – în fața vilei Circé mai mulți oameni așteaptă să intre la petrecere, înăuntru oamenii sunt împărțiți în grupuri, nucleul pare să fie concentrat la masa de joc –, apoi alternează planuri medii cu Jacques, Kistna, doctorul Gilnes și marchiza Dolores. Coregrafia actorilor nu mai e la fel de spectaculoasă aici, dar compoziția cadrului păstrează caracteristicile lui Feuillade – actorii sunt dispuși pe mai multe planuri, liniile în cadru sunt stabilite pe diagonală, cadrul își păstrează profunzimea. O bună parte a seratei e dedicată unui joc de cărți, pentru redarea căruia Feuillade folosește același tip de mizanscenă în adâncime: doctorul Gilnes se strecoară printre ceilalți jucători de la masă, atenția spectatorului fiind atrasă tocmai de mișcarea lui de-a lungul cadrului, și nu de evidențierea noului sosit printr-un prim-plan; marchiza își face și ea apariția nonșalant, traversând grupul strâns în jurul mesei, în același stil ca doctorul. Deși cadrul nu este foarte lung, așa cum obișnuia, încadratura nu e nici atât de strânsă încât să neglijeze profunzimea și permite crearea unei relații între personaje și spațiu. Privirile marchizei, a cărei poziție nu e deloc centrul compoziției cadrului, și atitudinea ei puternic indiferentă devin suspecte tocmai prin contrast cu ceilalți din cadru, și prin relația subtilă dintre ea și doctor. Intertitlul clarifică misterul pe care imaginile deja îl sugeraseră: marchiza a studiat cărțile de joc pentru doctorul Gilnes, căruia i-a transmis telepatic punctele celorlalți jucători. Jocul de cărți nu e filmat într-un singur cadru, căci o serie de câteva detalii – unghiuri subiective – îi oferă spectatorului o privire curioasă în cărțile jucătorilor.

Ce îi datorează Feuillade lui Méliès sunt un entuziasm pentru spectaculos, o intenție de a distra prin cinema la fel cum magicianul își întreține publicul scoțând din joben câte ceva nou; lumea fantastică a lui Feuillade e mică – câteva scurtmetraje în care experimentează cu posibilitățile efectelor speciale *à la Méliès*. În „Judex" (1916), ingeniozitatea lui Feuillade de a născoci un castel-refugiu cu dispozitive electronice nemaiîntâlnite amintește, într-adevăr, de Méliès. Jacques Champreux, co-scenarist la „Judex" (regie Georges Franju, 1963), explică această diferență dintre magie și realism la Louis Feuillade printr-un detaliu din „Judex", cel din 1916, și cel din 1963. În primul film, Feuillade motivează acțiunile lui Judex, îi creează un *backstory* puternic printr-un *flashback* al mamei lui, cea care l-a pus să jure pe trupul neînsuflețit al tatălui că îl va răzbuna. În filmul lui Georges Franju, care vroia să surprindă tocmai magia, motivațiile sunt eliminate. Falsa moarte a bancherului Favreaux e și ea reinterpretată în varianta din 1963: la un bal mascat (scenografia și filmarea evocă scenele de cabaret din „Fantômas" și din „Les Vampires") Favreaux primește de la Judex un pahar cu șampanie din care nici nu apucă să guste, că și pică răpus. Moartea i-a fost adusă, prin magie, de simpla prezență a lui Judex, în timp ce în filmul din 1916, Feuillade motivează dispariția bancherului prin otravă – aici el bea din pahar și abia apoi cade cataleptic. Jacques Champreux observă corect prin această paralelă că Feuillade era interesat de realism, și nu de magie, pe care a găsit-o întâmplător, fără să o caute.[3]

1. Citat de Jonathan Rosenbaum pe blogul lui: http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=27499
2. David Bordwell, Figures Traced in Light, University of California Press, 2005, pp. 55-56.
3. Interviu video despre „Judex" (1963)

Parisette, 1920

HOLLYWOOD VIA TOKYO
FILMELE MUTE ALE LUI OZU

de Diana Mereoiu

Dacă arunci ochii fugar peste clasamentele criticilor cu cele mai bune filme ale tuturor timpurilor, sunt mici șansele să nu găsești un film de Yasujiro Ozu figurând printre ele (cel mai des apare „Tokyo monogatari" – „Poveste din Tokyo", 1953). Observațiile care susțin alegerea sunt de obicei aceleași, entuziasmate de spiritul prin excelență japonez de care dă dovadă regizorul, un stil purist, ascetic, cu idiosincrazii ale montajului, regiei și scenografiei. Repetarea acestor argumente a dus la propagarea mitului de „ozuism" ca o expresie specific japoneză a „frumosului". Eticheta de „cel mai japonez dintre regizori", cu puternice influențe din minimalismul japonez, haiku și filosofia budistă zen, a devenit un truism. Tratată ca fiind unul dintre acele lucruri unanim acceptate ca adevărate, fără sens să fie re-argumentate, această interpretare e contaminată de orientalism. Fascinația Occidentului pentru Ozu este mai degrabă o fascinație pentru originile lui decât pentru filme propriu-zis, mulți critici bazându-și părerile pe argumentul culturii răsăritene, ca dominantă stilistică și filosofică. De la acest punct de plecare pornesc multe dintre eseurile despre Ozu, influențând modul în care este perceput. Totuși, criticul de film David Bordwell susține în cartea sa, „Ozu and the Poetics of Cinema", că stilul regizorului trebuie reevaluat și contrazice majoritatea prejudecăților. Pentru a înțelege opera mută a lui Ozu, trebuie pornit de la a-i înțelege modul și principiile de lucru.

„Ori de câte ori occidentalii nu înțeleg ceva,
presupun pur și simplu că este Zen."
Yasujiro Ozu

Prima greșeală este compararea filmelor lui Ozu cu tradiția literară japoneză. Așa cum este firesc, contextul discutării influențelor stilistice ar trebui să fie cel al cinematografului. Deși se caută acel „ceva" specific japonez, acesta este doar un construct imaginat. Miriam Silverberg afirmă că „așa-zisa tradiție japoneză era produsă și împachetată pentru consumul domestic și de peste hotare."[1] Excluzând câteva excepții rare, cinematograful japonez al anilor 1920-1930 este bazat pe stilul și dramaturgia clasică hollywoodiană. Cinematograful a produs o ruptură față de tradițiile japoneze și a încurajat urmarea modelului vestic de narațiune și reprezentare, model ce fusese deja adoptat în teatru și în literatura Meiji. În Japonia anilor '20, Hollywoodul nu a reprezentat doar tendința de modernizare după sistemul occidental, ci a și oferit un exemplu accesibil de construire a unității narative, rar întâlnită până atunci în tradiția literară japoneză. Tendința lui Ozu de a stabili până în cele mai mici detalii omogenitatea filmelor sale (omogenitate atât la nivel de structură narativă, cât și la nivelul tiparelor de montaj și scenografie) trebuie văzută prin prisma puternicei influențe pe care a avut-o cinematograful american al vremurilor. Încă de la început, Ozu a fost adeptul modelului american, preluându-i convențiile. Admirația sa pentru filmele de peste Ocean se vede prin referințele folosite: un fragment din „If I Had a Million" (1932, proiect colectiv) în filmul său „Tôkyô no onna" („Femeia din Tokyo", 1933) sau prezența unor postere în scenografia din „Shukujo to hige" („Femeia și barba", 1931) sau „Seishun no yume imaizuko" („Unde sunt visele tinereții?", 1932).
Filmele din anii '30 sunt mai riguros construite decât alte filme japoneze ale vremii. Dacă unii dintre ceilalți regizori care adoptau genul gendaki-geki[2] s-au orientat către prezentarea unei „felii de viață", Ozu a căutat să își construiască scenariile pe principiul cauzalității, unificând structura poveștii prin motive recurente și prin folosirea tehnicii paralelismului.
Alt subiect al mitizării occidentale este înălțimea camerei de filmat. Se spune că unghiul camerei este întotdeauna același, plasat între 60 și 90 centimetri de la nivelul solului. Majoritatea criticilor de film interpretează această alegere ca reprezentând înălțimea de la care ar privi o persoană așezată pe podea - punctul de vedere al unui japonez îngenuncheat pe un covor tatami. Uneori s-a mai spus și că ar fi punctul de vedere al unui copil sau al unui câine, sau chiar al spectatorului așezat în sala de cinema. În primul rând, nu unghiul de filmare este jos, ci înălțimea camerei, dar aceasta nu este nicidecum fixă, ci variază în funcție de ce se filmează. Bordwell observă că de regulă Ozu stabilește poziția aparatului astfel încât lentila să fie pe aceeași linie cu jumătatea sau la două treimi din înălțimea subiectului filmat. Alegerea ține cont de proporțiile subiectului filmat, asa că nu poate fi vorba de identificarea cu punctul de vedere al unui observator invizibil. Este, mai degrabă, o tendință de antropomorfizare a camerei, identificând-o cu naratorul și de a „naturaliza"[3] alegerile pur stilistice. Se caută un înțeles tematic pentru fiecare opțiune regizorală, fără a fi apreciate importanța funcțională a unei anumite încadraturi și efectul creat de ea. Existența unei semnificații devine cea mai importantă componentă din modul în care un regizor își construiește decupajul, în loc să fie văzută ca un efect al formei și al stilului, dar nu întotdeauna cel mai important.
Tematizarea este o tentație recurentă în interpretarea filmelor. Acest punct de vedere presupune că stilul este întotdeauna subordonat narațiunii, fără să se ia în calcul calitatea estetică intrinsecă a tiparelor și a contextului folosirii unor tehnici. Rolul elementelor ce constituie un film este interpretat ca fiind, în mod obligatoriu, acela de purtător de semnificație: de exemplu, la Ozu, coridoarele sunt simboluri evidente

M-am născut, dar... regie Yasujirô Ozu, 1932

ale trecerii sau podurile marchează evoluția de la o etapă a vieții la alta. Dacă interpretarea devine cel mai important obiectiv al criticilor, atunci se exclude ideea că un film poate reprezenta și o provocare pur formală prin *pattern*-urile și efectele folosite. Importanța strategiilor abordate pentru a implica spectatorul și a-i testa atenția (abilitatea de a observa detalii, de a le putea compara cu elemente anterioare, etc.) este neglijată. O ordine atât de precisă trebuie întotdeauna să aibă o semnificație. Filmele, în general, și cele ale lui Ozu în particular, nu ar trebui disecate strict pentru a desluși ce semnifică, ci și pentru a vedea ce inovații de structură a imaginii propun, înțelegând cinematograful dintr-un punct de vedere care nu este subordonat construcției poveștii.
În perioada în care Yasujiro Ozu începea să realizeze filme, Hollywoodul era modelul după care se ghidau regizorii. Majoritatea comediilor de început ale cineastului sunt influențate de Charlie Chaplin și de Ernst Lubitsch (predilecția pentru planuri detaliu ale mâinilor sau ale obiectelor de decor, umorul secvenței cozii de așteptare a salariului din „Tôkyô no kôrasu" – „Corul din Tokyo", 1931). Ozu folosește atât gaguri fizice, cât și glume care reies din montaj sau din alte tehnici cinematografice. În „Otona no miro ehon – Umarete wa mita keredo" („M-am născut, dar...", 1932), unul dintre copii mănâncă o chiflă. De el se apropie bătăușul și gașca lui și îl bruschează. Începând să plângă, cel lovit scapă pâinea din gură. Profitând de ocazie, unul din gașca bătăușului se apropie și fură chifla, dar îi este și lui furată de un altul mai mare decât el. Cadrul următor arată o hârtie lipită pe spatele puștiului mai mic pe care scrie: „Are stomacul deranjat. Nu îi dați de mâncare". Varierea aceleiași acțiuni conferă haz momentului. Pe lângă aceasta, în secvență e rezumat întregul conflict pentru putere care stă la baza poveștii filmului și e întărită paralela dintre copii și grupul adulților. Puterea îi revine celui mai mare - în cazul copiilor -, sau celui care are mai mulți bani - în cazul părinților. În „Shukujo to hige" („Femeia și barba", 1931), regizorul folosește un alt tip de gag. Un insert anunță „Lincoln în 1931", după care se trece la un cadru cu o mașină marca Lincoln.
Deși de obicei jocul sincronizat a doi actori constituie un gag („M-am născut, dar..." este cel mai bun exemplu, cu potrivirile în gesturi ale celor doi frați), poate fi și un mod concis de a puncta tensiunea dramatică. Tot în „M-am născut, dar..." climaxul poveștii este marcat de un asemenea moment. Desconsiderat și umilit de fiul său mai mare din cauză că trebuie să își lingușească șeful la locul de muncă, tatăl se așază lângă băieți, care protestează supărați prin greva foamei, și ia o gălușcă de orez din farfuria lăsată mai devreme de mamă. Încurajați de gestul tatălui, cei doi frați renunță la îndârjirea lor și mănâncă și ei. Momentul împăcării este rezolvat foarte simplu, prin împărțirea acelei farfurii de mâncare, dar înseamnă și acceptarea situației tatălui, înțelegând nevoia compromisului pentru a-și putea asigura următoarea masă.
De multe ori, în comediile lui Ozu personajele sunt puse în situații incomode, stânjenitoare. Personajul principal din „Femeia și barba" nu este agreat de ceilalți din cauza bărbii bogate pe care o poartă și a felului său îmbătrânit și tradițional de a se îmbrăca. Invitat la o aniversare, este luat peste picior de niște tinere pentru felul în care înfulecă prăjituri și pentru faptul că nu știe să danseze, cu atât mai mult cu cât începe să danseze în stil kabuki[4]. Situațiile de acest gen fac parte din tendința generală a filmelor lui Ozu de a lua peste picior autoritatea masculină și de a arăta disoluția ierarhiei din familia japoneză. Subiectele abordate au de obicei în centru un personaj

masculin care nu reușește să asigure traiul decent al familiei sale, pierzându-și astfel autoritatea parentală.

Încă din perioada 1929-1931, atunci când alegerile stilistice sunt dictate în principal de rețeta hollywoodiană, Ozu începe să decanteze modelul american, excluzând tehnicile care nu i se par productive sau relevante proiectului său. Și-a însușit practicile străine, dar le adaptează sistemului său propriu, aflat într-un proces continuu de schimbare. Acest proces va dura până spre sfârșitul carierei sale, ajungându-se la un stil bazat pe modelul occidental, dar care este revizuit și nuanțat.

Ozu are o grijă deosebită pentru felul în care compune cadrele și apoi pentru modul în care le leagă în contextul mai mare al decupajului întregului film, tratându-le ca unități de sine stătătoare. Tiparele de organizare nu sunt inutil complicate, ci dispuse după modele destul de simple care creează o anumită cadență și așteptări din partea spectatorului. Atenția pentru compoziție merge atât de departe, încât organizează totul în jurul armoniei acesteia - chiar și plasarea actorului în cadru, care devine, la rându-i, parte a decorului. Dacă obiceiul în acea vreme era de a scoate cât mai mult în evidență persoana celui care juca, Ozu îi dă aceeași importanță ca și elementelor de scenografie. Această dorință de control absolut este și motivul pentru care ajunge să renunțe la unele mișcări de cameră, preferând fie să taie la un alt cadru, fie să folosească travlingul pentru a păstra aceeași compoziție atunci când actorul trebuie să se miște.

Deși pare o dovadă de inflexibilitate, controlul atât de riguros asupra imaginii decurge din motive vizuale, grafice. Directorul de imagine Yûharu Atsuta, care a lucrat cu Ozu încă de la „Gakusei romansu: Wakaki hi" („Zile ale tinereții", 1929), afirmă că „scopul principal al lui Ozu era să facă în așa fel încât cadrele succesive cu două personaje care se privesc să aibă aceeași valoare vizuală, aceeași configurație a corpului. Tăietura de montaj nu era motivată de realizarea contrastelor, ci a asemănărilor." De exemplu, în secvența de început din „Corul din Tokyo", profesorul este filmat într-un plan mediu. Se trece prin tăietură de montaj la un al doilea cadru, cu elevul care stă în dreapta bărbatului. Prin folosirea tehnicii plan-contraplan se păstrează aceeași compoziție în cele două imagini.

Compozițiile asemănătoare ajută la unitatea structurală a filmelor, tehnică pe care o folosește nu doar în modul în care își construiește imaginile, ci și poveștile. Pentru a crea omogenitate, Ozu folosește simetrii la nivelul structurii poveștii și a decupajului, prin paralelisme și motive recurente.

Încă de la primele filme, povestea este împărțită simetric, de obicei în două capitole care diferă în tonul lor (comic, și apoi dramatic), și prin revenirea la anumite locații sau grupuri de personaje, cum este cazul în „Tôkyô no yado" („Un han în Tokyo", 1935) sau în „Femeia și barba". „M-am născut, dar..." este în unanimitate acceptat ca fiind primul film important realizat de Ozu, un mare success critic și de public. Debutează în stilul comediilor lui Buster Keaton, dar apoi tonul se schimbă, înfățișând confruntarea dintre lumea inocentă a copiilor și cea plină de compromisuri a adulților. Filmul arată importanța comportamentului în societate și felul în care aceasta ne condiționează viața. În „Un han în Tokyo", structura este perfect proporționată, după modelul temei și al variației[5]. Dezvoltarea acțiunii, folosind un număr restrâns de locații, evidențiază diferențele dintre ele și formează calupuri de secvențe în oglindă. Prima secvență din han, în care fiul mai mare dă cu banul, spunând că a doua zi norocul va fi de partea lor și tatăl își va găsi o slujbă, este reluată în seara următoare. Băiatul repetă același joc și anunță iarăși că a doua zi norocul le va surâde. Totuși, peste zi ghinioanele se țin șir. Nu numai că bărbatul nu își găsise de lucru, dar cei doi copii pierduseră traista cu puținele lucruri pe care le aveau. Scena de pe câmp, cu jocul celor trei personaje masculine care se prefac că iau masa și beau sake, se leagă de celelalte scene de la masă, după ce bărbatul reușește să își găsească de lucru. Este reluată și atunci când, decis să fure bani pentru a o ajuta pe fetița bolnavă cu a cărei mamă se împrietenise, protagonistul își toarnă sake în pahar până varsă pe de lături. Dacă la început băutura este un lux la care nu putea decât să viseze, acum, știind că va fi închis pentru furt, o risipește.

Ozu folosește și motive recurente pentru a unifica structura filmelor sale. Gestul de a îndrepta umerii în secvența de început din „Corul din Tokyo", din timpul orei de sport, este oglindit într-o secvență ulterioară. În lipsa unei alte slujbe, protagonistul este nevoit să se plimbe toată ziua cu două bannere prin care face reclamă restaurantului unde lucrează. Ajuns acasă, soția îl confruntă: îl văzuse plimbându-se pe stradă cu afișele. Atunci bărbatul își masează ușor umărul, obosit și umilit. În „Femeia și barba", cadrul cu reclama pentru un salon de bărbierit marchează punctele de cotitură din viața protagonistului.

Pentru a crea echivalențe între personaje, locații sau situații, Ozu folosește foarte des paralelisme. Gradarea acțiunii este marcată de o variere a unei acțiuni prezentate înainte, sau de rutină. În „M-am născut, dar...", o mișcare de travling înainte prezintă angajații căscând plictisiți de munca la birou. Scena se leagă de următoarea printr-o altă mișcare ce îi arată pe copii la școală, la fel de lipsiți de chef. În „Femeia și barba", revenirea în final la apartamentul protagonistului subliniază diferențele dintre cele trei tinere care îl plac și are rolul unei probe pe care fiecare dintre ele trebuie să o treacă. Cea care va ajunge să se mărite cu el este cea care demonstrează că are calitățile unei soții și are încredere în bărbat.

Ceea ce îl diferențiază pe Ozu de alți regizori ai vremii, fie ei japonezi sau străini, este folosirea principiului cauzalității ca bază de la care se pornește și la care se adaugă unele tipare abstracte. Mai ales filmele de început sunt construite în jurul unor povești structurate după acest principiu, motivațiile personajelor fiind foarte puternice - boala unui copil sau lipsa banilor pentru a acoperi diverse cheltuieli.

Finalul filmelor este, de obicei, construit în relație cu începutul, constituind o variație a lui, sau se folosește un gag recurent. „Corul din Tokyo" este un exemplu. Secvența de final îi prezintă pe protagonist, pe foștii lui colegi de școală și pe fostul lor profesor stând împreună la masă, în timpul unei reuniuni. Amintește de o secvență asemănătoare din debut, filmată în același mod (elevii înșirați milităreste, în adâncime, profesorul în fața lor). Totuși, situațiile sunt mult diferite. Atât profesorul, cât și personajul principal sunt nevoiți să lucreze sub pregătirea lor profesională, umiliți de statutul lor actual, din cauza lipsei locurilor de muncă. Așa cum sunt filmați în plan-contraplan, între cei doi se stabilește o legătură specială și se arată asemănarea situațiilor lor. Pusă în lumina zilelor fără griji de la școală, efectul secvenței de sfârșit este cu atât mai dramatic, evidențiindu-se motivul nostalgiei masculine recurent la Ozu.

Felul în care cineastul experimentează pe baza convențiilor reiese și din felul în care folosește inserturile. În „Un han în Tokyo", folosește inițial schema comună de plan-contraplan pentru a-și decupa secvențele de dialog. Însă, după ce stabilește care este modul clasic de a prezenta o conversație, încalcă regula stabilită: nici înainte și nici după intertitlu nu arată vorbitorul, ci rămâne să surprindă reacția celui ce ascultă. În „Dekigokoro" („Passing Fancy", 1933), inserturile sunt folosite pentru a deturna așteptările spectatorilor săi. Primul intertitlu al filmului, cu textul „O gheișă spune că este îndrăgostită de clientul ei, iar el zice că va reveni, deși nu este așa", apare înainte ca spectatorul să vadă vreo imagine. În următorul cadru se panoramează peste publicul unei săli de cinema, aparatul oprindu-se asupra unuia dintre spectatori, despre care ulterior vom afla că este Kihaichi. Confuzia este lămurită în următorul cadru: doi actori pe o scenă interpretează un spectacol la care Kihaichi asistă, cartonul de început fiind parte a acestuia.

În toată ordinea și dorința de control ale lui Ozu, *pattern*-urile formale inspirate de norma americană ar putea deveni previzibile pentru ochiul antrenat. Regizorul menține, însă, spectatorul implicat și îi testează constant atenția. Punctul de interes pentru public nu este neapărat și cel care iese prima dată în evidență. În secvența luptei de la început din „Femeia și barba", acțiunea se desfășoară pe două planuri, dar în loc ca punctul de interes să fie în plan apropiat (aici, publicul), el este în plan depărtat (lupta). Aceeași tehnică o folosește mai târziu, în „Unde sunt visele tinereții?", în scena bolii tatălui: centrul de interes (protagonistul de lângă patul tatălui muribund) concurează cu planul doi, în care se plimbă diverse persoane prin camerele casei. Câmpul dinamic distrage de la scena statică principală. Procedeul va deveni laitmotiv în „Femeia din Tokyo", unde planul apropiat va fi de obicei ocupat de diverse obiecte de decor, personajele aflându-se mai în spate – ca, de exemplu, în secvența discuției dintre soră și frate, după ce se află că tânăra se angajase la un cabaret pentru a putea plăti pentru educația băiatului. Deși scena este unul dintre momentele dramatice cheie ale filmului, ea se desfășoară în planul secund.

Uneori Ozu păcălește spectatorul, punându-l pe piste false, cum face în „M-am născut, dar...". Cei doi frați mâncaseră ouă crude de prepeliță, hrănindu-și și câinele cu ele, crezând că așa vor ajunge suficient de puternici încât să-l poată înfrânge pe bătăuș. Un intertitlu anunță că ouăle își fac simțite efectele și se trece apoi la un cadru cu unul dintre copii întinși pe podea, mama sa stând lângă el, pentru ca apoi să se treacă la imaginea câinelui bolnav. Insertul face publicul să presupună că ceea ce urmează să vadă este echivalentul în imagini al textului, adică pe cel îmbolnăvit. Se înțelege că băiatului nu îi priise ce mâncase, când de fapt următorul cadru arată „efectele" ouălor crude: câinele familiei este cel căruia îi era rău.

„Ascetismul" stilistic al lui Ozu, perceput ca fiind o expresie filosofică a principiilor religioase și filosofice inerente datorită originii sale japoneze, se dovedește până la urmă a fi un joc și un pariu pe care acesta îl face cu el însuși. Limitând tehnicile folosite, își ridică singur piedici pentru a se provoca în găsirea unor soluții inventive. O parte dintre procedeele folosite în filmele sale de început vor fi înlăturate din lucrările ulterioare (mișcările de cameră sau tranzițiile dintre cadre), alegerile fiind motivate de dorința regizorului de a experimenta în crearea nuanțelor. Repetarea unor strategii simple este de fapt un experiment în crearea nuanțelor. În articolul său, „Ozu Goes Digital", Ken Sakamura vede filmele regizorului ca fiind stereograme: „La prima vedere, nu vezi decât o serie de imagini care se repetă. Totuși, atunci când înveți să te concentrezi așa cum trebuie, începi deodată să percepi profunzimea lucrurilor."

Zile ale tinereții, regie Yasujirô Ozu, 1929

1. Miriam Silverberg, 'Nakano Shigehara's Reproduction of Taisho Culture'
2. Drame contemporane ce aveau loc în vremurile moderne
3. Bordwell, David – "Ozu and the Poetics of Cinema"
4. Un dans stilizat care face trimitere la stilul dramatic al teatrului japonez *kabuki*
5. Idem.

„THE ARTIST” ȘI „TABU” SAU CE SE POATE FACE CU TRECUTUL

de Irina Trocan

„The Artist” al lui Michel Hazanavicius pare atât de diferit de filmele cu efecte speciale și de dramele catartice cu actori celebri încât am putea uita că, în fond, e tot o formă de evazionism. Plasat în anii ’20-’30, spune povestea lui George Valentin (Jean Dujardin), un star de film mut de la Hollywood lăsat în urmă de invenția sonorului, care decade în timp ce protejata lui, Peppy Miller (Bérénice Bejo) – o actriță mai tânără ca el, frumoasă, elocventă - devine cap de afiș în nou-apărutele *talkies*.

Hazanavicius insistă în interviuri că „The Artist” nu e un film nostalgic, ci, din contră, e despre adaptarea la circumstanțe noi. Poate fi citit și în această cheie[1], dar e greu de negat că farmecul popular al filmului e de modă veche: narațiunea clasică urmărește declinul nedrept al lui George Valentin, cu care suntem invitați să empatizăm; personajele sunt tipologice, cu calități ușor de observat și cu defecte neglijabile; iconografia, preluată din filmele anilor ’20-’30, are acel farmec *vintage* pe care non-cinefilii îl confundă cu magia cinematografului. De altfel, „The Artist” ne alintă îngăduindu-ne să ne simțim mai puțin naivi decât personajele: când George Valentin iese râzând în hohote dintr-o sală de proiecție, amuzându-se de puerilitatea filmelor sonore, noi rădem discret – și cu simpatie – și ne gândim că el e pueril. Urmărind „The Artist”, deplângem inimoși o tradiție dispărută, dar în același timp acceptăm cu stoicism schimbarea; ne distanțăm de disperarea lui George Valentin. Chiar dacă are în centru un caz dramatic, „The Artist” e un film comod.

Cinefilie pop

Nu se poate contesta că Michel Hazanavicius e un adorator sincer al filmelor americane: înainte de „The Artist”, era cunoscut în Franța pentru „OSS 117: Le Caire, nid d’espions” („OSS 117: Cairo, cuib de spioni”, 2006) și „OSS 117: Rio ne répond plus” („OSS 117: Pierdut în Rio”, 2009), două parodii după filmele cu James Bond care ridiculizează perfecțiunea aparentă a spionului. Dacă 007 cunoștea în detaliu codul bunelor maniere din orice colț al lumii unde ateriza, 117 (același Jean Dujardin) face toate gafele unui turist incult dintr-o țară înstărită. Dacă Bond era un seducător infailibil, corespondentul lui e surprins și în momente incomode (în „OSS”-uri, scenele de sex nu mai sunt marcate de elipse galante). Nu în ultimul rând, agentul 117 nu are întotdeauna în spate o echipă de profesioniști care îl păzesc să-și îndeplinească misiunea, așa că are timp de câte o farsă copilărească, complet lipsită de profesionalism (de exemplu, descoperă că găinile dintr-un hambar folosit ca *headquarters* nu mai cotcodăcesc când stinge lumina, așa că se joacă cu întrerupătorul tot restul filmului, fascinat). Parodiile lui Hazanavicius sunt adesea ingenioase, dar nu se poate spune că cer de la autorul lor prea mult curaj: convențiile pe care le atacă nu mai sunt folosite nici în Bond-uri.[2]

Hazanavicius a fost criticat că preia oportunist pentru „The Artist” elemente stilistice din alte epoci; le folosește pentru efect imediat, indiferent dacă sunt anacronice sau dacă rolul lor în filmul din care sunt preluate era mai complex decât aici.[3] Secvența din camera de proiecție a studioului, de exemplu, împrumută tehnicile de ecleraj din „Citizen Kane” („Cetățeanul Kane”, regie Orson Welles, 1941), deși acțiunea e plasată la sfârșitul anilor ’20, când respectivele tehnici de ecleraj încă nu se foloseau. Justificarea lui Hazanavicius[4] e simplistă: „Voiam ca personajul să fie în lumină puternică și apoi să intre în umbră, pentru că asta se întâmplă în poveste. Trebuia să o văd.”

„The Artist” e mult mai puțin riguros decât alte filme cu aceeași temă, apărute de-a lungul vremii la Hollywood, ca de exemplu „A Star Is Born” („S-a născut o stea”, 1937, regia William A. Wellman; refilmat în 1954, în regia lui George Cukor, și încă o dată în 1976, regizat de Frank Pierson), „Sunset Boulevard” („Bulevardul amurgului”, regia Billy Wilder, 1950) sau „Singin’ in the Rain” („Cântând în ploaie”, de Stanley Donen și Gene Kelly, 1952). Fiind făcute de realizatori care lucrau în Hollywood, despre schimbări (tehnice, stilistice, generaționale) relativ contemporane, arătau o cunoaștere instinctivă mai profundă a industriei hollywoodiene – prin comparație, „The Artist” pare plasat într-un tărâm de basm.

Iconografie

Dacă există în film surprize plăcute, cel mai frecvent sunt sclipiri regizorale, metode ingenioase de a-l arăta pe George Valentin. Starul de film mut – care seamănă cu Maurice Chevalier și joacă la fel ca Douglas Fairbanks – ne e arătat la începutul filmului în culise, la premiera unui film de-al lui; întâi vedem ecranul de cinema pe care e proiectat filmul, apoi reacția sălii și abia apoi îl vedem pe el – prima lui trăsătură de caracter pe care o deducem e celebritatea. Alta ar fi narcisismul: când îl părăsește soția, îi scrie un bilet de adio pe spatele unei cărți poștale cu fotografia lui; iar Hazanavicius găsește încadratura perfectă pentru acest moment: îl vedem pe Valentin cu cartea poștală în mână, ținând poza spre camera de filmat în timp ce citește; în spatele lui, pe perete, vedem un tablou înrămat care îl înfățișează - evident – tot pe George Valentin.

Love story-ul din centrul filmului are și el farmecul lui: oricât de pudică și de simplă ar fi relația lui cu Peppy Miller – ar trece ușor de cenzura impusă de codul Hays –, Bérénice Bejo e destul de carismatică să nu plictisească interpretând variațiuni pe aceeași temă. Transformările ei succesive arată tot ce putea face uzina de vise pentru o fată frumușică și descurcăreață. În schimb, se poate spune că nu e la fel de potrivită pentru rol ca Dujardin – fiind de origine franco-argentiniană, are o fizionomie neobișnuită pentru o divă hollywoodiană a anilor ’30; iar expresivitatea ei, în fragmentele de film pe care le vedem fără sonor, e tot exagerată, histrionică, de actriță de film mut.

Nu în ultimul rând, „The Artist” arată destul de excentric în peisajul cinematografic actual pentru că e neobișnuit ca antagonistul într-un film să fie intangibil – e o cutezanță pe care, în vremea lui, nu și-ar fi permis-o nici Billy Wilder. Într-o secvență de vis inserată pe nesimțite în film, Valentin mută din loc niște obiecte și aude pentru prima dată zgomote ambientale; aude lătratul câinelui, râsetele unor actrițe, căderea bubuitoare a unui fulg – dar propria voce nu și-o poate auzi. Valentin suferă tot filmul, direct sau indirect, din cauză că e taciturn, dar aici se bate cu sunetul corp la corp.

Cu toate astea, „The Artist” rămâne doar *entertainment* benign; evită să etaleze, simplu și fără ironie postmodernă, puterea pe care o avea cândva filmul mut – cinematograful popular - și să sugereze că le satisfăcea spectatorilor o nevoie care încă nu a dispărut. Ocolește astfel o discuție foarte lungă din istoria criticii de film despre evoluția formei cinematografice.

Evoluția imaginii după apariția sonorului

În 1950 (deci cu un an înainte să fie produs la Hollywood „Sunset Boulevard”), Eric Rohmer – romancier, critic de film și regizor asociat cu Noul Val Francez – publica în *Les Temps modernes* un eseu intitulat „Nous n’aimons plus le cinema” („Nu mai iubim cinematograful”) în care argumenta că nu mai e absurd să i se pretindă unui film aceeași complexitate ca unei opere literare: „Suntem un pic surprinși când ne amintim plăcerea stranie care ne ținea lipiți de scaune atunci când, în sala întunecată, bine-cunoscuta suprafață a ecranului se trezea la viață. Ne rușinăm puțin acum amintindu-ne de liniștea dulce care ne cuprindea gândindu-ne că personajele, sau cele mai variate aspecte ale lumii, imediat ce apăreau în cadrul rectangular, vor fi învelite într-o reconfortantă familiaritate.”

The Artist, regie Michel Hazanavicius, 2011

Rohmer vorbește despre abandonarea actualelor convenții filmice și căutarea unor asocieri noi: „În loc să regretăm că aceste fragmente din lume, pe care avem periculoasa putere să le aducem la viață, vor opune rezistență încercărilor noastre de a le uni într-un întreg coerent, de a le deforma pe ritmul asocierilor noastre de idei, de a le organiza structura după imuabilele reguli ale proporțiilor și ale secțiunii de aur, acum invidiem misiunea cineastului de mâine, care nu se va mai simți obligat să facă sacrificii pentru ce s-a crezut că e necesar pentru plasticitatea imaginii și pentru ritualurile montajului și nici să caute o realitate pe care să ne-o arunce în față de la început. În schimb, ne va distanța de farmecul fals al lumii vizibile și, direcționându-ne atenția, ca la începuturile filmului mut, dar într-o manieră mai subtilă, către jocul actorilor, va construi rețeaua noului său limbaj pe un eșafodaj de cuvinte, mimică, gesturi și mișcare. Ne vom putea imagina așadar un cinema care va adopta un stil mai auster, împrumutat nu din teatru - care e prea conștient de prezența activă a publicului -, ci din singura artă care, la fel ca cinematograful, e în același timp mizanscenă și scriitură, adică romanul. Ca un Balzac sau un Dostoievski, al căror dispreț pentru rafinamentele exprimării demonstrează că romanul nu e scris cu cuvinte, ci cu ființe și lucruri din lume, regizorul-scenarist de mâine va cunoaște bucuria de a-și găsi stilul în textura lumii reale.”

Inovațiile stilistice la care se referă Eric Rohmer nu vizează neapărat filmul mut – sau filme precum „The Artist”, care îl prelucrează –, ci întreg modernismul cinematografic, inclusiv filmele neorealiste, filmele lui Eric Rohmer (foarte prolixe), sau ale altor regizori cinefili din Nouvelle Vague. Însă e un punct de vedere important pentru actualul articol. Richard Brody, evaluând valoarea estetică a lui „The Artist” și evidențiindu-i limitele, folosește cam aceleași argumente să demonstreze că apariția sunetului n-a adus moartea cinemaului, ci renașterea lui: „[...] merită să ne gândim la marea contribuție la arta cinemaului pe care a făcut-o posibilă sunetul: neutralitatea. Declamația teatrală care face multe din primele filme sonore să pară bizare a fost înlocuită, în remarcabilul «The Dawn Patrol» (1930) al lui Howard Hawks, cu un stil vocal stăpânit, monoton [...]. Aceeași neutralitate a eliberat și imaginea, pentru cei mai buni regizori, care erau în stare să se încreadă în dialog să aibă impact și, astfel, să dedramatizeze imaginea, încât să facă inflexiunile vizuale subtile să fie percepute puternic și să elibereze camera pentru excentricități. Arta lui Alfred Hitchcock a înflorit datorită sunetului; cea a lui Orson Welles a răsărit datorită lui; Jean-Luc Godard a inovat în sunet la fel ca în imagini. Modernismul cinematografic e în filmul sonor, ceea ce poate fi în sine o explicație foarte bună pentru atractivitatea lui «The Artist»”[5].

Cinefilia și cinemateca

Un alt film apărut în 2011, „Tabu” al regizorului-scenarist portughez Miguel Gomes, împrumută și el pe o porțiune lungă forma de film mut, dar felul în care o încadrează în ansamblul filmului – într-o poveste contemporană, relatată într-un stil cinematografic actual – e mult mai lucid. Deși e asociată și aici cu o anumită nostalgie pentru emoțiile pure și grandioase din trecut, autenticitatea acestei grandori e chestionată; ar putea să fie numai un efect al memoriei care distorsionează faptele.

Cinefilia lui Miguel Gomes are altă descendență decât cea a lui Michel Hazanavicius. La fel ca regizorii-scenariști din Noul Val Francez, a căror influență în filmografia lui e evidentă, Gomes a fost critic de film înainte să devină cineast - și i-a folosit, spune el, pentru că la școala de film n-a învățat nimic.

O referință cinematografică într-un film de-al lui nu e niciodată insignifiantă: comparată cu reveriile cețoase ale lui Hazanavicius, iubirea lui Gomes pentru cinema e o treabă serioasă, iar consecințele ei sunt grave. Protagonistul primului său lungmetraj, „A Cara que Mereces” („Fața pe care o meriți”, 2004), Francisco, un învățător posac de fix treizeci de ani, își petrece ziua de naștere îmbrăcat într-un costum de *cowboy*, privindu-i de sus pe copiii în costume de la școala primară, care se învârt năuci în jurul lui și își văd de serbare. Deși această porțiune a filmului (prima dintre cele două jumătăți asimetrice) prezintă o situație de viață desfășurându-se în timp real, Gomes inserează elemente de *musical*: încă din primele minute ale filmului, o colegă de-a lui Francisco îmbrăcată în costum de zână începe să cânte, în timp ce se plimbă cu el, ținându-l de braț; altcândva, pe coloana sonoră se aude un cântec preluat din „Rio Bravo” (1959), un *western* de Howard Hawks în care *cowboy*-ii duceau o viață mai palpitantă și plină de fapte eroice, pe măsura lor, nefiind nevoiți să lucreze în instituții. Subtextul e clar: în viața adultă nu prea mai e loc pentru mitologie cinematografică. A doua jumătate a filmului începe de când învățătorul descoperă că are rujeolă și își cheamă prietenii să aibă grijă de el; cât timp îi ocupă casa, cei șapte se organizează după niște reguli puerile pe care le respectă cu strictețe. Analizând mărcile de autor ale lui Howard Hawks, criticul Robin Wood identifica în filmele lui *the lure of irresponsibility* – „ispita iresponsabilității” –, o trăsătură umană comună care era suspect de absentă în filmele hollywoodiene de gen. În filmele lui Miguel Gomes e prezentă și e corelată cu jocurile sau cu cinemaul – două feluri de a construi o realitate alternativă, din care lipsesc haosul și monotonia lumii reale.

În lumina orbitoare din afara sălii de cinema

Merită notat aici că următorul lungmetraj al lui Miguel Gomes încearcă să recupereze tocmai asta - haosul și monotonia lumii reale. „Aquele Querido Mês de Agosto” („Acea îndrăgită lună august”, 2008) e un film metacinematografic de 150 de minute, în care o echipă de filmare (cu Miguel Gomes în rolul regizorului) ajunge într-un sat portughez, Arganil, în timpul ultimelor pregătiri pentru un festival local. „Aquele Querido Mês de Agosto” trasează discret o narațiune – sau, în orice caz, o evoluție a proiectului de film – prin oscilații succesive între ficțiune și (pseudo)documentar. Suntem lăsați să deducem că filmul-în-film care ar fi trebuit filmat aici pentru „culoare locală”, dacă echipa n-ar fi întâmpinat dificultăți, nu ar fi fost nici pe departe la fel de complex și imprevizibil ca viața. Regizorul, în loc să fie un demiurg, e doar un ins cu un plan semi-închegat de a scoate ceva din agitația din jur; forma de documentar observațional pe care o adoptă filmul, care conține câteva numere agreabile ale artiștilor locali, se dezmembrează și ea, la un moment dat, și se transformă într-o melodramă - viețile personale ale artiștilor devin mai importante decât spectacolul pe care îl pun la cale (în ciuda clișeelor romantice despre *showbiz*); înregistrarea pe peliculă, despre care se presupune că e un proces tehnic neutru, devine și ea un factor în creație – regizorul i se plânge sunetistului că în anumite secvențe apar zgomote-fantomă.

Până la urmă, eșecul regizorului care n-a reușit să-și exprime viziunea e periferic – luat în ansamblu, ca portret al unei comunități, „Aquele Querido Mês de Agosto” e destul de coerent. Miguel Gomes stăpânește perfect tehnicile cinematografice care fac o poveste oarecare să se desprindă de fundal (fragmentul din film care arată drama adolescenților e o dovadă incontestabilă), dar crede că e mai profitabil să nu limiteze amploarea observației și schimbările imprevizibile de ton.

Despre ficțiune, memorie și empatie

În timpul unui interviu[6] pentru Cinema Scope în care Gomes discută „Aquele Querido Mês de Agosto”, intervievatorul face un comentariu despre granița dintre cinema și ficțiune, iar Gomes îi dă un răspuns destul de abrupt: „Ăsta e montajul. Montajul asamblează lucrurile. Mi-a făcut mare plăcere să montez filmul. De exemplu, fata asta care stă în turn, apoi să pun un cadru cu un foc de pădure, care a fost complet fals. Dar cumva crezi în lucrurile astea și asta e cel mai important – să crezi incredibilul. Poate de aceea cinemaul e ca o întoarcere în copilărie, în vremea în care puteai să crezi. Și acum ai o distanță mai mare, așa că poți fi ironic, dar uneori poți fi impresionat pentru că vrei să crezi.”

Răspunsul lui Gomes e în același timp o apreciere a convențiilor perene ale cinematografului – care ne determină să primim deschiși tot ce vedem pe ecran -, o descriere (alambicată, dar precisă) a condiției de spectator și o explicație a viziunii auctoriale din cel mai recent film al său, hiper-montatul „Tabu”. Observațiile lui Eric Rohmer despre cinema cu influențe literare se aplică și pentru „Tabu”: e format dintr-un prolog și două capitole și e narat din *off* (în prolog și în al doilea capitol) de o voce care își schimbă registrul ca să completeze cât mai adecvat imaginile. Schimbările de stil regizoral sunt foarte frecvente (la fel de frecvente ca în „Aquele Querido Mês de Agosto”), dar opțiunile lui Gomes – „eșafodajul de cuvinte, mimică, gesturi și mișcare” - sunt întotdeauna subtile.

Titlul filmului și cele ale capitolelor sunt împrumutate dintr-un film de F.W. Murnau, părintele expresionismului cinematografic, ale cărui personaje – adesea tipologice – își trăiau poveștile de dragoste toride sub influența decorurilor impunătoare. Doar că, la Miguel Gomes, ordinea capitolelor e inversată. „Tabu: A Story of the South Seas” (1931) începe cu „Paradise” – fuga îndrăgostiților – și continuă cu „Paradise Lost” – sfârșitul tragic. La Gomes, „Paradise”, povestea de

Tabu, regie Miguel Gomes, 2012

dragoste din tinerețe, e narată sub formă de film mut în cea de-a doua parte a filmului, după capitolul care prezintă nu atât de fericitele bătrâneți. Inevitabil, tristețea din prima parte o infuzează pe cea de-a doua, o reduce la a fi o evocare. „În a doua parte a filmului, povestea e spusă celorlalte personaje – ca atunci când cineva își amintește o poveste, nu ții minte exact cuvintele care au fost rostite la vremea respectivă. Se șterg cu timpul", spune Gomes[7].

Altfel, povestea din „Paradise" are toate elementele unei melodrame într-un tărâm exotic (se petrece într-o țară care pare a fi Mozambic, într-o perioadă care pare a fi prin anii '40-'50): ea e fiica unui colonist portughez, frumoasă și neînfricată, cu un nume precum Aurora; el cântă într-o formație, a fost un aventurier până când a cunoscut-o pe ea, și are un nume precum Gian Luca Ventura. Gomes alege aproape numai momentele-cheie ale poveștii, își dirijează actorii să se miște ușor exagerat, ca într-un film mut și folosește vocea din *off* să expliciteze pe un ton suav lucrurile care se deduc din acțiune.

Ignorând însă elementele convenționale, ce rămâne în „Paradise" e mult mai extravagant – spiritul creativ năzbâtios al lui Gomes se face simțit și aici. Se înfiripă din loc în loc anacronisme (rezultate, am putea presupune, din interferența ascultătoarelor, care își imaginează povestea completând în minte asemenea detalii): la o petrecere se aude „Be My Baby" (The Ronettes), care a apărut abia în 1963; copiii negri din colonie sunt îmbrăcați în haine ușor de recunoscut: tricourile produse în masă în ultimele decenii; deși Gomes citează ca reper stilistic melodramele americane din anii '40-'50, în filmul lui apar secvențe (sex explicit și aluzii homoerotice) care, cu siguranță, ar contraveni codului Hays. Apar și mărci ale post-colonialismului: deși portughezii ocupă întotdeauna primul plan al cadrului, prezența tăcută a servitoritorilor negri e nelipsită și ni se spune că un eveniment din intriga principală – o faptă nesocotită de-a îndrăgostiților - grăbește declanșarea războiului colonial.

Miguel Gomes folosește și el, ca Hazanavicius, trucuri regizorale cu efect imediat, dar înțelesul lor e altul din moment ce toată povestea de dragoste e pusă între paranteze; e ca și cum din pâcla memoriei s-ar putea desprinde doar momentele de maximă tensiune, iar detaliile specifice rămân vagi. Altă diferență e că sursele de inspirație ale lui Gomes sunt mai greu de detectat (cu toate omagiile explicite aduse lui Murnau, repertoriul influențelor e mai vast); în „The Artist", în schimb, anumite secvențe sunt imitații evidente după clasici și dacă nu le-am recunoaște sursele (prin absurd...), efectul lor emoțional ar fi diminuat.

„Paradise Lost" dezvăluie continuarea cronologică a vieții Aurorei, având ca fundal, de data asta, arhitectura urbană alienantă. Femeia își pierde timpul și banii printr-o dependență de jocuri de noroc, locuiește cu o servitoare neagră care nu vrea să riște să se implice în viața stăpânei, chiar dacă are nevoie de ajutorul ei (semn că vechile diviziuni sociale ale imperiului colonial nu dispar în decurs de o generație) și încă își mai amintește de dragostea din tinerețe. E greu de determinat precis ce i s-a întâmplat de atunci și cum a ajuns să vadă realitatea printr-un amestec de vise, amintiri și amenințări închipuite. De altfel, protagonista acțiunii din „Paradise Lost" nu mai e ea, ci Pilar, o vecină plină de inițiative altruiste și cu un puternic simț al empatiei. Ea e cea care evocă în minte povestea din „Paradise" când îl găsește în Lisabona pe Gian Luca Ventura și îi aude relatarea. Deși e o poveste frumoasă din vremuri mai bune și din viața unor oameni mai norocoși ca ea, Pilar și-o asumă și o urmărește cu un interes statornic care vădește în cel mai rău caz resemnare, dacă nu chiar un optimism stoic.

E o concluzie justă despre identificarea afectivă și, implicit, despre cinemaul evazionist, care spune povești reconfortante pentru că, într-o lume fragmentată, împlinesc o nevoie; nu rezolvă nicio nedreptate și nu trebuie nici măcar să fi fost adevărate ca să consolideze un mit.

---

1. Richard Brody interpretează „The Artist" ca pe un film despre șomaj, „mai precis, despre un angajat care își pierde locul de muncă din cauza unei schimbări tehnologice pentru care nu e pregătit". Nu-și poate deschide propria afacere „din lipsă de capital și pentru că inovația nu poate fi scoasă dintr-un joben"; nu se poate reprofila pentru că îi lipsesc conexiunile în noul domeniu (cazul lui George Valentin fiind o excepție romantică). „[Hazanavicius] celebrează mitologia cinematografică americană în timp ce neagă miturile sociale implicite; infuzează stilurile pe care le iubește cu propriul ADN politic", conchide Brody în eseul „The Hunger «Artist»" (http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2011/12/the-hunger-artist.html). Se poate obiecta eventual că nici subtextul politic al filmului nu e prea profund.

2. Într-un articol publicat recent pe IndieWire, criticul Matt Zoller Seitz atacă spectatorii care se simt superiori pentru că nu îi impresionează, astăzi, filmele care au fost, altcândva, mostre de *entertainment* suprem – e o dovadă de provincialism istoric să refuzi să înțelegi un film pentru că e vechi. Articolul pornește de la relatarea unei proiecții de cineclub a celui de-al doilea film din seria Bond și se numește "«From Russia with Love» is not unsophisticated. You are." http://blogs.indiewire.com/pressplay/from-russia-with-love-is-not-unsophisticated-you-are

3. Două exemple notabile dintr-o mulțime de reacții ostile: 1) Criticul Cristopher Campbell dezaprobă „The Artist" pentru că „se inspiră din clasici și creează ceva familiar și nenecesar", așa că propune „10 filme de văzut în loc de «The Artist»": http://blogs.indiewire.com/spout/10-movies-to-see-instead-of-the-artist 2) Pentru că „The Artist" împrumută din coloana sonoră a lui „Vertigo" de Alfred Hitchcock, actrița Kim Novak (citată de Richard Brody în *The New Yorker*) a redactat o scrisoare deschisă despre cum „corpul filmografiei ei a fost violat de «The Artist»": http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2012/01/kim-novak-the-artist.html Declamă că o deranjează cei care „uzează și abuzează de opere celebre ca să obțină atenție și aplauze pentru altceva decât rolul lor inițial."

4. Citată dintr-un interviu publicat aici: http://www.filmmakermagazine.com/news/2011/11/michel-hazanavicius-the-artist/

5. http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2011/11/the-art-of-the-artist.html

6. http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-the-rules-of-the-game-a-conversation-with-miguel-gomes/

7. Citat într-un interviu disponibil aici: http://www.thescreeningroom.ca/2012/09/interview-with-miguel-gomes-director-of-festival-favourite-tabu.html

STAN BRAKHAGE
TRANSFIGURĂRI MUTE ALE VIZIUNII

de Andrei Luca

Având în vedere dimensiunea operei cinematografice a lui Stan Brakhage (în jur de 380 de filme realizate în 51 de ani de activitate, asta însemnând la un calcul simplu cam 7 - 8 filme pe an), este dificil să vorbești despre filmele sale potrivindu-le pe toate ca piese ale unui puzzle care formează în final traiectoria unei evoluții estetice și teoretice bine definite. Totuși, eseul său manifest, „Metaphors on Vision", descrie cu destul de mare acuratețe încercările cineastului american, iar experimentele sale cu limbajul filmului reflectă într-o proporție semnificativă ideile expuse în lucrarea din 1963, începând chiar cu prima frază: „Să ne imaginăm un ochi care nu este guvernat de convențiile impuse de om asupra percepției, un ochi nealterat de compoziția logică, un ochi care nu răspunde la nume desemnate lucrurilor din jur, dar care explorează fiecare obiect întâlnit în viață ca pe o nouă aventură perceptivă".

Desconsiderând utilizarea convențională a sunetului, al cărui scop se identifică în cinematograful *mainstream* cu acela de a crea o anumită stare sau de a da iluzia realismului, Brakhage a decis ca majoritatea filmelor sale să fie mute. Într-un interviu cu Surajan Ganguly, regizorul spune că filmul este în mod dominant o artă vizuală, și că, din punct de vedere estetic necesitatea de a acompania cu muzică filmul este tot atât de stringentă ca necesitatea de a acompania o pictură. Această intuiție a lui Brakhage despre natura filmului anticipează studiul „The Musical Analogy", al lui David Bordwell, care consideră cinematograful asemănător muzicii în ideea în care atât muzica, cât și filmul sunt niște sisteme care ordonează într-un mod armonic o multitudine de elemente care, la final, rezultă într-un anume ritm. Urmărind această logică în care imaginea și sunetul sunt două sisteme integrate într-un sistem mai mare numit film, Bordwell remarcă dezechilibrul dintre cele două părți. Astfel, renunțarea la sunet din filmele lui Brakhage ar putea fi văzută ca o rezolvare a unei probleme intuite de regizor, care însă nu merge atât de departe ca Bordwell în analiza mediumului cinematografic și a elementelor care îl compun.

În mod bizar, refuzul sunetului nu îl împiedică pe cineastul american să considere că muzica este arta cea mai apropiată de film. Folosind deseori termenul de muzicalitate referitor la filmele sale, Brakhage explică: „Pe măsură ce filosofiile mele creative erau tot mai orientate spre cinematograful mut, estetica fotografică și montarea propriu-zisă a filmelor devenea și ea tot mai inspirată de muzică". Randolph Jordan explică, în articolul „Brakhage's Silent Legacy for Sound Cinema", aparentul paradox printr-un ocol prin teoria despre ritm, regăsită în cartea „Audio-Vision: Sound on Screen", a teoreticianului de film și cineastului Michel Chion: „când un fenomen ritmic ajunge la noi via o anume cale senzorială, această cale, fie ea vizuală sau auditivă, nu reprezintă decât un canal prin care ritmul ajunge la noi. Odată ce este perceput senzorial de ochi sau urechi, impulsul nervos este transportat la o regiune a creierului conectată la funcțiile motorii, și abia la acest nivel semnalul este decodat și interpretat ca ritm". Astfel, spectatorul reușește să înțeleagă muzica, deși nu o aude.

Revenind înapoi pe firul argumentației la componenta vizuală și la modalitatea în care Brakhage încearcă să învețe din nou spectatorul să vadă lumea, să extindă câmpul perceptiv dincolo de modul în care ochiul este antrenat de-a lungul maturizării individului să privească lucrurile înconjurătoare într-o cheie culturală, regizorul include în corolarul percepțiilor vizuale și imaginile care ne parvin în momentul în care ochii noștri nu sunt deschiși. Practic, noi suntem învățați să numim percepții vizuale doar senzațiile produse în urma acționării asupra aparatului vizual a unor stimuli exteriori. Însă pentru cineastul american, cele mai bune imagini/ filme sunt cele care apar în stări hipnagogice, când pleoapa închisă peste globul ocular devine un fel de ecran pe care sunt proiectate puncte nedefinite, culori care apar și dispar înainte ca noi să le putem numi, când fluxul conștiinței aflate în stare de veghe aduce din memorie și proiectează pe un ecran mental imagini care se succed atât de rapid, încât pentru a documenta această realitate este nevoie de „o cameră care ar surprinde 1000 de cadre pe secundă". Pentru a înțelege mai bine senzația descrisă în rândurile de mai sus, cititorul articolului poate efectua un exercițiu simplu care îi va demonstra despre ce imagini e vorba: să închidă ochii și să apese cu podul palmelor globul ocular sau pur și simplu să se frece la ochi. Stan Brakhage recunoaște că modalitatea sa de a picta direct pe peliculă (peliculă care în timpul proiecției nu se derulează decât 24 de cadre pe secundă!) nu reflectă în mod fidel imginile pe care le vezi în starea de veghe cu ochii închiși, însă reprezintă o reconstituire simbolică, în limitele mediului cinematografic, a acestui moment. Mai mult, după cum însuși Brakhage susține, filmul pictat direct pe peliculă rezolvă problema acurateții reprezentării, întrucât referentul nu mai este unul exterior, ci se concentrează direct pe interioritatea autorului.

În ciuda faptului că filmele sale au la bază o întreagă filosofie despre actul percepției, ele nu sunt o simplă demonstrație - niciun moment al vizionării lor nu pare îmbâxit din punct de vedere teoretic sau pretențios, întrucât în spatele filmului se ghicește o emoție autentică. Astfel, după o încercare realizată la mijlocul anilor '80 de a realiza filme pictate direct pe peliculă („Night Music"), Brakhage lucrează în perioada anilor '90 la o serie de filme care trimit cu gândul la pictura expresionistă abstractă a anilor '50.

Spre exemplu, „Rage Net", un film de doar 39 de secunde realizat de Brakhage în anul 1988, este un scurtmetraj profund autobiografic care prezintă într-o formă abstractă, asemănătoare tablourilor lui Jackson Pollock, frustrarea și furia regizorului vizavi de divorțul de soția lui, Jane. Imaginile care conțin culori calde precum roșu aprins și galben, dar și non-culori, se succed într-un ritm din ce în ce mai rapid până ating un climax, după care revin la ritmul inițial spre final. Există însă și un risc în această reprezentare personală asupra furiei; insuficient direcționat, spectatorul poate supune filmul la interpretări multiple, foarte variate, care pot să se îndepărteze cu ușurință de sensul inițial pe care regizorul l-a alocat imaginii.

În antologia de la Criterion, care cuprinde și acest scurtmetraj, „Rage Net" este însoțit (ca toate filmele cuprinse în antologie) de un text scris de Brakhage care poate ajuta spectatorul în procesul decodării. Conștient de multitudinea de interpretări posibile, citatul ales avertizează prin cuvintele regizorului american că „multe dintre lucrurile care s-au spus despre acest film pot fi valabile, cu excepția afirmației că *Rage Net* este rezultatul unei meditații asupra posibilității omului de a deveni prizonierul furiei din punct de vedere psihologic".

„Glaze of Cathexis", un film din 1990, ilustrează un concept cheie în psihologie care desemnează un atașament emoțional față de o persoană, un obiect sau o idee. Implicit, în lucrările de început ale lui Freud, catexisul este procesul care fixează în memorie obiectele psihice și mecanismele psihice printr-o anume cantitate de energie afectivă. În afara acestui proces, obiectele psihice nu se fixează în memorie. Astfel, catexisul (adică momentul în care sistemul nervos cristalizează obiectul perceput prin simțuri, iar reprezentarea lui este fixată prin faptul că de ea se leagă un atașament emoțional puternic) este asemănător cinematografului din perspectiva faptului că pelicula la rândul ei fixează forme și culori înainte inexistente, dar care din acest punct înainte nu mai pot fi confundate cu nimic altceva, ci capătă o existență în sine.

Mergând înapoi pe axa cronologică, găsim în filmografia lui Stan Brakhage filme care îmbină materialul filmat cu cel pictat, precum partea a doua a lui „Dog Star Man"(1964), înregistrată încă din perioada în care s-a născut cel de-al doilea copil al regizorului și „Thigh Line Lyre Triangular" (1961) care surprinde nașterea celui de-al treilea copil. Originea ideii de a picta și de a zgâria pelicula care a surprins cele două evenimente își are punctul de pornire în scurtmetrajul despre nașterea primului copil al lui Brakhage, „Window Water Baby Moving" (1959).

Impulsul de a face filmul despre nașterea primei fiice nu este consecința exhibiționismului lui Brakhage, ci, după cum însuși regizorul afirmă, vine în urma constatării că singura modalitate prin care el ar fi putut să evite leșinul în timpul nașterii soției era să filmeze momentul. Prin faptul că aparatul i-a oferit o ocupație care îl distanța într-o oarecare măsură de eveniment și îi dădea sentimentul că ceea ce face este să-și pună în aplicare meseria, imaginile fiind tot timpul filtrate prin lentile, Brakhage mărturisește că a fost apt să asiste la nașterea fiicei sale și să rămână în fiecare secundă alături de soție.

Conform spuselor regizorului, în timpul filmărilor lui „Window Water Baby Moving", acesta era conștient de viziunea lui hipnagogică de fiecare dată când clipea sau închidea ochii pentru câteva secunde, dar acele imagini nu au apărut în scurtmetraj. Astfel, începând cu partea a doua a lui „Dog Star Man", procesul de pictare și zgâriere a peliculei a venit ca o necesitate firească, al cărei scop era acela de a completa golurile filmului anterior care nu reproducea sau amintea în vreun fel de percepțiile hipnagogice pe care autorul le-a trăit în momentul desfășurării nașterii. Rezultatul l-a surprins plăcut pe regizor, care mărturisește: „am fost foarte încântat când am realizat că viziunile mele când țin ochii închiși se apropie de lucrările pictorilor abstract-expresioniști pe care i-am admirat foarte mult - Pollock sau Rothko.".

Astfel, ajungem în logica propusă mai sus, de la filme pictate direct pe peliculă, la scurtmetraje în care pictura este îmbinată cu imagini impresionate pe peliculă, la filme în care imaginea capturată are valoare aproape documentaristică: „The Act of Seeing With One's Own Eyes". Această producție din 1971, al cărei titlu reprezintă traducerea literală a semnificației cuvântului „autopsie" din greacă, a fost înregistrată într-o morgă în timpul disecării efective a unor persoane decedate. Prezentat publicului în alb-negru, scurtmetrajul de 32 de minute a fost filmat inițial color, însă pentru a diminua șocul provocat de imagini, regizorul a ales să facă această modificare ulterioară.

Aceste înregistrări medical-documentaristice care surprind ipostaze ale corpului uman lipsit de viață ar putea fi considerate o celebrare a morții, însă mișcările de aparat, tremurul continuu, hâcurile aparatului în momente care pot fi considerate cel puțin șocante fac din „The Act of Seeing With One's Own Eyes" o celebrare a vieții care se află în spatele camerei de filmat, viață care reacționează puternic la vederea unui corp uman lipsit de viață.

În cartea „The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Erza Pound, Gertrude Stein and Charles Olson", de R. Bruce Elder, autorul identifică anumite mecanisme ale distanțării pe care Brakhage le utilizează în așa fel încât să diminueze efectul șocant al imaginilor asupra spectatorului. Unul dintre ele este reprezentat de corelarea materialului filmat cu ipostaze iconice ale corpului uman din cultura vizuală a omenirii. Astfel, spune Elder, una din imaginile de început ale filmului prezintă corpul unui bărbat întins pe masa de disecție, surprins însă dintr-un unghi foarte jos, fapt care apropie acest cadru de tradiția renascentistă a studiilor despre perspectivă.

Un alt mecanism de distanțare este apelul constant la încadraturi strânse. În loc să creeze un efect naturalist de mărire până la limita suportabilului, apropierea excesivă devine mai degrabă o abstractizare a realității. Astfel, imaginea devine mai ușor digerabilă pentru spectator, care nu este nevoit să se confrunte în fiecare minut cu realismul dur al camerei de autopsie.

Însă pentru a înțelege cu adevărat încercarea regizorului american de a extinde percepția vizuală dincolo de sine și de interpretarea culturală pe care o dăm realității văzute, regizorul spune că semnătura „by Brakhage", aflată spre sfârșitul filmelor realizate de el, nu se referă doar la sine. Astfel, produsul artistic rezultat în urma eforturilor sale de a filma trebuie să fie văzut drept un film adus pe peliculă „prin intermediul lui Stan și Jane Brakhage", așa cum s-a întâmplat cu toate filmele regizorului începând cu momentul căsătoriei. Continuând în aceeași logică, la un anumit punct în biografia cineastului expresia se va transforma în „prin intermediul lui Stan, Jane și al copiilor Brakhage", „întrucât toate descoperirile pe care le-am realizat prin intermediul instrumentului numit *sine* au fost filtrate de sensibilitățile celor pe care îi iubesc." Așadar, într-o zi, extinzând cercul oamenilor pe care momentan nu-i cunoaște, dar de care se va lega emoțional într-un anumit punct al vieții lui, filtrările se vor ramifica până în momentul în care expresia „by Brakhage" va fi înțeleasă drept ceea ce reprezintă ea în ultimă instanță: „prin intermediul tuturor lucrurilor".

Commingled Containers, 1997

The Dead, 1960

Anim'est

Festival Internațional de Film de Animație
ediția a 7-a
București 5-14 octombrie 2012

de Cristina Bîlea, Ela Duca

Le Magasin des suicides (Magazinul de sinucideri)
Franța-Belgia-Canada 2012
regie Patrice Leconte

Familia Tuvache conduce o afacere prosperă într-o perioadă de recesiune aprigă – un cochet magazin care invită orice client să-și aleagă metoda potrivită pentru a-și pune capăt zilelor mizerabile. Prolificul autor Patrice Leconte debutează în filmul animat cu un lungmetraj adaptat după romanul omonim publicat în 2006 de Jean Teulé.

Cei care au citit deja romanul și au fost fermecați de umorul negru picurat în doze letale de râs, trebuie avertizați să nu aibă așteptări foarte mari de la film – poantele sunt la fel de haioase, nu vă faceți griji, însă transpunerea oricărui text în material audiovizual cere multe soluții pe care un regizor, oricât de experimentat, s-ar putea să nu le găsească.

Suntem introduși de la început în atmosfera unui Paris apocaliptic în care viața este considerată o povară și sinuciderile sunt la ordinea zilei – bieții porumbei se feresc în zbor de oameni care se aruncă pe geam. Totul e cum nu se poate mai rău pentru locuitorii cu cearcăne până în pământ care abia așteaptă să crape odată și să nu mai fie nevoiți să suporte greutățile vieții. Sinuciderea în public este interzisă, însă, iar cadavrele sunt amendate usturător pentru un asemenea delict. Așadar, orice tentativă de suicid trebuie făcută, pentru binele sinucigașului, până la capăt, în intimitatea propriei case.

Singura pată de culoare în acest oraș gri, năpădit de ploi acide, este magazinul care se află de generații în familia Tuvache și asigură clientelei „o moarte garantată sau banii înapoi". Amabil și galant, domnul Mishima Tuvache este pregătit oricând să convingă un client nehotărât, prezentând întreaga ofertă a magazinului, de la clasicul laț, la ceremonialul set de seppuku. Soția sa robustă, Lucrèce, gestionează casa de marcat și recomandă doamnelor sau domnișoarelor rafinate care doresc să moară cu stil, o sticluță de otravă cu parfum ucigător. Cuplul sinistru are doi copii – Vincent și Marilyn, botezați după van Gogh și Monroe – care moștenesc apatia și morbiditatea părinților și ajută la întreținerea magazinului.

Pacea din sânul familiei este dată peste cap de nașterea celui de-al treilea copil, Alain, care e tot numai un zâmbet. „În familia noastră nu se zâmbește", îi explică Lucrèce băiatului când acesta mai crește, însă orice tentativă de a-l educa pe micul Alain în spiritul depresiv al societății în care trăiesc dă greș. Alain este un optimist incurabil, răspândind bucurie în jurul lui, spre disperarea tatălui, care recurge chiar la a-l încuraja să se apuce de fumat. Alain riscă să facă familia de râs și, mai grav, să falimenteze afacerea acesteia. Premisa extrem de ofertantă a romanului nu este îndeajuns exploatată în film, neajunsurile existând la nivelul scenariului. Cu toate acestea, „Magazinul de sinucideri" merită vizionat pentru o mulțime de motive. Designul personajelor și al fundalurilor, conceput de Florian Thouret și Regis Vidal, este punctul forte al lungmetrajului, conturând cu umor atmosfera viu colorată și ușor demodată a magazinului în interiorul unui Paris modern, dar atemporal. Magazinul este animat de prezența permanentă a clienților de toate vârstele, și clasele sociale și dialogurile lor cu Mishima sau Lucrèce stârnesc cele mai multe râsete. Patrice Leconte a scris și versurile numerelor muzicale compuse de Etienne Peruchon – momente decente, dar, din păcate, nu foarte strălucite și nici *catchy*. Folosirea animației ca mediu de ilustrare a acestei povești câștigă cu mult în fața filmului cu actori. Patrice Leconte ține bine în mână regia filmului, dar își pierde, parcă, din entuziasm pe parcurs și varianta lui de final nu este suficient de curajoasă pentru a mulțumi publicul matur spre care țintește. (de Ela Duca)

Oh Willy...
Belgia 2012
regie Emma de Swaef, Marc James Roels

Animatoarea belgiană Emma de Swaef obține anul acesta trofeul Anim'est, după ce în urmă cu trei ani a fost remarcată de juriul aceluiași festival pentru filmul său de diplomă, „Soft Plants". Considerat în parte *sequel*, în parte *remake* al filmului mai sus menționat, „Oh Willy" împrumută din atmosfera, decorurile și chiar pe protagonistul precedentei animații: grăsunul Willy, care are la bază un personaj real, descoperit de Emma pentru documentarul ei despre fanteziile escapiste ale unui funcționar care așteaptă ca timpul să treacă și programul de muncă să ia sfârșit. Willy, personajul animat (alter-egoul imaginat al lui Willy cel real), este un bărbat gras de 40-50 de ani, cu o suviță anemică de păr pieptănată sârguincios peste chelie, care în ambele animații, dintr-un motiv sau altul, se trezește rătăcind printr-o pădure, încercând să supraviețuiască în sălbăticie. În „Oh Willy" el se întoarce în comunitatea de nudiști în care a copilărit pentru a-și lua rămas bun de la mama care se află pe patul de moarte. După dispariția acesteia, mai rămâne ceva timp în casa ei, copleșit de nostalgie. Pentru că instalațiile sanitare din casa mamei sunt defecte, iar Willy este presat de anumite nevoi fiziologice, pornește într-o mică expediție în pădure și se rătăcește. Dezobișnuit fiind de stilul naturist de viață, starea lui Willy se degradează rapid până când este adoptat de o miraculoasă bestie părosă. Narațiunea curajoasă, pe alocuri chiar excesiv naturalistă (Willy își face nevoile, vomită și suge de la sânul bestiei), este îmblânzită de o animație uimitor de gingașă, atât prin finețea cu care Emma de Swaef poate reda sentimentele și emoțiile personajelor fără a se folosi de dialog, cât și prin specificitatea materialului ales (lâna) și a atenției cu care se folosește de ea. În universul animat de Emma, formele sunt difuze și blânde: puful delicat care acoperă toate suprafețele se mișcă ușor în bătaia vântului și îndulcește atât liniile vizuale, cât și tușele narative (deși părțile lor anatomice sunt redate cu precizie, nudiștii nu par niciodată cu adevărat goi, imaginea puternică a unei bestii păroase care îi oferă ca hrană unui adult chelios conținutul sânului său nu are nimic dizgrațios în această animație). Emma de Swaef și partenerul său, Marc James Roels, intuiesc proprietățile materialului și se joacă cu aceste contraste, obținând rezultate surprinzătoare. (de Cristina Bîlea)

Rew Day (O zi anunțată)
Bulgaria 2012
regie Svilen Dimitrov

Premiul pentru cea mai bună animație balcanică i-a revenit filmului „Rew Day", care spune o poveste extrem de simplă în imagini picturale. Svilen Dimitrov este un animator bulgar experimentat, cu un umor savuros și un stil versatil, influențat de cineaști foarte diferiți, ca Walt Disney, Tim Burton sau David Lynch. Aici, Dimitrov se joacă cu timpul și asta nu pentru că spune o poveste de la coadă la cap (cu toții am văzut trucul ăsta de zeci de ori), ci pentru că are un simț foarte personal al încetinirii și al accelerării ritmului povestirii. Minute în șir (din cele șase cât durează animația) nu se vede decât un cadru fix în care, sub un pod, un om stă într-o poziție lejeră pe niște lăzi, fără să se miște. Atenția spectatorului este deturnată de fel de fel de animăluțe care se agită pe lângă el, de un vapor care alunecă pe apă în fundal, dar prezența omului și încremenirea lui continuă să intrige și devine de-a dreptul neliniștitoare atunci când începe să se însereze. Acum, că suspansul a fost epuizat, Dimitrov lasă personajul să alunece din poziția sa, arătând că este evident mort și derulează cu repeziciune povestea accidentului (aici un povestitor clasic ar întârzia dramatic pe fiecare moment fatidic) și a seriei de ghinioane care îl preced, până în momentul glorios în care personajul se trezește din somn și exclamă entuziast și neștiutor: „Ce zi minunată!". (de Cristina Bîlea)

Roire (Swarming)
Finlanda 2011
regie Joni Männistö

Scurtmetrajele studențești au fost foarte bune în acest an al festivalului, multe dintre ele putând să concureze cu ușurință în competiția principală a festivalului. Tehnicile preferate de tinerii absolvenți sunt animația desenată (tradițională sau digitală), *stop-motion*-ul cu păpuși și 3D-ul. Una dintre marile probleme cu care se confruntă fiecare debutant este, de obicei, povestea sau transpunerea ideii sau a mesajului într-o formă inteligibilă pentru public. Deși cunoștințele tehnice sunt bine stăpânite, tendința unor regizori de a rămâne fixați pe anumite detalii îi poate face să cadă în capcana propriilor povești foarte personale sau, dimpotrivă, să se lase pradă unei

Le Magasin des suicides, regie Patrice Leconte, 2012

festivaluri

structuri clasice și previzibile. Cu toate că am văzut destule scurtmetraje care au evitat grațios aceste probleme, m-am bucurat să aflu că premiul pentru cel mai bun film studențesc a fost acordat preferatului meu, „Roire”, un film finlandez realizat prin tehnica desenului pe hârtie.
Ca orice film bun, „Roire” are o idee simplă, ilustrată frumos la nivel vizual și auditiv. Un copil descoperă o pasăre moartă în pădure și firea lui curioasă îl îndeamnă să cerceteze insectele care ies din ea. Atitudinea lui inițial jucăușă față de micile creaturi se manifestă prin mutilarea lor fizică – trage o muscă de aripi până i se desprind sau strânge din ce în ce mai tare un gândăcel între degete până ce acesta pocnește. Amuzat de puterea lui asupra insectelor, băiețelul începe să le toarne o ploaie de pumni, strivind la întâmplare ce îi pică în cale. În acest timp, insectele încep să se urce, una câte una, pe el, profitând de lipsa lui de atenție. Satisfacția jocului său este întreruptă în momentul în care începe să simtă gâdilăturile piciorușelor lor pe piele și încearcă să le omoare sau să le dea jos – un gândăcel îi intră pe sub pantalon, două omizi îi rod urechea și restul insectelor invadează, încet-încet, acest nou teritoriu.
Joni Männistö, autorul filmului, concepe o lume desenată corect din punct de vedere anatomic. Linii simple separă precis pete uniforme de culoare, conturând un univers deopotrivă realist și stilizat. Întâmplarea ni se arată din unghiuri variate și copilul surprins din față sau din spate, de la nivelul solului sau la înălțimea lui, capătă astfel o tridimensionalitate nespecifică animației clasice. Relația dintre dimensiunea personajelor și mediul înconjurător este definită într-un mod creativ prin încadraturile care accentuează raportul mare-mic și aproape-departe. Sunetul contribuie enorm la definirea spațiului în care se petrece acțiunea, gălăgia perturbatoare făcută de copil fiind înlocuită, treptat, de liniștea organică a pădurii.
Insectele pun stăpânire pe corpul copilului, substituind părți din el – urechea roasă de omidă devine aripa unui fluture, vârful unui deget tăiat de un cărăbuș este umplut de un vierme și ochiul i se dezlipește și o ia din loc sub forma unei buburuze.
Tranziția alegorică prin care trece personajul principal este realizată cu multă fantezie și cu umor de regizorul care a intrat deja în vizorul festivalurilor prin acest debut puternic. Joni Männistö a absolvit în 2011 cursurile specializate în animație ale Academiei de Artă din cadrul Universității din Turku, Finlanda. După promițătorul „Roire” sper că va urma drumul animației de autor și că va continua să îmbogățească acest mediu. (de Ela Duca)

The Missing Key (Cheia lipsă)
Australia 2011
regie Jonathan Nix

Dragostea publicului s-a îndreptat anul acesta către „The Missing Key”, unul dintre cele mai convenționale și confortabile filme din punct de vedere narativ. Oricât ar încerca autorii să îl promoveze ca fiind o poveste originală, cu ramificații adânci, „cheia” nu este aici, fiecare etapă a istorisirii putând fi cu ușurință intuită de orice spectator de cinema. Pe scurt: tânărul muzician Hero Wasabi pleacă din Japonia natală pentru a studia muzica la Veneția, împreună cu pisicuța/asistenta lui, Jacuzzi. Aici trebuie să facă față concurenței aprige care se naște în fiecare an între studenții la conservator și devine de-a dreptul periculoasă în preajma concursului anual de absolvire, Abacus Scroll. Cel mai mișel dintre concurenți este Contele Telefino, care îi elimină din cursă pe toți colegii pe care îi consideră talentați. Când, după o serie de eșecuri, Hero reușește să obțină o notă bunicică de la profesoara lor foarte severă, intră în vizorul lui Telefino, care îl trimite pe grosolanul Codo Morso (un fel de ucigaș plătit al muzicii) să îi fure partiturile și să îi distrugă pianul. Dezamăgit, tânărul muzician își face bagajele, își ia pisica și vrea să se întoarcă acasă. Așteptând vaporașul are o viziune cu un vânzător de lampioane care îi amintește de rolul său acolo, se întoarce în competiție pe ultima sută de metri și îi suflă chiar de sub nas trofeul Contelui. Previzibilitatea poveștii întunecă puțin frumusețea realizării. „Animația rococo”, așa cum o intitulează autorii pentru a descrie bogăția paletei de culori și atenția pentru detalii, surprinde prin fel de fel de găselnițe simpatice care transpun în plan audio-vizual tot ceea ce am putea rata prin lipsa dialogului. În loc de cap, atât studenții la conservator, cât și oamenii obișnuiți de pe stradă, au gramofoane care redau muzica potrivită situației în care se află sau emoțiilor pe care le încearcă: atunci când Hero întârzie la școală, gramofonul-cap interpretează o melodie în care se repetă obsesiv „I'm late, I'm late”, iar discul se schimbă imediat într-un cântec încărcat de recunoștință, atunci când vânzătorul îi oferă personajului o cafea, pentru ca mai apoi să revină la problema principală, întârzierea; o variantă muzicală a fluxului conștiinței. La rândul ei, muzica capătă materialitate, transformându-se în minunate forme și culori, fragile și transparente atunci când nu are suficientă forță expresivă (încercările muzicale ale tânărului Wasabi sunt baloane de săpun care se sparg), miraculoase atunci când muzica este ceea ce ar trebui să fie (lampioanele colorate din compoziția cu care câștigă competiția îi farmecă și îi alină pe cei din public). Toate aceste transformări ingenioase fac din „Cheia lipsă” un film agreabil și memorabil pentru spectatorii de toate vârstele. (de Cristina Bîlea)

Tram, regie Michaela Pavlátová, 2012

Tram (Tramvai)
Franța - Cehia 2012
regie Michaela Pavlátová

În fiecare an, secțiunea Animash (cunoscută până la această ediție sub numele Mozaic) aduce în fața publicului cele mai reușite filme de animație. Dintre scurtmetrajele apreciate deja de alte festivaluri internaționale de referință, „Tramvai” iese în evidență prin obrăznicia cu care abordează sexualitatea feminină. Filmul face parte dintr-un proiect de lungmetraj inițiat de celebrul studio francez Sacrebleu Productions și este produs împreună cu studioul ceh Negativ Films. Momentan aflată încă în proces de finanțare, colecția de scurtmetraje va fi lansată sub numele „Sexpériences” și va include mai multe animații realizate de femei regizor pe tematica fanteziilor sexuale feminine.
„Tramvai” evocă o zi din viața unei vătmănițe pentru care slujba devine singurul mijloc de a-și exprima nevoile sexuale. Eroina își începe ziua de muncă aranjându-se în oglinda retrovizoare din cabina ei. Este singurul personaj colorat, iar uniforma ei albastră iese în evidență față de griurile care domină lumea înconjurătoare, de la tramvai și pasageri până la mașinile din trafic. În timp ce merge din stație în stație transportând călătorii indiferenți – bărbați serioși care se duc sau se întorc de la serviciu –, vătmănița se excită din ce în ce mai tare, stimulată de fiecare mișcare a tramvaiului. Dorința ei crescândă este acompaniată de o melodie ritmată care menține tonul ludic al filmului. Pe acest ritm pătrundem în fantezia eroinei, care transformă fiecare componentă a slujbei ei într-un obiect sexual. Totul o excită: compostarea biletelor, manevrarea manetelor și, bineînțeles, vibrațiile din scaun provocate de mersul tramvaiului. Pe lângă albastrul uniformei, personajul mai capătă și niște pete rozalii sub ochi, culoare care începe să înlocuiască cenușiul monoton de până acum. Nuanțele de roz devin din ce în ce mai aprinse, de la biletele introduse ritmic în compostor până la manetele care se transformă în obiecte falice cu capătul rotund colorat în roșu. Paleta restrânsă de culori este utilizată extrem de creativ, spre amuzamentul publicului care începe să vadă, ca și eroina noastră, penisuri stilizate peste tot. Vătmănița se lasă pradă fanteziilor ei sexuale – își deschide bluza, scoțând la iveală un bust generos acoperit, ce păcat, de un sutien roz. Intensitatea momentului este curmată de o frână bruscă pe care este nevoită să o pună și care o scoate pentru scurt timp din reverie, simțindu-se stânjenită sub privirile încruntate ale pasagerilor ce se revarsă asupra ei. Dar simplul fapt că este privită, în sfârșit, de obiectele dorințelor ei o stimulează și mai mult să-și continue reveria falică.
Spre sfârșitul zilei (și al filmului), vătmănița realizează că nu a reușit să atragă atenția nimănui și toată fericirea ei dispare, punând spectatorul în situația de a empatiza nebănuit de mult cu ea – nu o mai percepem ca pe o tanti grăsună obsedată de sex, ci vedem în personajul ei un om copleșit de singurătate, blocat într-o slujbă monotonă, fără nicio speranță de consolare. Finalul este, până la urmă, unul fericit. Un domn cu urechile înroșite (a văzut și el ce am văzut noi?) se încumetă să îi țină companie eroinei noastre.
„Tramvai” este inclus pe o listă de 57 de filme care intră în cursa nominalizărilor la Oscar. Probabil că va fi nominalizat, însă pronosticurile indică deja care va fi câștigătorul premiului („Oh Willy...”). În orice caz, autoarea filmului, Michaela Pavlátová, nu este la prima nominalizare la Oscar și nici la primul film cu tentă erotică, iar „Tramvai” a obținut deja premii importante, cum ar fi prestigiosul Cristal Annecy pentru cel mai bun film și premiul FIPRESCI, oferit de presă și critică. (de Ela Duca)

Tunnel (Tunelul)
Iran 2012
regiae Maryam Kashkoolinia

„Tunelul” este genul de film de care îți amintești la sfârșitul unei ceremonii de premiere și îți dorești să fi câștigat ceva, cu toate că nici filmele premiate nu și-au meritat mai puțin locul în palmaresul festivalului. Cu o experiență vastă ca grafician, lucrând în special coperte de carte înainte de a începe să animeze, Maryam Kashkoolinia are o predilecție pentru subiectele grave, cu rădăcini documentare. Primul său film, premiat la numeroase festivaluri de film se numește „In Memory...” (2005) și se referă la supraviețuitorii cutremurului devastator din regiunea Bam (Iran), iar „Tunelul” ilustrează o problemă spinoasă din Fâșia Gaza: tunelurile subterane folosite de localnici pentru a supraviețui condițiilor aspre ale blocadei. Maryam utilizează o tehnică foarte dificilă, în perfectă concordanță cu subiectul: animația cu nisip – întunecată, sumbră, pronunțat materială (greutatea nisipului se simte pe ecran, chiar și atunci când desenează forme diafane) și în același timp simbolică pentru spațiul deșertic pe care îl descrie. Povestea este simplă, iar scopul eroului, enunțat încă de la început prin singurul schimb de replici din film, vocile din *off* ale copiilor care întreabă unde e tata și explicația mamei: „A plecat să aducă de mâncare”. Filmul se constituie din drumul tatălui prin tunelul pe care îl sapă din mers și călătoria înapoi acasă. Prima parte (drumul dus) este mai mult descriptivă, animatoarea rezumându-se să arate efortul pe care îl depune personajul la săpat și creează suspans prin enumerarea elementelor disparate care vor juca un rol mai târziu: obuzul îngropat, soldatul de la suprafață care fluieră și ține ritmul cu piciorul, pământul care se surpă, oaia ciudată pe care o cumpără tatăl la celălalt capăt al tunelului. În partea a doua (drumul de întoarcere) toate aceste elemente se conjugă: oaia este dolofană și încăpățânată și trebuie împinsă prin tunelul îngust, pământul se surpă din ce în ce mai mult, oaia trage de rădăcina unei plante care se mișcă la suprafață, declanșând reacția automată a soldatului care trage la întâmplare. Ritmul se accelerează, iar suspansul este împins până la paroxism. Nici măcar mutra comică a oii nu mai poate dezamorsa încleștarea pe care reușește să o provoace animatoarea iraniană prin minuțiozitatea construcției și claustrofobicul spațiului pe care îl creează. Comicul este aici un contrapunct care nu răpește nimic din forța exploziei finale. (de Cristina Bîlea)

Les Films de Cannes à Bucarest (1)

ediția a 3-a

București 19-25 octombrie 2012

de Olivia Căciuleanu, Raluca Durbacă, Anca Tăbleț

7 días en La Habana (7 zile în Havana)

Franța - Spania 2012
regie Benicio del Toro, Pablo Trapero, Elia Suleiman, Julio Medem, Gaspar Noé, Juan Carlos Tabio, Laurent Cantet

Filmul colectiv „7 zile în Havana" prezintă, așa cum îi sugerează și titlul, șapte povești prin care diverși regizori încearcă să surprindă spiritul și atmosfera capitalei cubaneze urmărind personaje din pături sociale variate, care fie fac parte din interiorul culturii havaneze, fie sunt străini veniți în Havana în diverse scopuri.
În „El Yuma", Teddy, un actor american venit la o școală de film, trece de la o evidentă lipsă de comoditate (resimțită deoarece se află printre străini, într-un oraș și într-o țară a căror cultură nu reușește să o înțeleagă) la o aproximativă relaxare. Numai că felul în care încearcă să adopte stilul de viață havanez (printr-o imitare destul de stângace ce are la bază clișee turistice: rom/ alcool, trabucuri și femei voluptoase) se dovedește ineficient (apropo de clișee, merită remarcat că Teddy, la rândul său, ca reprezentant al americanilor, este privit de către havanezi prin intermediul unor stereotipii).
Emir Kusturica îl interpretează pe însuși regizorul Kusturica în „Jam Session". Venit în Havana pentru a i se acorda un premiu, regizorul resimte faima ca pe o povară de care încearcă să scape: inițial prin alcool, apoi prin muzică (șoferul său, care e și trompetist și cu care leagă o prietenie, îl duce la un *jam session*, unde Kusturica trăiește prin muzică un soi de experiență mântuitoare). Dacă în episodul precedent Teddy nu reușea să intre în spiritul orașului, aici șoferul este cel reticent la alte culturi (reticență vizibilă atunci când Kusturica îi face o propunere profesională); ultimul cadru ne arată mașina șoferului avansând nestingherită pe șoseaua lungă, ca și când nimic nu ar putea să îi scoată pe havanezi din ritmul lor existențial.
„La tentación de Cecilia" prezintă povestea personajului omonim, o cântăreață care are de ales între rămânerea în Havana alături de iubitul său și ieșirea din sărăcie (respectiv plecarea în Spania alături de un alt bărbat, spaniol, care să o promoveze pe plan artistic). Finalul (adică decizia ei de a rămâne în propriul oraș, deci în propria cultură) este cumva previzibil și ușor demonstrativ (e drept că într-un episod ulterior, în „Dulce amargo", ea pleacă, dar face asta tot alături de iubitul său și de alți havanezi.).
În „Diary of a Beginner", segmentul regizat de Elia Suleiman (în care protagonist este, la fel ca în „Jam Session", regizorul însuși), perplexitatea și incapacitatea protagonistului de a înțelege stilul de viață havanez și cultura orașului sunt descrise în note absurde: la nivel vizual (prin lipsa de orientare în spațiu a personajului în hotel, prin relativa lipsă de mișcare a protagonistului, prin planuri generale în care personajul se află centrat în marginea inferioară a cadrului, dând senzația că se pierde în decor, prin faptul că spațiul este uneori aproape „secat" de personaje, prin pete de culoare puternice, prin designul cămășii protagonistului și lista poate continua) și la nivel sonor (liniștea punctată de adierea vântului prin frunze, lipsa replicilor protagonistului, sunetul televizorului la care putem auzi un discurs al lui Castro, sunetul accentuat al valurilor). Segmentul tinde totuși să devină repetitiv (și asta fără ca repetitivitatea să accentueze în mod favorabil efectul scontat).
Ultimele trei părți („Ritual", „Dulce amargo" și „La fuente") sunt centrate pe personaje din interiorul mediului havanez. E de remarcat că în unul dintre ele („Ritual") cultura cubaneză (mai precis acea parte legată de magie și de misticism) e inaccesibilă tocmai unui personaj din interiorul ei (protagonistei i se face un ritual de purificare de către rudele sale în speranța că aceasta nu va mai fi lesbiană).
Dincolo de faptul că le leagă o cromatică asemănătoare, alcătuită mai ales din nuanțe calde (și pete puternice de culoare), faptul că întâlnim în unele dintre povești personaje și locuri comune (sau, cel puțin, tipuri asemănătoare de personaje și de locuri) face ca cele șapte segmente să nu fie total deconectate unele de altele. (de Anca Tăbleț)

Adieu Berthe ou l'enterrement de mémé (Adio, Berthe)

Franța 2012
regie Bruno Podalydès

Ce se întâmplă când un farmacist care și-a dorit în copilărie să devină magician se află în situația de a lua o decizie serioasă privind viața lui sentimentală? Totalitatea împrejurărilor îl determină pe Armand să îi declare soției sale că are o amantă, apoi să observe felul în care a evoluat relația dintre el și fiul său și, nu în ultimul rând, să încerce să fie un tată adevărat pentru fiica amantei sale. Evenimentele decurg firesc într-o notă comică, ușor convențională.
Convenția ar consta în faptul că nimeni nu are cum să greșească, deoarece toată lumea greșește, în felul său. În momentul în care Armand este anunțat telefonic că bunica sa a murit, se schimbă situația, mai ales că el însuși va trebui să călătorească până la azilul de bătrâni. De aici, povestea se dezvoltă uneori într-o cheie absurdă, alteori într-o cheie nostalgică. Pe de-o parte este toată confuzia emoțională prin care el trece oricum, pe de altă parte Armand începe să aibă un soi de remușcări față de faptul că nu a petrecut mai mult timp cu bunica sa.
Speculând puțin asupra înțelesului comediei, am putea gândi că ne este servit (rece) un model ușor ironic în ramă; vedem povestea unui personaj din prezent care este deturnat de raportarea lui la modelul unor personaje din trecut și, deci, inaccesibile cu adevărat în toată complexitatea vieților și deciziilor lor de moment, adică în totalitatea realității lor. Mai exact, individul, în deruta sa, identifică un model feminin idealizat în persoana bunicii tinere (din start într-o paradigmă comic-melodramatică, întrucât alege nu să celebreze viața, ci să idealizeze mental trecutul bunicii sale care tocmai a murit și care a devenit cu adevărat importantă în structura lui internă numai după ce a trecut în neființă). Odată cu aceasta îi apare, facil, și modelul masculin suficient de incomplet documentat al magicianului de care a fost îndrăgostită bunica lui înainte de a-și întemeia o familie. Suficient, spuneam, de incomplet pentru a-i permite să-și construiască o proiecție de sine stătătoare care să funcționeze în comoditatea aparentelor lui căutări emoționale.
Ironia despre care vorbeam, și probabil punctul foarte subtil în care filmul devine cu adevărat interesant, este cum existența, chiar și complet fictivă, a acestei povești pe un ecran servește spectatorului ceea ce personajul din film nu are ocazia sau refuză să vadă. Este poate un avertisment simpatic asupra pericolului pasivității – fără a fi nevoie ca autorul să-l exagereze în a-l prezenta drept un pericol real. Cu puțină atenție la detalii – de pildă scena în care el intervine peste soția lui la tejgheaua farmaciei lor personale și prescrie cu deplină încredere alt tratament unui bătrân, care după câteva minute bune de film se întoarce nemulțumit cu o reacție alergică – observăm că personajul e marcat de o profundă indecizie și de o mai complexă incertitudine asupra propriei sale identități. Motivația subconștientă, de educație, pentru care alege și poate să-și ascundă timp de aproape patruzeci de ani pasiunea pentru magie, este faptul că și bunica Berthe, la rândul ei, a decis să-i ascundă nepotului pasiunea mistuitoare pentru un iluzionist interbelic uitat de vreme.
O altă posibilă descifrare a operei cinematografice ar putea fi găsită în felul aproape caricatural în care protagonistul, necunoscând decât fragmentat-romanțios anumite coordonate ale modelului pe care alege să-l copieze, transformă perspectiva unui simplu farmacist asupra visului de a deveni un iluzionist de succes într-o glumă de familie de la sine înțeleasă și tolerată condescendent de către toate personajele.
Din punct de vedere stilistic nu se poate spune că filmul inovează limbajul vizual sau că-și asumă vreo convenție proprie de filmare. Totuși, există o ocazie cu care cineaștii ne anunță cumva că lipsa aparentă a unui stil anume constituie, în sine, un stil. Acest demers este pus în valoare într-o singură scenă-contrapunct, în care mesajele primite în aceeași seară de către protagonist de la soție și de la amantă sunt afișate direct pe ecran, în culori diferite (roșu și verde).
Fără a fi, așadar, o capodoperă, filmul lui Bruno Podalydès ne bucură cumva intelectul, pe un nivel mai degrabă narativ și cere o atenție aparte la detaliile scenariului original și un anumit simț al complicității subtile cu intenția niciodată declarată, deci în fapt doar presupusă, a autorului – fie de a lua apărarea, cu o compasiune satirică (în mod paradoxal) a oricărui om indecis, fie, cum spuneam, de a servi spectatorului o oglindă/ramă eficientă și bine ticluită formată din multe circumstanțe atenuante pentru nimic. (de Olivia Căciuleanu)

Yadon ilaheyya (Intervenție divină)

Franța - Maroc - Germania - Palestina 2002
regie Elia Suleiman

Mai întâi, Moș Crăciun e înjunghiat în vârful unui deal. Apoi, un bărbat este adus cu forța să repare marginea unei rampe. Urmează o serie de vecini care par să extragă plăceri deosebite din a-și face zile fripte unul altuia: gunoiul aruncat în curtea abia curățată a celuilalt, mașina parcată în poarta nepotrivită, călătorul care insistă să aștepte autobuzul într-o stație anulată, bărbatul care reface groapa din rampă în timp util pentru ca o mașină să rămână blocată acolo. Apoi se aruncă un cocktail Molotov într-o curte, după care un tanc explodează. Apoi lucrurile devin serioase. Este greu să privești filmul lui Elia Suleiman, „Intervenție divină", ca pe o simplă comedie neagră. Alcătuit în prima jumătate din vignete minuțios construite de pasiv-agresivitate pură, filmul capătă pe parcurs tonuri grave, transformându-se în final într-un vârtej suprarealist de violență cathartică. Dar cum altfel poate fi descris conflictul israeliano-palestinian?
„Intervenție divină" prezintă viața palestinienilor din Nazareth care trăiesc sub ocupație israeliană. Început ca o dispută asupra unui spațiu (o curte, un acoperiș, un colț de stradă), conflictul ajunge să capete dimensiuni absurde și, de cele mai multe ori, hilare. Jocurile dintre cele două tabere beligerante se transformă în accese de naționalism în trafic, când unui steag israelian așezat pe o mașină i se răspunde cu un cover al piesei „I Put a Spell On You", pe ritmuri arăbești. Doi îndrăgostiți palestinieni apelează la ajutorul unui balon imprimat cu fața lui Yasser Arafat pentru a trece de un punct de control aflat la intrarea în Ierusalim. Convenția se rupe într-o singură secvență, când un soldat israelian beat își ia în serios rolul și începe să insulte palestinienii care încercau să treacă în Ierusalim.
Cu toate acestea, jocul de-a șoarecele și pisica din filmul lui Elia Suleiman este o stare de fapt asumată. Într-o secvență, un soldat israelian și un prizonier palestinian lucrează împreună pentru a ajuta un turist străin să se orienteze, după care reintră fiecare în rolul dinainte stabilit. Însă stratul fin de propagandă anti-israeliană din film nu poate fi negat. Israelienii au arme, au putere, au control. Palestinienii aflați sub ocupație, în schimb, au jocuri inofensive și fantezii: palestinience sexy sfidează soldații puși de gardă la punctele de control, trecând nevătămate pe partea cealaltă, sau luptă, cu un aer de super-erou, cu comandouri înarmate de soldați israelieni. Mai mult, umorul lui Suleiman nu funcționează ca un catalizator al furiei palestiniene, ci ca un amplificator. Potențialul comic al fiecărei secvențe este întins la maxim și eliberat chiar înainte ca funia să plesnească. Curând, fiecare eveniment devine un exercițiu de răbdare, pe măsură ce tablourile pasiv-agresive ale regizorului se transformă în fantezii instigatoare. Iar Elia Suleiman este perfect conștient de jocul său până la final. Nervii sunt întinși la maxim. Oala e sub presiune. Rămâne de văzut cine va stinge focul. (de Raluca Durbacă)

The Angels' Share

Marea Britanie - Franța - Belgia - Italia 2012
regie Ken Loach

În cel mai recent film al lui Ken Loach, patru tineri (Robbie, Mo, Rhino și Albert) sunt condamnați la serviciu în folosul comunității. Cei patru doresc să aducă o schimbare pozitivă în viața lor, iar unul dintre ei, Robbie, motivat fiind de nașterea fiului său, dorește să scape de trecutul său tulbure și de înclinația către violență. Cheia acestei schimbări stă în talentul neașteptat de degustător de whisky al lui Robbie, respectiv în furtul unui sortiment foarte rar din această băutură - o posibilă trimitere la „Whisky Galore!" (1949, regie Alexander Mackendrick).

Există în filmul lui Loach vagi similitudini cu „Trainspotting" (1996, regie Danny Boyle), dar strict în sensul în care avem de a face tot cu o gașcă de tineri marginalizați, cu un jaf și cu schimbarea interioară a unuia dintre personaje. Una dintre problemele filmului este că nu arată prietenia care se leagă între cei patru în evoluția sa; e mai mult dată ca atare, postulată. Nici conflictul interior al lui Robbie nu este suficient exploatat (principala piedică interioară a sa, adică înclinația lui către violență, este doar anunțată, dar nu și explorată mai departe).

Dacă în prima jumătate a filmului atenția este îndreptată către situația în care se află Robbie și către dificultățile cu care se confruntă, în a doua parte punctele principale de interes devin jaful și prietenia/colaborarea celor patru. Această trecere marchează și o schimbare de ton: de la note dramatice la elemente de comedie (dar momentele de umor din acest film nu sunt mereu dintre cele mai inspirate) și apoi la un *happy end*.

Simpatia este evident direcționată către protagonist. Secvența în care Robbie își reîntâlnește una dintre victime (un tânăr pe care l-a bătut și căruia, indirect, i-a distrus viața) este relevantă în acest sens, dar felul prin care regizorul pune în lumină remușcările și regretul protagonistului nu este tocmai subtil: deși *flashback*-ul atacului și relatarea victimei lasă să se vadă violența lui Robbie, respectiv suferința victimei și a familiei acesteia, Robbie este arătat plângând, căindu-se, iar în secvența următoare discuția dintre el și prietena sa pune și ea în evidență regretul și dorința de schimbare a protagonistului.

La nivel cromatic, „The Angels' Share" este dominat de culori reci, în special de nuanțe de albastru și de griuri (petele de negru, la rândul lor, sunt, mai curând, nuanțe foarte închise de gri sau de albastru). În complementaritate sunt folosite uneori bejuri și pete arămii. Există, de asemenea, secvențe dominate de alb și de culori foarte deschise: în aceste cazuri lumina pare că inundă cadrele.

Ideea principală pe care încearcă Loach să o ilustreze în „The Angels' Share" este aceea a acordării unei a doua șanse unor oameni marginalizați de societate și, în acest scop, nu se ferește să imprime filmului un ton ușor optimist. Acest lucru nu ar fi fost o problemă în condițiile în care unele întâmplări ar fi fost mai credibile (de pildă faptul că Robbie și Leonie sunt lăsați să locuiască în casa unei rude a lui Leonie pentru simplul fapt că merită și ei o șansă), iar finalul nu ar fi reprezentat o rezolvare atât de facilă (e drept că putem identifica și aici niște nuanțe: în fond, o reală schimbare se produce doar pentru Robbie, nu și pentru Mo, Albert și Rhino; nu putem omite nici faptul că, pentru a face o schimbare în viața lor, personajele se folosesc tocmai de acele aptitudini care i-au adus inițial în fața legii.). (de Anca Tăbleț)

Yadon ilaheyya, regie Elia Suleiman, 2002

FILM MENU

FILMELE \ REDACTORII	Lavinia Cioacă	Georgiana Madin	Gabriela Filippi	Andrei Gorzo	Raluca Durbacă	Răzvan Dutchevici	Andrei Rus	Theo Stancu	Irina Trocan	Roxana Coțovanu	Andra Petrescu	Andrei Dobrescu
Holy Motors (r. Leos Carax)	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★			★★★★★	★★★★	★★★★★			★★★
Da-reun na-ra-e-suh (r. Hong Sang-soo)	★★★★		★★★★		★★★		★★★★★	★★★★★		★★★★	★★★★	
Post Tenebras Lux (r. Carlos Reygadas)	★★★★	★★★★							★★★★		★★★★	
Moonrise Kingdom (r. Wes Anderson)	★★★★	★★★	★★★		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★		★★★★★
Long men fei jia (r. Tsui Hark)						★★★		★★★★	★★★★		★★★★	
Agnès de ci de là Varda (r. Agnès Varda)			★★★★						★★★	★★★		
ParaNorman (r. Chris Butler, Sam Fell)	★★★★			★★★								
L'enfant de'n haut (r. Ursula Meier)										★★★★		★★★
On Death Row (r. Werner Herzog)			★★★★		★★★★					★★★		★★★
Skyfall (r. Sam Mendes)	★★★			★★★	★★★	★★★★			★★★★			★★★
Cesare deve morire (r. Paolo și Vittorio Taviani)					★★★		★★★	★★★★★	★★			★★★
Into the Abyss (r. Werner Herzog)			★★★★		★★★	★★				★★★	★★★	★★★★
Sleeping Sickness (r. Ulrich Kohler)							★★★				★★★	
Los pasos dobles (r. Isaki Lacuesta)							★★★			★★★		
Marley (r. Kevin Macdonald)					★★★					★★★		
Michael (r. Marcus Schleinzer)										★★★		★★★
The Angels' Share (r. Ken Loach)									★★★	★★	★★★	★★★
To Rome with Love (r. Woody Allen)	★★	★★	★★★★	★★				★★★★	★★	★★	★★★	
Despre oameni și melci (r. Tudor Giurgiu)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★		★★★		★★	★★
Tyrannosaur (r. Paddy Considine)					★★★	★★★		★★	★★			★★★
Lawless (r. John Hillcoat)				★★★	★	★★			★★★			★★★
Meanwhile (r. Hal Hartley)		★★★	★★★				★★		★★			
Romancing in Thin Air (r. Johnny To)			★						★★★		★★	
Whores' Glory (r. Michael Glawogger)	★★								★★	★★		★
7 Dias in La Habana (r. Elia Suleiman, etc.)	★		★	★★			★		★			

★★★★★ *capodoperă*
★★★★ *trebuie văzut*
★★★ *merită văzut*
★★ *poate fi văzut*
★ *pierdere de vreme*

CINECLUB
FILMMENU

În fiecare miercuri seara
La Cinemateca Eforie

Miercuri 5 decembrie, 19.00
Le petit soldat (Soldățelul), Franța 1963
regie Jean-Luc Godard

Miercuri 12 decembrie, 19.00
Charulata (Femeia singură), India 1964
regie Satyajit Ray

Miercuri 19 decembrie 19.00
Ninotchka, SUA 1939
regie Ernst Lubitsch

filmmenu.wordpress.com