FILM MENU

REVISTĂ
DE CULTURĂ
CINEMATOGRAFICĂ

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

NR. 19, IUNIE 2013

FILM MENU
unatc
RADIO GUERRILLA
ELIBERADIO
SĂ FILM!
Ne vedem la TOAMNĂ 2013

SUMAR:

REVIEW 4

The Great Gatsby • Domestic • Linhas de Wellington • Sergei Loznitsa: Observații Disparate • A perdre la raison • Paradies: Glaube • O Gebo e a Sombra • Foxfire • Los amantes pasajeros • Cei 1000 de ochi ai lui Olivier Assayas • Stoker • Behind the Candelabra • Spring Breakers • O Som ao Redor • Like Someone in Love • Reality • Autoreiji: Biyondo

INTERVIU 32

cu João Pedro Rodrigues

DOSAR 48

Manoel de Oliveira - corespondențe • João César Monteiro și perversitatea absurdului • João Pedro Rodrigues și fantasmele • Miguel Gomes despre cinemaul ludic și dragostea care rămâne • Minimalismul lui Pedro Costa

FESTIVALURI 69

NexT Film Festival
Timishort

COTAȚII FILME 79

REDACȚIA

REDACTOR COORDONATOR
Andrei Rus

REDACTORI
Bianca Bănică, Anca Buja, Ela Duca, Raluca Durbacă, Gabriela Filippi, Oana Ghera, Andrei Luca, Mihai Kolcsár, Teodora Lascu, Georgiana Madin, Andreea Mihalcea, Ioana Moraru, Andra Petrescu, Cristiana Stroea, Anca Tăbleț, Irina Trocan, Alexandru Vizitiu, Iulia Voicu, Diana Voinea

CORECTURĂ
Raluca Durbacă, Andrei Gorzo, Teodora Lascu, Ioana Moraru, Andra Petrescu, Irina Trocan

DESIGN
Alice Furdui, Daniel Comendant

EDITARE FOTO
Bianca Cenușe

ILUSTRAȚIE COPERTĂ
Matei Branea, Kitra

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

P.R.
Iulia Voicu

CREDITE FOTO
NexT Film Festival,
Timishort,
Iulia Voicu,
Independența Film,
New Films România,
Glob Com Media,
Ro Image 2000

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

filmmenu.wordpress.com
filmmenu@gmail.com

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

The Great Gatsby

Marele Gatsby
SUA - Australia 2013
regie: Baz Luhrmann
scenariu: Baz Luhrmann și Craig Pearce
imagine: Simon Duggan
muzică: Craig Armstrong
distribuție: Leonardo DiCaprio, Tobey Maguire, Carey Mulligan

de Irina Trocan

„The Great Gatsby" în 3D al lui Baz Luhrmann, plasat în New York în Epoca Jazz-ului și anunțat în campania de promovare ca fiind cea mai mare petrecere a anului (pe care o veți putea găsi la orice oră doriți în sala de cinema de lângă dumneavoastră), a avut premiera mondială la Festivalul de Film de la Cannes, unde era puțin probabil să scape de acuzația că e extravagant și cam atât. E deja a cincea adaptare a capodoperei literare din 1925 a lui F. Scott Fitzgerald și încă mai persistă zvonul că romanul nu poate fi adaptat.

În multe feluri, versiunea lui Luhrmann e o adaptare fidelă. Vocea din *off* a lui Nick Carraway (Tobey Maguire), personajul-narator din roman, e auzită aproape de la un capăt la altul al filmului rostind pasaje din „Marele Gatsby" – în timp ce aceleași cuvinte apar scrise de-a curmezișul ecranului, ca de mâna unei divinități. Scenariul (scris de Luhrmann și colaboratorul său frecvent, Craig Pearce) păstrează, în linii mari, povestea neschimbată și include *flashback*-uri care completează biografiile personajelor, dar ratează tot mai mult subtilitățile când se îndepărtează de cuplul central (Gatsby-Daisy). Pe malul unui golf din Long Island unde locuiesc soții Tom și Daisy Buchanan (Joel Edgerton și Carey Mulligan) și, peste golf de ei, Nick Carraway, sosește un misterios om înstărit pe nume Jay Gatsby (Leonardo DiCaprio), care dă petreceri fastuoase pentru localnici, deși nu pare să vrea să petreacă cu ei. Curând, Nick – vărul lui Daisy și vecinul lui Gatsby – e luat prin surprindere când Gatsby îl roagă să faciliteze întâlnirea lui cu Daisy, pe care bărbatul o cunoscuse în urmă cu cinci ani, când era soldat, și vroia să o recâștige. (Deși Nick se mutase și el de curând, deja îi intrase în grațiile lui Tom Buchanan, care nu-și ascundea de el aventura extraconjugală cu Myrtle Wilson – astfel încât pe parcursul evenimentelor ce urmează are poziția unui observator privilegiat.)

Inevitabil, rețeaua de evenimente construită de Fitzgerald în roman spune mai multe despre personaje acolo decât în film. Transpuse pe ecran, reacțiile lor sunt prea opace sau, dimpotrivă, prea simple și repetitive. Altfel, Baz Luhrmann știe să-și conducă actorii în momente-cheie. (Îmi permit mai departe

să includ *spoiler*-e pentru că nu e tocmai o poveste nouă. Dar va urma – mult mai jos – o porțiune *spoiler-free* despre coloana sonoră.) După ce adevărul iese la suprafață, Gatsby, Tom și Daisy rămân în salonul unui hotel să discute situația (asistați de Nick și de Jordan Baker – Elizabeth Debicki –, prietena cea mai bună a lui Daisy). În cearta care urmează – intercalată cu lingușeli, ponegriri și șantaj sentimental –, prestațiile tuturor actorilor (inclusiv reacțiile pasive ale lui Nick și Jordan) sunt, moment cu moment, perfect modulate. De altfel, DiCaprio face un rol fin de comedie – în limitele personalității lui Gatsby, care ascunde dincolo de alura detașată un suflet de cățeluș iubitor –, trecând rapid de la jovialitate camaraderească (inclusiv când îi cere favoruri lui Nick) la fâstâceală adolescentină de față cu (sau vorbind despre) Daisy. În plus, trebuie apreciat că Luhrmann e atent inclusiv la anumite elipse ale romanului care sunt mai greu de păstrat în film decât în text. Când Myrtle e lovită de mașina în care se întorc Gatsby și Daisy, suspiciunea planează asupra lui, deși, de fapt, la volan era Daisy. Înaintea accidentului, Luhrmann îl arată pe DiCaprio rotind brusc volanul, încercând inutil să o ocolească pe Myrtle, fără să dea de înțeles că încearcă să preia controlul când nu reacționează Daisy.

Filmul poate fi apărat ușor și de atacurile celor care și-ar dori să fie mai *indie* – opulența e un factor important în poveste. Se dovedește că Gatsby s-a îmbogățit (subit și prin mijloace ilegale) ca un fel de gest măreț de iubire, sperând că astfel o va face pe Daisy să rămână cu el. Chiar proza lui Fitzgerald transmite fascinația față de obiectele prețioase care îi înconjoară pe protagoniști și le dau siguranță. Iar câteva tușe neașteptate dau un pic mai multă consistență lumii (altfel, foarte mozaicate) a filmului: după o petrecere fastuoasă în casa lui Gatsby, în fundalul cadrului larg se pot vedea servitorii care adună din piscină paharele, folosindu-se de niște plase cu mânere foarte lungi.

Acestea fiind zise, regia lui Baz Luhrmann nu echivalează cu proza lui Fitzgerald. Aglutinează coregrafii (ale servitorilor în casa Buchanan, ale dansatoarelor la petrecerea lui Gatsby) cu beții în petreceri improvizate, cu secvențe halucinante de cinema expresionist, cu filmări *god's-eye-view* și cu personaje episodice pitorești. Printr-o ironie care l-ar gâdila și pe Fitzgerald, anumiți spectatori, deși au fost impresionați de spectacol, au rămas totuși de părere că filmul, de două ore și douăzeci de minute, durează prea mult. (Or, dacă mai socotim și *trailer*-ele...)

Recenzând filmul în „The Village Voice", Stephanie Zacharek scrie: „«The Great Gatsby» e în același timp «prea mult» și ce vrea Luhrmann, mai puțin o adaptare a romanului lui F. Scott Fitzgerald decât o versiune filmică a lui Jay Gatsby însuși." Într-adevăr, romanul e despre un vis de măreție, dar îl pune în perspectivă arătând cât de gol e pe dinăuntru și ce consecințe grave ar putea avea, în timp ce filmul – rareori detașat – comunică doar că visătorilor li se pot întâmpla, dacă au ghinion, lucruri triste. Gatsby e glorificat de la prima apariție în film (în care, fără să fie complet vizibil, domină cadrul) până după moarte, când, scufundându-se în piscină, e fotografiat de deasupra apei de o ceată de jurnaliști; aici, încadratura e împrumutată din „Sunset Boulevard" (1950, regie Billy Wilder), dar asemănările dintre cele două filme și tragediile prin care sfârșesc sunt cvasi-nule.

Alte elemente luate de la Fitzgerald pe care Luhrmann le-a fixat strâmb în film sunt cele două pseudo-simboluri: lumina de far verde de peste golf spre care Gatsby privește în fiecare noapte, cu certitudinea că e chiar lângă casa lui Daisy, că e un fel de stea care duce către ea; și panoul publicitar cu ochii doctorului T.J. Eckleburg, pe care Wilson, soțul lui Myrtle, îl confundă în simplitatea lui cu veghea perenă a lui Dumnezeu. În roman, sunt folosite să caracterizeze personajele, dar Luhrmann le tratează cu reverență, ca și cum însemnătatea lor morală ar fi o punte spre adevăr. Alterat e și Nick Carraway – vorbitorul elocvent, atent la ceilalți, care evită să spună foarte multe despre el. În film, drama lui Gatsby i se mai învârte încă în minte câțiva ani mai târziu, când e internat în sanatoriu – deși în carte e mult mai rece: îi spune lui Gatsby de despărțire, doar că îl crede mai valoros decât pe cei care l-au respins – apoi, după ce Gatsby moare, Nick reflectează cu satisfacție că a apucat să-i spună măcar atâta lucru. Dar presupun că schimbarea n-ar trebui să mă mire foarte mult, luând în calcul faptul că naratorii de romane sunt, de obicei, minți lucide, în timp ce protagoniștii de film sunt buni la suflet.

Lăsând la o parte eclectismul vizual al lui Luhrmann, cealaltă mare îndrăzneală (pentru tradiționaliști) e coloana sonoră. Cel mai recent „Mare Gatsby" a fost produs de Jay-Z (motiv pentru care eu, una, urmărind una dintre efuziunile lui Gatsby pe care Luhrmann le tratează când ironic, când naiv, așteptam cu atenția încordată să aud „99 problems"). Emeli Sandé are un *cover* după „Crazy in Love" de Beyoncé, Beyoncé are un *cover* după „Back to Black" de Amy Winehouse, Jack White cântă „Love Is Blindness" în timpul accidentului de mașină și Lana Del Rey, cu ocazia reîntâlnirii între Daisy și Gatsby, interpretează „Young and Beautiful" (poate cea mai apreciată și comentată alegere de pe coloana sonoră, deși, sigur, orice face Lana Del Rey va fi comentat). Ca de obicei, Luhrmann încearcă să aducă în filmul său cele mai cunoscute voci din ultimii ani (i-am omis pe Florence and the Machine, Sia, Gotye, The xx, will.i.am...), iar faptul că sunt tapetate cu muzică îi face filmele mai ușor de digerat (și slăbiciunile regizorale mai ușor de trecut cu vederea), dar, în același timp, perisabile. „Romeo + Juliet", de la care au trecut 17 ani, deja pare de pe altă lume (în ciuda presupusei universalități a lui Shakespeare) pentru oricine nu mai ascultă The Cardigans.

Dacă tot am vorbit de „Romeo + Juliet" și trecerea timpului, aș vrea să citez dintr-o cronică de-a lui Alex Ross (actualmente colaborator frecvent la „The New Yorker") apărută în „Slate" după premiera filmului (înainte de „Titanic", când Leo DiCaprio nu era încă „dovedit comercial"): „Abia trecut de douăzeci de ani, DiCaprio are o prezență ciudată, zveltă – înalt, dar foarte slab, arătând uneori mult mai tânăr decât vârsta lui, alteori ca un alter ego mai bătrân înfometat. Pare emoționat, fără astâmpăr, fragil, dar totodată aspru. [...] Cariera lui a început când River Phoenix a murit din cauza unei supradoze. Până la acest Romeo, DiCaprio nu însemna mare lucru. Ce făcea putea fi întâmpinat ca bizar, dar, sincer, filmul independent american se îneacă de atâta bizar." La a doua colaborare cu Luhrmann, profilul unui adolescent neînțeles fixat în colțul lui de lume nu pare să i se mai potrivească nici măcar ca etapă renegată din trecut. În viziunea lui J. Hoberman, Gatsby completează tripticul de Visători Americani, alături de Howard Hughes și J. Edgar Hoover. Oricum ar fi, schimbările de direcție ale lui DiCaprio (deși indiscutabil îndrăznețe) au fost treptate și persistente. Gatsby ar putea învăța de la el că toată treaba cu faima și respectul trebuie făcută pas cu pas.

Domestic

România 2012
regie și scenariu: Adrian Sitaru
imagine: Adrian Silișteanu
montaj: Andrei Gorgan și Adrian Sitaru
distribuție: Adrian Titieni, Gheorghe Ifrim, Clara Vodă, Ioana Flora

de Andrei Luca

În „Domestic", cel mai recent film al lui Adrian Sitaru, regizorul construiește ramificațiile narative în jurul unui punct care leagă o serie de episoade domestice desfășurate în apartamentele aceluiași bloc: animalele. Un element important în nuanțarea raporturilor dintre animal și om vine din dubla perspectivă a celui din urmă asupra celui dintâi. Cu alte cuvinte, locatarii blocului pendulează tot timpul între ipostaze care redau două raporturi posibile între om și animal: în functie de context, necuvântătoarele din film sunt tratate fie ca animale de companie, fie ca hrană. În ciuda aerului lejer și vesel al filmului, ale cărui dialoguri poartă spectatorul către teorii fanteziste în care Iisus este extraterestru, Shakespeare e român, iar iepurașii încarnări ale unor ființe din viitor venite în epoca noastră în vacanță, regizorul strecoară câteva adevăruri despre natura umană, pe care le evidențiază tocmai prin raportarea omului la animal.

1. Câinele și responsabilitatea: A doua secvență a filmului aduce în atenție o problemă a comunității blocului - câinele unei familii stă pe casa scării, deranjând vecinii. Momentul ședinței de bloc este un prilej pentru regizor de a lua în derâdere autoritatea domnului Lazăr, administratorul de bloc, și de a se juca cu tipologii ale personajelor (vecina veșnic nemulțumită, personajul colectiv furios, vecinul grabnic-ajutător etc). Acest fir narativ se va dezvolta mai târziu într-o poveste care îl va urmări pe Toni cum își asumă responsabilitatea pentru câinele mai sus menționat, pe care îl va adopta după o încercare eșuată de a-l duce la adăpost.

2. Găina și amoralitatea copiilor: Un alt episod își concentrează atenția asupra familiei Lazăr, în sânul căreia se declanșează un mic conflict domestic în momentul în care soția aduce acasă o găină vie. Discuțiile soților Lazăr, care își pasează unul, altuia responsabilitatea tăierii găinii (amândoi refuză să o facă) sunt curmate de decizia Marei (fata familiei Lazăr) de a tăia ea însăși pasărea. După două încercări eșuate și negocierea unei sume de bani în schimbul operațiunii, ușa de la baie se închide pentru a treia oară în urma fetei. Găina mai cotcodăcește de câteva ori, apoi ușa se redeschide, lăsând să se vadă în planul îndepărtat peretele băii mânjit cu sânge. Umorul secvenței este accentuat de atitudinea ușor încurcată a părinților, care până la urmă o felicită pe Mara pentru curajul ei.

3. Iepurele „mănânc-și-plâng-mănânc": „Iepurii sunt făcuți să-i mâncăm, înțelegi? Că oamenii mănâncă cărniță" – cam așa s-ar rezuma în cuvintele unui personaj filosofia acestui episod, care este exprimată în momentul în care copilul familiei Mihăieș refuză să mănânce tocănița făcută din carnea iepurelui pe care el îl considera animal de companie, nu animal de sacrificiu. Indus în eroare de povestea mincinoasă a tatălui despre cum iepurele nu a fost cumpărat de la piață ca să fie gătit, ci lovit cu mașina și adus acasă ca să se facă bine, copilul este aici exponentul unei atitudini care contrastează cu natura carnivoră a familiei sale. Însă, după cum o va demonstra mai târziu, raportarea sa la animale nu este complet inocentă și nici lipsită de răutate (sau măcar de indiferență).

4. Pisica și vinovăția: Separați în urma decesului Marei (episodul este ascuns spectatorilor printr-o elipsă), părinții reușesc să se împace tot prin intermediul pisicii, aceeași care poartă vina morală a morții fetei lor. Cercul vinovăției se extinde către vecinul care i-a oferit Marei pisica, la rândul lui chinuit de un vis bizar (element suprarealist, care rămane o constantă în filmele lui Sitaru).

5. Porumbelul și „Colivia": Spre deosebire de scurtmetrajul „Colivia", unde relația dintre tată și fiu reușea să emoționeze, pe de-o parte, prin pactul realist, pe de altă parte, prin nuanțarea personajelor și profunzimea lor, în „Domestic", deși Sitaru păstrează același scenariu, povestea își pierde din forță prin faptul că e integrată într-o demonstrație a cărei finalitate este aceea de a arăta multitudinea situațiilor care pot apărea din banala coabitare a oamenilor cu animalele. Aici, încercarea regizorului de a aduna sub acoperișul aceluiași film cât mai multe legături posibile între oameni și animale (sau între oameni și oameni prin intermediul animalelor) nu nuanțează poveștile, ci dimpotrivă, le aplatizează. Fiecare fir narativ nou nu vine să-l îmbogățească pe anteriorul, ci pare redus la statutul de eveniment enumerat cu liniuță, al cărui scop în economia filmului este completarea unui tablou demonstrativ care arată cât de diferite pot fi poveștile oamenilor și ale animalelor lor.

Linhas de Wellington

Franța-Portugalia 2012
regie: Valeria Sarmiento
scenariu: Carlos Saboga
imagine: André Szankowski
montaj: Luca Averdi și Valeria Sarmiento
distribuție: Nuno Lopes, Marisa Paredes, John Malkovich, Mathieu Amalric, Catherine Deneuve, Isabelle Huppert

de Andra Petrescu

„Linhas de Wellington" este filmul în a cărui pre-producție Raoúl Ruiz era implicat la momentul în care a murit - de altfel, filmul îi este dedicat. Carlos Saboga, scenaristul de la „Mistérios de Lisboa" („Misterele Lisabonei", 2010, regie Raoúl Ruiz), lucra cu acesta la un film despre Războiul Peninsular (1808-1814), cel prin care Napoleon încerca să ocupe Spania și Portugalia. După ce regizorul a murit, Saboga i-a propus Valeriei Sarmiento (soția și colaboratoarea, ca monteuză, a lui Ruiz) să preia proiectul în calitate de regizor. Filmul nu e, în niciun caz, lipsit de calități; e clar că stimulează, cel puțin, anumite plăceri vizuale, mai ales pentru spectatorul care apreciază calofilia. Pe de altă parte, structura sa narativă e similară celei din „Mistérios de Lisboa", însă fără să-i preia și calitatea conținutului, și obligă la o comparație ce nu-i face nicio favoare.

În „Mistérios de Lisboa" fiecare poveste e conținută de o alta; și fiecare dintre aceste povești e o amintire, a cărei realitate spațio-temporală e irelevantă și incertă – ceea ce face filmul, care altfel nu ar avea nimic suprarealist, să capete o atmosferă fantezistă. Mai mult, subiectul aparține unui sentimentalism exagerat pe care Ruiz îl salvează prin stilizare și, cumva, prin abstractizare și ironie. Ruiz redă poveștile acestea păstrându-le oralitatea, prin cadre-secvență lungi, care nu sunt statice, dar nici alerte – camera dă un semi-ocol în jurul personajelor, ca și cum și-ar rafina observația – și care funcționează ca fresce. Interiorizează ritmul poveștii, făcând ca dinamica montajului să pară a fi cea a personajelor, și nu a filmului. „Mistérios de Lisboa" e o minunăție ale cărei calități decurg tocmai din amestecul acesta de realism și senzațional, care, până la urmă, devine de-a dreptul fabulos. „Linhas de Wellington" se trage de aici, ca și cum ar bifa, pe rând, lucrurile făcute în „Mistérios de Lisboa", fără ca rezultatul să ducă în același loc din punct de vedere emoțional și estetic. Așadar, respectă cadrele-secvență-frescă, inclusiv mișcarea semi-circulară a aparatului de filmat, secvențele decurg una din alta ca o povestire în ramă (Valeria Sarmiento spune că e asemănătoare cu „1001 de nopți"), jocul actorilor e (aproape) la fel de teatral. Dar folosirea unor tehnici nu asigură și același rezultat, și nici nu este nevoie. Întrebarea e dacă, neavând aceleași efecte, înseamnă că se constituie în altceva, la fel de interesant ca „Mistérios de Lisboa", dar independent de el, sau rămâne doar un eșec.

O deosebire principală e tonul: „Linhas de Wellington" e grav și tragic. Dacă Ruiz, în filmul lui, aborda o poziție de blândețe ironică față de tragismul personajelor, Sarmiento, aici, conferă subiectului seriozitatea și dramatismul necesar unei povești despre război. Atmosfera e redată din detalii concrete, verosimile, ale trecutului istoric. Trecerile de la o poveste la alta nu se fac feeric, ci direct și crud – dar se poate spune că lumina funcționează aproximativ la fel ca în „Mistérios de Lisboa", pentru că dacă acolo contura irealitatea de basm, aici conturează, prin nuanțele reci, tenebrosul situației (noroiul și ploaia, redate în nuanțele astea impersonale, par să fie o metaforă pentru inutilitatea războiul în destinele oamenilor lipsiți de putere). De asemenea, situațiile nu se pot pune sub semnul îndoielii, ele sunt arătate spectatorului ca un fapt deja întâmplat și sigur; în „Mistérios de Lisboa", care era o adaptare după un roman al secolul al XIX-lea, coerența poveștilor, fie ele chiar și redate prin povestire orală, e foarte clară, dar aici, unde cred că ea ar fi fost necesară tocmai pentru că narațiunea pare să își impună veridicitatea, lipsește – poate că în varianta pentru televiziune a filmului, care e puțin mai lungă, firele narative se clarifică. Spectaculozitatea din „Mistérios de Lisboa" ducea la evidențierea suprarealismului unor situații comune – de fapt, sentimentale –, situându-le astfel într-o zonă fantezistă fără alte elemente specifice – practic, tot ce se întâmplă acolo ar putea fi real –, și tocmai această combinație îi conferă frumusețe. Aceleași lucruri aplicate în „Linhas de Wellington", și la fel de frumoase vizual, nu reușesc să ajungă în același loc; pur și simplu, deși nu e lipsit de calități, filmul nu provoacă aceeași intensitate de afectivitate sau reflecție. „Linhas de Wellington" nu e minunat, dar poate că un film de război nici nu trebuie să fie astfel.

SERGEI LOZNITSA

OBSERVAȚII DISPARATE

de Raluca Durbacă

Cazul cineastului ucrainean Sergei Loznitsa este cât se poate de curios. Deși este, în primul rând, un autor de documentare, din 1996 până în 2013 regizând în total 12 astfel de scurt- și lungmetraje, este cunoscut de publicul larg mai mult datorită celor două lungmetraje de ficțiune pe care le-a realizat recent – „Schastye moe" („Fericirea mea", 2010) și „V tumane" („În ceață", 2012) -, prezente în cadrul Festivalului de Film de la Cannes. Desigur, criticii de film au năvălit cu interes peste operele sale de ficțiune, însă despre documentare s-a scris puțin, disparat și frustrant de neconcludent. Iar atunci când s-a scris, li s-a lipit tuturor eticheta de „film eseu". Adică o categorie mult prea puțin teoretizată, în care intră orice formă hibridă de film non-narativ (experimental, avangardă etc.), despre care nu prea putem spune exact ce e, dar recunoaștem că e artă. Din fericire, lucrurile sunt un pic mai complexe decât atât.

Documentarele lui Loznitsa sunt fie non-narative, fie non-lineare, lipsite de *voice-over* sau de muzică non-diegetică, însă variază de la forme adaptate de *cinema vérité*, la exerciții impresioniste, la studii de artă fotografică, până la *found-footage films* și exerciții de recontextualizare a unor materiale propagandistice de arhivă. Iar această varietate de stiluri și forme face ca opera cinematografică a acestuia să fie cu atât mai greu de calificat și analizat. Există un interes evident pentru istoria Rusiei, pentru traumele sale și pentru impactul pe care transformările politice prin care a trecut afectează societatea în ziua de astăzi. Există o curiozitate aproape științifică pentru rural, țărănime și un stil de viață aflat pe cale de dispariție, așa cum există un anumit lirism vizual cu tente nostalgice în felul în care cineastul privește spațiul și relația omului cu spațiul în care funcționează. În același timp, există meditații asupra documentarului ca formă de artă și asupra capacității sale de a reflecta realitatea așa cum este ea.

NON-FICȚIUNE NON-NARATIVĂ

Sergei Loznitsa s-a născut în 1964 în orașul Baranovitchi, din Belarus, pe atunci parte a Uniunii Sovietice. În 1981 a fost admis la Institutul Politehnic din Kiev, unde a studiat Matematică și Sisteme de control. După absolvire, a fost angajat la Institutul de Cibernetică din Kiev, unde a lucrat ca inginer în cadrul unor programe de dezvoltare a inteligenței artificiale și a mecanismelor de luare a deciziilor. În 1991 s-a înscris la Școala de Film din Moscova (celebra VGIK), pe care a absolvit-o în 1997. În 2000 a primit bursa NIPKOW PROGRAMM în Berlin. În urma acestei experiențe, a decis să emigreze în Germania împreună cu familia, ca să-și poată finanța filmele.

Cât timp a locuit în Rusia, până în 2000, Sergei Losnitza a făcut trei scurtmetraje, dintre care cel mai interesant este „Polustanok" („Gara", 2000). Filmat pe peliculă de 35 de mm, alb-negru, iarna, într-o haltă din Rusia, acest scurtmetraj este un exercițiu impresionist. Filmul conține cadre cu oameni dormind în gară - bătrâni, copii, femei, tineri - răsfrânți, care cum au apucat pe banchetele din lemn ale gării, care respiră și sforăie la unison în liniștea nopții timp de 25 de minute de film. Interesant este ritmul în care Loznitsa alege să monteze cadrele, puțin mai alert la început, după care descrește frecvența acestora până când ajung să mimeze ritmul regulat al respirației personajelor. Efectul de somnolență este indus și de modalitatea în care folosește lumina – un clar-obscur în care contrastul scade pe parcurs, contururile ajung să se estompeze, iar imaginea devine neclară, de parcă tot aerul cald expirat de către cei care dorm, intrat în contact cu aerul rece venit de afară, ar fi creat în încăpere un condens care s-ar fi așezat pe lentila aparatului de filmat. Deși filmează detalii - figuri, poziții, încălțări, brațe căzute pe lângă corp, guri deschise, bagaje etc. -, tot acest vacarm de corpuri și obiecte este cel care delimitează și definește spațiul în care funcționează. Camera este așezată în unghiuri diferite, plonjeuri și contra-plonjeuri, câteodată la nivelul solului, câteodată deasupra capetelor care dorm, spațiul construindu-se în final din toate aceste bucăți de puzzle.

Un studiu interesant al modalității de relaționare a oamenilor cu spațiul în care există este lungmetrajul „Poselenie" („Înțelegerea", 2002). Filmat tot pe peliculă de 35 de mm, alb-negru, filmul se deschide cu o serie de cadre generale bucolice în care, pe măsură ce ceața dimineții se risipește, vedem văi, dealuri, pășuni, case strâmbe, garduri improvizate, un țăran trimițându-și vaca la păscut, un altul ducând apă la cai, un altul prășind leneș în grădină, un grup de oameni suindu-se în autobuz, un alt grup adunând fânul de pe câmp în căpițe, apoi risipindu-l pentru a-l putea usca la soare. Pe măsură ce filmul înaintează leneș, planurile generale devin planuri întregi, apoi planuri medii, și abia când vezi figurile celor care își mănâncă

masa de prânz într-o cantină realizezi că te afli într-o colonie pentru bolnavi mintal, în care munca pe care ai observat-o în prealabil - și pe care ai investit-o cu niște semnificații - este de fapt o formă de terapie pentru pacienții acestei comunități. Cuvântul cheie este percepția. Dacă la început personajele sunt judecate și catalogate prin intermediul semnificației pe care i-o atribuim spațiului, în momentul în care se produce inversarea în percepție, spațiul capătă alte semnificații, judecat fiind prin intermediul personajelor care îl ocupă. Schimbarea de percepție se produce doar în privitor. Loznitsa păstrează ritmul instituit încă de la început, creând în același timp o muzicalitate interioară prin frecvența cu care montează cadrele. Camera este aproape tot timpul fixă, observând de la distanță scene din cotidianul acestei comunități în care totul pare inversat, până și funcția vacii care hărțuiește ca un cățel flâmând oamenii ce ies din cantină, spre amuzamentul celor care așteaptă afară. Unii critici au văzut în modalitatea în care Loznitsa prezintă această comunitate o metaforă pentru Rusia sovietică – oameni prestând în comun o muncă ce nu folosește nimănui (cincinale, depășirea producției la hectar, producând mai mult decât are țara nevoie să consume), cu scopul de a le da impresia că progresează și construiesc o societate nouă. Este o ipoteză plauzibilă, dar, din punctul meu de vedere, rămâne doar la nivel de speculație, acest gen de analogii fiind valabile pentru orice țară care a făcut la un moment dat parte din fostul bloc URSS.

În lungmetrajul „Peyzazh" („Peisaj", 2003) Loznitsa construiește un portret complex, dar brutal, al Rusiei de astăzi. Filmat, ca și „Gara", iarna, însă într-o stație de autobuz, filmul este alcătuit doar din *pan*-uri de la stânga la dreapta, cu tăieturi de montaj mascate fie de stâlpi, fie de cadre de fereastră sau de zborul vreunei păsări prin cadru. Ceea ce pare a fi un exercițiu formalist este de fapt o formă adaptată de *cinema vérité*. Loznitsa folosește același tip de decupaj precum în „Înțelegerea", pornind cu planuri generale ale orașului acoperit de zăpadă, trecând apoi la planuri medii și la prim-planuri cu femei, bărbați, bătrâni, copii, așteptând autobuzul. Nu există niciun plan întreg, doar figuri, expresii și priviri aruncate din când în când în camera care se rotește fără discriminare și cu aceeași frecvență de fiecare dată. De această dată, însă, fragmentele nu reconstruiesc spațiul, ci discursul despre acea comunitate. Pe imagini sunt montate frânturi de conversații, voci care se amestecă și se topesc, dând naștere unui discurs coerent despre viața în Rusia secolului al XXI-lea. Alcoolismul și sărăcia, dublate de nemulțumirea față de starea în care a ajuns țara și față de nivelul de trai al omului de rând sunt temele principale de discuție ale celor care așteaptă autobuzul. Este însă greu de

V tumane (În ceață), 2012

cuantificat cât de conform cu realitatea este acest portret, atât timp cât nu este cunoscut ce anume din conversațiile celor din stație a căzut la montaj.

Dacă „Peisaj" este un portret, scurtmetrajul „Portret" („Portret", 2002) este un studiu nostalgic al unui spațiu pe cale de dispariție – comunitățile rurale. Filmat, de asemenea, pe peliculă de 35 de mm, alb-negru, scurtmetrajul este alcătuit din portrete ale unor țărani din Rusia rurală. Loznitsa recreează pur și simplu compoziția unor fotografii care amintesc de portretele lui August Sander sau Dorothea Lange, pentru a da senzația unei reciclări fotografice a realității. Imaginea alb-negru lasă impresia că avem de-a face cu niște artefacte, cu relicve fotografice ale unei lumi deja dispărute. De aici, și sentimentul de nostalgie care se creează în momentul vizionării, a ceea ce Susan Sontag numea într-un eseu din „On Photography" patosul generalizat al privirii în trecut. Loznitsa folosește această „modalitate reducționistă de a te raporta la lume" (*apud* Susan Sontag) într-o încercare aproape științifică de a cataloga și clasifica spațiul. Așezate tot timpul în centrul geometric al cadrului, la plan întreg, unele „pozând" pentru cel care face instantaneul, altele „surprinse" în timpul unor activități zilnice, personajele funcționează ca obiecte integrante ale spațiului. În planul doi se pot zări case dărăpănate, căpițe de fân, ulițe pline de praf și vaste câmpuri de culturi agricole. Dacă cele două elemente (omul și spațiul în care este așezat) ar fi separate, atunci semnificațiile cu care sunt investite s-ar pierde. Un câmp lipsit de țăranul care îl muncește este doar un câmp, iar un țăran așezat în mijlocul unei camere de marmură albă este doar o curiozitate. Loznitsa scoate în evidență prin compoziția pe care o alege tocmai această interdependență la nivel de semnificație dintre cele două elemente.

NON-FICȚIUNE NON-LINEARĂ

Spațiul poate fi însă și opresiv, așa cum este cazul în mediu-metrajul „Blokada" („Blocada", 2006). „Blocada" este un *found footage film*, alcătuit în totalitate din materiale de arhivă filmate în timpul celor 900 de zile de asediu (din septembrie 1941 până în ianuarie 1944) ale armatei naziste asupra Leningradului, astăzi Sankt Petersburg, în urma căruia 1,5 milioane de oameni au murit de foame sau din cauza iernii aspre.

Urmând o cronologie discontinuă, Loznitsa prezintă istoria distrugerii și reconstrucției unui oraș, în serii de episoade scurte despre viața de zi cu zi a locuitorilor acestuia. Prezintă clădiri în flăcări sau distruse de bombardamente, tramvaie abandonate pe stradă din cauza penei de energie electrică, străzi pline de cadavre ce zac abandonate, zeci de sănii ce duc morții la gropile comune, femei cărând în găleți apă luată din copcile făcute în stratul de gheață și zăpadă ce a îngropat orașul; apoi, grupuri de prizonieri germani cu capetele rase, plimbați ca la paradă pe străzi, printre oameni surescitați, copii care-și agită pumnii în aer, femei care îi insultă sau îi scuipă și bătrâni cu privirea goală; mai târziu, grupuri de soldați

Schastye moe (Fericirea mea), 2010

germani spânzurați în piața publică, în mijlocul unui oraș mult prea obosit pentru a gusta din satisfacția răzbunării. Loznitsa reconstruiește însă de la zero sunetul pentru tot acest mozaic de imagini, într-o încercare de a recrea atmosfera de atunci a orașului: sunetul sirenelor antiaeriene sau ale mașinilor de pompieri ce gonesc pentru a stinge vreun incendiu, voci, șoapte, bocete și o imensă variație de sunete făcute de pași ce calcă pe zăpadă sau pe gheață, iar la final, sunetul asurzitor al tunurilor de artilerie navală ce marchează sfârșitul asediului pe 26 ianuarie 1944.

Loznitsa folosește materiale de arhivă și în lungmetrajul „Predstavleniye" („Revăzut", 2008). În acest caz scopul lui nu este de a introduce spectatorul în atmosfera acelui moment, ci de a experimenta cu diferite tipuri de materiale de propagandă pentru a înțelege cum este afectată calitatea imaginii dacă este schimbată calitatea sunetului.

„Revăzut" este alcătuit în totalitate din *newsreel*-uri de propagandă proiectate în cinematografele din Uniunea Sovietică în anii '50 și '60. Imaginile arată viața de zi cu zi a oamenilor de rând: muncitori, fermieri, oameni de știință, studenți sau artiști implicați trup și suflet în ambiția sovietică de a construi o nouă societate. Loznitsa încearcă o reprezentare cât mai cuprinzătoare a acelor ani, îndreptându-și atenția către industrie și agricultură - se construiesc baraje, se propun planuri absurde de depășire a cotelor de producție de oțel, se sapă, se ară, se însămânțează -, către viața politică – se discută și se prezintă mecanismul „democratic" al alegerilor locale, se lucrează cu spor la cultul personalității lui Lenin, politicieni de vârf țin discursuri patriotice -, către cultura populară – se înființează caravane cinematografice, se pun în scenă piese de teatru cu tentă propagandistică, coruri populare cântă slava poporului și a conducătorilor ei -, și către știință și tehnologie – se explorează spațiul cosmic, se lucrează la dezvoltarea unor noi tehnologii ce vor duce Uniunea Sovietică pe culmile gloriei. Loznitsa a înlăturat însă sunetul unora dintre materiale – alcătuit în mare parte din mesaje propagandistice - și a adăugat sunete diferite care au schimbat atmosfera și semnificația imaginilor. De exemplu, imaginilor filmate în uzinele de producție a oțelului le lipsește muzica patriotică de pe fundal sau *voice-over*-ul înțesat de mesaje propagandistice. În schimb, Loznitsa atașează imaginilor sunete de ciocane care bat în metale, de mașinării folosite pentru topirea metalelor și frânturi de conversații între muncitori, care abia se aud din cauza zgomotelor asurzitoare ale fabricii. Astfel, interviul care urmează, în care un muncitor jură să își depășească propriul record de producție, capătă tente de comedie absurdă. De aceea, odată curățată de mesajul propagandistic, imaginea capătă o cu totul altă semnificație. Loznitsa folosește același procedeu și în cazul ilustrării procesului de desfășurare a alegerilor locale. Eliminând muzica patriotică și *voice-over*-ul propagandistic, regizorul reușește să arate ipocrizia și absurdul acestor situații.

Scopul lui Loznitsa nu este doar unul politic. După cum indică și numele (în limba engleză „revue" înseamnă teatru de varietăți), documentarul are și o componentă auto-reflexivă, deoarece aduce în discuție și ideea de reprezentare și *performance* în fața aparatului de filmat. Atrăgând atenția asupra modalității în care oamenii se (re)prezintă în fața camerei - ce îi surprinde și îi înregistrează într-o anumită ipostază pentru totdeauna - prin eliminarea elementelor propagandistice ce însoțesc interviurile, Loznitsa reflectă și asupra capacității documentarului de a reda *performance*-uri, în ciuda intenției acestuia de a reda realitatea așa cum este ea. Iar acesta este un concept care străbate toate documentarele lui Sergei Loznitsa.

FICȚIUNE ȘI MANIERISM

Preferința pentru narațiunea non-lineară se observă și în cele două lungmetraje ale sale de ficțiune, „Schastye moe" („Fericirea mea", 2010) și „V tumane" („În ceață", 2012). Primul este un *road-movie* despre o serie de evenimente nefericite prin care un șofer de TIR trece în drumul său prin țară - asta în prima sa jumătate. În a doua, Loznitsa își abandonează eroul principal și mută atenția pe o serie de evenimente nefericite ale căror autori sunt un grup de oameni plini de intenții rele, totul terminându-se într-un masacru. Cel de-al doilea lungmetraj este un film istoric (adaptare după un roman al scriitorului Vasily Bykov) ce prezintă o serie de evenimente nefericite care îi aduc pe cei trei protagoniști împreună, urmate de o serie de evenimente nefericite care duc la moartea lor. Problema este una de formă. Discontinuitatea cronologică a narațiunii generează de multe ori incoerență narativă. Urmând mecanismele folosite în filmele sale documentare, Loznitsa încearcă să construiască un puzzle din fragmente disparate, însă rezultatul este un exercițiu de formă eșuat, care afectează în cele din urmă și fondul. Povestea din „În ceață", de exemplu, nu câștigă nimic prin discontinuitate, ci dimpotrivă, pierde din consistența mesajului. Paranoia socială de care suferă comunitatea aflată sub stăpânire nazistă, dilema personajului principal, acuzat pe nedrept de trădare, cât și dilemele celor doi soldați ruși trimiși să-l execute, se diluează în săriturile frecvente din trecut în prezent și vice-versa. La fel stau lucrurile și în cazul filmului „Fericirea mea", unde seria de episoade ce alcătuiesc filmul devine incoerentă în a doua jumătate, în care *flashback*-uri se amestecă cu scene din prezent, pentru a se termina la final cu un masacru general, din care tot ce rămâne este ideea că Rusia este țara lui *homo homini lupus*. Ambele filme sunt o critică a Rusiei de ieri și de azi („Fericirea mea" încorporând și elemente de satiră și comedie neagră), însă Loznitsa își îndreaptă armele împotriva oricui îi iese în cale, ceea ce se dovedește a fi totuși prea mult.

Într-un interviu acordat în ianuarie 2012 revistei „Cinespect", cineastul declara: „Fiecare film este în primul rând o idee. La început ai o idee, o afirmație pe care vrei să o faci. Iar apoi trebuie să cauți o formă în care să îmbraci ideea respectivă. Fiecare film este construit ca o reprezentare a unui gând." Preocuparea lui Loznitsa pentru formă este evidentă. Însă nu avem de-a face cu un regizor care nu își dorește decât să se încadreze în formule predefinite, patentate și încercate, ci cu unul care caută, explorează și experimentează, care se întreabă și care provoacă spectatorul la un dialog al ideilor, și este dispus din când în când să și greșească. Toate aceste elemente fac din Sergei Loznitsa unul dintre cei mai interesanți cineaști ai momentului.

Á perdre la raison

Copiii noștri
Belgia - Luxemburg - Franța - Elveția 2012
regie: Joachim Lafosse
scenariu: Thomas Bidegain, Joachim Lafosse, Matthieu Reynaert
imagine: Jean-François Hensgens
distribuție: Émilie Dequenne, Niels Arestrup, Tahar Rahim

de Georgiana Madin

În anul 2007, Geneviève Lhermitte, mamă a cinci copii rezultați din căsătoria ei cu Bouchaid Moqadem, comitea unul dintre cele mai sângeroase infanticide mediatizate în Belgia. Geneviève, care până atunci menținuse un comportament matern model în ciuda depresiei ei medical documentate (depresie post-partum și nu numai), vede uciderea copiilor și sinuciderea ca unică ieșire din capcana disperării, însă eșuează să își ia și propria viață. În „Á perdre la raison" Joachim Lafosse respectă, în proporție de șaptezeci la sută datele cunoscute presei din cazul Lhermitte, reconstituind pas cu pas, pe o durată de peste zece ani, istoria cuplului Geneviève-Bouchaid, nașterea copiilor și conviețuirea lor cu doctorul Schaar, tatăl adoptiv al lui Bouchaid.

Murielle, profesoară de gramatică, și Mounir, care și-a terminat stagiatura în medicină, dar nu reușește să se angajeze, se căsătoresc la scurt timp după ce se cunosc și se mută împreună cu doctorul André Pinget, care îi oferă lui Mounir șansa să lucreze în biroul său, prevenind întoarcerea lui în Maroc. Narațiunea traversează anii în felul unor pagini de jurnal scrise sporadic, cu evoluții și intenții uneori forțate, fiind mai mult un inventar de stări prin care trece Murielle în degradarea ei ca femeie. Încercând să suplinească lipsa unor cauze explicite pentru traseul ei către disperare, Lafosse și scenaristul Bidegain plasează drama într-un context socio-economic mai amplu care vizează căsătoriile marocano-belgiene ca alianțe adesea făcute pentru ca imigranții marocani să obțină vize de lucru. Chiar dacă Murielle și Mounir debutează fericit ca excepție între aceste alianțe pur lucrative, retrospectiv, accentul pus pe mizerabilismul vieții din Maroc și, de la un punct, setea lui Mounir de a urca mai repede scara profesională, umbresc, și nu în mod nuanțat, bunele intenții pe care acesta le avea la început față de soția lui belgiană.

Până la un punct, Lafosse și Bidegain (ajutați de aerul misterios și puțin machiavelic pe care îl degajă mai mereu actorul Niels Arestrup) se joacă foarte subtil cu sugestia unor tensiuni sexuale, ba între André și sora lui Mounir, ba între André și Murielle, sau chiar între André și Mounir, ceea ce face cu atât mai dificil și mai captivant de anticipat sub ce formă va interveni tragedia din final. Dar când aceste piste sunt părăsite pentru a arăta agresivitatea crescută a lui Mounir față de Murielle și imposibilitatea ei tot mai mare de a se apăra, scenariul deraiază de la propria intenție și cade în teza colonialistă trâmbițată de André. Acțiunile lui Mounir față de Murielle (raporturile sexuale forțate, interzicerea contracepției, interzicerea avortului și neglijarea ei totală în creșterea copiilor, ba chiar violența fizică) glăsuiesc avertismentul lui André de la început privind diferența între culturi și derogă de la pretenția de imparțialitate cu care realizatorii își încep demersul. Într-o diferență uriașă față de realitate – care altfel ar fi făcut legitimă disperarea lui Murielle fără să recurgă la stereotipuri și condamnări culturale – scenariul se autosabotează în alegerea de a tăia atotprezența doctorului în viața cuplului (dormind cu ei în aceeași cameră, autoinvitându-se în luna de miere) și dependența lor completă de finanțele lui, aproape până la sclavie (o explicație mult mai pertinentă pentru imobilitatea lor ca familie). În film, cu toate că trăiește într-o țară liberă, Murielle e catapultată în rolul femeii musulmane cu care bărbații șterg pe jos, când micile detalii de mai sus ar fi făcut opresiunea ei plauzibilă și într-o țară emancipată. Încercând să vină cu propriul unghi asupra mecanismelor depresiei (care, iarăși, este o boală mult mai complexă care poate devora viețile cele mai împlinite), Lafosse și Bidegain și-au confecționat o explicație care lovește într-o altă cultură, și, cu toate că doar André afirmă răspicat că Maroc e o fundătură a civilizației, nici ei nu se chinuie să îl contracareze măcar cu o sprânceană ridicată.

În ciuda consecvenței lui Lafosse de a menține mereu punctul de vedere echidistant al unui spectator care privește prin gaura cheii sau peste umăr, „Á perdre la raison" nu reușește să se coaguleze pentru că încearcă să explice prea multe deodată; în lupta pentru înțelegerea dinamicii domestice dintre cele trei personaje, ajunge din slăbiciune să îl compătimească pe cel mai vulnerabil, să sufere odată cu el - în loc să îi adauge în partitură mai multă ingeniozitate - și să îi închine repetat, în coloana sonoră, imnul „Stabat Mater" de Haydn, o referință directă la fecioara Maria, pus aici ca paliativ solemn pentru suferința feminină milenară și inexpugnabilă. Nu în ultimul rând, o lasă pe Murielle să se automitizeze în timp ce plânge pe „Femme je vous aime", într-o performanță actoricească de invidiat, așa cum reușește Dequenne tot filmul, dar mult prea sentimentală înainte de o crimă cu sânge rece, aproape îndreptățind dorința ei de evadare cu orice preț din iadul casnic.

Autoreiji: Biyondo

Outrage Beyond
Japonia 2012
regie și scenariu: Takeshi Kitano
imagine: Katsumi Yanagijima
montaj: Takeshi Kitano și Yoshinori Ohta
distribuție: Takeshi Kitano, Ryo Kase, Shun Sugata

de Cristiana Stroea

În 2010, Takeshi Kitano se întorcea, cu „Outrage", la filmele *yakuza* ale începutului său de carieră, iar în 2012 revine cu „Outrage Beyond", punând astfel bazele la ceea ce promite să fie o trilogie captivantă pentru fanii lui, dar și pentru amatorii genului. Ambele filme explorează teme specifice genului: dinamica și regulile *yakuza*, intrigi și trădări, codul de onoare, tradiții și violență, însă diferă destul de mult.

În „Outrage", familia Ikemoto devine indezirabilă în cadrul organizației mafiote din care face parte, dar în același timp are probleme interne pe care le descoperim treptat. Kitano urmărește numeroasele fire și intrigi care conduc spre dezintegrarea și nimicirea ei. Filmul are un ritm lent, cumulativ, iar spre final explodează într-o serie de trădări, schimburi de putere și, mai ales, de crime spectaculoase, făcându-i pe unii critici să îl considere doar o pregătire atentă și pretențioasă a unei băi de sânge. Deși crimele sunt atent orchestrate, ele reiterează pasiunea cineastului pentru șoc vizual și umor negru absurd, și nu le-aș considera miza filmului. Kitano îmi pare mai degrabă pasionat de această lume mafiotă a cărei existență stă sub semnul unui precar echilibru menținut prin tradiții și coduri de onoare, dar destabilizat de încercările de uzurpare a puterii. Felul în care caută să exploreze tensiunile ce apar prin transferul de putere între familii, sau în interiorul aceleiași familii, e cu siguranță mai demn de atenție și de interes decât numărul de crime din final.

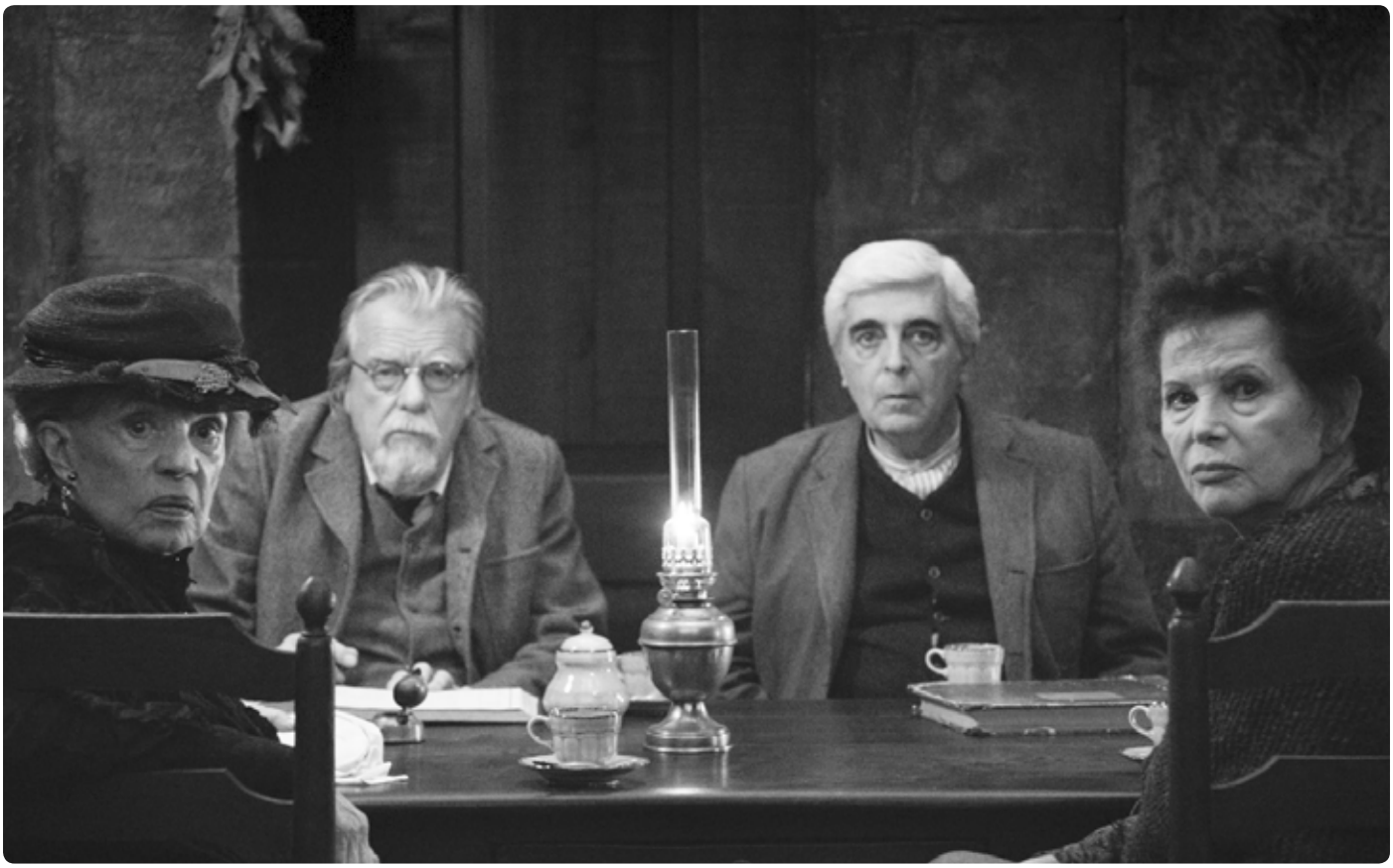
Kitano a creat, în primele sale filme de gen, o serie de eroi tragici, *yakuza* de modă veche, cruzi și stoici, care, deși par lipsiți de orice scrupule, au valori peste care nu pot trece și care îi conduc spre un deznodământ funest. Deși pornește de la aceeași rețetă, Kitano creează în „Outrage" un Otomo naiv, credul și impulsiv, care nu reușește să facă o opoziție puternică lumii din care face parte. Otomo devine astfel o victimă a propriului șef și a propriei sale simplități, dar una neverosimilă, având în vedere că e un veteran și, de altfel, un profesionist.

În „Outrage Beyond", Otomo se întoarce din închisoare în lumea mafiotă din care a fost izgonit în urmă cu zece ani, dar ne dăm seama din primele cadre că e un *yakuza* din primele filme ale lui Kitano – cinic, de modă veche, eficient. Jucat de Kitano cu o lipsă totală de expresivitate care îi sporește prezența în cadru, aparent plin de lehamite și dezinteresat de orice, Otomo e greu de citit. Între timp, organizația mafiotă a devenit o adevărată industrie de făcut bani, modernă și insațiabilă, iar contextul îl forțează să intre din nou în joc și să se răzbune.

Violența specifică filmelor lui Kitano e mai domolită aici, de multe ori regizorul preferând să lase lucrurile să se petreacă în afara cadrului, să le sugereze prin coloana sonoră, pentru ca abia apoi să descoperim urmările. Asta nu înseamnă că nu există momente de o cruzime și, în același timp, de un umor nebun, cum ar fi o crimă cu mingi de baseball. Dar de departe, ele nu mai sunt la fel de viscerale și gratuite ca în „Outrage", iar Kitano reușește să revină la un amestec perfect de violență, detașare și umor.

„Outrage Beyond", redând foarte bine și echilibrat o poveste complicată despre răzbunare, intrigi și interese, îți lasă loc să observi regia lui Kitano, cadrele lui albastre de o stranie frumusețe, punctate de lumini galbene, momentele de tensiune joasă – cele în care nu se întâmplă nimic, dar care amplifică atmosfera filmului în același fel în care o face și jocul inexpresiv al regizorului-actor, o antiprezență carismatică. Împreună, cele două filme intră într-un dialog interesant în ceea ce privește povestea și evoluția personajelor. În timp ce Otomo redevine reprezentantul unei lumi vechi, tradiționaliste, organizația în care se întoarce s-a modernizat într-atât, încât a renunțat până și la cele mai banale ritualuri de ospitalitate. Doi dintre *yakuza* executivi se plâng, în „Outrage Beyond", că întrunirile generale nu mai sunt urmate de obișnuitele mese. De altfel, primul „Outrage" chiar așa începea - cu un ospăț prezidat de șeful cel mare, spre deosebire de ospățul din al doilea, care pare să înceapă în biroul unei mari corporații. Noua lume a *yakuza* și-a pierdut tradițiile, ritualurile și legile nescrise care îi stăteau la bază și devine extrem de vulnerabilă. Atât de vulnerabilă, încât polițistul care stă pe urmele membrilor săi îi manipulează și îi târnește unii împotriva altora fără prea mare dificultate. În contextul ăsta, Otomo e doar aparent mânat de dorința răzbunării. În spatele acțiunilor lui stă mai degrabă nevoia de a restabili valorile și implicit forța și autonomia pierdute, dar și nostalgia lui Kitano după o lume care l-a fascinat încă de la începutul carierei sale artistice. Finalul abrupt al lui „Outrage Beyond" sugerează că va urma un al treilea film pe care eu îl aștept cu entuziasm și care, împreună cu cele două de până acum, promit să constituie un vârf al carierei regizorului nipon.

O Gebo e a Sombra



Gebo și umbra
Portugalia – Franța 2012
regie și scenariu: Manoel de Oliveira
imagine: Renato Berta
montaj: Valérie Loiseleux
sunet: Henri Maïkoff
distribuție: Michael Lonsdale, Jeanne Moreau, Claudia Cardinale, Leonor Silveira

de Andreea Mihalcea

Adaptat după piesa de teatru din 1923 a lui Raul Brandaõ, „Ghebosul și umbra", filmul lui Oliveira (în vârstă de 104 ani) este o reprezentare austeră a așteptării deziluzionate, rezultantă a două ipostaze contrare: resemnarea în fața circumstanțelor și sfidarea lor.

Nivelul intra-diegetic este construit cumva paradoxal, în sensul în care deși pe de-o parte, situația dramatică a filmului evidențiază funcția deterministă a social-economicului în lectură naturalistă, totuși *setting*-ul destul de relativ (la început de secol al XX-lea într-un cartier mărginaș portughez, cu toate că personajele vorbesc în franceză), și subordonarea explicită a acțiunii de către idei, de partea cealaltă, conduc la o impresie generală de indeterminare, ca și când filmul ar pluti undeva în eter. Însăși natura sa discursivă și redundanța conflictului pusă în relație cu elemente extra-diegetice, precum mizanscena minimalistă bidimensională de *tableau* și o interpretare actoricească de asemenea contradictorie – actorii sunt vizibil afectați, deși conținutul replicilor e mai degrabă un exercițiu de retorică -, susțin un efect foarte pregnant de sublimare, ca și când textura filmului ar fi de natură gazoasă sau, în termeni mai aproape de pământ, evazivă.

Primul act, transpus în câteva planuri-secvență extrem de lungi, este plasat, ca 90% din film, de altfel, într-o singură cameră sărăcăcioasă, în care își duc existența ca de transă Gebo (Michael Lonsdale) - un contabil bătrân și meticulos -, soția sa, Doroteia (Claudia Cardinale) - care frizează pe undeva sminteala - și foarte umila noră a celor doi, Sofia (Leonor Silveira). Ploaia măruntă și constantă de afară rimează, în manieră aproape expresionistă, cu o derulare încetinită a vieții din interior, pesonajele fiind parcă încremenite în repetiție și mecanic. Staza lor pare să se fi declanșat în urmă cu opt ani, când João (Ricardo Trêpa) - băiatul lui Gebo și al Doroteiei și soțul Sofiei - a plecat de acasă, făcând ca lumea celor trei rămași aici să se transforme într-o așteptare iluzorie și absurdă a întoarcerii sale. Camera de filmat fixă surprinde vizitele periodice de seară ale vecinilor, pedantul Chamiço (Luís Miguel Cintra) - un actor care își delecta în tinerețe publicul

feminin cântând la un flaut imaginar -, și frivola și copilăroasa Candidinha (Jeanne Moreau). Alăturarea celor patru personaje vârstnice în jurul unei mese bându-și cafeaua nu face decât să accentueze din sentimentul de decrepitudine naivă și din inerție. De altfel, Kenji Fujishima sugera, în cronica sa din „Slant", că sunt dispuși compoziționalcă „într-o natură moartă cu oameni."

Conflictul se poartă exclusiv în termeni morali. Gebo, care se consideră just și onest, i-a ascuns în acești opt ani Doroteiei faptul că João este un hoț și un posibil criminal pentru a o scuti de suferință; de aceea, este nevoit să întrețină un număr de iluzionism, povestindu-i în fiecare seară așa-zise vești primite de la fiul lor, transmise printr-un intermediar la fel de fantasmagoric. Când Gebo rămâne în pană de idei, soția lui se lansează într-o obositoare tiradă de reproșuri împotriva acestuia și împotriva Sofiei, care e la curent cu mașinațiunile socrului, dar care, așa cum va apărea mai clar aproape de final, înclină mai curând să creadă că adevărul de dragul adevărului, și nu unul adecvat circumstanțelor și consecințelor, ar fi o soluție care le-ar pune capăt chinului.

Fiul rătăcitor se întoarce din senin acasă, înarmat cu un soi de program anarhist, nejenându-se să critice resemnarea pe care tatăl a impus-o în familie în fața sărăciei care le condiționează traiul și abulia aferentă. În vreme ce Gebo e de părere că „bunăstarea în viață înseamnă ca nimic să nu se întâmple", și că „nimeni nu se poate sustrage suferinței", João se mândrește, spre siderarea auditoriului (familia și vecinii), cu faptul că vede necesitatea fizică – foamea – drept motiv suficient de a cauza altora suferință, în vederea propriei bunăstări.

Unul dintre gesturile repetitiv-absurde de care aminteam mai devreme este adunatul cifrelor într-un registru, cu care Gebo se ocupă seara, așezat la masa de lucru (iluminată dramatic de o lampă cu ulei, ce domină, de altfel, întreaga imagine a filmului). Abia spre final aflăm că cifrele au și un corespondent în realitate, mai exact că acești bani aparținând companiei la care e angajat contabilul se află în posesia lui temporară, strânși într-o geantă lăsată cumva la îndemâna oricui le calcă pragul. La această geantă tânjește Candidinha, care fantasmează la cât de multe rochii de mătase și dulciuri și-ar putea cumpăra cu banii din ea, respectiv cât de multă putere ar dobândi, luându-și servitori cărora „să le dea ordine" – dorință explicită ce ilustrează ideea lui João că oamenii comit crime, chiar dacă o fac și numai în gând. Continuând și arătând cu degetul înspre tată, în această clasă de crime încadrează minciuna și servitutea. „Dacă fiecare dintre noi ar comite crimele la care a visat, din ură, ambiție sau din interes, lumea ar fi distrusă", afirmă personajul lui Raul Brandaõ, iar concluzia sugerată a raționamentului acestuia, conform căreia natura umană este una înclinată spre rău, se întâlnește cu propria concepție personală a lui Manoel de Oliveira, exprimată într-un interviu acordat lui António Preto.

Rămas doar în compania Sofiei, João începe să se descrie pe sine - acela care a devenit în anii de absență - drept cineva care nu doar că e capabil să provoace, la nevoie, suferință altora, dar care pe deasupra o face „fără milă", cu amuzament și simțind plăcere. În mod interesant, își asociază ferocitatea cu prezența umbrei și căderea nopții, sugerând că în astfel de circumstanțe naturale se simte dominat de ceva mai puternic decât el. Primele trei cadre ale filmului ilustrează didactic o povestire ulterioară de-a lui João despre cum într-o noapte, ascuns în umbra unui zid, a asistat la strangularea cuiva, tot ce putea să vadă fiind două mâini ridicate în aer amenințător, urmate de zgomotul unui corp căzând la pământ. Deși nu pare ca el să fi fost autorul crimei, reiese că înțelege foarte bine disperarea din spatele celor două mâini care au ajuns să ia viața unei alte persoane, împinse de „egoismul și indiferența celorlalți".

După ce părinții merg la culcare, João fură geanta cu bani, în pofida eforturilor Sofiei de a-l împiedica. Gebo decide, după o noapte de gândit, să-i ascundă încă o dată adevărul Doroteiei și să-și asume responsabilitatea furtului în momentul în care jandarmii vin dimineața căutând vinovatul. După cele două seri la care am asistat, ambele sub semnul nocturnului și al umbrei, ultimul cadru-tablou e plasat în zorii zilei și îl arată pe Gebo ridicându-se în picioare de la masa cu lampa încă arzând, afirmând că el este hoțul, după care Oliveira dă *freeze frame* și filmul se termină.

Francisco Ferreira interpretează *story*-ul într-un articol din „Cinemascope" ca o poveste cu fantome, în care João se întoarce printre cei vii într-o formă „amorală" (extra-morală aș zice eu) pentru a le umili convingerile și echivalează caracterul iluzoriu al acestuia cu cel la fel de iluzoriu al ideii că onoarea ar fi de găsit în sărăcie, idee anulată, conform criticului, prin furtul banilor. Bazându-se pe textul piesei de teatru după care a fost adaptat filmul, Ferreira merge mai departe în interpretare, insinuând că João ar putea constitui și o „proiecție a dorinței ascunse a lui Gebo de a se transforma în hoțul care nu are curaj să fie". Ceea ce ar presupune și citirea mărturisirii din final ca fiind adevărată. Însă, dacă această teorie poate fi valabilă în ceea ce privește piesa de teatru, ea nu prea mai stă în picioare când este pusă în legătură cu filmul. Atmosfera stranie de poveste cu fantome poate fi regăsită într-adevăr aici, însă e un rezultat al unor căutări regizorale mai ample, exprimată și în filmul său precedent, „O Estrahno Caso de Angélica" („Cazul straniu al Angelicăi", 2010), unde existau elemente stilistice care să susțină o interșanjabilitate a unui plan obiectiv cu unul imaginar. Cât despre ambiguitatea construcției personajului lui Gebo, nu există niciun *marker* al schimbării registrului stilistic în momentul furtului (la care asistă și Sofia), încât să presupunem că secvența cu pricina este o versiune înșelătoare sau incoerentă narativ, așa cum în film nu există nicio sugestie la nivelul discursului sau gesturilor sale care să susțină această ambiguitate. Ba din contră, atât Gebo cât și João întruchipează aproape alegoric două viziuni opuse asupra vieții, fiecare din ele fiind consistentă cu sine însăși. Chiar dacă lectura psihanalitică a poveștii ar fi poate tentantă și chiar dacă Oliveira și-a exprimat o convingere personală vis-à-vis de cum vede el, personal, natura umană, asta nu înseamnă că ar trebui ignorată sau nedreptățită tocmai neutralitatea comentariului auctorial din „O Gebo e a Sombra", pe care regizorul Oliveira a impregnat-o, printr-o ajustare echilibrată a reprezentării a două atitudini morale divergente.

Suprimarea aproape totală a acțiunii și trecerea ei la un mod cinematografic de reprezentare radical discursiv, corelate cu o imobilitate dezarmantă - în cazul de față - a camerei (și care funcționează în hiat cu diegeza) fac filmul greu de digerat și experiența vizionării lui, în ceea ce mă privește, să fie, în ansamblu, una destul de anostă.

Foxfire

Franța 2012
regie: Laurent Cantet
scenariu: Robin Campillo și Laurent Cantet
imagine: Pierre Milon
montaj: Robin Campillo, Stephanie Leger și Sophie Reine
distribuție: Raven Adamson, Katie Coseni, Madeleine Bisson

de Diana Voinea

După „Entre les murs", Laurent Cantet revine cu un alt film despre adolescenți, de data aceasta despre o gașcă de fete din New York care încearcă să învingă, prin mici acte de violență și revoltă, supremația bărbaților într-o epocă eminamente patriarhală. „Foxfire" este romanul lui Joyce Carol Oates apărut în 1993 și adaptat pentru prima dată în 1996, într-o variantă cu Angelina Jolie în rolul principal („Foxfire", 1996, regie Annette Haywood-Carter). Laurent Cantet a recunoscut că nu a vrut să urmărească prima adaptare a romanului înainte de a-și termina propria filmare, pentru a nu fi influențat în vreun fel. Poate din această cauză cele două ecranizări ale poveștii lui Oates sunt atât de diferite.

După cum chiar el a mărturisit, lui Cantet îi place să filmeze grupuri, iar acest lucru se vede. În „Entre les murs", regizorul trebuia să orchestreze un grup de actori neprofesioniști numeros cât o clasă de școală generală, iar rezultatul - o frescă vie a societății franceze contemporane - nu și-a pierdut în niciun moment carnalitatea și autenticitatea. „Foxfire" pornește cu un grup de 5 fete care se mărește pe măsură ce acțiunea înaintează, însă jocul acestora devine inconsistent pe alocuri, mai ales în scenele cu dialog complex.

Lidera grupului Foxfire este Legs, care o convinge pe Maddy, cronicara grupului, să i se alăture în imboldul anarhist. Împreună cu Goldie și Lana, Foxfire își începe acțiunile revoluționare odată cu cooptarea Ritei în grup - o fată îndeajuns de frumușică și cochetă pentru a avea de furcă cu băieții în orice situație s-ar afla, chiar și în sala de clasă. La școală, în familie sau pe stradă, fetele sunt ironizate, agresate sau jignite, așa că pentru a putea combate aceste abuzuri soluția potrivită pare a fi *surority*-ul pe care îl formează și care are toate elementele definitorii ale unei astfel de grupări: depunerea unui jurământ la aderarea în grup, testul inițiatic prin care orice nou-venită trebuie să-și cresteze pe umăr semnul acestuia, misterul care le învăluie în școală și actele extracuriculare de huliganism pe care le săvârșesc.

Laurent Cantet nu este interesat de redarea minuțioasă a perioadei în care are loc acțiunea romanului - deși a făcut-o în mod admirabil -, ci mai degrabă de a crea o punte de legătură între anii '50 și epoca contemporană, prin prisma luptelor de clasă care, în opinia cineastului, ne ajută să înțelegem mai bine societatea. Filmul nu are o structură dramatică solidă, ci se apropie de curgerea naturală a poveștii originale a lui Oates, fiind marcat de un *voice-over* cu iz de proză faulknneriană, rostit de Maddy. Cinematografia naturală a lui Pierre Milon aproape că ne poartă în timp, pentru a documenta întâmplările găștii pe măsură ce au loc.

Ceea ce impresionează în „Foxfire" sunt momentele în care fetele își petrec timpul împreună. Cantet le permite actrițelor să fie ele însele, iar naturalismul jocului este îndulcit de o muzică ce creează senzația unei adolescențe trecute și, mai mult, pe cale de dispariție. Odată cu încrâncenarea crescândă a grupului - care iese mai des în oraș pentru a-l vopsi în roșu și se împotrivește cu din ce în ce mai multă forță bărbaților, povestea începe să evolueze într-un mod necontrolat, culminând într-un act al treilea prea lung, cu o scenă de răpire a unui tip bogat - pe care Legs îl ia în primire pentru vederile politico-sociale greșite, care nu mai păstrează nimic din fundamentele realiste ale filmului, favorizând un final mai degrabă încărcat politic.

Așadar, aspectul politic al filmului este pregnant. Grupul Foxfire este feminist *avant la lettre* și, prin intermediul lui, Cantet aduce o critică acelui tip de conducător care, în timp, se transformă în dictator. Legs, la început o fată cu idealuri de a construi o societate mai bună în care fiecare va primi ce are nevoie și va da din ceea ce are - o societate comunistă, deci -, sfârșește prin a distruge ceea ce a construit. Scopul inițial al grupului era protecția femeilor abuzate, dar fetele pierd controlul și devin însetate de violență - ele nu mai sunt victime. Parcursul de la ideal la radicalizarea poziției și violență este des întâlnit în grupurile politice, iar terorismul pe care Foxfire îl folosesc în final constituie chiar eșuarea acțiunilor lor.

Los amantes pasajeros

Amanții pasageri
Spania 2013
regie și scenariu: Pedro Almodóvar
imagine: José Luis Alcaine
montaj: José Salcedo
muzică: Alberto Iglesias
distribuție: Hugo Silva, Javier Cámara, Antonio de la Torre

de Alexandru Vizitiu

După câteva melodrame cu final melancolic (se poate și altfel?), „Volver" (2006) sau „Los abrazos rotos" („Îmbrățișări frânte", 2009), și un hibrid S.F.-horror gotic, „La piel que habito" („Pielea în care trăiești", 2011) (mai ales prin referințele la „Frankenstein" și la „Dr. Jekyll and Mr. Hyde", printre multe, foarte multe alte referințe), Pedro Almodóvar a decis să facă o farsă, în care majoritatea conflictelor (oricât de grave și de urgente ar părea ele la prima vedere) își găsesc deznodământul la puțin timp după ce personajele, încurajate de multă băutură și droguri, ating „punctul culminant".

Filmul începe cu Antonio Banderas în rolul unui hamal care face o gafă în momentul în care află că soția lui, jucată de Penélope Cruz, e însărcinată (personajele se numesc Leon și Jessica, nu că ar conta, sunt atât de scurte aparițiile lor, încât oricum le vei spune Antonio Banderas și Penélope Cruz). Astfel, un avion ce se îndreaptă spre Mexic întâmpină probleme cu una dintre roțile sale, iar piloții și asistenții de bord încearcă să-i calmeze pe pasagerii din clasa *Business* (asta după ce i-au adormit cu somnifere pe stewardeze și pe cei din clasa a doua - probabil pentru că ei nu prea contează, că doar sunt la clasa a doua). Printre pasageri se regăsesc: o matroană faimoasă, implicată în mai multe scandaluri politice; un mexican înalt și îmbrăcat în negru, întotdeauna serios; un bancher, și el serios, care fuge din țară după un scandal de delapidare financiară, singura sa dorință fiind să o revadă pe fiica sa, fugită de acasă de mai mulți ani; o clarvăzătoare încă virgină; și un actor de telenovele cu probleme în dragoste, scenele în care el vorbește la telefon cu o fostă iubită fiind singurele în care părăsim spațiul închis al avionului (și în care întâmpinăm alte două *cameo*-uri - Paz Vega, în rolul unei pictorițe suicidare și Bianca Suarez, în rolul fostei iubite).

În fine, în timpul harababurii, asistenții de zbor (toți foarte, foarte *gay*), încearcă să păstreze liniștea și calmul, în timp ce Joserra, jucat de benignul și tragicul cu inimă de romantic, Benigno (Javier Cámara), din „Hable con ella" („Vorbește cu ea", 2002), încearcă să-și rezolve propriile problemele sentimentale, mai ales că are o aventură cu pilotul bisexual (și căsătorit cu o femeie), Alex (aici, Javier are parte de un final fericit). Aceștia trei sunt responsabili pentru o mare parte din umorul filmului (momentul în care religiosul Fejas își deschide valiza, pentru a releva un mic altar închinat lui Buddha, e unul dintre cele mai amuzante *sight gag*-uri din film), apropiați în tradiție de Stan și Bran, adică, pe scurt fac totul varză (până la urmă, ideea lor de relaxare e să le dea pasagerilor un coktail făcut din tequila, gin și calmante). Mai sunt responsabili și pentru ce se va dovedi a fi cea mai faimoasă scenă din film, în care ei recreează un clip muzical á la anii '80, și dansează ca și cum ar fi într-o producție a lui Busby Berkeley.

Pentru a valorifica spațiul destul de mic, Almodóvar saturează culorile mai mult decât în mod obișnuit și se produce un contrast puternic între diferitele tonuri de albastru sau roșu. Tot filmul e definit de un stil care le îmbină pe cel *glossy* al anilor '50, tipic pentru Almodóvar și pasiunea sa pentru Douglas Sirk, cu cel și mai *glossy* al anilor '80. De exemplu, calitatea efectelor speciale pentru avion (în sensul că e clar doar un model din plastic) și norii prin care se învârte în cercuri, așteptând să se elibereze un aeroport unde să poată ateriza, aduce aminte de producțiile în care jucau Rock Hudson și Doris Day, sau, pentru a menționa și filme din repetoriul lui Almodóvar, de începutul filmului „Mujeres al borde de un ataque de nervios" („Femei în pragul unei crize de nervi", 1988).

Cuvântul de bază pentru acest film e ireverența - cum am spus la începutul recenziei, toate conflictele sunt rezolvate rapid. Întregul mesaj al filmului pare să fie că orice catastrofă ți-ar sări în cale, tot ce contează e să te distrezi sub egida *free love*-ului (indiferent pe cine iubești). Andrei Gorzo l-a descris pe Almodóvar perfect în recenzia sa pentru filmul „La piel que habito", ca un „sabotor al ordinii falocratice / heterosexuale / identitare". Aici, Almodóvar o sabotează cu râsete.

CEI 1000 DE OCHI AI LUI
OLIVIER ASSAYAS

de Irina Trocan

„În anumite feluri, cinemaul lui Assayas a fost întotdeauna cu un picior în «film business» și cu celălalt în «art cinema», și va fi o adevărată aventură să vedem cum, la 57 de ani, va alege (și va fi capabil) să navigheze prin acest abis care se adâncește. În exact acel moment în viețile lor – dar în circumstanțe radical diferite, în ce privește starea cinemaului –, Renoir tocmai terminase *The River* și Bresson pregătea *Pickpocket*, al cincilea din cele 13 lungmetraje ale sale; Bergman adapta *Flautul fermecat* și Sternberg era concediat de pe platoul filmului *Macao*; Manoel de Oliveira realizase doar a șasea parte din opera sa (încă în expansiune), în timp ce opera lui John Cassavetes era deja (din păcate) încheiată. Nu există un «moment potrivit». Există doar voința de a continua și de a face filmele pe care trebuie să le faci."

Aprecierea de mai sus e făcută de Alexander Horwath în introducerea unui volum de eseuri despre Olivier Assayas – coordonat de criticul Kent Jones, publicat recent și gândit ca un fel de *mid-career retrospective*, în care filmele pot fi văzute în contextul mai larg al operei, dar nu sunt discutate în termeni de apogeu sau verigă slabă, și nici nu li se stabilește relevanța pentru istoria cinematografului. Pare că închide o discuție, dar de fapt deschide mult mai multe, mai ales în cazul unui autor pentru care nu finalitatea e steaua călăuzitoare a artei.

O ADOLESCENȚĂ DUPĂ MAI '68

Pentru început, aprecierea lui Horwath îl tratează pe Olivier Assayas ca pe un cineast matur și respectat, or, până de curând, se discuta doar despre lucrurile pentru care Assayas a fost prea tânăr să se lase absorbit de ele când se întâmplau. Primul a fost Noul Val Francez. Deși Assayas e cinefil și a fost inclusiv redactor al revistei „Cahiers du Cinéma", n-a participat nici la fervoarea cu care *cahier*-iștii declarau supremația spectacolului cinematografic și bogăția lui artistică până atunci subapreciată, nici la dezamăgirea și convertirea regizorilor-critici la ideologie marxistă care au urmat inevitabil mai târziu. Opera lui e mai aerisită de citate filmice și de autoreflexivitate decât a regizorilor din Nouvelle Vague, chiar dacă arta (inclusiv filmul) e aproape omniprezentă; diferă importanța ei în lumea unui film – la Assayas, e mutată din centru într-unul din punctele focale.

A doua falie culturală care l-a influențat doar indirect pe Assayas a fost încercarea de revoluție maoistă în Franța din mai '68 – și eșecul ei răsunător –, care a făcut ca arta revoluționară și discuțiile despre lupta de clasă, dintr-o dată, să pară o distracție benignă. Mai relevant e că, grație contextului, s-au răspândit în cultura franceză *mainstream* scrierile lui Guy Debord și ale situaționiștilor. În Franța, capitalismul global se dezvoltase relativ recent, iar populația nu era pregătită pentru prosperitatea subită pe care o aducea. Un volum de teorie pătruns de scepticism ca „Societatea Spectacolului", care descria cum produsele de consum au monopolizat viața socială și cum economia a devenit o entitate cu voință proprie în loc să rămână un instrument, risca să fie publicat înaintea vremii – să descrie un tablou sumbru într-o țară unde locuitorii simțeau că trăiesc un prezent glorios.

Situaționismul propune un exercițiu de disciplină în gândire pe care filmele lui Assayas (cu rare excepții) îl reflectă: demistificarea valorilor sociale primite de-a gata, întoarcerea la real prin eliminarea tuturor reprezentărilor și a discursurilor care încearcă să-l distorsioneze. În același scop, Debord propunea crearea unor situații care perturbă *status quo*-ul, elucidându-l retrospectiv și stabilind premisele pentru alterarea lui. Deși Guy Debord însuși a făcut filme [1], Assayas a fost primul care să descopere paralela între crearea de situații și regia de film: „Dar dacă, în cinema, gestul artistic autentic n-ar fi atât rezultatul complet, cât filmarea însăși? Nu sunt majoritatea filmelor terminate inferioare față de ce a fost trăit, cu adevărat trăit, în timp ce erau făcute? Până la urmă, nu e o provocare să te apropii, prin captarea în imagini, de frumusețea vieții așa cum a fost evocată pe platou? [...] Nu sunt filmările, văzute din perspectiva asta, într-o anumită măsură situații? Nu constituie creații conștiente în domeniul vieții de zi cu zi?"[2]

Totuși, trebuie spus că, oricât l-ar fi influențat Debord, Assayas nu e complet invulnerabil la puterea produselor de consum. A fost contaminat de *punk rock* când era (din nou...) prea tânăr să-i reziste și nu vrea să se dezică de anii în care s-a format. Folosește frecvent în filme muzică pentru efect: îi permite nu numai să influențeze imaginile, ci, în unele cazuri, chiar să influențeze personajele. În „Irma Vep" (1996), Maggie Cheung joacă rolul unei actrițe timide (pe nume Maggie) chemată în Franța de un regizor depresiv, care o intimidează și mai rău reproșându-i că filmul va fi un eșec din cauză că rolul ei e prea abstract; într-o noapte când Maggie își probează în camera de hotel costumul de *catwoman* în timp ce ascultă „Tunic" de Sonic Youth, senzualitatea muzicii și presiunea costumului de latex fuzionează în mod inexplicabil și îi transformă mișcările—îi dau exact acea agilitate semi-inconștientă pe care i-o cere rolul hoației Irma Vep.

Întâmpinând obiecțiile puriste că practica lui Assayas e un fel de situaționism comercial, trebuie amintit că și Debord folosea cultura de

masă din vremea lui, că respingea ideea aseptică de artă-pentru-artă și că încuraja experimentul. Pentru că îmbină gândirea lui Debord cu o sensibilitate postmodernă, cariera lui e și un fel de a proba doctrina situaționistă. De pildă, folosind ilustrativ *punk rock*-ul pentru filme despre vieți neconvenționale, s-a lovit de adevărul unei idei de-a lui Debord: „Agentul spectacolului pus pe scenă în calitate de star e opusul individului, dușmanul individualului în el însuși și în alții. Trecând în lumea spectacolului ca model pentru identificare, agentul renunță la toate calitățile autonome astfel încât să se identifice cu legea generală a obedienței la mersul lucrurilor." Astfel, când Assayas a vrut să folosească The Feelies pentru coloana sonoră a filmului „Carlos" – o biografie deloc elogioasă a unui terorist venezuelean –, a fost refuzat de trupă din grijă pentru imaginea lor: membrii The Feelies l-au anunțat că „nu vor ca muzica lor să fie asociată cu ceva întunecat".

NARAȚIUNE FĂRĂ EROI

Cea mai evidentă consecință a lipsei de *parti-pris* a lui Assayas – cel puțin pentru un public de film antrenat – e lipsa de tensiune narativă, de evoluție a evenimentelor spre o victorie sau o înfrângere (în cadrul unor valori morale prestabilite). Dacă ar trebui căutat un arc narativ în filmele lui, ar fi procesul de trecere – prin reorganizare - de la un set de mentalități (de obicei, aparținând unui grup) la unul individual, adecvat la nevoile emoționale ale unui personaj și la circumstanțele concrete ale vieții lui; evoluția e complicată și mai mult de faptul că interesele altor personaje nu coincid cu ale lui. Chiar într-un film precum „Clean" (2004), etichetat de majoritatea criticilor drept o melodramă modestă[3] despre dependența de droguri, miza nu e intrarea-personajului-în-rând-cu-lumea, eventual prin sprijinul altruist al celorlalți, ci regăsirea echilibrului după o perioadă lungă de exces. După moartea soțului ei din cauza unei supradoze, Emily (Maggie Cheung cu păr vâlvoi și machiaj strident) trebuie să se scape de propria nevoie de droguri și de suspiciunea care planează asupra ei că l-ar fi condus pe bărbat de pe culmile faimei de *rock star* pe culmile dependenței și ale deznădejdii. Reușește prin abilități strategice – nu prin virtute – și datorită faptului că sunt interesați și alții să se poată baza pe ajutorul ei. „Clean" e un film eliptic și discret pe o temă tumultoasă. Ca multe filme de Assayas, e inteligibil și memorabil prin asociere cu discursuri răspicate – în timp ce alte filme cu pasaje memorabile sunt memorabile prin repetiție.

AUTOBIOGRAFIE FĂRĂ EROI

Dacă mai există dubii că, pentru Assayas, a face filme personale e o chestiune de libertate stilistică, nu de spunerea unor povești indiferent de formă, le putem elimina destul de simplu comparând două filme autobiografice despre adolescența lui. Primul, „L'eau froide" („Apa rece", 1994), e semnificativ în cariera lui datorită imaginii filmului (semnată Denis Lenoir), care se distanțează de clasicismul filmelor precedente și capătă pulsul specific lui Assayas: cadre lungi, panoramări succesive ample de la un personaj la ceilalți membri ai unui grup, actori în continuă mișcare și un dinamism suplimentar conferit de muzică; narațiunea are un protagonist clar, dar e săracă în evenimente și răsturnări de

Clean, 2004

situație. Al doilea film, „Après mai" („S-a întâmplat în mai", 2012) are același subiect, dar e mult mai amplu și mai precis în viziune. Dispare corespondența directă între stilul vizual și sentimentele personajelor – cea mai lungă secvență din „L'eau froide" e filmată noaptea, la lumina unui foc de tabără a căror licăriri sugerează volatilitatea adolescenților; „Après mai" arată viața de zi a adolescenților post-mai '68, când lumina soarelui nu e obturată decât de norii de fum de țigară.

Încercând din nou în „Après mai" să-și povestească adolescența – fără să-l inhibe concesiile comerciale sau radicalismul estetic –, Assayas arată ce influențe acționau asupra tinerilor sub pretextul maturizării sau al eliberării (pentru că acum le poate descrie la rece) și cum alegeau tinerii, conștient sau nu, să navigheze printre ele. În loc să fie o cronică a zilelor bune în care militantismul era puternic (un insert din primul cadru plasează filmul: „1971, nu departe de Paris"), „Après mai" construiește o relație mult mai fragilă între specificul perioadei și specificul vârstei: răzvrătirea adolescentină era un impuls bun pentru activitățile militante (asta însemnând, la câțiva ani după mai '68, nu mult mai mult decât printarea unor manifeste și graffiti), iar activitățile militante creau coeziunea la care râvneau adolescenții; până la urmă, cea mai mare pierdere reprezentată în film nu pare să fie moartea unui curent, ci despărțirea dureroasă între niște oameni care și-au petrecut tinerețea împreună.

Assayas spune despre „Le diable, probablement" („Diavolul, probabil", 1977, regia Robert Bresson) că l-a văzut în adolescență și l-a urât, dar l-a revăzut peste ani și a fost uimit de cât de precis își vede reprezentată experiența. Mai mulți critici din volumul de eseuri despre Assayas – cu toții, maturi – spun că au simțit la filmele lui Assayas șocul recunoașterii; putem, deci, concluziona că, în ciuda complexității sale, „Après mai" e un film despre adolescenți care poate fi înțeles de oricine, cu condiția să-și fi depășit adolescența.

EROI PERSONALI

Cred că reiese din cele de mai sus că mediul cultural în care a crescut Olivier Assayas nu furniza cel mai bun combustibil pentru un adolescent cu ambiții de individualitate. În formularea lui Larry Gross, într-o cronică la „HHH – Portrait de Hou-Hsiao Hsien" (documentar realizat de Assayas în 1997): „Dacă nu puteai adopta drept ghid sau justificare autoritară (oricât de mult i-ai admira) spiritualitatea radicală a lui Bresson sau teoretizarea militantă a lui Godard pe tema filmului și a istoriei politice, sau estetismul lui Resnais, unde te-ai uita pentru o aventurare estetică pragmatică, lipsită de iluzii, dar capabilă, care e extraordinar de neinfectată de codurile Hollywood-ului, practicată de un artist care îți redă speranța că e posibil să faci ceva cu adevărat însuflețit și proaspăt?"
Olivier Assayas și-a ales influența regizorilor taiwanezi, în special Hou-Hsiao Hsien și Edward Yang – a fost, de altfel, primul care a scris despre ei în „Cahiers du Cinéma", înainte să-și câștige faima pe care o au astăzi. Vorbind despre regizorii din generația lui Assayas, fie ei francezi sau taiwanezi, Larry Gross îi elogiază astfel: „Rămân interesați de explorarea unor structuri narative neconvenționale, care evită normele comerciale hollywoodiene, dar nu sub rubrica unor aspirații transformaționale totalizatoare susținute de generația precedentă de *Art Cinema*. Trăind într-un timp care e obosit (dacă nu plictisit) de războaie istoric-culturale, Assayas, oricât de în vogă ar fi din punct de vedere estetic, e totuși dezvrăjit de mitul modernist al revelației."

Departe de a fi un tărâm oriental exotic, Taiwan era interesant pentru Assayas tocmai pentru că suferea și el din consecințele globalizării, iar procesul se reflecta în cinemaul tinerilor regizori taiwanezi. Descriindu-l pe Edward Yang – cunoscut mai ales prin „A Brighter Summer Day" (1994) și „Yi Yi" (2000), Assayas îl numește „un observator lucid, prin alternanță crud și amiabil, a descompunerii lumii în care a crescut și refacerea ei conform unei noi ordini mondiale – arhitectură nouă, noi forme de urbanism și o nouă circulație a capitalului."[4]

Deși condițiile inițiale peste care a pătruns capitalismul în Franța erau diferite față de Taiwan, aceleași schimbări – și aceeași nostalgie discretă, simțită de o generație și ignorată de următoarea – puteau fi văzute și aici. „L'heure d'été" („Ora de vară", 2008) e, după Assayas însuși, „cel mai taiwanez" film al său: miza e păstrarea patrimoniului în ciuda obstacolelor pe care le ridică noua ordine mondială. Cei trei copii (interpretați de Charles Berling, Juliette Binoche și Jérémie Renier) ai unei apreciatoare de artă (Edith Scob [5]), care la maturitate au ajuns să locuiască pe trei continente diferite, se reunesc când sunt chemați de mamă, care simte că nu mai are mult de trăit, să discute ce e de făcut cu moștenirea. În pofida fratelui care locuiește în Franța, care și-ar dori să păstreze casa (cum ar fi vrut și mama, deși anticipa că e improbabil să rămână în familie), ceilalți doi vor să o vândă, iar el – un scriitor fără mare succes la public – nu e destul de înstărit cât să le restituie banii pe partea lor de moștenire. Assayas e foarte precis când fixează valoarea și atractivitatea fiecărui obiect – care rareori coincid –, ca și cum ar încerca să le păstreze măcar amintirea, dacă soarta materială e amenințată. În interviurile despre „L'heure d'été", Assayas comentează că globalizarea nu e doar un fenomen economic, ci și uman – adoptarea mentalității că două obiecte sunt interșanjabile dacă au aceeași funcție. Aici, ca în (singurul) său film de epocă, „Les déstinéés sentimentales" („Destine sentimentale", 2000), obiectele din film sunt alese cu mult mai multă grijă decât recuzita *mainstream*, care trebuie doar să aibă putere de sugestie.

Pentru că „L'heure d'été" e mai restrâns spațial ca alte filme de Assayas și se bazează foarte mult pe dialoguri (deși e greu de demonstrat că e mai „vorbit" decât un film francez de serie – probabil pare mai greu de urmărit pentru că subiectul discuției e mai puțin accesibil), criticii tind să-l treacă cu vederea ca pe un film mai puțin ambițios. De fapt – la fel ca regizorii taiwanezi pe care îi admiră –, Assayas condensează un subiect foarte vast într-o poveste intimistă. Dacă intruziunea istoriei în atmosfera tihnită din „L'heure d'été" e pașnică – fără sânge, clinchet de săbii și răutate direcționată –, rămâne totuși implacabilă.

Dincolo de raritatea premisei, e foarte mult meșteșug cinematografic în film – în felul în care Assayas conduce actorii, în discuții de grup, să spună altceva decât ce gândesc (și să sugereze subtil ce au în minte), sau în felul în care o anumită secvență e filmată. Pentru o discuție încărcată emoțional, care n-ar fi putut funcționa într-un spațiu larg, Assayas povestește cum s-a hotărât să filmeze în bucătărie și, în dimineața filmării, l-a condus către acest spațiu sufocant pe directorul de imagine Eric Gautier – a cărui inventivitate e nemărginită, la fel ca setea de a experimenta – și l-a informat sec: „Eric, permite-mi să-ți fac cunoștință cu unghiul 1 și cu unghiul 2." Într-un final, au gândit filmarea și montajul după coregrafia instinctivă a actorilor – dar, oricât de evidentă ar părea soluția, executarea ei cere din partea realizatorilor o sensibilitate la fel de mare ca orice secvență de cinema expresionist.

SILUETE ÎN MIȘCARE

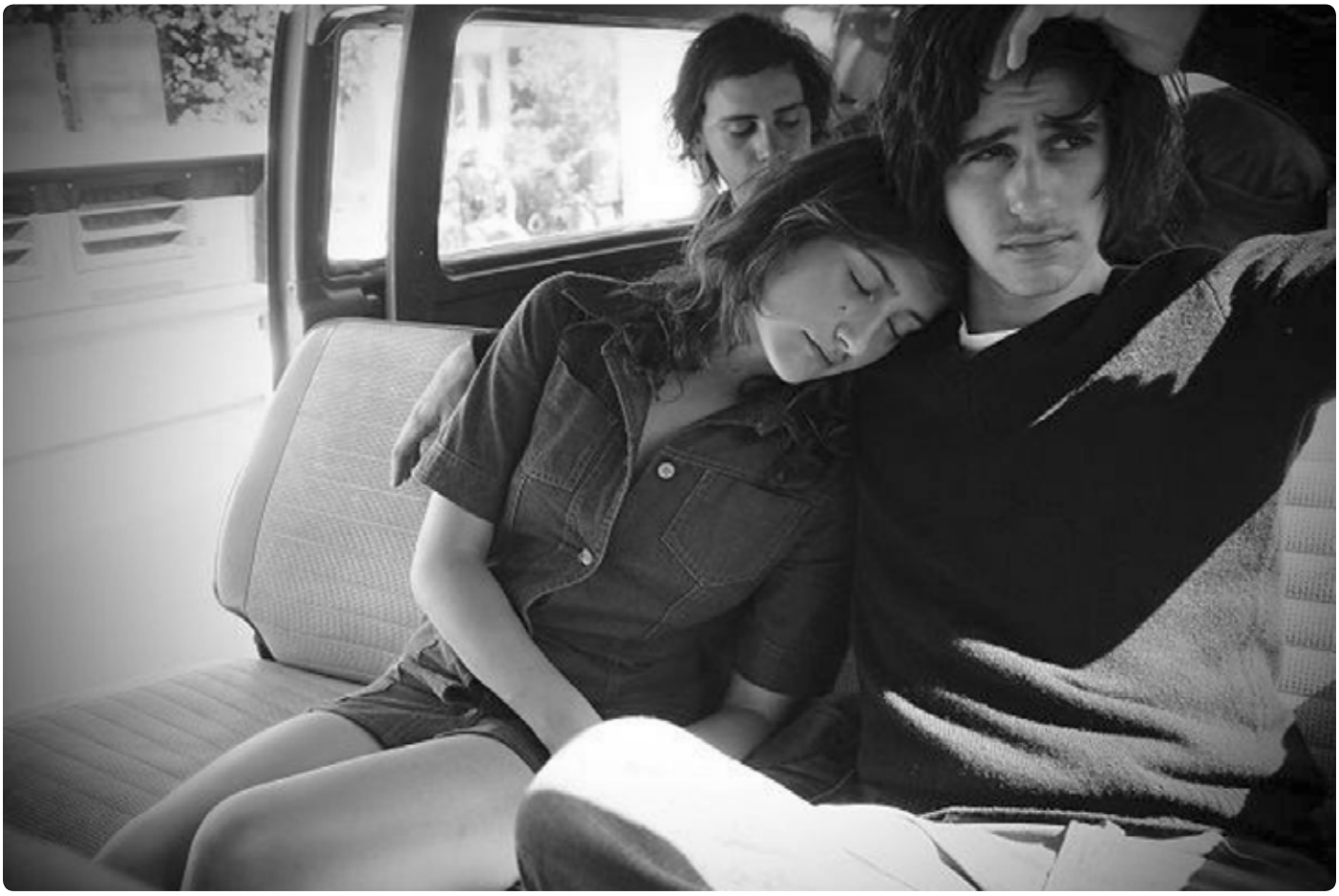
„Cu greu îți amintești de cineva în stare de repaus sau nemișcare în operele complete ale lui Assayas, care tind să se deruleze în memorie ca o serie de traversări în diagonală, de oameni care merg înainte fără oprire prin case și birouri și petreceri agitate, uneori cu mașina sau mopedul, alteori țâșnind unul spre (sau dinspre) celălalt în spații îngrădite. E sugestiv că una din rarele excepții – Hélène (Edith Scob) în «L'heure d'été» stând singură și tăcută după ce copiii și nepoții au plecat – e o reprezentare elocventă și aproape tacită a cuiva care se pregătește mental pentru moarte", observă Kent Jones.[6]

Mai iute în mișcări decât toate celelalte e „Demonlover" (2002), care se petrece în lumea cu pereți de sticlă a corporațiilor, dar realitatea în care e ancorat e așa proteică încât filmul ar putea să fie un SF. Are o distribuție internațională, care gravitează neregulat în jurul lui Diane (Connie Nielsen) în timp ce aceasta conspiră/se luptă cu un angajator/dușman nevăzut (prezența de care depinde Diane în acest *thriller* rămâne în umbră până la sfârșit; nu vedem nici măcar un locțiitor, nici măcar o reprezentare, nimic de etichetat cu vreun termen mai puțin generic decât Capitalismul).
Din punct de vedere vizual, e cel mai rece film al lui Assayas. Cum observă B. Kite[7], „«Demonlover» e o raritate prin faptul că pare să aspire la bidimensionalitate de video, un corolar ordonat la conceptul filmului de lume care își șterge densitatea ca să împingă totul la suprafață: pixelarea orașelor în spatele sticlei pătate de ploaie, fantome ale interiorității bântuind încă chipurile reflectate."

Deși relațiile nu sunt niciodată miza unui film de Assayas – nici măcar în „Après mai", nici măcar în „Fin août, début septembre" („Final de august, început de septembrie", 1998), în care tot ce se poate modifica sau solidifica în urma unui eveniment dezolant sunt relațiile dintre protagoniști –, „Demonlover" e și cel mai lipsit de afect film al autorului. Cu toate că e protagonistă, Diane rămâne impasibilă (cu mențiunea că ceilalți cred unanim că e rea). Fragilitatea pe care o dezvăluie (și care o conduce la distrugere – se presupune – consimțită) e exclusiv sexuală. Mai mult, declanșatorul acțiunilor ei periculoase nu pare antropomorf. Despre „Demonlover", „Irma Vep" și „Boarding Gate" (2006) s-a spus că sunt *thriller*-ele „debordiene" ale lui Assayas și, într-adevăr, pe Diane pare să o debusoleze aici direct contactul cu imaginile spectaculare – după ce Diane abdică din lupta oarbă pentru putere, agresivitatea lor devine opresivă.

FORME DE UMANITATE

În eseul despre „Irma Vep", scris de un detractor al lui „Demonlover", autorul, Howard Hampton, formulează două întrebări [8]: „Există filme care ajută realizatorul să obțină o înțelegere mai profundă a cinemaului sau a propriei persoane, fără să comunice acea înțelegere în niciun fel? Nu mă refer la filme care sunt prea avansate sau complicate, ci care sunt într-un mod fundamental și ireversibil prea banale – care nu au ambiții speciale sau solicitări sau pretenții de la atenția noastră, dar prin care autorul descoperă adevărul despre limitele lui sau chiar ale mediului? Și e oare Assayas, în asemenea experimente sau exerciții, într-un fel mai complex, nu atât de clinic auto-analitic, un *doppelgänger* al lui Steven Soderbergh?"



Après mai (S-a întâmplat în mai), 2012

Personal, am dubii dacă întrebările lui Hampton pot primi răspuns câtă vreme e neclar de unde vine impulsul de a le formula. E plauzibil ca „Demonlover" și „Les déstinéés sentimentales" să i se pară banale pentru că ratează subtilitățile (întotdeauna există acest risc, în cazul unui cineast ca Assayas). În plus, Hampton pare să tolereze cele două filme ca exerciții de încălzire pentru „Irma Vep", deși amândouă au fost făcute mai târziu. Dar e o întrebare sugestivă, pentru că ambele sunt mai previzibile în evoluție (mai „banale", dacă singura miză e neprevăzutul) decât „Irma Vep".

Nick Pinkerton trasează diferențele mai ferm: „Prin «Clean», Assayas se uită la pop simultan ca produs fabricat și mediu artistic, așa cum privea cinemaul în «Irma Vep» (o dialectică de atracție/respingere care nu e prezentă în «Demonlover», de unde caracterul glacial al acelui film)".[9] Cât despre analiza lui B. Kite, el dă un verdict mai prudent, spunând că suspectează „Demonlover" de incoerență pentru că vrea să fie seducător și indigest în același timp.

E drept că, oricum ar rezulta comparația calitativă dintre „Demonlover" și „Irma Vep", laudele pentru cel de-al doilea film pot fi articulate cu mai mult entuziasm; mă îndoiesc că subtextul e mai optimist (în lumea presupus-artistică din „Irma Vep", tot rămâne puțin loc pentru autodeterminare și mult loc pentru accident), dar cel puțin tonul filmului e mai lejer. „Să-i spunem poezia analizei spectrale, spectrul respectiv fiind condiția umană raportată la producția de film", spune Howard Hampton. Oricare personaj (modelat indiscutabil de actorul care îl interpretează) e memorabil: Maggie, chemată să joace rolul unei proto-*catwoman* a cinemaului francez, creată în 1915 de Louis Feuillade prin seria „Les vampires", „îți poate da senzația că Audrey Hepburn o înlocuiește pentru moment pe Grace Kelly sub privirea fermă a lui Hitchcock". Jean-Pierre Léaud (care, cu timpul, a ajuns să personifice Noul Val Francez) joacă un regizor din care n-a rămas decât reputația, care, în loc să o ghideze pe Maggie să-și joace rolul, încearcă mai degrabă să o facă să vibreze la geniul lui Feuillade. În rolul unei costumiere îndrăgostite de Maggie, Nathalie Richard, după Hampton, „nu e ca nimeni altcineva din filme, sau ca filmele însele - e mult mai ageră decât Jean Seberg sau Anna Karina". Iar Bulle Ogier (la rândul ei, o actriță din Nouvelle Vague) e „un buldozer burghez radiind de grijă și de farmec matern".

ACESTA NU E UN FILM DE FICȚIUNE

Trecând peste șarmul imediat al personajelor, „Irma Vep" e un discurs sofisticat despre puterea de a comunica a imaginilor (cum persistă, suferă bruiaje sau se pierde în lumea globalizată), fie că imaginile în cauză sunt cadrele unui *agitprop* revoluționar (care, la atâta vreme după mai '68, e doar un vestigiu) sau corpul unei actrițe hong-kong-eze strecurându-se pe un platou de filmare francez.

Cauzalitatea e foarte slabă în „Irma Vep" – ca în mijlocul oricărui eveniment haotic, consecințele sunt greu de prevăzut. Într-o posibilă ironizare postmodernă a tehnicii narative pătrunsă în folclor drept „pistolul lui Cehov", primul cadru e filmat într-un birou (altfel, perfect comun) al casei de producție prin care se plimbă din mână în mână un pistol de recuzită (sau cine știe...) – deși, până la sfârșit, nimeni nu e omorât; ba, mai mult, în timpul unei repetiții în care Maggie ar trebui să joace faptul că se teme pentru viața ei, celălalt actor îi înmânează un pistol de jucărie – evident de jucărie – care mai și chițăie dacă îl strângi.

În încheiere (bruscă, precum într-un film de Assayas), îl citez din nou pe Kent Jones: „În cazul filmografiei lui Assayas, e comun să iei proiectele strict autobiografice precum «L'eau froide» sau «Après mai», să le grupezi cu ficțiunile parțial derivate din elemente autobiografice precum cele patru filme timpurii, «Fin août, début septembre» și «L'heure d'été», și să le contrastezi cu cele numite acum «*thrillere* debordiene» [...]. Ideea e că Assayas operează în două registre – oameni vorbind în cafenele și oameni care se urmăresc în jurul Pământului cu pistoale și fonduri de cheltuieli – și se bucură de o viață dublă artistică. Sigur că toată ideea de registre estetice care se duelează (pe care recunosc că am perpetuat-o și eu ocazional) se descompune chiar la o analiză superficială. «Toate filmele mele au fost doar atât de bune pe cât eram eu când le făceam», spune Assayas pe post de explicație. [...] «Cred în dialectica realității. Cred că, în artă, e permis să te miști de la intim la universal. Poți să faci filme care sunt despre ce se întâmplă în interiorul tău, care e parte din experiența umană colectivă, și în același timp poți face filme deschise la ce se întâmplă în lumea mare din jurul tău, care sunt despre istorie, despre geo-politica timpului tău. Cred că filmele intimiste au sens pentru că sunt legate de filme care discută imaginea mai vastă, iar filmele care arată imaginea generală sunt legitimizate prin faptul că se leagă de filme despre esența experienței umane»."

1. Prin corespondență cu practicile situaționiste - pe care le-am explicat mai pe larg într-un alt articol și nu am spațiu să le reiau aici -, dacă filmele lui Assayas invocă crearea de situații, filmele lui Guy Debord sunt mostre de *détournement*. Debord folosește imagini extrase din alte filme (sau produse audiovizuale), citate literare sau filozofice, unite de inserturi sau de comentariile vocii din *off* care le recontextualizează, le alterează semnificația.
2. „Une adolescence dans l'après-Mai. Lettre à Alice Debord", http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/assayas/#13
3. Comentatorii filmului sunt cu atât mai binevoitori, cu cât sunt mai apropiați de industria muzicală și reacționează la aluziile mai subtile din „Clean". În plus, încadrându-l în contextul operei lui Assayas, Nick Pinkerton observă că, de regulă, regizorul francez face „party-movies", adică despre experiența de a fi în, sau în afara, corpului petrecerii, însă „Clean" e un film despre dimineața de după.
4.http://www.nytimes.com/2010/09/26/magazine/26assayas-t.html?pagewanted=all&_r=0
5. Printr-o coincidență fericită, actrița e acum cunoscută internațional pentru rolul său din „Les yeux sans visage" (regia Georges Franju, 1960) și pentru reluarea aceluiași rol (în mod expresiv) în capodopera postmodernă a lui Leos Carax, „Holy Motors" (2012) – e, deci, dovada vie că lumea postmodernă nu e complet ostilă la păstrarea istoriei.
6. „Olivier Assayas", ed. Kent Jones, publicat de Österreichisches Filmmuseum, Viena 2012; p. 28
7. În eseul despre „Demonlover" din „Olivier Assayas", intitulat „Stop Stop Start Again", p. 150
8. „Olivier Assayas", p. 104
9. Idem, p. 158

Stoker

Legături suspecte
Marea Britanie - SUA 2013
regie: Park Chan-wook
scenariu: Wentworth Miller și Erin Cressida Wilson
imagine: Chung-hoon Chung
montaj: Nicolas de Toth
distribuție: Mia Wasikowska, Nicole Kidman, Matthew Goode

de Andra Petrescu

„Stoker" este o reinterpretare a filmului lui Alfred Hitchcock, „Shadow of a Doubt" (1943). În ambele filme, unchiul Charlie își vizitează familia, relația lui cu nepoata escaladând spre macabru – sau incest și senzualitate, depinde de permisivitatea epocii de producție. În filmul lui Hitchcock, unchiul Charlie, un criminal neidentificat/anonim căutat de poliție, își vizitează din senin sora, spre entuziasmul nepoatei sale adolescente, pe care o seduce (nu în sensul biblic, deși Freud probabil că ar spune altceva) cu poveștile lui fermecătoare. Unchiul Charlie e un bărbat șarmant, sociopat, foarte politicos cu oamenii, dar, bineînțeles, insensibil. El și nepoata lui (tot Charlie o cheamă și pe ea) sunt apropiați până în momentul în care ea începe să-l bănuiască; de aici încolo, fata devine ținta terorii lui. Pe unchiul lui Hitchcock puțin îl interesează ce se întâmplă cu nepoata, important e să își păstreze secretul – și asta înseamnă că se încadrează în coordonate realiste, verosimile convențional pentru orice spectator.

Ei bine, unchiul Charlie Stoker (Matthew Goode), un personaj creat de Wentworth Miller și de Park Chan-wook, e un cu totul alt tip de criminal. În ziua în care India (Mia Wasikowska) împlinește 18 ani, tatăl ei moare într-un accident de mașină (se pare că arsese atât de tare încât nu l-au mai putut identifica deloc). Cu această ocazie tristă, Charlie renunță la călătoriile lui în străinătate și vine să petreacă timp cu văduva fratelui și cu nepoata sa. E șarmant, fermecător, frumos, gătește, vorbește franceză și e, poate, cam prea familiar pentru suspicioasa lui nepoată India. În filmul lui Hitchcock, pe măsură ce tânăra Charlie descoperea personalitatea sinistră a unchiului Charlie, ea se simțea tot mai îngrozită și mai amenințată (încearcă să o omoare în câteva rânduri). Aici, India, o adolescentă atipică și inteligentă, cu o personalitate bine definită (fata lui Hithchock nu era emancipată), pune cap la cap indiciile (care țin de similitudini între ea și unchiul Charlie) și începe să se simtă tot mai atrasă de el (probabil că Freud ar spune ceva și despre „Arăți ca tatăl meu", observație pe care India i-o comunică unchiului la un moment dat).

India și Charlie sunt două personaje fascinante și seducătoare; la fel e și evoluția relației dintre ei. Din păcate, Eva Stoker (Nicole Kidman), o Madame Bovary mai cuminte, e prea ștearsă și inutilă, iar în condițiile în care tot scenariul se învârte în jurul celor trei personaje (chiar dacă adevăratul interes sunt India și Charlie), dacă unul dintre ele e slab dezvoltat, atunci nici conflictele care îl implică nu pot oferi prea mult. Pe de altă parte, jocul lui Nicole Kidman o face să pară frigidă și detestabilă chiar și în intențiile ei cele mai bune, ceea ce o scuză pe India chiar și când nu ar trebui.

„Stoker" e primul film în limba engleză al sud-coreeanului Park Chan-wook, faimos pentru violența grafică a filmelor lui. „Stoker" nu se ridică la acel nivel de agresivitate sau la aceeași cantitate de sânge fals care să invadeze ecranul, dar acestea nici nu lipsesc – cumva, cineastul pare să procedeze astfel încât efectele lui să fie mai subtile. De exemplu, atracția dintre India și Charlie există datorită mizanscenei lui Park și a mișcărilor lui de aparat, altfel foarte puține momente (și acestea spre sfârșit) explicând sentimentele celor doi – și chiar ajungând să pară verosimile, în ciuda lipsei de veridicitate; iar asta se datorează construcției scenariului. Park mai face ceva ce pare să-i fie caracteristic (deși poate că asta era deja prevăzut din scenariu): creează o atmosferă la limita dintre realism și suprarealism prin montaj – are, în câteva dăți, montaje de atracție foarte seducătoare –, dar mai ales prin intensificarea sunetului, pe care o motivează prin particularitățile Indiei, ale cărei simțuri sunt mult mai sensibile decât ar fi normal. Practic, atunci când sunetul devine atât de clar – mai clar decât ar fi perceput în realitate –, efectul devine halucinant, dă senzația că ce se vede/aude ar putea, foarte bine, să nu existe. Și mai e ceva special în legătură cu atmosfera aceasta: face ca universul personajelor (India-Charlie) să fie atât de personal și de coerent pentru spațiul respectiv, încât semnificația negativă a violenței lor se anulează și ei devin ușor de plăcut.

Behind the Candelabra

Statele Unite ale Americii 2013
regie, montaj și imagine: Steven Soderbergh
scenariu: Richard LaGravenese
muzică: Marvin Hamlisch
distribuție: Michael Douglas, Matt Damon, Rob Lowe, Scott Bakula

de Mihai Kolcsár

Steven Soderbergh a avut una dintre cele mai versatile și de succes cariere din istoria recentă (și nu numai) a Hollywood-ului. Debutul său regizoral din 1989, „Sex, Lies and Videotape" a câștigat „Palme d'Or"-ul la Cannes, făcând din Soderbergh, la vârsta de 26 de ani, cel mai tânăr laureat al acestui premiu. În următorul deceniu a regizat șase filme foarte diferite unul de altul, dar al căror succes nu a atins nivelul debutului. În 1998 a primit un nou elan cu „Out of Sight", un film care a avut atât succes comercial, cât și de critică. Doi ani mai târziu a realizat un nou record, fiind primul regizor cu două nominalizări la „Oscar" pentru „Regie" în cadrul aceleiași ediții a ceremoniei (pentru „Erin Brockovich" și „Traffic"), obținând și premiul în contul uneia din ele. De aici, cariera sa a luat-o pe o cale destul de atipică pentru un regizor de la Hollywood, acesta evitând să se încadreze în vreun gen anume și regizând filme variate ca stiluri și subiecte abordate, unele având o priză enormă la public („Ocean's Eleven", „Magic Mike"), altele bucurându-se mai curând de succes în rândul criticilor („Solaris", „Che").

Soderbergh a anunțat în mai multe interviuri că după terminarea ultimelor proiecte pe care le are în plan se va lăsa de tot de cinema, pentru a se concentra pe pictură. Mai târziu, și-a semi-retras cuvintele spunând că nu se va lăsa chiar de tot, dar că va intra în orice caz într-un hiatus prelungit. Ultimul film regizat de el înainte de această pauză este producția HBO „Behind the Candelabra", care a avut premiera la Cannes în urmă cu doar câteva săptămâni.

Filmul se bazează pe cartea „Behind the Candelabra: My Life with Liberace", autobiografia lui Scott Thorson, iubitul pianistului timp de cinci ani, de la vârsta de 17 ani. Scott, interpretat de Matt Damon - care la 43 de ani nu reușește să pară adolescent, dar nici trecut de 25 de ani -, îl cunoaște pe Liberace (Michael Douglas), aflat la vârsta de 57 de ani, printr-un prieten comun. Între cei doi se naște o atracție imediată. Tânărul devine iubitul artistului și se mută cu el, ajutându-l cu spectacolele sale. Lucrurile merg bine o vreme, dar excentricitățile „divei" ies în curând la iveală, iar când Scott este obligat să se supună unor operații estetice pentru a semăna mai mult cu Liberace, acesta începe să-și dea seama că nu este văzut de anturajul vedetei doar ca un partener de viață, ci ca un proiect de vanitate al acestuia de a-și imortaliza tinerețea. Scott devine dependent de drogurile administrate de chirurgul său estetic, în timp ce Liberace devine însetat după carne proaspătă - două elemente care, împreună, distrug relația ce se va termina cu artificii.

Este important de notat (și chiar admirabil) că Soderbergh s-a concentrat cât mai mult asupra poveștii lui Scott, asupra relației dintre cei doi bărbați și a desfășurării acesteia, neîncercând să confere filmului vreun mesaj politic pozitiv sau negativ cu referire la homosexualitate. Ancora filmului este umanitatea personajelor, nu homosexualitatea lor, ele fiind atât de bine definite, încât nu e deloc greu să ne imaginăm că filmul ar fi funcționat la fel de bine, și că povestea nu s-ar fi schimbat în esență, dacă cuplul ar fi fost format dintr-un *rockstar* de vreo 60 de ani și tânăra sa iubită. Pentru toată lumea, cu excepția lui Scott, este clar că tânărul nu este decât o nouă achiziție pentru faimosul *entertainer*, un *potiche* - alții ca el au fost înainte și vor urma și după. Poate că și Liberace crede că de data aceasta a găsit dragostea, dar nici nu își recunoaște propria natură hedonistă și egoistă, motiv pentru care își poate face iluzii că totul va fi exact așa cum își dorește el. Într-o scenă pertinentă, îi spune tânărului Scott că relația este într-un punct atât de sigur și de stabil încât ar fi chiar benefic ca amândoi să „se întâlnească" și cu alți bărbați, ca apoi, printr-o elipsă, să sărim la el având o criză de gelozie pentru că Scott a îndrăznit să flirteze cu instructorul său de dans. Devine în curând imaginea clasică a bărbatului „fustangiu", care nu este pregătit să renunțe la relația sa stabilă, dar în același timp se simte constrâns ca într-o cușcă de aceasta. Scott intră în relație păcălit de imaginea gingașă pe care o afișează artistul, vrând să aibă grijă de simpaticul bărbat în vârstă, și nu are alte ambiții, dar se lasă repede prins de viața *glamouroasă* pe care o duce, devenind un *spender* de primă clasă, mereu îmbrăcat după ultima modă și acoperit în bijuterii. După o vreme, devine plictisit de aceste lucruri și își dorește să facă mai multe cu viața sa; începe să deteste controlul absolut pe care bătrânul îl exercită asupra sa, căci acesta nu îi permite să iasă singur în oraș și nici măcar nu îi dă propriii bani de cheltuială - de exemplu, Scott își plătește drogurile cu bijuteriile pe care le poartă. Această dorință de emancipare îl neliniștește însă pe Liberace, pentru care lucrurile trebuie să se desfășoare exact așa cum își dorește el, și care are nevoie ca Scott să fie „o soție casnică" și cuminte, complet devotată „soțului". Pe scurt, relația lor se desfășoară precum multe alte relații bazate pe acea pasiune inițială, în care personalitățile celor implicați nu se împacă până la capăt, în care unul trebuie să controleze totul, uitând că partenerul său este o persoană cu propriile gânduri, nu un animal de casă. Din acest punct de vedere, faptul că în „Behind the Candelabra" e urmărită o relație homosexuală este pur incidental, singurul nivel la care acest lucru are vreo relevanță fiind subplotul în care Liberace încearcă să-l transforme pe Scott într-un avatar tânăr al său. Cu toate acestea, filmul a avut probleme în găsirea unor finanțatori, deoarece până și într-un Hollywood post-„Brokeback Mountain" a fost considerat prea „gay", motiv pentru care a fost produs de HBO ca film pentru TV.

Soderbergh pregătea de mai mulți ani un proiect biografic despre viața lui Liberace, unul dintre cei mai mari și mai extravaganți *entertaineri* ai secolului al XX-lea, dar a avut probleme cu abordarea subiectului. Abia în 2008 i s-a sugerat autobiografia lui Scott Thorson. Realizând că aceasta este cea mai bună cale de a transpune pe ecran planurile sale, cineastul a început oficial proiectul, cooptându-i pe Douglas și pe Damon, care au crezut destul în acest film pentru a nu renunța la el în toți anii în care nu se găseau finanțatori. Filmele biografice în general sunt dificil de pus în practică, ele necesitând ca diverse evenimente din viața unei persoane să fie legate deseori în mod forțat, iar nevoia de a dramatiza momente cheie poate arunca filmul foarte ușor în zona melodramei. Linearitatea și forma narativă a filmelor hollywoodiene impun un fir narativ logic care conduce spre concluzii clare în final, lucru care rar se întâmplă în realitate, motiv pentru care astfel de filme adesea par false. Un segment, mai ales o relație, din viața cuiva se supune mai ușor unor astfel de cereri structurale și se pretează mai ușor unei dramatizări care cel puțin pare logică și naturală. Astfel, alegerea de a folosi cei cinci ani cuprinși de autobiografia lui Thorson drept bază pentru film, i-a permis regizorului să creeze o imagine mult mai bine definită a personalității lui Liberace, cu detalii mai multe și mai precise decât dacă ar fi trecut prin copilăria, adolescența, tinerețea sa, etc., până la moarte. Iar faptul că observăm personajul prin ochii altuia - ai lui Scott - ne permite să ne distanțăm suficient încât să avem o privire mai obiectivă atât asupra defectelor, cât și a calităților protagonistului. Imaginea filmului încearcă să reproducă efectul *show*-urilor din acea vreme, dar și lumea *glamouroasă* în care trăiesc protagoniștii - adică sclipici, efecte de lumină care amintesc de un clip ABBA și, mai ales, mult auriu, marcând obsesia lui Liberace pentru bijuterii ostentative. În o mare parte a filmului nu există practic niciun cadru în care imaginea să nu pară prelucrată ca pentru o emisiune TV, tenul personajelor să nu pară iluminat de lumina reflectată de un zid de aur, personajele să nu aibă halouri de lumină și să nu fie înconjurate de ceva sclipitor. Lucrurile se schimbă, însă, atunci când Scott este evacuat din casa lui Liberace și realitatea cade peste el cu forța întregii sale palete de gri. Brusc, lucrurile par mult mai naturale și mai puțin agresive pentru ochi. Și Scott, după ce trece printr-o serie de dezamăgiri, renunță la părul vopsit, la hainele ostentative, și începe să afișeze o maturitate și o profunzime care până acum îi scăpaseră. Apogeul acestei decromatizări și a călătoriei tânărului se întâmplă câțiva ani mai târziu, când un Liberace aflat pe patul de moarte îl sună pe fostul său iubit pentru a face pace. Marele și *glamourosul entertainer* nu mai are nimic din sclipirea sa, arătând în schimb ca un schelet fără putere. La înmormântare, însă, Scott își amintește *motto*-ul artistului - „Prea mult bine...e minunat." - și își imaginează ieșirea acestuia, și implicit ieșirea noastră din film, ca pe unul dintre cele mai extravagante spectacole pe care le-a pus vreodată în scenă Liberace.

Spring Breakers

Vacanța de primăvară
Statele Unite ale Americii 2012
regie și scenariu: Harmony Korine
imagine: Benoît Bebie
montaj: Douglas Crise
distribuție: James Franco, Selena Gomez, Vanessa Hudgens, Ashley Benson

de Alexandru Vizitiu

„Spring Breakers" a fost furișat în săli deghizat în clonă a filmelor „American Pie", dar cu „prințese" Disney în rolurile principale. Prin urmare, publicul de masă, neobișnuit cu cinemaul lui Harmony Korine, trebuia să intre în sala de cinematograf așteptându-se la o paradă de fete goale, petreceri și dezmăț, după cum promite afișul în care Ashley Benson, Venessa Hudgens, Selena Gomez și Rachel Korine (soția lui Harmony) se uită provocator și poartă doar sutiene, în timp ce James Franco tronează deasupra lor, cu un pistol în mână. Doar că, mai apoi, e foarte probabil ca același public să fi realizat că a fost păcălit, atunci când a intrat în contact cu primele semnale subversive ale genului *exploitation*.

Filmul începe cu cele patru fete de pe afiș, urmărindu-le în viața lor de zi cu zi: Brit și Candy sunt plictisite la cursurile de la facultate, Faith la biserica unui preot *cool*, care se exprimă în sintagme precum „you feel me" sau „jacked up on Jesus"- și Cotty, la o petrecere în cămin. Aceste fete au un singur gând în cap: să treacă prin experiențele pe care le-au promis Ke$ha sau Katy Perry, să trăiască în acea lume lipsită de griji promisă de melodiile acestora, în care distracția durează 24 de ore din 24. Atât de obsedate sunt de așteptarea vacanței de primăvară, încât plănuiesc să jefuiască un restaurant pentru a-și finanța călătoria. Planul lor (oricât de stupid pare el) are succes, iar fetele se îndreaptă spre Florida, gata să participe la demența vacanței de primăvară. Așa că, parcă făcând pe plac publicului de masă, în prima jumătate a filmului dispare orice tentativă de a spune o poveste și ești martor (împreună cu Faith) la această petrecere dată la scară largă, care îți este familiară dacă ai văzut reportajele de pe MTV sau „Girls Gone Wild" (căci fetele din filmul lui Korine le-au văzut sigur).

„Spring Breakers" e montat într-un stil ce amintește uneori de cel al lui Tony Scott, cu tăieturi violente și abrupte de la un cadru la altul, în care obiectivul aparatului de filmat (atunci când nu se filmează din mână) zboară în sus și în jos, în stânga și în dreapta, documentând peisajul însorit și toată parada de corpuri tinere, care beau de sting, ingurgitează atâtea droguri, încât până și Keith Richards s-ar da bătut, și și-o trag cu tot ce mișcă (sau nu mișcă) - totul fiind propulsat de o coloană sonoră compusă din *dubstep* și Britney Spears. În aceste momente, Korine nu-i mai urmărește pe ciudații și nebunii societății, ci pe masa de tineri care aparțin generației crescute cu Twitter, Tumbler, Kim Kardashian sau Honey Boo Boo.

Dar în momentul în care apare veșnic studentul-artist-boem-hipster-cu-capul-în-nori James Franco, în rolul unui rapper alb numit Alien, Harmony Korine își amintește că e un discipol al lui John Waters, un regizor transgresiv și un expert al *camp*-ului, și pune pe tavă momente din ce în ce mai ciudate și neașteptate. Odată cu poziționarea lui Alien ca personaj principal, Faith (singura care dă dovadă de o busolă morală înclinată în direcția potrivită) dispare, iar filmul se transformă într-un coșmar în culori de neon, în care Alien devine cavalerul în armură strălucitoare (și dinți de platină) al fetelor, ademenindu-le cu averea și cu stilul său sălbatic de viață.

Antologică e scena în care acesta se pune la pian și începe să cânte Britney Spears, în timp ce fetele dansează în jurul lui, fluturându-și mitralierele în aer și purtând măști de schi roz acoperindu-le fața, un exemplu perfect al *camp*-ului – un moment ciudat, lipsit de ironie, amuzant (în mod intenționat sau nu) și kitsch. În același timp, ne dăm seama că, pentru personaje, acest moment e unul transcendental, în care au găsit paradisul pe care l-au căutat o viață întreagă, lipsit de morală și ferit de bătrânețe. Nu există nicio urmă de ironie în acțiunile și debitările verbale ale lui Alien, el chiar vorbește serios atunci când susține că e îndrăgostit de fete. De fapt, devine clar în acest moment că el și fetele vor ca termenul de „ironie" să dispară din dicționarul lor (asta dacă „dicționar" face parte din repertoriul lor de cuvinte).

Strigătul de „spring break forever!" devine la sfârșit, pentru Alien și fete, un soi de rugăciune. Și rămânem cu un grup de oameni care își hrănesc reciproc obsesiile. Dacă la început fetele erau nervoase și tot spuneau că jaful va fi ca un joc video sau un film, în final au reușit să-și transforme propriile vieți într-un joc video lucios și lipsit de viață, în care vor fi (sau ele cred că vor fi) veșnic tinere.

O Som ao Redor

Sunete din vecini
Brazilia 2013
regie și scenariu: Kebler Mendoça Filho
imagine: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu
montaj: Joao Maria, Kebler Mendoça Filho
sunet: Catarina Apolônio
distribuție: Irma Brown, Gustavo Jahn, Alessandro Nivola

de Raluca Durbacă

În 1994, după câștigarea Campionatului Mondial de Fotbal, jucătorii echipei naționale a Braziliei s-au întors din Statele Unite ale Americii cu 17 tone de bagaje ce conțineau aparatură electronică și electrocasnică, și multe alte bunuri de consum. Anul 1994 a coincis și cu implementarea în Brazilia a unui pachet de măsuri economice menit să pună capăt hiperinflației ce destabiliza țara. Reformele au dat naștere unui boom economic care s-a transformat rapid în consumerism sălbatic. Prăpastia dintre clasele sociale a rămas, însă, la fel de adâncă.

„O Som ao Redor" este primul lungmetraj al fostului critic Kebler Mendoça Filho, și el exponent al clasei de mijloc. Filmat în Recife, orașul natal al regizorului, filmul spune povestea unui cartier nou construit pe terenurile unei foste plantații de zahăr. Turnuri albe de apartamente cu zeci de etaje se ridică acum în locul caselor. Toată lumea vrea să stea în vârf, de parcă înălțimea locuinței ar fi o garanție a protecției. Fiecare turn este înconjurat de un zid înalt de beton. Zidurile separă spațiile de parcare ale turnurilor de celelalte proprietăți, împrejmuite și ele cu garduri închise cu lacăte. Fiecare fereastră are gratii. Fiecare ușă este încuiată cu chei. Camerele de supraveghere sunt peste tot. Cu toate acestea, atunci când o echipă de paznici de noapte își oferă serviciile în schimbul unei sume modice de bani, toată lumea acceptă. Niciun sacrificiu nu e prea mare dacă este făcut pentru a-i ține pe ceilalți afară. Cine sunt ceilalți? E greu de spus, având în vedere că singura infracțiune din film, furtul unui casetofon dintr-o mașină, e săvârșită de către nepotul fostului proprietar al plantației de zahăr, cel mai probabil din plictiseală și teribilism.

Alcătuit din trei părți – „Câinii de pază", „Paznicii de noapte" și „Bodyguarzii" - filmul pendulează subtil între *thriller* și satiră. Mendoça Filho plantează bombe cu ceas care acumulează tensiune și invită spectatorul să citească anumite semne, gesturi și detalii în limbaj cinematografic clasic, doar pentru a le dezamorsa mai târziu, reușind într-un fel să mimeze și să inducă spectatorului o stare de paranoia similară cu cea în care trăiesc personajele sale. De exemplu, pentru spectatorul obișnuit cu *thriller*-ul american clasic, doi polițiști apropiindu-se de un vânzător ambulant de DVD-uri piratate este semnul unui viitor arest. Pentru Mendoça Filho este doar o tranzacție între cinefili. Sau, o mașină oprită în mod suspect la câțiva metri de cortul paznicilor de noapte este semnul unui atac armat (în contextul filmului). Pentru Mendoça Filho e doar o doamnă care a băut prea mult. Frica îi ține pe oameni închiși în case și le cauzează insomnii, cum este cazul gospodinei Bia, mamă a doi copii, care-și petrece zilele comandând televizoare și fumând marijuana, într-o încercare de a se elibera de stresul indus de către câinele vecinilor, care latră toată noaptea. Pentru Bia nu câinele e problema, ci semnificația lătratului: un potențial intrus.

Adevărata tensiune se naște însă în urma interacțiunilor dintre personaje aparținând unor clase sociale diferite. João, nepotul fostului proprietar al plantației, care acum vinde apartamente în turnurile proaspăt construite, ține să indice unor potențiali cumpărători, ca semn al calității apartamentelor, că dormitorul servitoarei are și fereastră. Educat într-o anumită mentalitate, João are o atitudine protectivă - și inconștient condescendentă - față de servitorii săi: se interesează de viața personală a fiului servitoarei, pe care-l găsește dormind pe canapeaua sa albă (un alt moment cu un fals potențial exploziv), sau o ceartă părintește pe fiica servitoarei (o femeie în toată firea, cu doi copii) că umblă fără papuci pe gresia din balcon. Autoindulgența lui merge până la a-i lua apărarea paznicului de noapte - prins dormind în post de către fiul vigilent al unuia dintre proprietari -, doar pentru a părăsi adunarea chiar înaintea votului final care urma să decidă soarta paznicului, pentru a se întâlni cu o fată. Vina moștenirii sale se revarsă și ea într-un coșmar (cam kitsch, ce-i drept), în care se visează făcând baie sub o cascadă de sânge. În orice caz, Mendoça Filho face eforturi pentru a pune în mod subtil pe tapet modalitatea în care clasa de jos este percepută de către mica burghezie, delimitând clar spațiile în care primii au voie să intre.

Dincolo de mecanismele narative și de stilistica aleasă (Mendoça Filho filmează în CinemaScope, unghiulația preferată amintind uneori de filmele lui Hitchcock), regizorul mizează pe încă un element foarte important pentru a disemina panica în populație - sunetul. Zgomote ciudate, voci, pași, discuții în contradictoriu, sunete metalice vin de nicăieri și se revarsă peste zidurile înalte ale turnurilor și peste ferestrele îngrădite ale caselor. Iar joaca sa cu nervii spectatorilor nu este doar mimată, căci adevăratul pericol vine de acolo de unde cei care au greșit se așteaptă cel mai puțin.

Like Someone in Love

Franța - Japonia 2012
regie și scenariu: Abbas Kiarostami
imagine: Katsumi Yanagijima
montaj: Bahman Kiarostami
distribuție: Tadashi Okuno, Rin Takanashi, Ryo Kase

de Anca Buja

Filmele lui Kiarostami sunt niște ferestre către lume. După cum mărturisește el însuși, nu se consideră un creator, ci un observator, un colecționar de experiențe, de gesturi și momente pe care nu face altceva decât să le reasambleze și să le restituie lumii sub formă de cinema, fotografie sau poezie. De aceea, nu e deloc întâmplător faptul că fereastra, o deschidere ocrotitoare către lume, este un motiv central în opera sa. Plasându-și în majoritatea filmelor personajele în mașină, un spațiu care le oferă acestora iluzia și confortul intimității, dar și posibilitatea de a fi părtașe la viața forfotitoare care se derulează pe geamurile mașinii, ca pe un ecran, nu face decât să-și ilustreze crezul despre natura cinemaului. Kiarostami a încercat mereu să elimine povestea. El consideră că în cinema nu ar trebui să existe povara poveștii și riscul neînțelegerii generat de ea, de aceea se simte mai apropiat de fotografie unde nu există acest obstacol. De aici, și sentimentul deconcertant al spectatorului, obișnuit să caute sensul în poveste, condus de suspans, la întâlnirea cu filmele sale, a căror putere rezidă în concentrarea pe gest și detaliu, cu scopul de a reda lumii mici momente de adevăr.

„Like Someone in Love", cel mai recent film al său, prezentat în competiția Festivalului de la Cannes în 2012, este al treilea realizat în afara granițelor Iranului, după documentarul „ABC Africa" (Uganda, 2001) și „Copie conforme" (Franța, 2010). Dacă în „Copie conforme" se raportează la Occident cu o privire de oriental, aici diferența de cultură pare insesizabilă, și Kiarostami reușește să obțină ceea ce și-a propus, să facă un film japonez. Akiko, o tânără studentă, care are un iubit gelos și posesiv, Noriaki, se prostituează ca să-și poată termina studiile și renunță să se întâlnească cu bunica ei, sosită în Tokyo, pentru că are un client. Clientul, Takashi Watanabe, un bătrân profesor de sociologie care pare să o fi chemat doar ca să uite de singurătate și să-și petreacă timpul în prezența unei tinere, e confundat de iubitul fetei cu bunicul ei și ajunge s-o salveze de furia acestuia. După subiect, filmul are toate ingredientele unei melodrame. Kiarostami diluează însă culorile tari, care l-ar

fi putut transforma într-unul de gen, folosește culori pastelate și păstrează o structură deschisă, în care personajele sunt doar purtate de viață și traversate de emoții, fără să li se întâmple nimic melodramatic.

Ideea acestui film a pornit de la imaginea unei tinere prostituate pe care Kiarostami a văzut-o în trecere pe străzile din Tokyo. Neavând aparatul de fotografiat la el, acea imagine l-a urmărit mulți ani. Pe lângă aceasta, a avut de atunci în minte secvența în care tânăra, aflată în taxi, înconjoară piațeta unde o așteaptă bunica ei. Această secvență este încărcată de emoție și conține, la nivel macro, întregul film. În mașină, pe drum spre clientul necunoscut, Akiko ascultă mesajele lăsate de bunica ei pe parcursul zilei, vocea acesteia se amestecă cu freamătul străzii și ea pare purtată prin Tokyo de o voință străină. Cu toate că a așteptat-o întreaga zi, bunica nu pare să-și piardă speranța până în ultima clipă. Când mașina trece pe lângă rondul în mijlocul căruia o așteaptă, Akiko îi cere taximetristului să-l mai înconjoare o dată. Bătrâna, care dispare din când în când din imagine, obturată de câte o mașină în trecere, stă în picioare, lângă o statuie, și-și caută nepoata din priviri printre trecători. Senzația puternică a acestui moment nu vine atât din emoția vizibilă a fetei, cât din faptul că tinerețea o face să nu fie conștientă că ar putea fi ultima oară când își vede bunica. Toată povestea din spatele personajului bunicii, ascunsă în perseverența ei, în plasele sprijinite lângă ea, în limbajul ei corporal, dar și în discursul ei din mesajele vocale, pare desprinsă dintr-un film de Ozu. Ozu, un cineast pe care Kiarostami îl apreciază și care l-a influențat, este prezent în acest „Like Someone in Love" prin poveștile unor personaje secundare, ca cel al bunicii sau al vecinei lui Takashi Watanabe – care, îndrăgostită de el încă din tinerețe, i-a urmărit toate mișcările de la fereastra ei, cu speranța că odată rămas văduv o va observa –, dar și prin mizanscenă, dialoguri, sau privirea inocentă pe care o au în comun cei doi regizori.

În primul cadru, vedem un bar aglomerat și auzim vocea unei tinere, mai târziu vom afla că e Akiko, care vorbește la telefon cu iubitul gelos de undeva din spatele camerei. Cadrul funcționează aici ca o fereastră, în spatele căruia autorul ține să ne amintească că există de asemenea viață. După primul contraplan în care o descoperim pe Akiko, ne dăm seama că unghiul nu este subiectiv. Camera revine în aceleași două poziții, plan-contraplan, în întreaga secvență din bar, dar, datorită primului cadru în care nu ne-a fost prezentat personajul, se sparge convenția obișnuită. Astfel, camera pare să se dematerializeze, să devină o transparență și capătă statutul de fereastră care lasă lucrurile să comunice. Nu mai este un observator invizibil, este o deschizătură. Aceeași mizanscenă se repetă și cu vecina bătrânului, pe care mai întâi o auzim doar vorbind cu acesta și abia mult mai târziu o și vedem, în același loc de unde vorbise prima dată. Spectatorul este pus de la bun început în poziția dificilă de a încerca să reconstruiască, așa cum încearcă să-i dea o identitate fetei în primul cadru sau vecinei puțin mai târziu. Întregul film este o construcție deschisă și îl implică pe spectator în actul creativ. Motivațiile personajelor îi rămân necunoscute, dar nici nu au prea multă importanță, accentul cade pe intensitatea momentului prezent, iar lectura acestui film urmează o logică a corespondeței și a ritmului din interiorul cadrului. Fereastra apartamentului bătrânului, spartă de iubitul furios la finalul filmului, un gest de agresiune care distruge limita dintre lumea interioară și cea exterioară, fusese „spartă" de fapt înainte, din momentul în care Takashi a lăsat fata să pătrundă în spațiul său intim, sau poate chiar dinaintea începerii filmului, din clipa în care gândul să o cheme i s-a insinuat în minte.

Takashi Watanabe, bătrânul văduv, asemenea lui Eguci, personajul principal din povestirea lui Yasunari Kawabata, „Frumoasele adormite", vrea să-și alunge singurătatea, urâțenia și rușinea bătrâneții petrecând o noapte alături de o tânără. Kiarostami povestește cum l-a descoperit pe Tadashi Okuno, actorul care i-a rezolvat dilema în legătura cu existența unei nopți de dragoste în film spunând că el n-are de gând să se atingă de fata asta, pentru că e îndeajuns de jenat de situație. I-a propus lui Tadashi Okuno, figurant de meserie, să joace în filmul său un rol secundar și nu i-a dat scenariul, i-a explicat la fiecare cadru situația și l-a lăsat să se joace pe sine, schimbând adeseori povestea în funcție de el. Această metodă pe care Kiarostami o practică cu neprofesioniștii aduce acel plus de realism și de concretețe gesturilor personajelor sale. De aceea, felul în care Takashi încasează prezența unei fete tinere și necunoscute în casa lui este atât de autentic și irepetabil.

În conferința de la Cannes, după premiera filmului, Kiarostami afirma că „e mai bine să spunem că suntem ca niște îndrăgostiți decât că suntem îndrăgostiți. Doar moartea și nașterea sunt decisive; dragostea nu este nimic mai mult decât o iluzie." Într-adevăr, personajele sale par să se folosească de dragoste doar ca antidot împotriva singurătății sau a angoasei, și sunt luate în stăpânire de această iluzie a emoțiilor, așa cum sunt luate în stăpânire de natură prin somn. Akiko și Takashi sunt amândoi purtați de o forță exterioară lor, într-o stare de semiconștiență, întregul film. Akiko e somnoroasă în prima jumătate a filmului, iar în a doua e foarte speriată de comportamentul violent al iubitului ei, Noriaki, pe când Takashi e speriat la început de prezența tinerei în casa lui, iar apoi e somnoros datorită emoțiilor neobișnuite de care a avut parte. Starea de neliniște a personajelor ți-e transferată ție și te trezești consternat că filmul se termină exact în momentul în care se declanșează conflictul.

Reality

Italia - Franța 2012
regie: Matteo Garrone
scenariu: Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Ugo Chiti și Maurizio Braucci
imagine: Marco Onorato
montaj: Marco Spoletini
distribuție: Aniello Arena, Loredana Simioli, Nando Paone

de Andra Petrescu

„Reality" începe ca și cum ar fi „Cenușăreasa": o panoramă deasupra orașului (probabil dintr-un elicopter) care să redea ordinea și simetria urbanistică a orașului, însoțită de clinchete de clopoței care parcă-parcă vin dintr-un film Disney. Camera traversează orașul, se apropie considerabil și se fixează pe o caleașcă – parcă e de jucărie – pe care o urmărește, tot din elicopter, până ajunge la o vilă luxoasă. Aici, cadrul este filmat de la înălțimea cailor (sau poate puțin mai jos de-atât) și se retrage odată cu aceștia, atât de înspăimântați de perspectiva curții de „plastic", încât nechează nervos, pe fondul sonor al Marșului Nupțial. Decorurile de „plastic", muzica și clinchetul clopoțeilor, asocierea cu Cenușăreasa și dovleacul-caleașcă ce dispare la miezul nopții (metaforic, bineînțeles) dictează parametrii în care se va desfășura povestea din „Reality". Luciano își face apariția la petrecerea de căsătorie a tinerilor din caleașcă, îmbrăcat și fardat ca o femeie și afișându-se volubil și carismatic, spre distracția familiei și a prietenilor, care îl îndeamnă să apară la televizor.

Asocierea cu Cenușăreasa e evidentă și ironică – caleașca, transformarea lui Luciano (Aniello Arena), casa în care locuiește familia lui e luminată și filmată astfel încât să pară un castel. De fapt, întregul orășel – cu piața în care Luciano își are magazinul de pește – sugerează un târg medieval. Decorurile din film par mereu să fie din plastic; impresia de basm e susținută de Matteo Garrone prin recuzita aceasta cu aparență de jucărie, chiar și lumina și culorile sunt folosite pentru a sublinia valoarea artificială a societății. Nu există alte elemente feerice sau magice în afară de sunetul clopoțeilor și de „infantilitatea" scenografiei – e o lume nu de basm, ci artificială, în care realitatea/autenticitatea sunt camuflate în iluzia bogăției și a frumosului, deși valoarea celor doi termeni e pusă la îndoială de film.

Luciano este căsătorit cu Maria (Loredana Simioli) și împreună au trei copii cu vârste până în zece ani. Cuplul pare să ducă o viață liniștită și satisfăcătoare - pe lângă afacerea cu pescăria, fac mici escrocherii cu aparate electrocasnice, au un statut social decent în oraș, fiind admirați de vecini. Dar când copiii insistă ca tatăl lor să participe la preselecția pentru „Big Brother", și tatăl, ca să le facă pe plac, o face, cutia Pandorei se deschide. Pentru Luciano nimic nu mai e la fel din momentul în care își imaginează că ar putea să intre în casa „Big Brother" și, astfel, să devină faimos. După etapa a doua de selecție, are impresia că totul a decurs atât de bine, încât e dispus să sacrifice totul pentru o eventuală – care lui îi pare sigură – participare la „Big Brother". La început familia îl susține, dar pe măsură ce megalomania lui escaladează, Maria refuză să-i mai tolereze excesele. E ușor de observat că Luciano nu are educația și informațiile necesare pentru a înțelege ce înseamnă „Big Brother" sau televiziunea – în cartierul lui, e cel care știe mai bine și face afaceri, dar ieșit din contextul social familiar are reacții nepotrivite și incoerente pentru restul lumii. Emoția unei realizări la care nu îndrăznise să viseze până atunci e atât de puternică, încât îl face să cedeze nervos („Niciodată nu am avut un scop. De când cu *Big Brother*, simt că am un scop." îi spune el soției într-o discuție, și o convinge să-și vândă afacerea și să investească banii în participarea lui la concurs).

Luciano și familia sa sunt personaje carismatice, și e dureros să îi privești cum se pun în situații dificile doar pentru că nu înțeleg regulile sociale ale mediului la care aspiră. Incompatibilitatea lor e nedreaptă, dar iremediabilă, nimic nu e de făcut pentru ei. Adevărul e că luxul și bunăstarea nu sunt pentru toți membrii societății. Luciano, precum Cenușăreasa, primește o ieșire la „bal" prin excursia lui la „Cinecitta", și el se transformă – atât cât știe și poate –, dar în lumea reală nu există *happy end*. Luciano nu are nici măcar o înțelegere asupra realității, inocența lui nu tolerează ideea că *show*-urile de televiziune și faima pe care acestea o aduc nu sunt reale, că emoția e simulată. „Reality", spre deosebire de „Gomorrah" (2008, regie Matteo Garrone) - care e un film realist despre ce se întâmplă în lumea mafiei italiene -, e un basm redat cu ajutorul unor elemente expresioniste și melodramatice, care au scopul să transmită cât mai clar un mesaj. Ce au, totuși, în comun, e interesul lui Garrone pentru o categorie socială, care poate fi fermecătoare, dar a cărei neputință vine, în primul rând, din lipsa ei de educație.

Paradies: Glaube

Paradis: credință
Austria - Germania - Franța 2012
regie: Ulrich Seidl
scenariu: Ulrich Seidl și Veronika Franz
imagine: Edward Lachman și Wolfgang Thaler
montaj: Christof Schertenleib
distribuție: Maria Hofstätter, Nabil Saleh

de Raluca Durbacă

Cel de-al doilea film din trilogia „Paradies" a regizorului austriac Ulrich Seidl, „Paradies: Glaube" („Paradis: credință", 2012) prezintă povestea unei alte femei care visează la dragoste „adevărată", însă este răsplătită doar cu iluzii. Dacă Teresa, protagonista primei părți a trilogiei, „Paradies: Liebe" („Paradis: iubire", 2012), aștepta dragostea sinceră și necondiționată din partea tinerilor africani ce practicau turismul sexual pentru a-și întreține familia, Annamaria, sora ei, așteaptă dragostea sinceră și necondiționată a unui partener la fel de absent: Iisus. Mai stilizat și mai sarcastic decât primul, „Paradies: Glaube" le va da satisfacție laicilor și îi va înfuria pe credincioși. Și nu din cauza scenelor în care Annamaria îi face declarații de dragoste lui Iisus - și, *ad litteram*, ochilor lui frumoși – sau se iubește, iarăși *ad litteram*, cu crucifixul, ci datorită tentei de comedie absurdă în care Seidl virează de multe ori.

Când nu îl venerează pe Iisus, sau nu se autoflagelează cu un bici cu care își înroșește spatele sau cu un cil (un brâu cu ținte) pe care îl poartă pe pielea goală în jurul taliei în timp ce înconjoară casa în genunchi, Annamaria plănuiește împreună cu un mic grup de catolici ultraconservatori să convertească iarăși Austria la catolicism. Pentru asta, vizitează cartierele emigranților, împreună cu o statuie destul de voluminoasă a Fecioarei Maria, și îi invită pe aceștia să o primească în casă și în suflet pe Maica Domnului. Devotamentul ei față de religie este necondiționat, iar Annamaria nu se lasă descurajată de piedicile întâlnite în misiunea ei, chiar dacă asta înseamnă că trebuie să-și facă loc în dormitorul burdușit de obiecte al unui domn în chiloți sau trebuie să se lupte cu o rusoaică pe o sticlă de vodcă pentru a o smulge din patima alcoolului. Singurul pentru care nu are înțelegere este soțul său paraplegic, Nabil, care este musulman. Dar nu credința este o barieră pentru ei, deși Seidl creează niște secvențe demne de serialele de comedie, în care el dărâmă crucile din casă, iar ea, ca pedeapsă, îi ascunde căruciorul cu rotile. Problema e că Annamaria iubește pe altcineva – pe Iisus. Iar Nabil știe asta și este cât se poate de gelos.

E evident că scopul lui Ulrich Seidl nu este să distreze sau să își bată joc de credința cuiva, așa cum nu este nici să șocheze credincioșii sau să-i convertească la ateism, ci să provoace spectatorul să privească și să judece cum - și dacă – credința afectează relațiile interumane. Cei doi soți nu sunt separați de dezbateri teoretice despre natura divină, ci de modalitatea în care religia le spune să privească sexualitatea și raporturile dintre sexe. Pentru musulmani, femeile occidentale sunt prea accesibile, și, drept urmare, sunt considerate niște depravate. Nabil crede că inabilitatea lui de a-și îndeplini datoria față de soție este cea care a făcut-o pe Annamaria să se îndepărteze de el și să se apropie de catolicism. Situația aceasta ambivalentă îl face să aibă câteodată răbufniri la adresa ei, în care o numește curvă, laolaltă cu toate celelalte femei occidentale. Annamaria, în schimb, încearcă să se țină cât mai departe de orice gând sexual și de aceea preferă mai degrabă să se bată cu soțul ei, decât să îl lase să o atingă, orice alunecare în păcat fiind aspru pedepsită prin repetate sesiuni de autoflagelare. Dragostea ei pentru Iisus este cât se poate de sinceră și implică toate aspectele unei relații pământești la care probabil Annamaria visează. Tot ceea ce face, face pentru un bărbat, iar supărarea ei cu Nabil este că încearcă să o forțeze să își înșele iubitul.

Seidl nu „dă" niciun fel de deznodământ poveștii. În ciuda eforturilor lui Nabil, Annamaria alege să-și continue relația de *love and hate* cu Iisus (căruia îi face o criză de nervi comparabilă cu una pe care i-ar face-o și soțului) și, odată cu aceasta, și ritualurile. Seidl mizează foarte mult pe noțiunea de ritual și în decupajul pe care îl alege. Fiecare cadru este un tablou în care domnește simetria. Fiecare cameră din casa Annamariei are un unghi de filmare desemnat și de la care nu se abdică în niciun moment. Însă, ca în primul film, folosește foarte mult improvizația, ca în cazul scenelor filmate în casele imigranților, unde filmează *hand held* pentru a spori senzația de nesiguranță și pericol, un pericol pe care Annamaria este dispusă să îl înfrunte pentru a ajunge puțin mai aproape de paradis.

JOÃO PEDRO RODRIGUES

ȘI TRAVESTIREA CONVENȚIILOR CINEMATOGRAFICE

de Andrei Rus
fotografii de Iulia Alexandra Voicu

Chiar înainte de a pleca spre Cluj, cu ocazia ediției din 2013 a Festivalului Internațional de Film „Transilvania" (pe scurt, TIFF), un prieten din Franța mi-a trimis un email, întrebându-mă dacă aș vrea să stau la o cafea cu João Pedro Rodrigues și cu João Rui Guerra da Mata, doi cineaști de origine portugheză care urmau să-și prezinte acolo noul lor proiect comun, „A Última Vez Que Vi Macau" („Ultima dată când am văzut Macao", 2012). Cunoșteam filmele acestora – mai exact, trei lungmetraje precedente ale lui Rodrigues („O Fantasma" / „Fantasma", 2000, „Odete", 2005, și „Morrer Como um Homem" / „Să mori ca un bărbat", 2009), două scurtmetraje realizate împreună („China, China", 2007, și „Alvorada Vermelha" / „Apusul roșu", 2011), respectiv un scurtmetraj realizat de Guerra da Mata, cu João Pedro Rodrigues în rolul principal („A Que Arde Cura" / „În timp ce flăcările se înălțau", 2012). Văzusem inclusiv filmul pe care veneau să îl introducă publicului de la Cluj, așa că imediat a apărut ideea de a realiza un interviu de câteva pagini cu cei doi și de a-l publica în cadrul dosarului acestui număr al Film Menu, dedicat cinemaului portughez contemporan.

La acea vreme, credeam că interviul principal al revistei va fi cu un cineast român cu care atât eu, cât și Gabriela Filippi, ne dorim demult să stăm de vorbă. Însă destul de târziu am aflat că va trebui să amânăm întâlnirea. Acesta a fost momentul în care mi-am dat seama că va trebui să-i conving pe cei doi portughezi ca, pe parcursul celor mai puțin de trei zile de ședere a lor la Cluj, să îmi acorde o întrevedere de cel puțin patru ore. I-am cerut prietenului meu din Franța numărul de telefon al unuia dintre ei, le-am scris, mi-au răspuns, ne-am cunoscut la Cluj la finalul unei proiecții a filmului lor, am stabilit să ne întâlnim într-o după-amiază de sâmbătă pentru a realiza interviul, dar nu am îndrăznit să-i informez că aș avea nevoie să stăm atâtea ore de vorbă (cred că m-am folosit de sintagma „câteva zeci de minute"). În fine, în ziua, locul și la ora stabilite pentru întâlnire, l-am găsit doar pe João Pedro Rodrigues. „Rui a petrecut toată noaptea trecută și, la cum îl cunosc, nu se va ridica azi din pat."

Am stat, într-adevăr, vreo patru ore de vorbă în vederea realizării acestui interviu, timp în care am discutat despre toate cele patru lungmetraje ale lui João Pedro Rodrigues. Am comunicat în limba engleză, care nu este, bineînțeles, nici limba mea maternă, și nici cea a interlocutorului meu. Din fericire, ascultând înregistrarea convorbirii îmi dau seama că Rodrigues este fluent în această limbă – spre deosebire de mine, care traversam una din acele zile în care și româna părea să-mi fie parțial străină. Cu toate astea, anumite nuanțe ale explicațiilor s-au pierdut din cauza barajului lingvistic, iar altele se vor estompa probabil în urma traducerii mele. Voi încerca, însă, să rămân fidel personalității și tonului cineastului portughez și voi face tot posibilul să nu denaturez niciunul dintre sensurile răspunsurilor sale.

De asemenea, spre deosebire de interviurile precedente cu cineaști români publicate în paginile revistei, voi prezenta sumar fiecare film înainte de a intra în discuția aplicată asupra lui. Simt nevoia să întreprind acest demers deoarece, deși toate cele patru lungmetraje au fost proiectate în festivaluri din România, nu au fost niciodată distribuite pe ecranele din țara noastră, criticii români au scris foarte puțin sau deloc despre ele și, în consecință, probabilitatea ca cititorii interviului să nu cunoască niciun film de-al lui João Pedro Rodrigues este foarte mare.

João Pedro Rodrigues: Înainte de a studia cinematografia, am urmat timp de un an cursurile unei facultăți de biologie. Știam încă de atunci că nu voi finaliza acea specializare și că voi da în anul următor la film. Am intrat la biologie când aveam 19 ani. A fost fix anul în care nu s-a organizat admitere la Facultatea de Film, din cauza unor restructurări interne, așa că a trebuit să aștept. Am avut ce face – era important să-i conving pe părinți, care au studiat chimie și fizică, să mă susțină în demersul meu. Pentru ei era un pic ciudat că voiam să fac filme, fiindcă aveam note mari la școală și li s-ar fi părut firesc să le calc pe urme și să continuu pe mai departe într-o zonă a științelor, nu a artei.

Pe vremea când eram adolescent îmi petreceam aproape tot timpul liber urmărind comportamentul păsărilor și visam că voi deveni ornitolog. Părinții mei sunt originari din două localități mici ale Portugaliei (tata e din centrul țării, iar mama din sud), și toate weekendurile ni le petreceam la casa din Tamariz a tatălui. Țin minte că plănuiam să clasific toate păsările care trăiau în acea regiune pe tot parcursul anului – pe cele care stăteau tot timpul acolo, pe cele care migrau iarna, etc. Apoi, pe la 15 ani, am început să merg la Cinematecă în Lisabona, unde director era João Bénard da Costa, care organiza cicluri de filme. Clădirea Cinematecii arsese de curând în urma unui incendiu, așa că proiecțiile aveau loc la sediul Gulbenkian, o fundație care, printre altele, a sponsorizat aproape toate producțiile cinematografice portugheze ale anilor '80 (filmele lui Manoel de Oliveira, ale lui João César Monteiro, sau ale lui Paulo Rocha), într-o epocă în care statul încă nu aloca fonduri în acest sens. Primul ciclu organizat de João Bénard da Costa la care am participat a fost cel dedicat cinemaului american al anilor '50 – erau proiecții zilnice, timp de trei luni. Nu îmi aduc aminte să fi existat discuții ulterioare proiecțiilor, dar au fost foarte importante pentru mine articolele lui de prezentare a filmelor – scria din perspectiva unui istoric eseuri emoționale. Am învățat enorm din textele respective. Datorită lor, am început să merg foarte des la programele lui Bénard da Costa – aproape că nu ratam nimic.

Printre profesorii mei din facultate s-au numărat cineaști cunoscuți pe plan internațional precum António Reis, Paulo Rocha, dar și Jorge Silva Melo – actor și regizor de teatru cvasi-necunoscut în afara Portugaliei, dar o figură foarte importantă pentru mine și pentru colegii mei. Nu existau decât trei departamente în cadrul universității: montaj, sunet și producție. Eu am urmat cursurile de montaj. Eram aproximativ douăzeci de studenți la toate departamentele, dar doar doi dintre noi aveau ocazia să realizeze, prin concurs, în ultimul an un scurtmetraj pe 16 milimetri – eu am fost unul dintre aceștia. După terminarea studiilor, am făcut asistențe de toate felurile aproape zece ani, până să încep să lucrez la propriile mele proiecte.

Primul film la care am colaborat a fost debutul lui Pedro Costa, „O Sangue" („Sânge", 1989). Cum atunci, la finalul anilor '80, încă se monta direct pe peliculă, trebuia lipită cu scotch fiecare tăietură înainte de a trimite materialul la mixaj. Așa că acesta a fost aportul meu la acel prim proiect în care am fost implicat după terminarea facultății; în plus, am ajutat ca șofer, pentru că Pedro Costa încă nu își luase carnetul. Ulterior, am început o colaborare îndelungată ca asistent de montaj al Manuelei Viegas, care, deși a lucrat mai toată viața ca monteur, a regizat „Gloria" (n.r.: 1999), un film pe care îl prețuiesc. Mai întâi, am asistat-o la un film foarte frumos al lui Manuel Mozos („Xavier", 1991), cineast aproape necunoscut în afara Portugaliei, dar care a avut anul trecut o retrospectivă la Viennale; apoi, la primul film al Ritei Azevedo Gomes (n.r.: „O Som da Terra a Tremer" / „Sunetul Pământului cutremurat", 1990) și la primele trei lungmetraje ale Teresei Villaverde, sau la un film („Coitado do Jorge", 1993) regizat de Jorge Silva Melo, pe care l-am amintit mai devreme printre profesorii mei preferați. În 1997, am obținut finanțare pentru un prim scurtmetraj (n.r.: „Parabéns!" / „La mulți ani!"), și de acolo lucrurile au început să se lege. Dar sunt foarte bucuros că nu am început să realizez propriile filme imediat după ce am terminat facultatea – a fost important pentru mine să câștig experiență făcând parte din diferite echipe și să îmi dau seama ce nu vreau să fac în ruptul capului în filmele mele. Am ajuns treptat la această înțelegere, deși nu am lucrat niciodată ca asistent la vreun proiect oribil – am colaborat la realizarea unor filme mai bune, sau mai puțin reușite, dar niciunul nu a fost dezgustător. Și am lucrat cu oameni bine intenționați.

O FANTASMA (FANTASMA, 2000)

Filmul de debut al lui João Pedro Rodrigues, „O Fantasma", a avut premiera mondială în cadrul Competiției Oficiale a Festivalului de Film de la Veneția. Prezintă zilele și, mai ales, nopțile unui taciturn gunoier (Sérgio) care curăță străzile Lisabonei. Se hârjonește oarecum senzual în timpul programului cu o tânără și atrăgătoare colegă, însă în afara acestuia întreține relații sexuale cu alți bărbați. La un moment dat, dezvoltă o obsesie pentru un băiat care locuiește într-una din casele de unde strânge seară de seară gunoiul, și începe să-l urmărească, sfârșind prin a intra prin efracție în camera acestuia, a-l lega la mâini și la picioare și a-l târî după el pe stradă. Deși energia acumulată până atunci și comportamentul sexual anterior al protagonistului par că vor conduce spre o inevitabilă siluire a sechestratului, Sérgio renunță brusc la prada lui și se refugiază, camuflat într-un costum de latex ce trimite în egală măsură la Isidora Irma Vep lui Feuillade și la orgii sado-masochiste, în diferite spații dezolante ale orașului. „O Fantasma" conține câteva scene explicite sexual – o felație filmată la plan-detaliu, mai multe tipuri de masturbare – care, în același timp, au atras un public interesat de senzațional (filmul este, de altfel, cel mai mare succes de public al lui Rodrigues), dar l-au și plasat în zona de nișă a așa-numitului „*gay* cinema", care se presupune că ar fi dedicat exclusiv celor orientați spre persoane de același sex. Această etichetă a marcat parțial și restul carierei lui João Pedro Rodrigues, care, în loc să aleagă varianta prezentării unor personaje agreabile și, deci, mai ușor de acceptat, precum cele ale spaniolului Pedro Almodóvar, cu care este cel mai adesea comparat – în mod inexplicabil, ținând cont că filmele lor au extrem de puține lucruri în comun -, pare că insistă să construiască lumi în același timp radicale și greu de definit.

Film Menu: Primul tău lungmetraj, „O Fantasma", e foarte radical pentru un debut. Conține câteva scene care, din cauză că sunt atât de explicite, pot agresa foarte ușor privitorii. Sexualitatea personajului principal este abordată direct, fără edulcorări.

J.P.R.: Dacă mă gândesc la mine, cel de atunci, intenția nu a fost niciodată de a șoca privitorii. Era o poveste pe care voiam să o spun și care era conectată cu viața mea, ca toate celelalte filme ale mele, chiar dacă nu e complet autobiografică. Pot să accept că, din anumite puncte de vedere, e un film dificil de privit, dar în același timp e și tandru. Pedro Almodóvar, cu care sunt adeseori comparat, nu a fost niciodată unul dintre idolii mei, chiar dacă unele dintre filmele lui îmi plac; mă simt mai aproape de Robert Bresson, spre exemplu. Sunt mult mai rece, mai distant în raport cu personajele decât Almodóvar și nu suport grotescul. Uneori personajele lui Almodóvar mă deranjează pentru că sunt prea stereotipice și nu mă conectez la ele. Chiar și în primele lui filme, de la un punct încolo mă obosește grotescul în care cad acestea. Ce mă interesează cel mai mult la Almodóvar e felul în care se joacă cu genurile cinematografice. De ce să nu refaci aceste vechi coduri conform standardelor de azi? Revenind la „O Fantasma", nu mi-am dat seama că va șoca atâta lume. Normal, speram că le va plăcea tuturor. Urăsc gratuitatea în cinema - a fost un film la Cannes anul ăsta („Heli", de Amat Escalante), care mi s-a părut dezgustător din cauza felului în care oamenii erau torturați de dragul mesajului pe care regizorul voia să îl transmită lumii cu privire la mafia drogurilor din Mexic. Eu, când fac un film și construiesc scene radicale – cum le numeai mai devreme - pentru protagoniști, încerc să le folosesc în așa fel încât să aibă sens în raport cu situațiile prin care trec aceștia. Iar „O Fantasma" e un film despre dorințe solitare și despre exteriorizarea acestora și nu puteam fugi de sex și de sexualitate. Cred că, prin prisma acestui prim film pe care l-am făcut, mi-a fost aplicată eticheta de „cineast *gay*" și o bună parte a spectatorilor și a criticilor nu m-au luat prea tare în serios. Acum, după 12 ani și alte trei lungmetraje în care cred că am făcut ceva care denotă o oarecare consistență – nu spun că sunt bune, sau proaste, dar se poate observa o evoluție a mea de la un film la celălalt – simt că lucrurile încep să se schimbe.

F.M.: În „O Fantasma" prezinți un protagonist despre a cărui biografie nu aflăm aproape nimic. Îl vedem în cea mai mare parte a timpului singur, sau în relație tăcută cu alte câteva personaje și cu locurile prin care trece. E curios că l-ai amintit pe Bresson printre principalele tale influențe, pentru că și în filmele acestuia fizicalitatea are o mare importanță în constructul audio-vizual. Însă dacă personajele cineastului francez se exteriorizează într-un mod aproape mecanic, precis, lipsit de efuziuni emoționale, în filmele tale e mai degrabă invers – gesturile și acțiunile lor sunt instinctive și impulsive.

J.P.R.: La Bresson, totul e senzual – e, cred, cel mai senzual regizor pe care îl cunosc. Filmul meu vorbește în primul rând despre instinctivitatea protagonistului, dar și a oamenilor în general. Sérgio e ca un copil, deoarece copiii fac lucruri la care nu se gândesc – vor ceva și pur și simplu fac tot posibilul să obțină acel lucru, fără să stea prea mult pe gânduri. Iar Sérgio se comportă la fel – își dorește ceva și intră cu capul înainte, în speranța că își va satisface nevoile respective, dar uneori nu reușește.

O Fantasma (Fantasma, 2000)

„O Fantasma" vorbește despre neputința de a concretiza o dorință care părea de maximă importanță la un moment dat. Protagonistul se simte neputincios în fața obiectului propriei dorințe și se comportă ca o pisică cu șoricelul pe care tocmai l-a prins în gheare – vrea să îl mănânce, dar și să se joace cu el. La fel, nu știe ce să facă cu acest corp pe care îl are acum la dispoziție, după atâta vreme în care doar l-a contemplat. Dacă cel sechestrat ar fi fost un urs, l-ar fi luat și l-ar fi închis într-o cușcă, pentru a avea acces oricând la el. În film, neștiind cum să utilizeze acest corp, Sérgio sfârșește prin a renunța la el și a se retrage în locuri unde știe că va fi singur.

F.M.: Cum l-ai descoperit pe Ricardo Meneses, interpretul lui Sérgio?

J.P.R.: Am căutat câteva luni peste tot, prin baruri, pe străzi etc. Îl aveam ca reper pe Lee Kang-sheng, actorul fetiș al lui Tsai Ming-liang, care afișa în tinerețe un tip de naivitate sexuală pe care o doream și la protagonistul meu. Căutam pe cineva cu o frumusețe cumva supraumană. Așadar, ocheam diverși oameni, pe care îi chemam ulterior la un casting - unii veneau, alții nu. Am pus, de asemenea, un *ad* în ziare, am lipit anunțuri prin universități, în baruri. În mod ciudat, Ricardo Meneses a fost chiar primul om pe care l-am văzut la casting pentru acest rol. Mi-a plăcut mult de la început, dar îmi era teamă că va dispărea la un moment dat pe nepusă masă, pentru că era un tip destul de ciudat. Când l-am cunoscut, era chelner într-un bar și avea puțin sub 18 ani – ceea ce a însemnat că a trebuit să-l așteptăm câteva luni să devină major, pentru a putea trage toate acele scene explicite. Provenea de la țară, dintr-o familie săracă, și se mutase la Lisabona pentru a face ceva cu viața lui, așa că avea acea dorință de a deveni cineva. Era foarte misterios, iar iubita lui nu voia să joace în acest film, din cauza scenelor explicite în care urma să apară singur sau alături de alți bărbați. Am repetat cu el mai bine de un an înainte de a începe filmările, având tot timpul în cap o posibilă rezervă, în caz că Ricardo ar fi dispărut din peisaj. Pe de altă parte, simțeam că el era filmul și că în jurul lui trebuia să croiesc restul distribuției.

Am filmat „O Fantasma" la lumina naturală de pe stradă, pe un stoc de peliculă foarte sensibilă care nu mai e utilizată astăzi. Nu aveam echipă la lumini, și nu eram sigur niciodată ce și cum se va vedea în fiecare cadru după prelucrarea peliculei. Directorul de imagine Rui Poças, cu care am realizat ulterior toate celelalte lungmetraje, îmi spunea în permanență că nu se va vedea nimic dacă nu apelăm la iluminarea artificială. Însă și filmul merge în acea direcție, înspre întuneric. Îmi place foarte mult imaginea la acest film – faptul că uneori vezi bine, alteori cu multă dificultate, alteori aproape deloc ce se petrece în interiorul cadrului. Urăsc filmele plasate noaptea, dar în care vezi totul. E noapte, la urma urmelor, și noaptea de obicei distingi foarte greu obiectele din jur.

F.M.: Ricardo Meneses are de jucat în câteva scene explicite, care ar putea foarte bine apărea și într-un film porno (masturbează un polițist și un necunoscut îi face o felație într-o toaletă publică – cadrul fiind filmat la o încadratură foarte strânsă, cu emfază pe actul sexual). Cum îi convingi pe actori că ceea ce urmează să facă nu e pornografie?

J.P.R.: În cinema, în general, nu cred că poți să falsifici lucrurile prea mult. Nu doar scenele de sex au fost dificile pentru Ricardo în „O Fantasma". Era îmbrăcat subțire, iar afară era foarte frig; alteori trebuia să se târască pe stradă și își zdrelea genunchii. Așa că, pentru a conferi fizicalitate scenelor cu el și pentru a face totul credibil, trebuia să sufere puțin. Pe de altă parte, relația cu actorii se construiește treptat, până ajung să aibă încredere necondiționată în tine. Nu poți alege un actor dintr-un catalog al vreunei agenții de casting, iar apoi să-l chemi la filmare și să-i spui: „Dă-ți jos hainele și fă sex cu actorul/actrița ăsta/asta!" Nu așa funcționează lucrurile în realitate.

În plus, pentru mine a fost important să cunosc dinainte fiecare gest al lui Ricardo, fiindcă numai știind exact cum merge, cum privește, cum gesticulează puteam să construiesc mizanscena filmului. Fiind vorba despre situații în care protagonistul se află aproape în permanență în singurătate, iar replicile sunt foarte puține, era important să gândesc totul în funcție de fizicul lui. Totul trebuia să fie foarte precis calculat, deoarece filmam cu lumină puțină – fiecare mișcare a lui Ricardo trebuia să se încadreze între anumite repere spațiale (un centimetru în plus sau în minus ne-ar fi adus în situația de a nu putea distinge pe ecran elemente importante), dar trebuia să pară totodată naturală. Filmul a fost foarte mult repetat și am tras multe duble pentru fiecare cadru. Totul a fost repetat și controlat. Anul acesta a fost proiectat la Cannes un film foarte frumos, „L'Inconnu du lac" / „Străinul de pe lac", de Alain Guiraudie, care conține numeroase scene explicite de sex între bărbați. Regizorul a fost nevoit să găsească dubluri pentru actori în secvențele respective, deoarece aceștia nu se simțeau confortabil cu ele. Dar cred că Ricardo Meneses s-a dat cu totul filmului, pentru că avea încredere în mine. Faptul că „O Fantasma" a avut premiera în cadrul Competiției Oficiale a Festivalului de Film de la Veneția l-a făcut să creadă că la întoarcerea în Portugalia va fi privit ca un star. Însă nu s-a întâmplat astfel, și pentru că mi s-a aplicat acea etichetă de „regizor *gay*" despre care vorbeam la început.

Dorința mea nu e de a face filme pentru o categorie sau alta de public, și în niciun caz doar pentru comunitatea *gay*. Desigur că sunt homosexual, dar când oamenii mă categorisesc ca „cineast *gay*" mă enervez, pentru că majoritatea filmelor cu teme legate de homosexualitate sunt oribile, pur și simplu nu mă interesează și nu relaționez cu ele. Filmele pe care le-am realizat până acum prezintă personaje cu porniri homosexuale, dar numai pentru că asta are o strânsă legătură cu mine însumi și cu modul în care am învățat să mă raportez la lume. Totul are de-a face cu misterul existent în lume, pe care încerc să îl înțeleg prin intermediul filmelor pe care le realizez.

F.M.: De ce ai ales meseria de gunoieri pentru personajele din „O Fantasma"?

J.P.R.: Ține mai degrabă de fanteziile mele: de fiecare dată când trecea mașina cu gunoieri prin fața casei mele, încercam să-mi imaginez ce fac și cine sunt oamenii ăștia. Îmi păreau un fel de fantome ale orașului, pentru că nimeni nu le acordă atenție: lucrează noaptea, în timp ce tot restul lumii doarme. Dacă faci același traseu în fiecare zi, ajungi să știi multe lucruri despre oamenii care locuiesc în acele locuri – că cei din casa asta se culcă

în jurul orei cutare, că cei de vizavi se ceartă cu regularitate, etc. Iar dacă știi atâtea detalii despre oamenii ăștia, poți să îi controlezi la un moment dat, pentru că le cunoști secretele. Iar Sérgio e oarecum un *voyeur*.

Când am scris „O Fantasma" am urmărit aproape șase luni o echipă de gunoieri, le-am cerut permisiunea de a sta cu ei tot timpul și i-am urmărit în permanență. Nu am interacționat prea mult, am preferat să-i observ de aproape. Întreg filmul l-am bazat pe aceste observații ale mele din acea perioadă. Bineînțeles că nu am cunoscut pe nimeni acolo care să semene cu protagonistul filmului meu, dar am preluat rutinele lor secrete și i le-am atribuit acestuia.

F.M.: Partea de documentare a explorării tale e foarte similară cu cea a cineaștilor interesați de realism, sau de naturalism.

J.P.R.: Pentru mine totul are legătură cu fizicalitatea. Sociologia nu mă interesează în cinema, iar acești cineaști pe care îi amintești sunt mai interesați de asta decât mine. Eu vreau să creez propria mea realitate, dar pornind de la ceva fizic, palpabil, concret, aparținând imediatului. Și întotdeauna încerc să transced acea realitate, și din asta să reiasă o nouă lume. Asta e tot.

F.M.: Gestul din final al protagonistului de a-și desface fermoarul de la spate al costumului de latex pentru a putea defeca are un aspect de farsă și se află la granița cu grotescul.

J.P.R.: Gestul era menit să puncteze latura umană a acestui personaj care, deși s-a transformat atât de mult de-a lungul filmului și a ajuns un fel de gândac, tot se vede nevoit să-și satisfacă o nevoie banală – aceea de a face caca. Când fac un film încerc să nu dezvolt multe teorii – pentru mine, „O Fantasma" e doar un fel de film de aventuri ale unui băiat prin Lisabona, căruia tot felul de situații îi ies în cale și trebuie să le confrunte. Nu poate evada din acest joc și ajunge într-un punct mort, de unde evadează în altă parte. Iar locurile în care evadează sunt reale, deși nu par astfel, pentru că sunt bizare și le-am filmat în așa fel încât să potențez asta. Când am descoperit aceste locuri, în timpul plimbărilor mele cu echipajul de gunoieri, mi-au părut să aparțină unei alte planete, datorită țesutului ciudat care le acoperă. Costumul din latex al protagonistului marchează latura sado-masochistă a relațiilor lui cu ceilalți bărbați și constituie o extrapiele care îl face cumva suprauman, lipsit de date biologice. Iar în final ajunge un obiect inanimat din cauciuc și se pierde în noapte și în peisaj.

ODETE (2005)

„Odete" a avut premiera la Cannes, în secțiunea numită „Quinzaine des Réalisateurs". Urmărește misterioasa relație care se dezvoltă între doi tineri (Odete și Rui) ulterior morții accidentale a lui Pedro, iubitul celui din urmă și, așa cum se va dovedi pe parcursul filmului, soțul protagonistei. Titlul american al filmului („Two Drifters" / „Doi pierde-vară") are legătură, pe de o parte, cu un vers al melodiei „Moon River" („Two drifters off to see the world") - celebră datorită apariției pe coloana sonoră a filmului „Breakfast at Tiffany's" („Mic-dejun la Tiffany's", 1961, regie Blake Edwards) -, îndrăgit de cuplul Pedro-Rui; și, pe de altă parte, prin intermediul acestui citat cultural se face o trimitere explicită la registrul *melo* în care „Odete" este încorsetat stilistic. Precum în cazul tuturor filmelor lui João Pedro Rodrigues, nici aici convenția nu este respectată *ad litteram*. Poate fi observată o permanentă pendulare între genuri și stilistici diverse (de la melodramă la realism, sau de la *horror* la comedie romantică), ceea ce are rolul de a bulversa privitorul și a-l pregăti pentru răsturnări de situație și transformări implauzibile ale personajelor, dar care – la modul ideal – au toate șansele să devină credibile în economia filmului.

F.M.: Spre deosebire de celelalte filme ale tale, în „Odete" planează o ambiguitate la nivelul relațiilor dintre personaje. Nu e foarte clară într-o primă parte a filmului legătura dintre protagonista Odete și tânărul care moare în prima secvență a filmului.

J.P.R.: În „O Fantasma" aveam un singur protagonist, și era simplu pentru că îl urmăream doar pe el. Aici, sunt 2 protagoniști (Odete și Rui, iubitul lui Pedro – cel care moare în accidentul de mașină din debutul filmului). M-a atras ideea că cei doi sunt atrași de ceva morbid, și anume dragostea lor pentru un om mort. Personal, întotdeauna m-au fascinat cimitirele și literatura romantică, în care personajele sunt obsedate de oameni dispăruți – „Wuthering Heights" (n.r.: „La răscruce de vânturi"), de Emily Brontë, sau romanele lui Henry James. Am încercat să pornesc de la această pasiune a mea. În plus, m-a mai inspirat un articol despre „sarcina isterică" pe care l-am citit într-un ziar. M-a intrigat subiectul, așa că am început să mă documentez și să intervievez diverși oameni familiarizați cu el. Scenariul s-a construit încet, încet pornind de la ideea că protagonista e din ce în ce mai mult posedată fizic și psihic de soțul ei decedat. Din dezvoltarea tuturor acestor piste, a rezultat un melanj de gotic, melodramă și fantastic – un mix care îmi convine, pentru că cinemaul e contradictoriu din start, fiind realist la origini, dar având și un mare potențial ficțional. În plus, prezintă un set de convenții cu care te poți juca, și astfel poți transforma supranaturalul în ceva credibil, concret. Cinemaul e cea mai bună cale de a transcede realitatea, a te îndepărta de ea și de corporalitatea și fizicalitatea realului.

F.M.: Mai mult decât în celelalte filme ale tale, personajele din „Odete" par să dejoace așteptările spectatorilor și mai ales obișnuința acestora de a psihologiza. Filmul începe cu o secvență foarte artificială, în care Rui și Pedro se sărută noaptea în mijlocul unei străzi pustii în timp ce ploaia începe să cadă brusc, dintr-un singur sens, precum în comediile romantice americane clasice, și continuă cu o secvență aflată la polul opus, foarte apropiată de naturalism, în care Odete și iubitul ei se îmbrățișează goi într-o cameră oarecare a unui apartament, totul fiind presărat de evenimente cât se poate de naturaliste – băiatul e arătat în timp ce urinează, apoi cei doi se bat ș.a.m.d. Pe măsură ce *plotul* înaintează, se creează pe de o parte o confuzie în privința naturii relației lui Odete cu Pedro, cel pe care îl văzuserăm inițial într-un moment de intimitate cu un alt bărbat, murind ulterior într-un accident de mașină, și pe de altă parte se creează o nedumerire cu privire la tipul de convenție cinematografică în care se cer plasate evenimentele filmului.

J.P.R.: Pentru mine era important să se înțeleagă că cei doi supraviețuitori, Odete și Rui, rămân singuri pe lume după moartea lui Pedro și că învață treptat să trăiască astfel. Într-un fel, am construit relația celor doi băieți pe un principiu romantic al iubirii pure, ea devenind astfel iconică și, de aceea, cumva mai artificială; iar pe protagonistă am construit-o tot după un *pattern* de natură romantică, dar mai apropiată de gotic – acțiunile și impulsurile ei interioare rămân misterioase și nu e clarificat niciodată până la capăt de ce se comportă astfel. Din punctul meu de vedere, Odete e chemată de Pedro spre moarte, impuls pe care ea nu îl poate controla și ajunge posedată de bărbatul mort. După moarte, Pedro se transformă într-un fel de maestru păpușar care îi aduce pe cei doi iubiți ai lui împreună, dar ei nu știu exact de ce se întâmplă asta. Pentru a crea această latură fantastică a filmului, am folosit motive romantice, precum vântul care marchează primul semn al posedării lui Odete, atunci când deschide ferestrele din camera ei, în secvența următoare ea apărând brusc la priveghiul lui Pedro, deși anterior nu indicasem prin nimic că cei doi s-ar fi cunoscut vreodată.

Am conceput „Odete" pornind de la scena de debut și de la cea din final – știam că trebuie să înceapă cu un sărut și să se termine cumva la fel, cu două cavități umane aflate în contact. Dar nu îmi puteam explica până la capăt de ce țineam atât de mult la aceste două momente. La fel pățisem și cu „O Fantasma", care voiam să debuteze cu imaginea unui coridor întunecat pe care fuge un câine; ceea ce s-a și întâmplat, de altfel.

F.M.: Precum în melodramele hollywoodiene ale lui Douglas Sirk, în „Odete" e foarte dificil de depistat poziția naratorului față de acțiunile personajelor. Ploaia din debut, care cade peste Rui și Pedro exact în momentul în care încep să se sărute, sau transformarea fizică din final a lui Odete și momentul în care, arătând precum Pedro înainte de accident, îl sodomizează pe Rui cu ajutorul unui vibrator, sub privirea defunctului – toate aceste momente sunt patetice la un prim nivel, dar pot fi foarte ușor citite și într-o cheie ironică.

J.P.R.: Cred că forța acestor scene stă în dualitatea lor: la un prim nivel, poți să te mulțumești să le citești într-o cheie patetică, dar la o a doua reflecție le poți găsi comice. Ploaia din debut e în mod evident artificială, dar în același timp imprimă un soi de lirism întregii scene. Finalul e construit pe ideea de joc: la început îi vedem pe Odete și pe Rui prinși în actul sexual, dar imediat după aceea camera se întoarce și îl descoperă pe Pedro, care îi privește. Așadar, totul e un joc al acestui manipulator pervers care i-a adus pe cei doi oameni împreună. Iar faptul că femeia (Odete) e cea care îl posedă sexual pe bărbat (Rui) are de-a face cu preocuparea mea de a întoarce lucrurile cu susul în jos și de a trage de genuri până se transformă în altceva. Filmasem chiar un plan-detaliu cu un vibrator care intră într-un dos de bărbat, dar nu l-am păstrat în montajul final al filmului pentru că nu aducea nimic și era doar dezgustător în contextul respectiv. Dar l-am folosit până la urmă în „Morrer Como um Homem", în secvența în care Tonia merge la cinemaul porno, pentru că nu aveam bani să plătesc drepturi pentru a folosi scene dintr-un alt film porno.

Odete, 2005

Există mai multe scene aflate la granița cu grotescul în film, iar personajele se apropie de el, dar nu cad cu totul. Un exemplu e momentul în care Odete se aruncă peste coșciugul soțului – e un gest care poate părea stupid și ridicol, deși eu nu eram conștient de asta atunci când l-am conceput; îl vedeam mai degrabă într-o cheie patetică. Grotescul nu îmi place deloc în cinema și cred că e ceva ironic în faptul că uneori personajele mele se apropie fix de zona pe care o resping cel mai tare.

Când am demarat proiectul acesta, nu mi-am propus să fac „O Fantasma 2" – sunt foarte preocupat să nu mă repet. Chiar dacă există similitudini între filmele mele, nu vreau să dezvolt un stil ușor recognoscibil. Nu sunt interesat nici să realizez trilogii sau tetralogii, urăsc ideea de a face trilogii pe principiul lui Ulrich Seidl – „Paradis: iubire", „Paradis: credință", etc. Nu mă interesează să văd poveștile acestor femei obeze care merg în Africa să și-o tragă cu tinerei de acolo. Ceea ce implică realizarea unor astfel de serii de filme e că cineaștii respectivi își spun la un moment dat: „Gata, acum vreau să spun ceva lumii!" – atitudine care îmi repugnă. Eu sunt doar un om care încearcă să spună povești, nu vreau să stârnesc revoluții și nici să am un impact la nivel social asupra lumii. Unul dintre motivele pentru care iubesc atât de tare cinemaul american clasic este lipsa lui de prețiozitate. Spre exemplu, frumusețea westernului, un gen atât de minimizat de o parte a spectatorilor, stă în felul în care vorbește despre natura umană și despre pasiunile umane. Relația omului cu natura nu a fost nicicând și niciunde mai emoționant surprinsă decât în westernurile lui John Ford, sau în cele ale lui Howard Hawks. Toate filmele astea te scutesc de rahatul ideologic pretențios al celei mai mari părți a cinemaului contemporan.

F.M.: După „O Fantasma", a cărui apartenență la un gen cinematografic anume este extrem de dificil de reperat, ai realizat două filme pe care le-aș putea numi melodrame, fără a-mi fi teamă că greșesc. Ce te atrage la acest gen cinematografic?

J.P.R.: Mă interesează elementul de teatralitate al melodramei, și aspectul „larger than life" al acesteia. Nu sunt atras deloc de naturalismul cinematografic. Cred că cinemaul trebuie să reinventeze realitatea, iar unul din modurile prin care poate face asta este să apeleze la teatralitate. Și sunt foarte interesat de emoțiile puternice: personajele de melodramă își exteriorizează în mod exagerat sentimentele, devenind ușor false, dar rămânând credibile. Îmi plac filmele în care există multă impuritate și nu merg într-o singură direcție, ci virează brusc spre o alta, și spre o alta ș.a.m.d. Atunci când realizez decupajul unui film încerc să descopăr unicul mod corect de a reprezenta evenimentul respectiv. Și atunci când reușesc, asta derivă din munca propriu-zisă și nu e ceva teoretic: nu încerc să demonstrez vreo teorie, mă bazez pe instinct și pe intuiție - dar pe o intuiție care provine din muncă, pentru că nu cred în iluminare și nici în improvizație. Totul e controlat în filmele mele, dar ceva trebuie să mă surprindă în permanență. Întotdeauna încerc să mă las surprins de ceva, în special în perioada filmării. Există o tensiune în momentul filmării care nu seamănă cu cea din timpul repetițiilor – prezența echipei, faptul că nu avem mult timp la dispoziție; iar acea tensiune naște idei, lucruri suprinzătoare decurg din ea.

Odete, 2005

MORRER COMO UM HOMEM (SĂ MORI CA UN BĂRBAT, 2009)

„Morrer Como um Homem" a fost proiectat pentru prima oară la Cannes, în secțiunea „Un Certain Régard". Debutează ca un film de război, convenție dezamorsată însă de un moment scurt în care doi soldați au un contact sexual. Continuă apoi cu o secvență plasată într-o casă bizară din pădurea unde mărșăluiesc soldații, populată de personaje în travesti desprinse parcă – atât prin ținută, cât și prin postúrile teatrale – din filmul lui Rainer Werner Fassbinder, „Die bitteren Tränen der Petra von Kant" („Lacrimile amare ale Petrei von Kant", 1972). Asemănările cu universul lui Fassbinder nu se opresc aici, deoarece partea cea mai însemnată a filmului urmărește povestea Toniei, un travestit trecut de prima tinerețe și aflat în plin proces al schimbării de sex, care revine într-o zi acasă pentru a descoperi că mai tânărul său iubit, Rosario, a părăsit-o. Dacă până aici „Morrer Como um Homem" poate părea, din descrierea mea, un tribut adus lui Fassbinder – și *plotul* din jurul Toniei prezintă cu siguranță mai multe locuri comune cu celebrul film al cineastului german, „In einem Jahr mit 13 Monden" („Într-un an cu 13 luni", 1978) -, filmul virează tonal mai degrabă înspre un tip de lume almodovariană, personajele fiind ceva mai puțin tarate decât ale primului. Din când în când, scenele sunt punctate de momente de *musical* lipsite de spectaculozitate și, cu excepția celei din final, neînsoțite de acompaniament. Și, precum într-o melodramă clasică, protagonista se îndreaptă spre un destin tragic și, în același timp, înălțător, prin dorința exprimată de a fi îngropată în haine bărbătești, la finalul unei vieți în care făcuse tot posibilul să transgreseze genurile.

J.P.R.: Am început să construiesc scenariul lui „Morrer Como um Homem" pornind de la finalul lui „Odete", de la această femeie care e posedată de spiritul soțului ei defunct. Nu știam nimic despre transsexuali la acea dată – văzusem unele filme cu transsexuali, fusesem la câteva *show*-uri tematice, dar nu mă interesase niciodată suficient de mult subiectul încât să-l cercetez. Așa că am pornit investigația de la ideea că cineva, chiar dacă toată viața a încercat să aparțină unui alt sex decât celui cu care se născuse și să devină astfel o altă persoană, cere, prin prisma crezului său religios, să fie îngropat într-un costum specific sexului originar. Găsesc o mare doză de abnegație în această dorință a protagonistei de a merge împotriva propriei voințe, datorită unui crez mai înalt, și mi se pare un gest tușant și oarecum tragic, care m-a mișcat foarte tare (scenariul are la bază, de altfel, o poveste reală). În vederea scrierii scenariului, am realizat o mulțime de interviuri cu transsexuali, cu doctori, și din aceste întâlniri am creat o ficțiune. Era important să-i întâlnesc pe toți acești oameni reali, pentru că am vrut ca protagonistul meu să fie real, credibil, nu doar un portret al transsexualității sau al travestiului. Voiam să creez un personaj uman, în ale cărui emoții să poți crede și mi-am dorit să fac un film diferit de altele cu travestiți sau/și transsexuali, care exacerbează latura *glamouroasă* a vieții acestora. Filmul meu trebuia să fie mai auster decât acestea, mai bressonian, mai rece. Nu am filmat spectacolele protagonistei și ale celorlalte colege ale sale. Există pe tot parcursul lui „Morrer Como um Homem" acest *parti-prís* al meu de a nu filma niciun *performance*, până în final, când e vorba de un alt tip de spectacol, unul care transcede imediatul. Am păstrat doar momente în care personajele cântă

Morrer Como un Homem (Să mori ca un bărbat,2009)

pentru ele însele, sau unele de la repetiții (precum secvența cu transsexualul mulatru care cântă „Total Eclipse of the Heart", a lui Bonnie Tyler).

F.M.: Totuși, filmul conține numeroase momente de *musical* – poate cel mai spectaculos gen cinematografic -, iar decorurile și costumele personajelor sunt viu colorate și nu dau senzația de auster.

J.P.R.: Am intenționat să realizez un *musical* auster. *Aspect ratio*-ul filmului (1:33.1) e diferit de cel al *musicalului* clasic (filmat de obicei în CinemaScope pentru a potența spectaculozitatea numerelor muzicale). Apoi, nu am apelat la prea multe mișcări de aparat, în special în scenele de *musical* - nu există decât câteva travlinguri sau panoramări pe tot parcursul filmului. Iar momentul în care personajele cântă în pădure, iar imaginea se colorează brusc în roșu, este cât se poate de static – atât aparatul de filmat, cât și personajele din cadru rămân fixe timp de câteva minute. Am încercat să construiesc același gen de exuberanță precum în *musicalul* clasic, dar folosindu-mă de fixitatea cadrelor. Nu știu dacă mi-a ieșit sau nu, dar am vrut să merg împotriva a ceea ce s-ar crede că ar trebui să fie un *musical* și să găsesc un mod al meu de a aborda acest gen.

În ceea ce privește cromatica vie a filmului, trebuie să încep prin a-mi declara pasiunea pentru Technicolor și pentru culoare în cinema. Când filmez un personaj încerc să captez o anumită frumusețe a sa: spre exemplu, Tonia (Fernando Santos) nu e frumoasă după standarde universale - e destul de bătrână și nu e foarte slabă, dar cred că demnitatea ei e atrăgătoare, că iradiază un soi de măreție.

Nici la „Morrer Como um Homem" nu am colaborat cu actori profesioniști - în afara Mariei Bakker, numele de scenă al lui Gonçalo Ferreira De Almeida, un prieten de-al meu care a inventat acest personaj pentru spectacole de teatru, restul distribuției era formată fie din neprofesioniști, fie din studenți la actorie (Chandra Malatitch – interpretul fiului Toniei, Ze Maria –, sau Alexander David – interpretul iubitului mai tânăr al acesteia, Rosario). În ceea ce o privește pe Tonia, interpretul rolului ei este cel mai mare star travestit din Portugalia. L-am cunoscut pe Fernando în perioada de pregătire a scenariului și am construit personajul în funcție de personalitatea lui. Totul a devenit clar și mult mai ușor după ce am hotărât că el va fi Tonia. Și chiar dacă vine din lumea *show-biz*-ului – performează seară de seară într-un club din Lisabona de mai bine de 13 ani – i-a fost greu să se obișnuiască cu intensitatea filmării.

Unul dintre pariurile mele cu acest film a fost să calibrez mai multe tipuri de actori – Fernando Santos (Tonia) e mai degrabă flamboaiant, în timp ce Alexander David (Rosario) e bressonian în stilul de joc. La început aveam tendința de a o modera prea mult pe Tonia și totul devenea fals. A trebuit să înțeleg treptat că ceva din interiorul ei trebuia lăsat să iasă la suprafață - în realitate, Fernando (Tonia) e mai vesel(ă), mai teatral(ă) decât în film, dar are și o doză de melancolie – caracteristică pe care am încercat să o aduc în prim-plan.

Până la urmă, actorii filmelor mele se confundă cu personajele. Nu lucrez niciodată cu aceiași actori de la un film la altul – cel puțin nu pe partituri mari -, deoarece mi-e greu să mă raportez la ei în felul în care te-ai raporta la actori care vin cu propria persona. Interpreții din filmele mele aduc ceva unic personajelor, ceva ce nu vreau să fie pervertit de tehnică.

F.M.: În „Morrer Como um Homem", cheia interpretării actorilor e mai teatrală decât în celelalte filme ale tale, unde totul e controlat, dar pare natural în același timp.

J.P.R.: Așa este, pentru că filmul prezintă personaje care se joacă și interpretează alte roluri. Personajele sunt cumva hieratice, iconice, ca niște statui - și îmi place asta. Pe colega mulatră a Toniei am construit-o ca un fel de oracol, pentru că spune tot felul de lucruri premonitorii pe care Tonia nu le înțelege; apare apoi într-o fotografie din misterioasa casă din pădure a Mariei Bakker.

Am construit, de asemenea, un fel de mozaic al lumilor care se întrepătrund, dar continuă să existe de sine stătătoare. Filmul are două debuturi false: primul, în care un grup de soldați mărșăluiesc printr-o pădure, pentru ca la un moment dat doi dintre ei să întrețină un raport sexual, și al doilea, în care le arăt pe Maria Bakker, împreună cu un alt travestit, în casa din pădure. Îmi place ideea unui film care începe o dată, și apoi încă o dată. Ești purtat spre aceste personaje exuberante care populează casa din pădure prin intermediul soldaților – la rândul lor, un fel de spectatori -, pentru ca apoi să treci într-o altă lume, a Toniei și a *show-business*-ului. La un moment dat, sunt legate cele trei spații diegetice, atunci când Tonia vizitează casa din pădure - e ca Alice în Țara Minunilor, redevine copil și redescoperă plăcerea jocului. De aceea există acea secvență în care Tonia și femeile din casă merg prin pădure, alergând după animale imaginare.

Ideea cu toate aceste lumi are de-a face și cu interesul meu pentru mixarea genurilor: „Morrer Como um Homem" începe ca un film de război, cel mai masculin gen cinematografic, dar tonul virează brusc atunci când cei doi soldați încep să și-o tragă. Mă fascinează să explorez toate aceste posibilități ale genurilor cinematografice, să le întorc pe toate părțile până se transformă în altceva. Pe de altă parte, e și ceva care se poate întâmpla în realitate – nu se înțelege prea bine dacă e un război, sau nu, și spațiul rămâne ambiguu. Pentru a scrie acea secvență, am însoțit câteva zile un grup de soldați, pentru a-i putea plasa mai bine în habitatul în care aveau antrenamentele – acea pădure din afara Lisabonei.

F.M.: Cântecele din scenele de *musical* au fost compuse special pentru film sau existau dinainte?

J.P.R.: Sunt cântece pop din anii '80, genul de melodii pe care intelectualii nu le agreează. Dar eu găsesc un soi de frumusețe și de poezie în versurile lor - de aceea, am și folosit piesele astea ușor *kitschy*. Faptul că am ales să le redăm în film fără acompaniament, modificându-le ritmul, care devenea astfel mai molatic, mai melancolic, e și un mod de a le travesti – în aceeași idee cu cea de a întoarce pe toate părțile genurile cinematografice. Toate funcționează astfel, cu excepția ultimului cântec, pe care Tonia îl interpretează cu propria voce, acompaniată de o chitară. Melodia îi aparține lui Paulo Bregança, un cântăreț de fado din anii '80 nu prea bine privit de către conservatori, din cauză că deseori ieșea drogat pe scenă, purtând rochie și desculț – era un tip excentric. A

reapărut de curând în Portugalia, după mulți ani petrecuți departe de țară, timp în care nimeni nu a mai știut nimic despre el. Oricum, a compus cântece foarte, foarte frumoase, și am ales unul dintre ele pentru ca Tonia să-l interpreteze în finalul filmului – se numește „Imenso" (n.r.: „Imens") și are un vers care vorbește exact despre transformare („Ești o crisalidă pregătită să devină un fluture"); se potrivește atât de bine finalului lui „Morrer Como um Homem", încât aproape că pare compus special pentru film. În rest, celelalte melodii trebuia să fie cântate într-o cheie liniștită și în surdină – ca atunci când fredonezi sub duș.

Singurul moment de *musical* care conține ceva spectaculos apare abia în finalul filmului, odată cu acea mișcare extrem de complexă a aparatului, care coboară flamboaiant dinspre fața Toniei spre sicriul deschis în care se odihnește propriul ei corp, dar greu de recunoscut, fiind îmbrăcat într-un costum masculin, pentru ca apoi să urce din nou spre ea, care continuă să cânte melodia lui Bregança, și a-și sfârși mișcarea deasupra podului din apropiere. E un moment care transcede imediatul: Tonia e moartă și cântă în același timp de undeva de deasupra propriului mormânt – pentru a crea efectul hieratic pe care mi-l doream, era necesar ca mișcarea aceasta a camerei să fie continuă, așa că am apelat la creatorii efectelor speciale ale filmului „2001: A Space Odyssey" (n.r.: „2001: Odiseea Spațială", 1968, regie Stanley Kubrick), care locuiesc acum în Spania, pentru a confecționa o păpușă după chipul și asemănarea lui Fernando Santos și am plasat-o în locul lui în coșciug.

A ÚLTIMA VEZ QUE VI MACAU (ULTIMA DATĂ CÂND AM VĂZUT MACAO, 2012)

„A Última Vez Que Vi Macau" a avut premiera anul trecut la Festivalul de Film de la Locarno. Este cel mai ludic film realizat de João Pedro Rodrigues până acum, mixând numeroase genuri cinematografice, tonuri diverse și conținând trimiteri mai mult sau mai puțin directe la alte filme. La un prim nivel, povestea pare simplă: un bărbat pe nume Guerra da Mata primește o scrisoare de la o prietenă din tinerețe, pe nume Candy, prin care aceasta îi cere ajutorul. Protagonistul ia primul avion spre Macao – locul în care se mutase aceasta -, în speranța că o va putea salva din fața pericolului. După mai multe încercări eșuate de a se întâlni, cei doi își găsesc sfârșitul separat, și în moduri diferite. Filmul continuă și după moartea protagoniștilor – care nu apar niciodată fizic, ci sunt reprezentați exclusiv prin intermediul *voice-over*-ului – cu scene ilustrând un soi de Apocalipsă, pentru a se încheia prin înfățișarea unor picturi rupestre având în prim-plan un grup de oameni ai cavernelor. Dacă la început suntem tentați să plasăm demersul stilistic al lui Rodrigues și al lui Guerra da Mata într-o zonă a eseului cinematografic (Chris Marker? Godard?), elementele care ficționalizează diegeza ajung atât de pregnante, încât devine foarte dificil de distins ce e real și ce e contrafăcut în tot acest periplu prin spații de toate felurile.

J.P.R.: Cum João Rui (n.r.: João Rui Guerra da Mata) a locuit în China când era mic, după finalizarea lui „Morrer Como um Homem" am hotărât să facem o călătorie la Macao, unde eu nu fusesem niciodată până atunci. Apoi, ne-a venit ideea de a scrie un proiect pornind de la amintirile lui din copilărie, având cumva doi naratori diferiți: Macao văzut de un copil, și un al doilea care să se confunde cu mine, un străin care cunoaște locul exclusiv prin intermediul știrilor, al filmelor sau al fotografiilor. Așadar, proiectul a început de la aceste două piste: amintirile lui João Rui despre Macao și modul în care cinemaul hollywoodian – iar „Macao", al lui Josef von Sternberg, este un exemplu în acest sens – și cel japonez sau hong-kong-ez au portretizat Estul Îndepărtat. Am scris un soi de *treatment* nu foarte precis al filmului și am obținut o finanțare suficientă pentru realizarea unui documentar. Cu acest buget infim, am mers pentru prima dată în Macao, însoțiți de o echipă formată din alți doi oameni, și am început să filmăm locurile pe care João Rui și le amintea. Eram doar 4 oameni însoțiți, din când în când, de un traducător, așa că eram foarte liberi, nu aveam un orar fix de lucru și îl puteam în permanență schimba. Uneori, când mergeam într-un loc anume cu intenția de a filma din punctul A în punctul B, conform amintirilor lui João Rui, realitatea fizică se schimbase atât de tare în aceste ultime decenii, încât găseam practic un alt loc, pe care îl filmam totuși. Astfel, eram constant deviați de la planurile noastre inițiale. Iar filmul a fost construit în acest fel: la început am crezut că vom face un anumit film, dar apoi acesta se tot schimba, și se schimba, și se schimba; ca să nu mai vorbim despre îndelungata perioadă de montaj. Am finalizat filmul în trei ani de la momentul în care l-am început, iar în tot acest timp nu am petrecut decât șase luni în Macao, în rest gândindu-ne la diferite variante de a monta materialul. Filmul se transforma tot timpul, iar de la un punct încolo am început să gândim o structură mai precisă, să scriem un fel de scenariu, dar voiam să rămână în legătură cu ideea noastră inițială, de a rememora locuri prin prisma amintirilor lui João Rui și de a descoperi altele prin intermediul unui străin. Nu ne doream să îl transformăm într-un film de ficțiune bazat pe imagini non-ficționale. Am avut aproximativ 150 de ore de material filmat în Macao; primul lucru pe care l-am făcut a fost să-l clasificăm în funcție de stări, locuri, teme etc. Iar atunci când aveam nevoie de un anumit tip de imagini, reveneam pur și simplu la acest catalog și încercam la montaj diverse variante. Am și filmat în mod special anumite cadre de legătură de care am constatat la un moment dat că aveam nevoie pentru a face povestea inteligibilă - ideea noastră era să reinventăm un loc imaginar, dar bazându-ne pe multe bucăți de realitate.

F.M.: Primele două secvențe ale filmului – cea în care Candy cântă în fața cuștii cu tigri și cea în care un grup de bărbați se împușcă cu arme artificiale printre ruine – par singurele mizanscenate în totalitate.

J.P.R.: Prima secvență a fost filmată într-un circ din Lisabona și e, într-adevăr, complet ficțională. Piesa pe care o cântă Candy (interpretată de Cindy Scrash) a fost interpretată inițial de Jane Russell, în „Macao" (n.r.: 1952, regie Josef von Sternberg), și se

O Fantasma, 2000

numește „You Kill Me (Out of Love)" – ceea ce are legătură și cu faptul că protagonista noastră chiar moare în film. „A Última Vez Que Vi Macau" începe cu un *tracking-shot* cu picioarele lui Candy, și pare că descoperă o femeie care poartă tocuri înalte; dar apoi o vedem din spate și înțelegem încet, încet că nu e femeie de fapt, ci un travestit – am construit întregul film pe principiul acesta, că imaginile nu sunt ceea ce par a fi.

În „Macao", al lui von Sternberg, când personajul lui Jane Russell îl cunoaște pe protagonistul lui Robert Mitchum, Jane Russell e atacată de un bărbat mai în vârstă, în barca cu care călătorește spre Macao. Așa că își scoate pantoful (poartă tocuri înalte) și îl amenință pe individ că îl va lovi cu el, dacă nu se potolește. Aruncă pantoful, care ajunge din greșeală în afara cabinei și îl lovește pe Mitchum. Acesta ia pantoful și intră în cabina unde se află Russell și îi întreabă: „Care din voi e Cenușăreasa?" De aceea, apare acel pantof misterios în filmul nostru – la început, o vedem pe Candy purtându-l, iar mai târziu, când îl vedem trântit în mijlocul străzii, înțelegem că ea a murit. Mai există un al doilea moment în filmul lui von Sternberg când Jane Russell e împreună cu un bărbat care e vânzător ambulant și îl întreabă dacă are ciorapi de damă de vânzare. Îi ia și îi aruncă peste bord, iar Mitchum îi culege de acolo și, ridicându-și privirea spre locul din care căzuseră, o vede pentru a doua oară pe Russell. Conexiunea acestei scene cu „A Última Vez Que Vi Macau" se face în momentul în care personajul lui João Rui vede o pereche de ciorapi de damă aruncați în apă – aceia ar putea fi ciorapii aruncați de Jane Russell. Când scriam scenariul ne-am jucat cu ideea de a deconstrui genurile. Ne-am imaginat că Mitchum nu a ridicat de pe jos ciorapii aruncați de Jane Russell, așa că aceștia au fost luați de apă și peste 50 de ani au ajuns întâmplător la noi. Am vrut să facem un film luându-ne această libertate de a ne imagina că orice e posibil și că aparențele sunt doar aparențe, nu semnifică neapărat ceva în mod particular. Astfel am construit *plotul* și vocile personajelor.

Cu Cindy am colaborat anterior în „Morrer Como um Homem", unde interpreta un rol de mică întindere, al coafezei Toniei. Acolo nu avea ocazia să cânte, așa că am vrut să-i dau această șansă într-o secvență din „A Última Vez Que Vi Macau". Cindy e un transsexual la care eu țin foarte tare. Povestea pe care i-o spune lui João Rui în scrisoarea pe care i-o scrie înspre finalul filmului nu e inspirată direct, dar are legătură cu poveștile nebune pe care le spune tuturor despre viața ei. Secvența în care apare ea am filmat-o printre ultimele, fiindcă a fost foarte greu să găsim un loc cu tigri închiși într-o cușcă cu gratii, ca pe vremuri. Mai întâi am vrut să o filmăm într-o grădină zoologică, dar acolo animalele nu mai sunt închise după gratii, ci sunt separate de vizitatori prin pereți de sticlă. Iar noi voiam gratii, ca în „Cat People" (n.r.: 1942), de Jacques Tourneur. Dar nu mai există astfel de grădini zoologice în Portugalia. Am avut intuiția că am putea găsi așa ceva într-un circ, ceea ce ne convenea, pentru că apărea în plus o conexiune cu Lola Montès (n.r. protagonista filmului omonim al lui Max Ophüls, realizat în 1955). A fost foarte dificil să convingem un circ să ne permită să o filmăm pe Cindy în fața acestei cuști cu tigri, pentru că

A última vez que vi Macau (Ultima dată când am văzut Macao), 2012

proprietarilor le era teamă că îi vom denunța pentru că nu asigură animalelor condiții decente de viață.

Scena „de război" a fost surprinsă într-un loc real, în singura fabrică de artificii rămasă în Macao, dar abandonată momentan, de care João Rui își amintea din copilărie. Am mers de câteva ori acolo pentru a filma ruinele fabricii, care au ceva milităresc în ele datorită straturilor multiple de zid care protejau clădirea împotriva unor eventuale explozii. La un moment dat, bărbatul care păzea locul ăsta ne-a spus că trebuie să plecăm de acolo pentru că vin niște oameni să se joace. Am mai rămas un pic, până am văzut un grup de oameni protejați de veste anti-glonț, și peisajul ni s-a părut suprarealist pentru că au început să tragă unii în alții cu gloanțe din cauciuc – totul s-a transformat brusc într-un câmp de război. Se pare că pur și simplu închiriază locul și merg acolo să se distreze în acest mod. Le-am cerut permisiunea de a-i filma, și am tras cadre foarte lungi pentru că nu aveam timp să opresc aparatul; ulterior, ne-am jucat la montaj cu materialul surprins acolo, până am găsit o formulă care ne-a mulțumit.

F.M.: De ce ați plasat chiar în debut aceste două secvențe, cele mai vizibil mizanscenate ale întregului film?

J.P.R.: E fix situația din „Morrer Como um Homem", doar că inversată: aici începem cu scena de travesti, și continuăm cu cea de război, dar în esență sunt tot două începuturi false ale filmului. Scena de război conține în ea ideea că un aparent joc are în final implicații reale, deoarece apare un personaj care scoate o armă adevărată și trage cu ea în cineva. Iar asta rimează cu restul filmului: nu totul este ceea ce pare a fi. La început aveam material foarte mult și eram puțin pierduți, și am început de la această scenă pentru că avea o unitate de spațiu. Așa că am creat numeroase versiuni ale ei: de la unele mai lungi, la unele mai scurte, etc. Ne-a luat câteva luni doar să montăm secvența asta, dar ea ne-a ajutat ulterior să găsim logica de funcționare a întregii sctructuri a filmului. Spre deosebire de celelalte secvențe, aici aveam unitate de spațiu, ceea ce făcea ca lucrurile să fie mai simple pentru noi – am văzut în ea un fel de cheie a întregului. La fel cum „Alvorada Vermelha" (n.r.: „Apusul roșu", 2011) a fost tot o cheie în acest sens: la început nu aveam în plan să realizăm și un scurtmetraj în Macao, dar piața care apare în film era unul din locurile pe care João Rui și-i le amintea din copilărie, pentru că de acolo cumpăra mâncare împreună cu mama lui. Acolo a fost vândut și câinele lui, pe care îl furaseră niște negustori pentru a-l vinde tranșat la piață.

Pe măsură ce înaintam cu montajul la „A Última Vez Que Vi Macau", știam din ce în ce mai bine ce imagini ne lipseau: am căutat, așadar, tot felul de locuri care păreau cât mai fictive cu putință. Am făcut trei călătorii la Macao, și a treia oară când ne-am întors acolo știam deja aproape în totalitate tot ce mai voiam să captăm. Cu toate astea, ne mai ieșeau în cale locuri surprinzătoare, care ne forțau să aducem modificări structurii filmului: spre exemplu, am filmat într-un cimitir mormântul unui anumit Francis W. Bacon. Ni s-a părut prea mare coincidența și am inventat o scenă în jurul acestei imagini, care conținea acel potențial ludic căutat de noi. Mulți spectatori ne întreabă dacă artistul Francis Bacon chiar e înmormântat la Macao. Bineînțeles că nu era acel Francis Bacon, ci probabil un marinar.

Alegerea de a prezenta personajele doar prin intermediul vocilor, nu și al fizicului, are la bază acel narator specific filmelor *noir*. Am apelat la un dispozitiv narativ foarte simplu: protagonistul merge în Macao pentru că o prietenă de-a lui e în pericol și încearcă să o salveze, dar nu se găsesc niciodată. Filmul e construit pe această idee de *noir* – de fiecare dată când sunt pe cale să se întâlnească, apare ceva și nu mai reușesc asta. Ne-a atras ideea unui *plot* foarte simplu care împinge lucrurile mai departe. În final, filmul devine altceva, pentru că ne jucăm cu ideea de film-catastrofă *home-made*, fără efecte speciale, doar din juxtapunerea unor imagini și sunete – era anul 2012, la urma urmelor, și ne apropiam cu toții de sfârșitul iminent al lumii.

Vocile ne aparțin mie și lui João Rui, interpretul personajului Guerra da Mata, cel care vine în Macao cu gândul de a o salva pe Candy de la moarte. Vocea mea e cea din start, care introduce orașul, iar textul pe care îl rostesc eu e inspirat direct din „Macao", al lui von Sternberg, care începe cu o descriere a orașului realizată tot de o voce din *off*. În „A Última Vez Que Vi Macau" eu reprezint, cumva, perspectiva unui narator omniscient. Vocea lui Candy e a lui Cindy Scrash, iar începutul scrisorii pe care i-o trimite lui João Rui este preluat direct din scrisoarea pe care Joan Fontaine i-o scrie lui Louis Jourdan în „Letter from an Unknown Woman" (n.r.: „Scrisoare de la o necunoscută", 1948), al lui Max Ophüls – sunt exact aceleași cuvinte: „Când vei citi această scrisoare, eu voi fi murit deja." Diferența e că în filmul lui Ophüls această scrisoare ne trimite, printr-un *flashback*, în trecutul protagonistei, pe când în „A Última Vez Que Vi Macau" ne trimite în viitor, prin indicațiile pe care Candy i le dă lui João Rui cu privire la ce trebuie să facă după moartea ei.

„A Última Vez Que Vi Macau" e plin de referințe directe, pentru că – în ceea ce-l privește pe personajul meu – e constituit din amintirile mele cinematografice. Totul e fabricat, fals în acest film, chiar dacă eu și João Rui intervenim ca personaje. Trimiterea din debut la „Macao", al lui von Sternberg, e ușor de perceput, dar cea la filmul lui Ophüls pe care am dezvăluit-o mai devreme e mai dificil de sesizat – în filmul nostru, Cindy citește replica respectivă în portugheză și are un alt ton al vocii decât Joan Fontaine.

F.M.: De ce ați schimbat în film numele real al lui Cindy, în Candy? Numele lui João Rui a rămas nefictionalizat.

J.P.R.: Ne-a venit ideea de a-i ficționaliza numele atunci când am găsit un bambus pe care cineva scrijelise numele „Candy". Așa că am făcut imediat legătura cu Candy Darling, pentru că și Cindy trecuse în tinerețe printr-o perioadă de consum intens de droguri. Altfel, nu cred că e la fel de *glamouroasă* precum vedetele lui Warhol, dar sunt convins că dacă acesta ar fi trăit în Portugalia, cei doi s-ar fi cunoscut. Cindy e, în același timp, foarte umană și nu se compară cu alți travestiți, precum Amanda Lepore, care pare complet refăcută fizic și arată ca un roboțel. Când o privești pe Cindy, poți citi un trecut pe chipul ei, îți poți da seama că a suferit, iar poveștile pe care le spune sunt absolut nebune.

CINEMA PORTUGHEZ CONTEMPORAN

MANOEL DE OLIVEIRA - CORESPONDENȚE

•

JOÃO CÉSAR MONTEIRO
ȘI PERVERSITATEA ABSURDULUI

•

JOÃO PEDRO RODRIGUES
ȘI FANTASMELE

•

MIGUEL GOMES
DESPRE CINEMAUL LUDIC
ȘI DRAGOSTEA CARE RĂMÂNE

•

MINIMALISMUL LUI PEDRO COSTA

MANOEL DE OLIVEIRA CORESPONDENȚE

de Andrei Rus

Aproape că nu veți găsi articol dedicat portughezului Manoel de Oliveira în care autorul său să nu remarce plin de uimire că nu cunoaște un alt cineast care să-și fi completat majoritatea operei după vârsta de 60 de ani. Cele peste 30 de lungmetraje ale acestuia au fost realizate (cu trei excepții) în ultimele patru decenii, cu o perioadă de 17 ani (din 1990 până în 2007, de la vârsta de 82 până la 99 de ani) în care a finalizat câte un proiect anual. Toată lumea îl numește „maestru" pe Oliveira atunci când face referire la filmele sale, însă tare mi-e teamă că, dintre toți marii cineaști contemporani ai lumii, opera sa se numără printre cele mai puțin cunoscute, în principal dintr-un motiv: nu există un singur film care să poată fi considerat capodopera sa absolută (și nici măcar un număr restrâns de filme), ci mai multe (aș spune că aproape toate).

IUBIRI DAMNATE

Filmele pe care, fără excepție, toți cei interesați de Oliveira le consideră capodopere (dar, așa cum am stabilit deja, nu absolute) sunt „Amor de Perdição" („Iubire damnată", 1978) și „Francisca" (1981), unii comentatori incluzându-le în ceea ce ei numesc „tetralogia iubirii neîmplinite", alături de „O Passado e o Presente" („Trecut și prezent", 1972) și de „Benilde ou a Virgen Mãe" („Benilde sau Fecioara Maria", 1975). Adevărul este că această etichetă, deși cred că la origini a fost aplicată cu un scop nobil, de a promova la pachet cele patru bijuterii timpurii ale cineastului portughez, poate să le și dăuneze, deoarece pare, pe măsură ce descoperi tot mai mult din opera acestuia, destul de aleatorie.

În realitate, singurul film, dintre cele patru amintite, care explicitează acea temă a „iubirii neîmplinite" invocate de o bună parte a criticilor este seria de televiziune în șase episoade „Amor de Perdição". Pornind de la romanul omonim al scriitorului portughez Camilo Castelo Branco, publicat la mijlocul secolului al XIX-lea, dar prezentând o poveste de dragoste plasată cu o jumătate de secol mai devreme, filmul lui Oliveira funcționează la granița modernismului cu clasicismul cinematografic. Narativ, „Amor de Perdição" este tributar romantismului sursei literare, dezvăluind relația imposibilă dintre Simao și Teresa, doi tineri nobili care se îndrăgostesc unul de celălalt, însă nu au permisiunea familiilor de a se apropia; în fapt, ei își găsesc sfârșitul fără a se întâlni fizic vreodată în singurătate, cu excepția unei scene în care fantoma fetei îi apare băiatului, chemându-l spre lumea de dincolo. Secvență după secvență, sunt aglomerate elemente care în același timp servesc construirii unei complicate încrengături emoționale în ceea ce privește situația damnată a protagoniștilor, și își frustrează spectatorii prin bruiarea fățișă a traiectoriei acestora, dar fără a rupe niciodată complet diegeza. Cu alte cuvinte, e creat un balans fin între universul în care trăiesc, iubesc și suferă personajele și un al doilea nivel, care pe de o parte îl completează pe primul, iar pe de altă parte – și uneori concomitent – îl sfidează. Unul dintre cele mai concludente exemple îl constituie o lungă secvență care se petrece noaptea, în timpul unui bal la care participă Simao, Teresa și Baltazar - cel impus Teresei de tatăl său spre căsătorie -, unde, pe parcursul a aproximativ 15 minute (ale diegezei și ale filmului, pentru că totul se petrece în timp real) pe ecran se disting, din când în când, doar contururile corpurilor personajelor, în rest totul fiind cuprins de o desăvârșită beznă. Planul auditiv este, însă, perfect perceptibil pe toată durata scenei, astfel încât se creează o și mai mare incoerență la nivel vizual, deoarece e imposibil de identificat – atunci când nu sunt rostite nume - cui aparțin vocile și umbrele care răsar răzleț din întunericul total.

Prezentarea unui ecran negru a fost dintotdeauna un tip de demers drag avangardiștilor, însă ceea ce se întâmplă la nivel sonor în secvența redată o îndepărtează de zona figurativului, apropiind-o de clasicism, spectatorul nefiind scos cu totul din diegeză, ci cel mult devenind mai atent la ea pentru a încerca să deslușească ce se petrece, măcar la nivel auditiv. Impuritatea stilistică a lui „Amor de Perdição" nu se oprește aici, Oliveira apelând la fel și fel de mecanisme pentru a potența și boicota, în același timp, empatia privitorilor cu personajele. Construiește un narator omniscient, rămas până în ultimul cadru în afara câmpului vizual, prin intermediul căruia sunt devoalate trăirile și dramele eroilor, însă folosindu-l cu inadvertențe – la început domină diegeza, însoțind fiecare secvență cu vocea sa atotștiutoare, ceea ce, coroborat cu aparența de tablouri fixe ale cadrelor și cu teatralitatea mișcărilor actorilor, creează o senzație de sufocare a lor, transformându-i într-un soi de păpuși lipsite de viață proprie; apoi, pe măsură ce trama se dezvoltă, vocea eliberează treptat personajele, uneori intrând într-un joc prismatic cu acestea și redând începutul unei discuții, pentru a le permite lor să o continue din punctul în care o lăsase, alteori fiind înlocuită de reflecțiile din *off* ale unuia dintre protagoniști (mai ales în numeroasele momente în care Simao și Teresa citesc cu voce tare scrisorile primite de la celălalt), sau chiar de vreunul dintre personajele secundare ale filmului adresându-se frontal privitorilor. La nivelul mizanscenei, „Amor de Perdição" este compus dintr-un arsenal întreg de ghidușii – filmări prin gaura cheii, cu personajele integrându-se perfect în conturul respectiv; cadre având inițial în prim-plan personaje episodice care lasă locul apoi unora mai importante în economia *plot*-ului; sau un joc al postúrilor actorilor care, folosit în mod repetat,

ajunge să îi devitalizeze parțial (nu greșit l-a comparat Jonathan Rosenbaum, unul dintre promotorii cei mai înfocați ai cineastului portughez, pe Manoel de Oliveira cu Werner Schroeter). Cuvântul cheie rămâne, însă, fixitatea și încadrarea constantă în rame a personajelor, cu scopul de a crea un efect de distanțare emoțională față de acestea, printr-o perpetuă semnalare a existenței unei voințe extradiegetice care nu le permite să se desfășoare în afara unor limite strict delimitate, devenind astfel o prelungire a contextului istoric și familial ostil exprimării liberului lor arbitru.

Dacă ar fi să compar, la nivel tematic, „Amor de Perdição" cu alte filme realizate de Oliveira, mai degrabă l-aș asocia recentelor „La Lettre" („Scrisoarea", 1999) și „O Estranho Caso de Angélica" („Straniul caz al Angélicăi", 2010), pentru că acestea prezintă cu adevărat personaje care trăiesc „iubiri neîmplinite", precum cea dintre Simao și Teresa. Însă, la fel de bine, cele două filme pot fi grupate alături de un alt exponent al așa-zisei „tetralogii", „O Passado e o Presente" („Trecut și prezent", 1972), deoarece denotă un același tip de interes din partea realizatorului pentru captarea unor elemente ale vechiului și noului în cadrul aceluiași construct.

TRECUT, PREZENT ȘI ANACRONISM

„O Passado e o Presente" este o farsă buñueliană având în primul plan un grup de exponenți ai micii burghezii portugheze a anilor '70, concentrându-se asupra Vandei, o văduvă recăsătorită după accidentul mortal al soțului, și care-i face zile negre actualului partener, inclusiv urându-i în gura mare să moară. Când dorința i se îndeplinește, iar acesta chiar se sinucide, și fostul soț reapare ulterior în persoana celui care se dăduse drept fratele geamăn al acestuia, Vanda începe încet, încet să îl urce pe un piedestal afectiv pe cel atât de detestat de ea inițial, respingându-l pe acesta din urmă. Spre deosebire de celelalte două filme, „O Passado e o Presente" rămâne ancorat într-un anumit timp (anii '70) la nivelul reprezentării grafice (decoruri, costume sau discuții ale personajelor), dar asocierea trecutului și a prezentului are o componentă diegetică (pasiunea maladivă a protagonistei pentru partenerii de viață din trecut, care o face mai puțin receptivă la prezent) și una extradiegetică, expusă didactic în cadrul de final, în care printr-un panoramic larg se trece de la un grup de fotografi agasanți în demersul lor de imortalizare a doi tineri însurăței, la un organist desprins prin înfățișare din tablourile de secol XVII.

În schimb, „La Lettre" și „O Estranho Caso de Angélica" înglobează în același timp, la nivel diegetic, coordonate contradictorii, aparținând unor epoci diferite. „La Lettre" e o adaptare a celebrului roman „La Princesse de Clèves" („Prințesa de Clèves"), scris în secolul al XVII-lea de Madame de La Fayette. Filmul e fidel sursei literare prin manierele afișate de familia domnișoarei de Clèves, și la cel al modului în care membrii acesteia se raportează la normele sociale, dar o sfidează în rest. Protagonista face o pasiune pentru un star rock foarte popular, însă, chiar după moartea celor doi oameni (mama și soțul) care ar fi putut reprezenta – prin prezența lor – o piedică în calea iubirii sale, nu își permite să lase frâu liber sentimentelor, alegând calea exilului. Aici, anacronismul este reprezentat printr-o

La Lettre (Scrisoarea), 1999

nuanțare a celor două elemente schițate în ultimul cadru din „O Passado e o Presente": lumea starului rock e frenetică (precum cea a fotografilor din celălalt film), iar concertele sale – redate în film - constituie o eliberare și, deci, o exteriorizare, pe când cea a domnișoarei de Clèves impune secretoșenia și asceza. Sunt două lumi incompatibile, la fel precum cele ale protagoniștilor din „Amor de Perdição", cu o diferență majoră: protagonista din „La Lettre" alege singură pudoarea și castitatea, în timp ce Simao și Teresa sunt constrânși de factori exteriori să nu-și poată elibera iubirea. Se poate afirma că cele două tipuri de conduită în fața iubirii au legătură cu apartenența literară a surselor aflate la baza filmelor („La Princesse de Clèves" aparține clasicismului, „Amor de Perdição" – romantismului), însă ele reprezintă, totodată, atitudinile prevalente ale tuturor protagoniștilor lui Oliveira atunci când se îndrăgostesc.

„O Estranho Caso de Angélica" este singurul film al cineastului portughez care transcede toate aceste limite, prezentând doi protagoniști pe care nici societatea, nici propriile prejudecăți și, într-un final, nici măcar moartea nu îi poate opri de la a fi împreună. Fotograful Isaac este chemat în miez de noapte pentru a o fotografia pe răpitor de frumoasa adolescentă Angélica, decedată de curând. În timp ce apasă butonul aparatului, fata deschide ochii și îi zâmbește, ceea ce-i provoacă acestuia un adevărat vacarm sufletesc. După mai multe seri în care Angélica apare hieratic în balconul lui, într-un final tânărul moare, ceea ce-i permite să zboare liber în îmbrățișarea iubitei. „O Estranho Caso de Angélica" pare să se constituie într-o postfață cu *happy-end* a poveștii de dragoste damnate din „Amor de Perdição". Legăturile dintre cele două filme nu se opresc doar la nivelul dramaturgiei, ci pot fi regăsite și în cheia stilistică de reprezentare a apariției Teresei la căpătâiul lui Simao, într-una dintre scenele finale ale lui „Amor de Perdição", foarte similar construită cu cea a înfățișărilor Angélicăi. De asemenea, întregul capitol ulterior morții Teresei are ceva feeric, Simao, care se află pe vaporul ce ar trebui să-l poarte spre un exil forțat de zece ani în India, fiind aureolat de un cer de o culoare albastră neverosimilă, cu stele mari proptite acolo, de o concretețe identică peisajului nocturn peste care se profilează trupul Angélicăi în timpul aparițiilor sale fantomatice. Elementele anacronice abundă și în „O Estranho Caso de Angélica", doar că distincția dintre ele e marcată mai puțin clar decât în „La Lettre", probabil tocmai pentru a potența gradul de simbioză al lumii de aici, cu cea de dincolo, spre care jinduiește protagonistul pe tot parcursul filmului. Spre exemplu, în primele zeci de minute am putea jura – dacă ar fi să ne ghidăm după decoruri, vestimentația și comportamentul social al personajelor – că ne aflăm temporal undeva în prima jumătate a secolului trecut. Apariția unei secvențe în care un grup de personaje discută despre probleme socio-politice la zi (Uniunea Europeană, criza politică actuală, etc.) are, însă, rolul de a atemporaliza diegeza.

IMPORTANȚA CONTEXTULUI SOCIAL-POLITIC

Este relevant să remarcăm faptul că Manoel de Oliveira nu comentează niciodată în termeni de „bine-rău" dihotomia trecut/prezent, nici măcar acolo unde aceasta e mai didactic dezvoltată, precum în „Viagem ao Princípio do Mundo" („Călătorie la

O Estranho Caso de Angélica (Straniul caz al Angélicăi), 2010

începutul lumii", 1997), sau în „Um Filme Falado" („Un film vorbit", 2003). Ambele filme sunt construite pe o structură de *road-movie*, primul urmărind călătoria cu mașina prin Portugalia a unui regizor vârstnic pe nume Manoel (interpretat de Marcello Mastroianni, care reușește să semene chiar fizic cu Manoel de Oliveira însuși) și a câtorva colaboratori de-ai săi, iar cel de-al doilea periplul Rosei Maria și a fiicei sale cu vaporul prin lume. Călătoria din „Viagem ao Princípio do Mundo" are, în aparență, un caracter mai pronunțat afectiv, două dintre personaje mergând pe urmele trecutului propriu. Cea din „Um Filme Falado" are în primul rând conotații socio-politice, protagonista dorind să-și inițieze fiica în istoria marilor imperii din vechime, prin intermediul vestigiilor rămase în urma lor, filmul integrând însă un lung episod în care patru personaje, aparținând unor culturi diferite, foste sau actuale imperii (greacă, italiană, franceză și americană), discută, fiecare în limba sa nativă, diverse aspecte legate de contextul socio-politic din prezent și de implicațiile evenimentelor istorice trecute asupra lui. „Viagem ao Princípio do Mundo" se înscrie în linia filmelor autoreferențiale ale lui Oliveira, alături de eseul ficționalizat „Porto da Minha Infância" („Porto-ul copilăriei mele", 2001), dar face treptat trecerea de la nivelul individual al personajelor, la unul general, reprezentat de tradiția populară și de folclor, în care se contopesc din ce în ce mai mult acestea pe măsură ce se avântă în inima satului portughez. În „Um Filme Falado" trecerea e inversă, pentru că, dacă inițial protagonistele raportează tot ceea ce întâlnesc în cale la un context general și impersonal (istoria lumii și a civilizației), în final, atunci când devin victimele unui atac terorist, ajung să trăiască la nivel individual consecințele politicilor internaționale ale prezentului, derivate toate, așa cum demonstrează și discuțiile personajelor filmului, din dinamica evenimentelor politice trecute. Un alt film care explicitează efectele contextului social actual asupra individului este „Je rentre à la maison" („Mă duc acasă", 2001), unde un actor de 76 de ani, profesionist desăvârșit, refuză să ia o pauză de la viața profesională chiar dacă soția, fiica și ginerele său mor într-un accident de mașină. Oliveira evidențiază câteva elemente de natură socio-politică care influențează imediat viața personajului său – un jaf armat de pe străzile Parisului contemporan, căruia îi cade victimă, și o coproducție cinematografică regizată de un cineast american faimos, în care acceptă să fie distribuit, întâmpinând dificultăți pentru că trebuie să joace în limba engleză, după ce refuzase în prealabil să apară într-un serial francez de televiziune, din cauza prea numeroaselor aluzii vulgare la sex conținute de episoadele lui. Însă cea mai însemnată referință a filmului la contextul actual constă în sugestia că timpurile moderne nu îi mai lasă individului loc de respiro și îl îndepărtează de sine însuși. De altfel, protagonistul lui „Je rentre à la maison" este, dintre toate personajele filmelor lui Manoel de Oliveira – meditative și trăind într-un timp al lor, diferit de al restului lumii -, cel care pare cel mai ancorat în mediul exterior, lăsându-se purtat de acesta, până într-un moment când decide, cu voce tare, în timpul filmărilor, să abandoneze totul și să se întoarcă acasă; ceea ce și face, ducându-se, literalmente, la culcare.

Je rentre à la maison (Mă duc acasă), 2001

A FI SAU A NU FI MODERNIST

Există, în „Je rentre à la maison”, două cadre care repetă aceeași acțiune – unul înfățișându-i pe actori în timpul interpretării unei scene a adaptării americane după romanul „Ulysses”, al lui James Joyce, celălalt reluând-o în întregime, dar arătând chipul regizorului, la prim-plan, urmărind prestația acestora, și lăsându-le vocile în afara câmpului vizual. Este un joc stilistic experimentat de cineastul portughez anterior, în „Francisca” (1981), atunci când, după moartea protagonistei, în cavoul în care se află trupul ei neînsuflețit, fostul său soț, José Augusto, îi adresează cameristei lor câteva cuvinte dure, momentul fiind reprezentat de două ori: o dată având-l în imagine pe emițător, a doua oară pe femeie. Oliveira s-a arătat în multe rânduri, de-a lungul carierei, interesat de tehnici cinematografice de avangardă, însă afișând mai degrabă un spirit ireverențios atât față de aceasta, cât și în raport cu maniera clasică de narare cinematografică, neîndepărtându-se de niciuna dintre ele, dar nici îmbrățișându-le până la capăt regulile scrise sau nescrise. Astfel, cele mai radicale demersuri ale sale rămân ancorate măcar parțial într-o linie a narativității, iar cele mai convenționale (din punct de vedere narativ) filme pe care le-a realizat conțin (așa cum am arătat deja prin câteva exemple) bruiaje de mai multe naturi la nivelul diegezei.

Dintre filmele cu o narațiune de factură clasică, „Francisca” abordează cea mai radicală stilistică, împingând limitele diegezei până în punctul în care personajele își pierd concretețea și devin esențe. Încadrate în rame precise, precum cele din „Amor de Perdição”, și claustrate de fixitatea aparatului de filmat, care le îndepărtează emoțional de privitori, personajele din „Francisca”, deși trec prin evenimente inteligibile și se îndrăgostesc, suferă sau mor, rămân suspendate într-un neant lipsit de semnificații. Bazat pe romanul contemporan omonim al Agustinei Bessa-Luís, dar cu o acțiune care are loc la jumătatea secolului al XIX-lea, filmul urmărește felul în care José Augusto și Francisca, doi exponenți ai noii societăți portugheze lipsite de idealuri și cinice – așa cum transpare din numeroasele discuții dintre bărbați -, se atrag și, apoi, se resping, ghidați de impulsuri lăuntrice neexplicitate. Majoritatea detaliilor revelate despre personajele din „Francisca” sunt exprimate prin intermediul limbajului verbal, existând un deficit al reprezentării acțiunilor lor, scene foarte relevante la nivel diegetic, precum cele ale apropierii protagoniștilor înaintea căsătoriei, fiind fie enunțate în dialogurile lui José Augusto cu Camilo, prietenul său cel mai apropiat, fie rezumate în inserturile care îl înlocuiesc aici pe naratorul omniscient din „Amor de Perdição”. De altfel, însăși cea care dă numele filmului apare foarte târziu în economia acestuia și începe să capete pregnanță de-abia în a doua parte, cele câteva apariții ale sale evidențiind o făptură condusă de resorturi mistice și de o pulsiune obsesivă, de a-i oferi iubire lui José Augusto și, în același timp, de a o primi pe a acestuia în totalitate – lucru imposibil, atât timp cât el își pune în permanență la nivel rațional problema existenței iubirii în general, chestionând, totodată, natura simțirilor sale pentru Francisca.

Totul e relativ pentru bărbații din „Francisca”: de la natura prieteniei – José Augusto și Camilo nu pierd multe ocazii de a scoate defectele celuilalt în evidență atunci când discută cu terțe persoane, dar cu toate acestea se întâlnesc mai des decât cu iubitele -, la natura iubirii - José Augusto se îndrăgostește inițial de Maria, o rudă a Franciscăi, pentru a-și vira brusc afecțiunea spre aceasta din urmă (eveniment neexplicitat în film), și a se declara „vindecat” cu puțin timp înaintea căsătoriei cu ea, pentru a redeveni interesat ulterior pierderii ei definitive. Pe de altă parte, femeile sunt privite ca elemente stabile ale societății, însă prea iraționale pentru a putea fi luate în serios. Protagonista se încadrează perfect în tiparul acesta, ducând cu ea în mormânt misterul pasiunii obstinate pentru un soț care nu mai răspunde demult afecțiunii ei. Episodul din final, în care José Augusto face eforturi de a afla dacă Francisca a murit virgină sau nu, reprezintă o ilustrare a incompatibilității dintre cei doi – raționalitatea lui încearcă să penetreze un mister mai mare, pe care încearcă să îl apuce, însă, dintr-un punct concret, conform normelor sale de înțelegere a lumii.

În niciun alt film al carierei (nici măcar în filmul-operă „Os Canibais” / „Canibalii”, 1988, unde convenția însăși îi permitea extravaganțe la acest nivel), Oliveira nu merge atât de departe în a potența artificialitatea actorilor: atunci când se adresează unele, altora, personajele țintuiesc puncte fixe din încăpere, având grijă să nu se privească, și recitând mecanic replicile. Demersul acesta de înstrăinare este susținut de mizanscena construită aproape exclusiv din cadre lungi și fixe, punctate de un ecleraj artificial, cu surse unice de iluminare. La nivel sonor, de asemenea, este suprapusă o coloană sonoră stridentă și repetitivă, care agasează prin redundanță. Și în al patrulea film al așa-zisei „tetralogii” amintite în debutul articolului, „Benilde ou a Virgen Mãe” („Benilde sau Fecioara Maria”, 1975), Oliveira bruiază diegeza prin potențarea unei defecțiuni la nivelul coloanei sonore, imaginea fiind decalată de sunet de la un punct încolo. Însă rămânând nesusținut de celelalte planuri, care se mențin între aceleași coordonate stilistice din debut până la final, artificiul avangardist respectiv rămâne în stadiul de ghidușie, privitorul obișnuindu-se cu el și integrându-l rapid diegezei – cel mai probabil punându-l pe seama unei defecțiuni a copiei filmului. În opera sa cea mai radical avangardistă, „Mon Cas” („Cazul meu”, 1985), realizatorul merge până la a prezenta aceeași poveste, cu aceiași actori, dar în patru convenții diferite, în cea de-a doua dintre variante reluând-o practic pe prima în totalitate, dar grăbind viteza proiecției și suprapunând o coloană sonoră de *slapstick*. În niciunul dintre aceste ultime două filme amintite elementele moderniste nu sunt folosite într-un mod similar cu cel din „Francisca”, fiind asimilate diegezei, în „Benilde ou a Virgen Mãe”, și, respectiv, integrate în aceasta, în „Mon Cas”.În „Francisca” se desfășoară o luptă permanentă pentru întâietate între diegeza de factură clasică și stilistica modernistă – luptă din care nici o tabără nu iese învingătoare, pentru că se sufocă una pe cealaltă, fiind incongruente (spre deosebire de, spre exemplu, „Amor de Perdição”, unde funcționau complementar).

În încheiere, vreau să adaug că cea mai mare greșeală pe care cred că ar putea-o face cineva ar fi să vizioneze un singur film realizat de Manoel de Oliveira și să considere, pornind de la acel unic exemplu, că a înțeles dacă îl interesează sau nu opera lui. Știu, veți spune probabil că nu puteți acorda atâta timp unui cineast care poate nici nu vă seduce de la prima interacțiune. Nu vreau să vă dau sfaturi, dar eu am fost convins de personajul lui Michel Piccoli din „Je rentre à la maison” să mă duc să mă culc, pentru că încă mai am de văzut un film de-al cineastului portughez: „Le soulier de satin” („Papucul din satin”, 1985), care durează aproape 8 ore.

JOÃO CÉSAR MONTEIRO ȘI PERVERSITATEA ABSURDULUI

de Iulia Alexandra Voicu

În „Vai E Vem" („Vino și pleacă", 2002), ultimul film pe care a apucat să-l realizeze João César Monteiro înainte să moară de cancer la 69 de ani, personajul interpretat de el dă o replică ce poate deschide o poartă spre universul acestui regizor: „Sunt un drăcușor avid de distracție și de jocuri". Teresa Villaverde, care a jucat sub regia lui Monteiro în „À Flor do Mar" („Floarea mării", 1986), spune despre acesta că este „unul dintre cei mai liberi regizori"[1]. Cu 22 de filme regizate în cariera sa, Monteiro este una dintre figurile majore ale cinemaului portughez contemporan. S-a născut într-o familie anticlericală și antifascistă, care s-a mutat la Lisabona atunci când el a împlinit 15 ani pentru a-l sprijini să-și continue studiile. La aproape 30 de ani ajunge să studieze la London School of Film Technique, cu o bursă. Începe mai întâi să scrie articole despre filme, dar și scenarii („textele lui erau absurd de simple - adesea povești populare, de parcă ar fi vrut să dărâme așteptările sofisticate și elitiste ale spectatorilor"[2]), ajungând în 1969 să realizeze și primul scurtmetraj (un documentar despre poeta Sophia de Mello Breyner Andresen), asta în timp ce făcea eforturi să termine primul scurtmetraj de ficțiune, „Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço" („Ce să aștepți de la papucul defunctului Morre Descalço"). Traseul său e presărat cu scurtmetraje, dar și cu lungmetraje, filme aparent ermetice, greu de încadrat într-o anumită categorie. Cert este că toate sunt excentrice, pline de ironie și absurd, cu note experimentale, uneori apropiate de poezie, care invită spectatorul la polemică. Voi încerca în acest articol să caut posibile chei prin care lumea pe care o construiește João César Monteiro să poată fi, măcar puțin, descuiată.

Privind în mare filmele sale, prima observație spontană e aceea că a încercat multe forme și structuri, abordând teme diverse. Legat de lumea mai multor arte, nu numai că a dedicat numeroase filme unora dintre personalitățile care i-au atras atenția, dar a și integrat în cinemaul său texte (de la Eschil la James Joyce, până la Robert Walser) sau muzică (de la Schubert, Mozart, Rossini, până la „Bella Ciao" – cântec popular italian). De asemenea, introduce și referințe la cinemaul universal: fie că e vorba de afișul filmului „Pickpocket" al lui Robert Bresson pus pe un perete (regizor cu care, de altfel, a și fost oarecum comparat[3]: „un Bresson mai puțin grav"), de jucatul de-a „Citizen Kane" pe moarte, strigând „Rosebud" în glumă, sau de nume de personaj ca Roberto Rossellini, cumulate cu termeni-cheie precum „Roma, città aperta", strecurați în replici. În scurtmetrajul „Passeio com Johnny Guitar" (1996), face un mix între discuția lui Johnny Guitar (celebrul personaj al filmului omonim semnat de Nicholas Ray) cu Vienna – discuție folosită ca fundal sonor-, și cadre cu el, care ajunge acasă cu câteva minute înainte de ivirea zorilor, o observă pe vecina de vis-à-vis, apoi se mai plimbă prin camere, până când se oprește să privească orașul. Ultimul cadru surprinde chiar ivirea zorilor deasupra unei superbe priveliști din Lisabona. La începutul scurtmetrajului, așează discuția aproape sincron cu vizualul, în sensul că dacă nu am ști că e preluată din filmul lui Nicholas Ray, am putea crede că e discuția lui cu vecina. Acest pasaj nu e folosit doar ca omagiu, ci și ca o altă pistă la care spectatorul e invitat să fie atent, în afară de frumosul moment de ivire a zorilor.

Primul său lungmetraj este un documentar. Când se apucă să mai facă unul, nu respectă integral specia, ci face pași spre filmele-hibrid. „Que Farei eu com Esta Espada?" („Ce să fac eu cu această sabie?", 1975), realizat cu ocazia demonstrațiilor muncitorilor împotriva intrării Portugaliei în NATO, conține interviuri cu oameni ai muncii - fie că sunt simpli muncitori pe șantier, sau prostituate (cu care ajunge în dialog la un nivel intim și absolut emoționant) -, dar și cu cei care ar trebui să fie probabil opozanții acestora – străinii aduși să salveze Portugalia. Presară și secvențe din „Nosferatu" (1922, regie F. W. Murnau), ca o paralelă la vasul ce vine din partea NATO, dar și pasaje naive în care sabia apare ca un simbol anacronic de luptă. În ceea ce privește relația cu Portugalia, se pot găsi aluzii critice, mai mult sau mai puțin subtile, în multe din filmele sale. „Fragmentos de um Filme-Esmola: A Sagrada Família" („Fragmente ale unui Film-Poamă: Familia Sfântă", 1972) dezvăluie una dintre cele mai radicale poziții pe care Monteiro o adoptă la adresa țării sale. Trasează portretul unei familii total opuse față de ceea ce familia ar trebui să fie în Portugalia: bărbatul stă acasă în pat, se joacă toată ziua cu copilul – și sunt momente de discuții sau de joc, care merg foarte departe din punctul de vedere al libertății adultului în preajma copilului. Petrece momente tandre, înflăcărate, de tăcere și apropiere fizică non-sexuală cu soția (pline de emoție, apropiate de dansul contemporan). Femeia e singura care lucrează, ceea ce creează un conflict între părinții ei și soț. Părinții sunt oglinda conservatorismului și a tradiționalismului nechestionat, și ajung să-și jignească ginerele, acesta atacându-i în final cu o mască de porc pe față.

„À Flor do Mar" (1986) e filmul prin care renunță oficial la narațiunea de tip clasic: *plot*-ul e inexistent, iar personajele devin principale pe rând, pe măsură ce ni se dezvăluie poveștile lor. Genurile se amestecă, *romantic story*-ul se diluează cu *mystery*-ul și cu drama. Umorul e conferit de personajele care se comportă atipic: în timpul unui jaf, familia aflată sub asalt înjură hoții, îi ia la trei păzește, iar unul dintre aceștia din urmă, interpretat chiar de Monteiro, începe să citească o carte din bibliotecă, în loc să caute ceva de furat. Urmăritul scapă fără nicio pedeapsă, iubindu-se pe rând cu două dintre surori, fără ca vreuna dintre ele să se supere sau să ia în serios trecerea acestui bărbat prin viața lor. Nu există certitudini, relația cauză-efect în relațiile interumane e eliminată, semințele de tensiune pot da rod sau nu - nu mai există reguli.

După ce și-a conturat un univers propriu, începând cu „Recordações da Casa Amarela" („Amintiri din Casa Galbenă", 1989) Monteiro n-a încetat să experimenteze: a realizat „Branca de Neve" („Albă-ca-Zăpada") în 2000, un film anti-film, un demers asemănător lui „Blue", filmul regizat de Derek Jarman în 1993. Inspirat de Robert Walser și de anti-basmul modernist al acestuia, „Albă-ca-Zăpada", care plasează personajele poveștii într-un dialog

ce marchează importanța punctelor de vedere, filmul pune vocile actorilor pe un fundal negru, prefațat de fotografii cu Walser găsit mort pe zăpadă, aproape de azilul unde-și ducea zilele.

COTITURA SPRE UN CINEMA PROFUND PERSONAL

În 1989, o dată cu „Recordações da Casa Amarela", se naște personajul João de Deus („copilul vampirului Nosferatu și al vagabondului Charlot"[4]), poate cel mai unitar personaj al operei sale, „numit după sfântul născut portughez, patronul prostituatelor, al infirmilor și al pescarilor, (...), un Buster Keaton pervers și visător, atras de tinere și purtător al unei nepăsări pașnice față de ordinea socială stabilită"[5]; odată cu acest personaj, „Monteiro intră într-o lume doar a lui, adesea comparată mai mult cu surse literare ca Céline, Bataille, Dostoievski, Burroughs și de Sade."[6] Deși cineastul portughez joacă în propriile filme încă de la începuturi, aici trece în prim-plan drept João de Deus, o arătare comică și dubioasă, un bătrânel slăbănog, decrepit, fără familie, care fumează-n permanență, ascultă Schubert și urmărește meciuri de fotbal, asta în timp ce atenția lui este prioritar îndreptată spre o fetișcană, pe care o urmărește, o adulmecă și într-un final, o devorează în cel mai amuzant mod posibil. În acest film, anunțat pe generic a fi o comedie portugheză, João de Deus trăiește într-o casă de nefamiliști din Lisabona, despre care nu știi sigur dacă e sau dacă a fost vreodată casă de toleranță, sau dacă nu are nicio legătură cu genul ăsta de loc. Ritmul lui João de Deus este unul lent, viața lui se scurge foarte liber, având timp să observe lumea din jur, să interacționeze în fel și chip cu oamenii care-i apar în viață – caracteristică ce nu se va schimba nici în celelalte filme în care este personaj principal. Din punct de vedere formal, ritmul e dat de cadrele lungi, statice, care dilată momentele, dar și de camera ce urmărește personajele în mișcările lor mici și fine. Alberto Mira face o remarcă pertinentă în ceea ce privește construcția acestui personaj: „construcția lui João de Deus este bazată pe două principii opuse: pe de-o parte, Monteiro se folosește strict de tehnici de filmare realiste, aproape documentare; pe de altă parte, folosește fabula printr-un sistem de referențialitate derivat din cinefilie; este o abordare dialectică, critică și auto-refexivă."[7] Filmele lui Monteiro sunt clar stilizate - e mereu atent la centrul imaginii, la diagonale, la perspectivă, la cromatică, deși nu împinge spre extrem lucrurile: nu e nimic violent, totul pare de acolo, doar că lumea aceea e „curățată" și dusă în direcția care servește cel mai bine absurdului.

João de Deus nu are reguli și nici inhibiții când interacționează cu ceilalți colocatari: un pensionar; Mimi, o tânără prostituată; Dona Violeta, stăpâna casei, mereu îmbrăcată în negru, propovăduind puritanismul; și fiica ei, obiectul adorației lui João. Filmul în sine nu are o intrigă anume, nu e construit în jurul unei acțiuni bine stabilite (ca mai toate filmele lui Monteiro), ci e o încrengătură poetică de întâlniri cu celelalte personaje, un prilej de a le descoperi într-un context și o atmosferă inedite. Sunt de notat secvențele în care anumite momente care ar putea fi considerate „tari" (pornind de la abuzul pe care João de Deus îl săvârșește asupra copilei și sfârșind cu discuțiile despre subiecte evident tabu pentru o societate prin definiție catolică), sunt deturnate, dezamorsate: spre exemplu, atunci când sutienul fetei pică fix pe mama înmărmurită de ceea ce vede (camera urmărește sutienul ca într-un film ieftin) sau atunci când femeile din cartier ies toate la geamuri și încep să se amuze, discutând despre sex și penis într-o manieră total dezinhibată și plină de bună dispoziție. Finalul, ca în filmele ce vor urma, e invadat de o atmosferă decadentă, plină însă de autoironie și satiră: bătrânelul ajunge la un azil, după ce se joacă de-a colonelul pe străzi, scoțând din minți autoritățile cu calmul cu care își apără lumea proprie și cu indiferența lui totală față de convențiile sociale.

As Bodas de Deus (Căsătoriile lui Deus), 1999

În filmul din 1995, „A Comédia de Deus" („Comedia lui Deus"), João de Deus duce mai departe perversitatea sa: dacă în filmul anterior adulmeca părul pubian rămas după baia fetei, aici are o întreagă colecție de păr pubian, denumită Cartea Gândurilor. Manager de magazin de înghețată (care dă lecții absolut onorabile de igienă și de rigurozitate în a pune înghețata în cornet, dar el însuși nu reușește să facă asta cum trebuie), inventează arome speciale printr-un întreg ritual: laptele este cel în care virgine sau fetișcane se îmbăiază, cel din care culege părul lor pubian. Tot acest proces e văzut de João ca fiind natural și normal: până la urmă, oricât de pervers sună, e mult mai mult la nivel de joacă. João de Deus e un copil care explorează lumea cu idiosincraziile sale în desagă. Poate tocmai de aceea nu poate reacționa decât prin calm, atunci când măcelarul, tatăl Joaninhei, încearcă să-l bată: apelează la repetiție pentru a dezamorsa momentul (încearcă să își aprindă țigară după țigară, deși măcelarul i le tot zboară din gură). Tocmai de aici provine asemănarea cu Marchizul de Sade: în afară de faptul că ambii abordează perversitatea ca subiect, o abordează de parcă ar fi natura cea mai apropiată de a lor, fără să le pese cum vor judeca cei din jur, în speță celelalte personaje, sau chiar spectatorii/cititorii. Cu toate că povestea poate fi superficial rezumată drept o narațiune clasică (firma portugheză de înghețată care vrea să fuzioneze cu firma franceză), momentele au valoarea lor de sine stătătoare, au respirația lor unică și desfășurarea lor proprie de forțe. Lasă impresia că se tranformă ele însele într-un lungmetraj, dacă mai sunt puțin lăsate să curgă. Comicul e construit prin dialog, prin joc actoricesc (*deadpan*; efervescența proprietarei fabricii - fostă prostituată -, în discuția cu João, ea fiind în restul timpului o femeie serioasă de afaceri) sau prin micile momente de *slapstick*. Camera e deseori plasată fix în unghiurile în care obiecte acoperă cu totul personajele din cadru. Capul de miel însângerat, pe care camera se oprește (pe fundal auzindu-se o arie dintr-o operă), rămâne în cadru suficient timp cât să devină poetic. Momentul este curmat brusc și violent, atât vizual (măcelarul taie capul), cât și sonor (revine rapid sunetul lumii reale, în speță sunetul atroce de lovituri de cuțit).

Anumite momente (masa cu Rosarinho și vizita pe care i-o face Joaninha) sunt pasaje extinse din filme scurte realizate înaintea lungmetrajului, dar duse în altă direcție (spre exemplu, „O Bestiário" e un film scurt realizat dintr-un cadru fix și o tăietură în acel cadru, care pare mai degrabă un omagiu adus fluturilor de noapte – extins în lungmetraj, nu mai are nicio notă asemănătoare).

Ceea ce conferă savoare atmosferei sunt figurile trecătoare din aceste filme. Sunt scurt particularizate, dar capătă nuanțe delicioase, fie că e vorba de vânzătoarea de pește din „A Comédia de Deus", sau de menajera din „As Bodas de Deus" („Căsătoriile lui Deus", 1999), pe care o vedem doar când începe să cânte, de parcă ar fi într-un musical, atunci când João este arestat. Discuțiile au un aer suprarealist, dar dacă sunt cercetate cu atenție și răbdare pe bucăți, unele pasaje par să fie ceea ce am putea trăi fiecare dintre noi la casă la supermarket: discuția fuge de la un subiect la altul, de la o generalitate imensă („oamenii sunt egoiști în ziua de azi"), la o problemă arzătoare, „de acolo" („să stai în picioare nu-ți ajută picioarele varicoase"). Ironia și autoironia țâșnesc din replicile lui Monteiro, de la „Politica mea este înghețata", la dialogurile aproape tehnice pe care le are cu fetele, atunci când le vorbește despre sex. „As Bodas de Deus" e ocazia prin care decrepitudinea personajului său se află la cel mai înalt nivel și este filmul care are ca motive secundare banii și banalitatea lor într-o lume a absurdului. Filmul are momente de maxim interes tocmai când discuțiile de după un banal joc de poker pot schimba viețile personajelor: femeia ajunge să fie disputată pașnic la poker. Dar, până la urmă, nici măcar asta nu e ceva atât de grav.

A Comédia de Deus (Comedia lui Deus), 1995

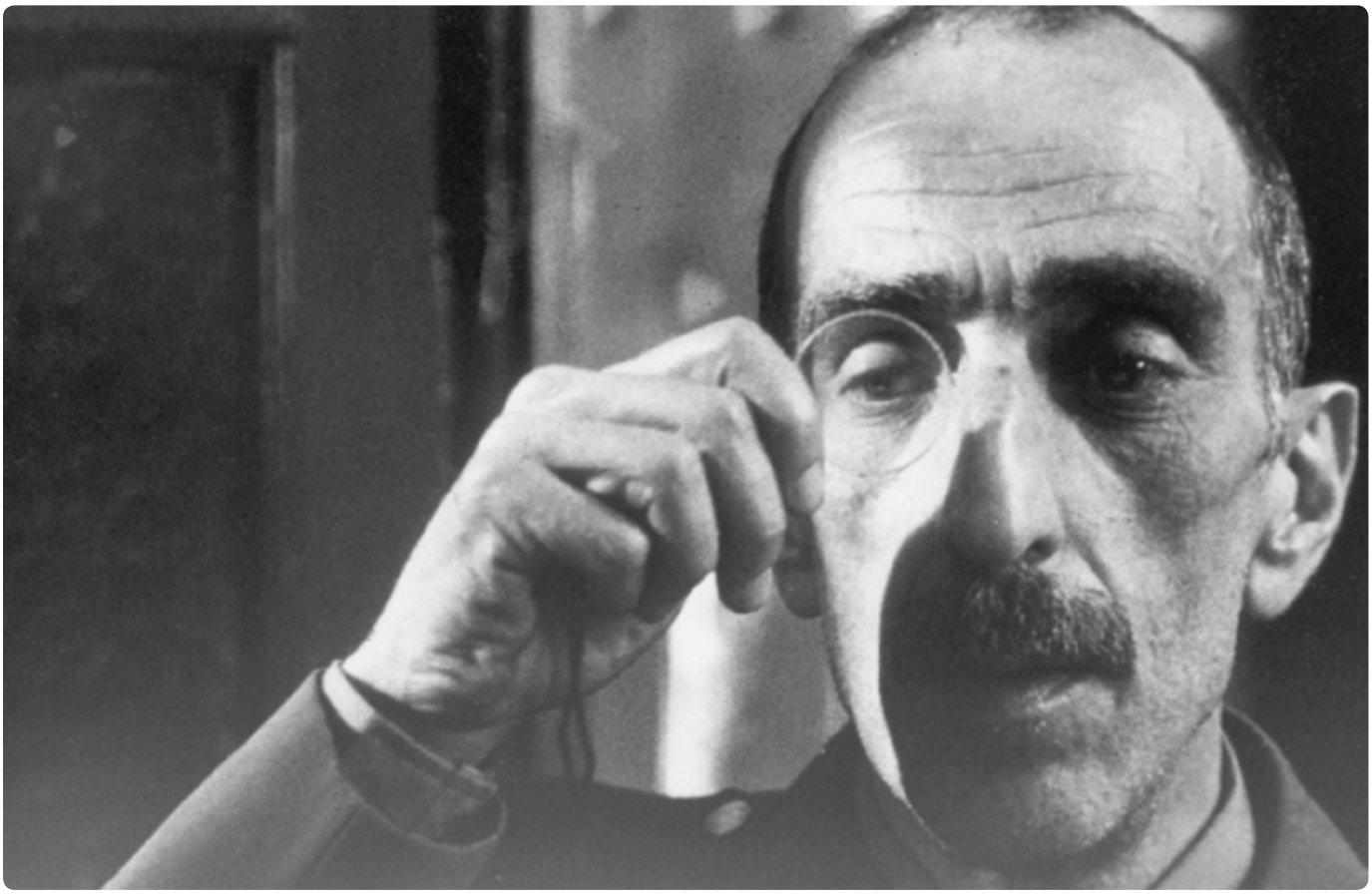
„Vai E Vem”(2002) este ultimul film pe care João César Monteiro a apucat să îl realizeze. De data aceasta, Moteiro este João Vuvu, un văduv care trăiește singur, dar se bucură din plin de orice apariție în viața sa. Filmul e pe alocuri testamentar: nu lipsesc umorul, autoironia, lipsa plot-ului, accentele de perversitate (și ce accente! - o femeie cu barbă și penis imens îl penetrează anal pe João, încât acesta trebuie să fie operat de urgență; sunt secvențe pe care le putem numi suprarealiste de-a dreptul). Anumite pasaje au un caracter existențialist: „Singura societate pe care ar trebui să o cultivi e a ta proprie“; sau într-un dialog dintre o femeie, prietenă veche, și João: „Femeia: - Care este soluția? João: -Nu există una. Este sinuciderea o soluție? Dacă da, nu mă interesează. Problema e întotdeauna interesantă, niciodată soluția. Omul, sau ce a mai rămas din el, trebuie să trăiască cu indisolubila problemă a vieții.” În aceeași discuție, tehnica sexului oral e pusă în paralel cu politica Uniunii Europene. Spațiul în care se desfășoară viața protagonistului se împarte între casă, parc și autobuz. Secvențele filmate în casă, majoritatea în *contre-jour*, sunt studii ale luminii, jocuri de lumini și umbre, de siluete și apropierea dintre ele. Lumina naturală este un element plastic care îl fascina pe Monteiro și cu care s-a jucat în mai toate filmele lui, poate cel mai mult în „Branca de Neve”: până la urmă, și lipsa luminii comunică ceva.

Cadrele filmate în casă reprezintă și pretextul găsirii unei altfel de raportări a personajelor la spațiu. Cadrul în care fiul lui João pășește în cameră, alături de tată și de polițistă, seamănă cu o cutie, cu o casă de păpuși; pare că personajele sunt prinse într-un ecran în care încearcă să se evite unul pe altul.

Lipsa narațiunii clasice și lipsa unei precizii temporale dau un aer pregnant de film pe care l-ai putea urmări la nesfârșit. Până la urmă, e fascinant să observi momentele lipsite de dialog și pline de joacă, în care personajul lui Monteiro e pe același nivel de energie cu o gașcă de puști de până în zece ani sau cu fata de pe bicicletă care tot intră și iese din cadru (se învârte în cerc în jurul parcului), până ajunge să îl determine pe João Vuvu să alerge după ea. Zilele lui au un ritm aparte, de lentoare după care tânjești: să interacționezi cu străinii în autobuz, să ajungi să te simți ca acasă, să te mai întâlnești cu te miri cine și să te uite timpul pornind discuții înflăcărate despre nimicuri și nu numai.

João César Monteiro rămâne un autor cu o viziune personală pe cât de excentrică, pe atât de jucăușă. Multitudinea de mijloace și de forme cinematografice pe care le-a încercat de-a lungul carierei sale, precum și densitatea de idei la care invită spectatorul să reflecteze, îi asigură un loc important nu numai în cinematografia portugheză, ci și în cea mondială. Mă întreb oare dacă, în comparație cu alți cineaști care au revoluționat limbajul (Jean-Luc Godard, spre exemplu), lumea propusă de Monteiro are mai multă sau mai puțină naturalețe. Originalitate și efervescență cu siguranță are, dar sunt momente când parcă ghicești adultul care vrea să se joace de-a copilul și-și scornește o lume (bine închegată și nu fără rost), uneori în scop de alint (vezi direcția Woody Allen), nu adultul care a rămas un copil în lumea lui proaspătă. Această încercare de comparație nu cuprinde problema dacă e bine sau e rău, ci e mai degrabă o chestiune de gust, care nu clintește în niciun fel unicitatea carierei lui João César Monteiro.

1.„João César Monteiro” , de Pedro Mexia, publicat pe 6 iunie, 2003
2.http://mubi.com/topics/director-introduction-joao-cesar-monteiro
3.http://mubi.com/topics/director-introduction-joao-cesar-monteiro
4.Jean- Michel Frodon, publicat în„Le Monde”, 27 februarie 1991
5.http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2010aprjun/monteiro.html
6.http://www.bampfa.berkeley.edu/filmseries/monteiro_2010
7.„The Cinema of Spain and Portugal”, editată de Alberto Mira, Wallflower Press, 2005, pagina 190



Recordações da Casa Amarela (Amintiri din Casa Galbenă), 1989

JOÃO PEDRO RODRIGUES ȘI FANTASMELE

de Anca Tăbleț

Deși diferite ca ton și stil, ceea ce aseamănă filmele lui Rodrigues este o preocupare a sa pentru sexualitatea umană, mai precis pentru acele zone ascunse, iraționale ale acesteia. În eseul „The Pornographic Imagination", Susan Sontag spunea la un moment dat: „Sexualitatea umană e, contrar represiunilor creștine, un fenomen care ridică multe întrebări, ea face parte, sau, oricum, poate face parte, din experiențele extreme ale umanității, mai curând decât din cele obișnuite. Îmblânzită așa cum e, sexualitatea rămâne una dintre forțele demonice ale conștiinței umane – ne împinge uneori aproape de tabu și de dorințe periculoase, care variază de la impulsul de a comite acte de violență bruște, arbitrare asupra altei persoane, până la tânjirea la extincția propriei conștiințe, la moartea însăși. (...) Aceste fenomene fac parte din spectrul autentic al sexualității și dacă nu vor fi discreditate drept aberații, lucrurile arată diferit față de cum sunt ele prezentate de opinia publică – ele nu sunt atât de simple."[1] Iar Rodrigues pare să fie de aceeași părere: în filmele sale sexualitatea nu are nimic inocent sau drăguț, ea e mai curând tragică și căutși de puțin simplă. Personajele sale trăiesc un fel de chin care vine odată cu dorința, cu fantezia și cu impulsul sexual.

Un alt lucru pe care îl au în comun aceste personaje este lupta cu propria singurătate, prea apăsătoare pentru a putea fi acceptată. Drept urmare, ele încearcă să se amăgească plăsmuindu-și tot felul de fantome: în „O Fantasma" („Fantasma", 2000), Sergio pendulează între realitate și imaginar, ajungând în final să fie suspendat în propriile fantezii (iar costumul de latex devine un strat între el și real[2]); în „Odete" (2005) protagonista își imaginează că e însărcinată cu copilul unui bărbat mort (și *gay*) – plimbă un cărucior gol, vomită, îi crește burta (aflăm spre finalul filmului că Odete ar suferi de ceea ce medicii numesc „sarcină isterică" - o boală prin care organismul mimează toate semnele specifice ale unei sarcini, fără să fie vorba realmente despre așa ceva, adică despre existența unui copil în uterul femeii); poate numai în „Morrer Como um Homem" („Să mori ca un bărbat", 2009) personajul principal conștientizează inutilitatea încercărilor de a înfrumusețea realitatea, de a o face mai suportabilă (ceea ce nu o oprește pe Tonia să continue cu toate aceste strategii, cel puțin până la resemnarea din final) – Tonia are deja destulă experiență încât să știe că „Nimic nu se va schimba vreodată.", că „Totul va fi mereu la fel.", că iubitul ei nu se va lăsa de droguri (se sinucide cu o supradoză), că relația cu fiul său nu va fi niciodată mai bună (una dintre scenele din final, când Tonia e în spital și împarte niște momente de afecțiune cu fiul său se dovedește a fi doar o plăsmuire a minții sale), că ea nu va fi niciodată femeie în adevăratul sens al cuvântului (în spusele sale, Tonia a trăit ca o femeie, dar vrea să moară ca un bărbat și e înmormântată într-un costum bărbătesc). Realitatea și dorințele sale sunt într-un fel de dezacord (corpul îi respinge implanturile cu silicon, prin care încercase să păstreze aparența unui corp de femeie, iar medicii sunt nevoiți să i le scoată), dar ea e salvată, recuperată prin imaginar, prin fantezie (vezi ultima scenă din film). Uneori soluția pe care personajele o găsesc pentru a realiza un echilibru între dorința neîmplinită și realitate este cea a compromisului: în „O Fantasma", Sergio acceptă pentru scurt timp avansurile Fatimei și ale unor bărbați; inițial, Rui din „Odete" o respinge agresiv pe protagonistă pentru ca apoi să realizeze că, într-un fel ciudat, ea e singura lui salvare; iar în „Morrer Como um Homem", Tonia și Rosario rămân împreună în ciuda conflictelor și a relației aproape sado-masochiste dintre ei (Alexander David, interpretul lui Rosario, vorbește despre un instict de supraviețuire pe care cei doi și-l satisfac reciproc: „[Tonia] îl ajută pe Rosario, dar și Rosario o ajută pe Tonia. Nu sunt sigur în ce fel; poate doar prin faptul că e cu ea, că îi oferă companie. Îmi imaginez că erau îndrăgostiți unul de celălalt când s-au cunoscut, dar că asta a dispărut cu timpul, pe măsură ce au trăit împreună."[3]

În unele dintre filmele lui Rodrigues aceste dorințe și tânjiri neîmplinite nasc niște absențe: copilul și iubitul mort în „Odete", femeia completă în „Morrer Como um Homem". Tot despre un fel de absență este vorba și în „O Fantasma": aici fantezia lui Sergio se împlinește, chiar dacă într-un mod forțat, dar împlinirea ei e destabilizantă (vezi peregrinările ulterioare ale protagonistului și dezorientarea lui, sugerată prin lărgirea cadrelor – Sergio se pierde în PG-uri și planuri de ansamblu - și prin peisajul mizer, dezolant) și îl împinge pe personaj către totala regresie la animalic (iar Sergio – individul, omul civilizat, devine absent).

Ceea ce mai au în comun aceste personaje este caracterul obsesiv al fanteziilor și plăsmuirilor lor, precum și faptul că majoritatea dintre ele (dintre personaje) merg până la capăt, până la extrem cu tot ceea ce presupun aceste fantezii: în „Odete", de pildă, personajul omonim leagănă și plimbă un cărucior imaginar și se „mută" în cimitir, pe mormântul bărbatului cu care pretinde că e însărcinată. Iar a merge până la capăt cu aceste dorințe și obsesii devine un calvar, aproape în sens religios (apropo de asta, Tonia din „Morrer Como um Homem" e o catolică devotată): la un moment dat în „Odete" protagonista intră într-un magazin de haine pentru nou-născuți, iar în magazin se aude un fragment din „Patimile după Matei" de Bach, în timp ce în „Morrer Como um Homem", într-una din acele scene în care magicul se insinuează în real, personajele stau în pădure și ascultă, fără să ne dăm seama care e sursa muzicii, „Calvary" de Baby Dee. Toate aceste personaje poartă o cruce, urcă un fel de Golgotă (într-o minunată scenă din „Morrer Como um Homem" îi vedem pe Tonia și Rosario, filmați printr-un travling lateral lent, cum se întorc acasă pe jos, mergând pe o stradă subtil ascendentă). Iar calvarul lor duce la transcendere, la o transcendere a propriei persoane, a propriei identități (cazul care ilustrează probabil cel mai evident acest aspect este „Odete", în care protagonista se auto-anihilează prin transformarea în Pedro, care se „reîncarnează" în ea).

Granițele sexuale și biologice sunt în continuă mișcare la Rodrigues: Sergio trece de la om la animal, Odete devine bărbat (chiar dacă nu propriu-zis), Tonia e un travestit care încearcă să devină femeie din toate punctele de

vedere pentru a cere, în final, să fie înmormântată ca bărbat ș.a.m.d. De multe ori, tensiunea și conflictele interioare ale personajelor vin tocmai din imposibilitatea de a găsi o identitate biologică sau sexuală fixă ori din aceea de a fi și, și („Oh, cum mi-ar fi plăcut să trăiesc la plural/ Singularul e mai rău decât orice." cântă Tonia în ultima scenă din „Morrer Como um Homem").

Olivier Pere spunea, pe bună dreptate, că „cinemaul lui Rodrigues e *transgenre / transgendered* în toate sensurile cuvântului. Atât în termeni sexuali, cât și în termeni cinematografici."[4] Au loc în filmele sale oscilații de la comic la melodramă și la tragic (uneori tonul filmelor sale, mai precis amestecul de ironie și patos, amintește de Fassbinder); treceri de la real la imaginar și fantastic – fantasticul sau fantomele se insinuează subtil în filmele lui Rodrigues, imaginile devin un fel de portaluri către alte dimensiuni: în „Morrer Como um Homem", de pildă, un cadru cu un leagăn albastru apare în prima scenă și e reluat (în aceeași încadratură) ceva mai târziu în timpul filmului – despre acest cadru regizorul spunea că „e ca un fel de ușă către altă lume; o ușă către o lume de basm" [5]. Într-un mod similar funcționează un cadru din „Odete", în care vedem o vază cu flori de anturium [6]. Și poate tocmai de aceea, tocmai pentru faptul că fantasticul/ imaginarul se insinuează în real, Rodrigues nici nu ține mereu prea mare cont de verosimil (de fapt, de verosimilul rațional, dacă pot să spun așa) – unul dintre multele exemple: într-un interviu, Michael Guillen îi spunea lui Rodrigues că, atunci când protagoniștii ajung în curtea Mariei Bakker și văd un mormânt cu o cruce improvizată pe care e agățată casca unui soldat, ar trebui să fie destul de evident pentru Tonia că este vorba despre bărbatul omorât de propriul fiu (care, într-o scenă anterioară, recunoscuse în fața protagonistei că omorâse pe cineva)[7]. Pe de altă parte, unele acțiuni ale personajelor sale par nemotivate, dar prin asta înțelegem, de fapt, că nu putem să le găsim o explicație rațională și că nu putem să le supunem psihologizării. Despre „Odete", Pere afirma un lucru care ar putea fi valabil pentru majoritatea filmelor lui Rodrigues și anume că „Pasiunea e exprimată în scenariul extravagant, care se bazează mai mult pe fantezie și magie decât pe psihologie și psihanaliză."[8]. Rodrigues nu analizează, ci arată și, mai important decât atât, nu judecă personajele și obsesiile acestora (din acest punct de vedere, „Morrer Como um Homem" e probabil cel mai tandru film al său).

Genurile sunt și ele transgresate: „Morrer Como um Homem" refuză să se ducă în locurile comune ale filmelor cu dive travestite, așa încât nu vedem reprezentațiile Toniei sau ale colegelor sale: cel mult, vedem pregătirile din culise și repetițiile, și, alteori, auzim ceea ce se petrece pe scenă. Astfel, atunci când, în final, o vedem pe Tonia cântând într-o rochie extravagantă, ca într-un *show* de travestiți, momentul devine, așa cum spune Rodrigues, unul special, diferit (cu atât mai mult cu cât el nu se petrece pe scenă, ci într-o situație care sfidează explicațiile raționale: Tonia cântă *post mortem*, într-un cimitir, în timp ce cunoscuții săi o/îl înmormântează pe ea/el și pe Rosario. Același „Morrer Como um Homem" se joacă și el cu convențiile altor genuri: „Am vrut ca filmul să înceapă ca un film de război clasic, hollywoodian, ca <<Objective Burma>> (1945), al lui Raoul Walsh. În filmul respectiv urmărești un grup de soldați abandonat. Am vrut ca <<Morrer Como um Homem>> să înceapă ca ceva anume, pentru ca apoi să se transforme în cu totul altceva, deși desigur că în film te întorci la personajele pe care le-ai văzut la început. Am vrut ca filmul să fie în continuă schimbare și mereu surprinzător, chiar dacă e vorba doar de mici suprize." [9]

În ceea ce privește structurile lungmetrajelor sale, lucrul pe care îl au ele în comun este că încep cu o scenă nocturnă (Rodrigues spune că, printre altele, asociază noaptea cu sexul), relevantă pentru tonul și tematica filmului. Scena e apoi întreruptă de generic, după care vedem întâmplările în desfășurarea lor cronologică. Ne dăm seama în fiecare caz că scena de dinainte de generic se petrece undeva între genericul de început și cel de final - e reamintită atunci când vine momentul său, însă nu e reluată identic, mai curând vedem o altă perspectivă asupra ei: „Odete", de exemplu, începe cu o scenă în care Pedro

Odete, 2005

își ia rămas-bun de la Rui înainte să plece acasă. La scurt timp după, Pedro face un accident (pe care Rui îl aude, dar nu îl vede, la fel cum nici noi nu îl vedem), Rui aleargă către locul acestuia și îl descoperă pe Pedro, care tocmai își dă ultima suflare. Atunci când momentul accidentului e reluat, bănuim că despre asta e vorba pentru că scena e tot una nocturnă (în timp ce scenele post-generic precedente fuseseră diurne) și pentru că vedem o femeie care plânge și iese dintr-un bloc (ne dăm seama că trebuie să fie vorba despre o rudă a lui Pedro), în care locuiește și Odete.

Mă opresc puțin asupra structurii pronunțat eliptice din „O Fantasma": vedem în acest film peregrinările (preponderent) nocturne ale lui Sergio fără să avem foarte multe indicii despre cum arată viața lui în restul timpului. La rândul lor, multe dintre actele sexuale sunt doar sugerate, în timp ce altele, deși explicite, nu sunt neapărat finalizate (sau nu sunt prezentate integral). Au loc, de asemenea, multe amânări și prelungiri ale împlinirii fanteziei cu Joao: spionarea și urmărirea acestuia de către Sergio e firul conducător al acțiunii, însă, pe parcurs, protagonistul are diverse alte fantezii sau aventuri. Dar lucrurile directe, prea facile, avansul aproape fățiș al Fatimei sunt în general refuzate, deși insuficient de satisfăcătoare pentru Sergio[10]. Cumva, satisfacția vine doar prin prelungirea dorinței și prin obstacolele întâmpinate, interesul e păstrat și întărit de această amânare. Fantezia ar fi putut fi împlinită, eventual, cu mult timp înainte, însă Sergio evită această posibilitate (îl vedem la un moment dat cum se ferește de la a fi descoperit de Joao, pe care îl spionează într-una din nopți). Într-un fel, s-ar putea spune că refuză contactul direct sau imediat cu celălalt: fetișismul poate funcționa ca o dovadă a acestui fapt - de pildă, în ceea ce pare să fie o scenă post coitală (între Sergio și colega sa de lucru), Fatima tocmai se îmbracă, iar Sergio începe să îi miroasă puloverul, deși Fatima e chiar acolo în acea cameră.

Aproape totul din atitudinea și gesturile personajului principal și din raportarea sa la celălalt e *raw* și cumva agresiv. Se poate observa, de asemenea, o imprevizibilitate a gesturilor, o tensiune care se naște între corpuri, în spațiile dintre corpuri, în schimburile de priviri. Amintind de comportamentul unui personaj din „Parabens" („La mulți ani!", 1997), Sergio latră, linge, adulmecă, își marchează teritoriul, caută și mănâncă din gunoaie, vânează, adică face gesturi care, pe lângă faptul că sunt manifestări primitive, îl pun în legătură cu materialitatea și cu concretețea lumii, a realității (astfel, nu e întâmplător faptul că apa și focul, două elemente primare, sunt deseori prezente în acest film). Dar se produce, în același timp, un soi de paradox: fantezia pornește de la niște date concrete, care devin însă doar un suport pentru o lume total imaginară, suspendată în raport cu realul. Și dacă, într-adevăr, lucrurile stau așa, atunci condiția celui care fantazează este cea a solitudinii, a imposibilității de a realiza un contact autentic cu realitatea (care refuză să se supună fanteziei și care e parcă insuficientă în raport cu dorințele celui care fantazează).

Într-una dintre primele scene, Sergio găsește o mașină de poliție în care se află un polițist legat și imobilizat. De ce e legat și imobilizat? Nu știm și nici nu vom afla (pentru că nici nu e relevant). Există ceva în această scenă și în altele similare care ne face să nu mai fim siguri dacă ceea ce vedem nu cumva e o fantasmă a lui Sergio. Căci firescul întâmplărilor din aceste scene, atmosfera lor și caracterul nemotivat (d.p.d.v. narativ) al actelor sexuale, desfășurarea aproape clișeică a unora dintre ele (scene de seducție asemănătoare cu cele dintr-un film porno), precum și faptul că ele se întâmplă cumva din senin, le fac să pară niște fantezii[11].

S-ar mai putea spune, totodată, că prin toate acestea, Rodrigues atrage atenția asupra artificialului și clișeicului (vezi, în acest sens, și alte elemente precum

Morrer Como un Homem (Să mori ca un bărbat), 2009

desenele obscene de pe pereții băii publice)[12]. Căci filmele lui Rodrigues sunt în general vădit și asumat construite, la nivelul coloanei sonore, al mizanscenei, al cromaticii, al mișcărilor de cameră, al montajului, deși nu neapărat la toate aceste niveluri într-unul și același film: în „O Fantasma", cadrele sunt preponderent fixe (ca și când personajul ar rămâne fixat, suspendat în lumea imaginară pe care și-o creează), în „Odete" au loc mișcări rapide de cameră (travling-uri înainte, în special) și întreruperi bruște de scene (și, în același timp, de muzică), în „Morrer Como um Homem", Rodrigues recurge, dimpotrivă, la mișcări de aparat lente (filmul e evident construit și la nivelul cromaticii: se păstrează de la cadru la cadru sau de la scenă la scenă elemente de decor sau haine albastre și roșii; se folosesc, în plus, de câteva ori, filtre în culorile deja menționate), „China, China" (2007) e un scurtmetraj foarte montat, foarte fragmentat la nivel vizual ș.a.m.d. Poate că din filmografia lui Rodrigues[13], „Odete" pune cel mai tare în lumină artificialul și clișeicul – costumația lui Odete, atitudinea afectată a personajelor, muzica (diegetică) din supermarket, muzica din *off*, felul în care e decorată camera protagonistei (cu toate acele jucării de pluș), detalii precum telefonul său mobil roz cu abțibilduri cu Snoopy – toate elementele duc în această direcție. Un alt exemplu: în scena în care Rui încearcă prima dată să se sinucidă, acesta stă în pat, în chiloți roșii, cu poze cu iubitul său mort aruncate pe pat, cu o sticlă goală de băutură și o chitară electrică lângă el, cu un mic morman de pastile în mână și se uită, plângând patetic, la o scenă din „Breakfast at Tifanny's": aglomerarea tututor acestor elemente și felul în care sunt ele alăturate fac să devină flagrant caracterul lor artificial și clișeic. La fel se întâmplă și în scena accidentului: Rui îl găsește pe iubitul său pe capota mașinii, acesta își dă ultima suflare, după care izbucnește imediat o ploaie torențială; Rui începe să plângă melodramatic ținându-l în brate pe Pedro și, la scurt timp după, se aud în depărtare sirene de poliție sau de ambulanță – ploaia aceea, precum și sirenele par, în acest caz, puse cu mâna (iar efectul pe care pare să îl sconteze Rodrigues este tocmai acesta). „Odete" e plin de o groază de astfel de exemple. Reduce însă ironia care vine la pachet cu aceste elemente (mai precis cu felul în care sunt folosite ele) consistența personajelor? Sau, mai important, le face cumva subiectul unei ușoare luări în derâdere de către un regizor non-compătimitor (și, apoi, de către spectator)? Este vorba aici doar de o deconstrucție, de o dare în vileag a clișeicului și a artificialului? Nu pot spune cu certitudine, însă impresia (și speranța) mea este că nu. Chiar dacă are loc și o deconstrucție și o dare în vileag a caracterului clișeic și exagerat al unor scene/ personaje/ procedee etc., mi se pare că ironia și comicul potențează în acest caz tragismul situațiilor și disperarea personajelor; ea confirmă cumva imposibilitatea de a scăpa din obsesie.

---

1. Susan Sontag – „Styles of Radical Will", Penguin classics, 2009, p.56.

2. În treacăt fie spus, costumul lui Sergio, împreună cu modul în care personajul se cațără pe diverse clădiri sau spații (îmi) aduc cumva aminte de alura Irmei Vep.

3.Alexander David, aici: http://twitchfilm.com/2009/09/tiff09-to-die-like-a-man--interview-with-joao-pedro-rodrigues-alexander-david.html.

4.http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2012/08/06/locarno-2012-day-6-joao-pedro-rodrigues-2/.

5. Rodrigues, în interviul deja menționat.

6. Probabil că nu e întâmplătoare alegerea anturiumului în acest film, din moment ce în aspectul său pot fi găsite conotații sexuale. Un alt element care anunță intrarea în magic/ fantastic sau, în unele cazuri, pericolul și tragedia, e adierea vântului, prezentă în majoritatea filmelor lui Rodrigues și cu precădere în „Odete" și „Morrer Como um Homem".

7. În interviul deja menționat.

8.http://uk.phaidon.com/agenda/art/video/2010/april/23/odete-two-drifters-2005-directed-by-jo-o-pedro-rodrigues/.

9. Rodrigues, în interviul deja menționat.

10. Și nu cred că e vorba aici neapărat de faptul că Sergio ar fi homosexual (= nu cred/ nu știu dacă acesta e principalul motiv pentru care nu răspunde avansurilor Fatimei), din moment ce de câteva ori pare să intre în jocul ei; în plus, nu respinge doar avansurile sale, ci și pe cele ale unui necunoscut dintr-o baie publică.

11. Scurtă digresiune: „Pornografia [spun Bruckner și Finkielkraut în „Noua dezordine amoroasă"] (...) nu se raportează (...) la povestire prin indiferență, ci prin ostilitate: narațiunea nu este regula discursivă căreia, din grabă sau din lene, ar uita să i se supună, ci constrângerea ultimă care vrea să elibereze pulsiunile: pornografia este ficțiunea unei dorințe care scutură povara povestirii. (...) În loc să toarne sexul în povestire, acest gen (...) își secretă propriile reguli și răspunde unei așteptări specifice: denarativizarea libidoului [s.m.]" (Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut – „Noua dezordine amoroasă", Nemira, 1995, pp.64-5). Într-un fel, „O Fantasma" se prezintă ca o înlănțuire de fantezii, chiar dacă nu mereu finalizate, iar firul conducător nu mai e unul neapărat narativ – el e înlocuit de libidoul denarativizat.

N-am intenționat aici să fac un paralelism între „O Fantasma" și pornografie (cred că există destule diferențe semnificative). Pe de altă parte, dacă am refuzat să fac asta și dacă am afirmat că văd diferențe între filmul lui Rodrigues și pornografie, n-am intenționat nici să o discreditez în vreun fel pe cea din urmă. Ceea ce am dorit cu acest citat a fost pur și simplu să prezint niște aspecte din teoria lui Bruckner care par să spună ceva relevant despre „O Fantasma".

12. Doresc să mai adaug câteva lucruri referitoare la „O Fantasma": în multe dintre comentariile spectatorilor pe care le-am citit pe diverse *site*-uri, am putut observa recurența unor nemulțumiri la adresa filmului: că are prea puțin dialog, că personajul nu e individualizat, că multe acțiuni sunt nemotivate. Dar toate aceste „obiecții" vin, din punctul meu de vedere, dintr-o proastă înțelegere a ideii (ideilor) filmului: căci dacă plecăm de la premisa că „O Fantasma" spune ceva despre sexualitatea *raw*, primitivă, necizelată, atunci toate aspectele mai sus menționate se integrează perfect în conceptul filmului:

- evident că se vorbește puțin în „O Fantasma" din moment ce cuvintele, limbajul verbal sunt forme ale unei trepte superioare a civilizației (când spun superior mă refer pur și simplu la nivelul intelectual; apropo de asta: nu întâmplător slujba lui Sergio e cea de gunoier, din moment ce ea e în genere asociată cu un grad scăzut de educație (că asocierea e justă sau nu, e altă problemă); în al doilea rând, ea e sugestivă pentru ceea ce înseamnă zone ascunse, repulsive, pentru toate acele lucruri supărătoare, greu de acceptat despre propria natură și despre propria sexualitate, pe care civilizația încearcă să le ignore, să le bage sub preș); lipsa dialogului și relativa liniște sunt, în plus (în acest caz), semne ale singurătății, ale izolării, ale suspendării în fantezie (zgomotul străzii se aude mereu atenuat, ca din depărtare);
- evident că personajul e slab individualizat, de vreme ce forța sexuală (așa cum e ea prezentată în acest film: necivilizată, animalică, aproape pur instinctuală) nu e, la rândul său, ceva individualizat, ci o energie.

Și totuși, ce anume înseamnă că un personaj e sau nu (slab) individualizat? Despre Sergio se poate spune doar că nu are niște trăsături specifice în felul în care ar fi ele prezentate într-o narațiune clasică. Pe de altă parte, trebuie avut în vedere faptul că nu avem acces decât la anumite momente din viața lui – majoritatea scenelor se petrec în timpul nopții, așa că nu avem suficiente date pentru a spune dacă există sau nu elemente care îl individualizează.

În ceea ce privește scenele nemotivate, vezi un paragraf anterior, unde am discutat deja acest aspect.

13. Menționez că am aici în vedere filmele sale de până la „A Última Vez Que Vi Macau" (2012), neinclus în acest eseu.

MIGUEL GOMES DESPRE CINEMAUL LUDIC ȘI DRAGOSTEA CARE RĂMÂNE

de Teodora Lascu

„Cinemaul înseamnă pentru noi să transpunem în filme nu numai realitatea, dar și dorințele noastre: spre exemplu, să cânți o mantră chinezească în interiorul unui munte alături de echipa de filmare. Nu există mantre chinezești în această regiune, dar acum există, pentru că le-am inventat noi. Și ăsta e cinemaul." Miguel Gomes povestește într-un interviu cum s-a ajuns la secvența de final din „Aquele Querido Mês de Agosto" („Minunata lună august", 2008), secvență în care regizorul ficțional Miguel, interpretat de însuși regizorul filmului, are o dispută destul de aprinsă cu sunetistul ficțional Vasco, interpretat de sunetistul filmului, căruia i se reproșează că ar fi captat o serie de sunete-fantomă inexistente în realitate, și care nu aparțineau însușirilor fizice ale mediului în care echipa filmase. Acesta îi explică regizorului, ca și când ar fi cel mai firesc lucru din lume, că el înregistrează sunetele care îi plac. (Merită menționat aici că în prima parte a filmului, regizorului i se impută și lui de către un producător venit din Lisabona în orășelul în care echipa se instalase, faptul că filmează scene neprevăzute de scenariu.) Schimbul dintre cei doi devine ușor ambiguu, întrucât justificările pe care Vasco le aduce în conversație par să fie de natură mistică: firește că nimeni altcineva nu le-a putut auzi în momentul filmării, doar nu sunt toți unul și aceeași persoană, el și-a dorit sunetele respective, drept pentru care au fost înregistrate; apoi întreabă, în mijlocul discuției: „Și aici, de exemplu, nu se aude nimic?", moment în care non-diegetic, pe fundal, începe o melodie. Filmele lui Miguel Gomes, personajele lor și coordonatele spațio-temporale par să se afle într-un continuu proces de reinventare, în continuă devenire, urmărind tocmai acest mecanism în care lucrurile se materializează pe peliculă pentru că noi ne dorim să fie așa.

A CARA QUE MERECES (CHIPUL PE CARE-L MERIȚI, 2004)

Există o zicală conform căreia până la vârsta de 30 de ani trăiești cu chipul pe care ți l-a dat Dumnezeu, iar de aici încolo ai chipul pe care îl meriți. Asta ne anunță chiar cadrul de început al filmului „A Cara que Mereces" („Chipul pe care-l meriți", 2004), lungmetrajul de debut al lui Gomes, în care, pe un fundal negru între două cortine roșii, vedem atârnând în mod inexplicabil o oglindă ornamentată cu ramă aurie și care reflectă dâre de fum albăstrui. Francisco (José Airosa), un tip posac și imatur care predă muzică la o școală generală, este nevoit să își aniverseze împlinirea a 30 de ani odată cu serbarea elevilor lui – o punere în scenă a poveștii „Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici". Toți participanții, de la elevi la profesori, sunt deghizați în felurite costumații – Francisco e îmbrăcat într-un cowboy, iubita lui, Marta (Gracinda Nave) – profesoară în aceeași instituție – poartă costum de zână cu aripi cu tot, iar Vera (Sara Graça), o altă colegă de-a lor, cu care Francisco flirtează insistent, e Regina de Pică. În urma unui „duel" cu unul dintre elevi - Carlos (costumat în Zorro și îndrăgostit de Marta) -, Francisco se trezește singur la petrecerea al cărei protagonist ar fi trebuit să fie și se refugiază într-o cabană izolată în pădure. A doua zi, deja intrat în cel de-al treizeci și unulea an din viață, constată că are pojar și cheamă în ajutor șapte prieteni a căror unică menire va fi aceea de a-i purta de grijă, ghidați de un set de reguli pe cât de stricte, pe atât de absurde, stabilite de pacient. Odată cu apariția celor șapte, filmul ia o turnură neașteptată, transformându-se într-o variantă stranie, aproape onirică a „Albei-ca-Zăpada", încărcată cu numeroase referințe meta-cinematografice.

Nu e întâmplător că primul lungmetraj din cariera regizorului conține o listă de reguli comice și probabil imposibil de respectat – Gomes pare să își asume decizia de a abandona convențiile clasice ale cinemaului și formulează un manifest artistic propriu, în care *anything goes*, iar apetența lui pentru joc e molipsitoare. În prima parte a filmului, Francisco apare în cel mai convingător costum de cowboy, dar ni se dezvăluie ca fiind genul de personaj ridicol de pueril și disprețuitor, veșnic nemulțumit. Deși își pune personajul în anumite ipostaze care cu siguranță ar evoca scene tipice genului *western* – confruntarea pe care o are cu tânărul admirator al Martei (secvență care, de altfel, e însoțită de un fundal sonor de *western*) –, este evident că Francisco acționează împins de impulsuri complet copilăroase (fură mărul pe care copiii ar fi trebuit să îl folosească în spectacol și se bucură de gestul lui mușcând din fruct cu maliției). Gomes se joacă în repetate rânduri cu așteptările pe care orice spectator le-ar avea din partea convenției filmice și cu prejudecățile legate de genuri cinematografice și personajele specifice lor. Iar asta nu se reduce doar la așteptările care țin de acțiuni și de narațiune, ci și asocierile senzoriale pe care le facem instinctiv între sunet și imagine ne sunt de multe ori trădate: doi dintre cei șapte pitici/îngrijitori din cabană testează la un moment dat o pușcă, iar atunci când o îndreaptă către cer și trag nu se aude niciun zgomot, dar trecerea către cadrul următor se realizează prin intermediul unei pocnituri puternice, care poate să fie o împușcătură, dar poate la fel de bine să fie orice altceva.

De la niște coordonate care îmbină genul *musical* cu *western* și *slapstick*, trecem la fantasmagoria din a doua parte a filmului – intitulată sec „Pojar" (de altfel o boală a copilăriei) -, cea în care protagonistul însuși dispare sub pretextul bolii și al contagiunii, rămânând prezent doar ca un fel de narator omniscient (astfel, încălcând una dintre acele reguli clasice în care un protagonist e totuși un protagonist, parcă scutindu-ne de a fi nevoiți să îndurăm isteriile și acreala lui până la sfârșitul filmului) și e reinventat/se reinventează, fiind înlocuit cu șapte alter-egouri, șapte „pitici", fiecare cu câte un atribut caracteristic. Spre exemplu, unuia îi place să mănânce cu nesaț, în timp ce altul e pasionat de pornografie, ascunzând în baie un teanc de reviste de specialitate. Cei șapte par să fie singurii locuitori ai unui spațiu bucolic fantastic, teren de joacă pentru bizarele lor ritualuri zilnice, deloc departe de lumea din „Céline et Julie vont en bateau" („Céline și Julie se dau în bărci", 1974, regie Jacques Rivette). Chiar și fursecurile magice care le transportă pe cele două protagoniste din filmul lui Rivette în spațiul fictiv își au corespondentul aici în pastilele colorate care induc somnambulismul. Iar spre final, într-o secvență desprinsă parcă din universul vizual al lui „Au hasard Balthazar" („La întâmplare, Balthazar", 1966, regie Robert Bresson), trei dintre personaje - Nicolau, Travassos și Texas - asistă fiecare la metamorfozarea celuilalt în câte un animal: își șoptesc numele celuilalt, iar pe ecran apar înșiruite imagini cu un porc, un măgar și o bufniță. Filmul în sine pare să fie o întoarcere nostalgică și încăpățânată la copilărie, la jocurile ei frivole și la regulile lor uneori absurde, iar Gomes, la fel ca personajele lui sau la fel ca un copil, își formulează propriile legi pe care le chestionează – și chestionează rolul legilor în general - și e tentat să le încalce (și chiar o face) prin virtutea unui spirit de revoltă împotriva limbajului convențional al cinemaului narativ.

AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO (MINUNATA LUNĂ AUGUST, 2008)

„Aquele Querido Mês de Agosto", un fel de docu-melodramă hibrid și al doilea lungmetraj semnat de Gomes, se deschide cu o scenă în care o vulpe se flutură de colo-colo în jurul unui coteț de găini și inspectează cu atenție gardul, în căutare de posibile intrări - ceea ce dă mai departe tonul filmului: o echipă de filmare (chiar echipa de filmare pentru „Aquele Querido Mês de Agosto") venită în orășelul Arganil, situat undeva în zona muntoasă din inima Portugaliei, cu scopul de a turna un film de ficțiune, întâmpină niște probleme de producție cauzate de lipsa de fonduri și începe să filmeze localnicii în diferite ipostaze, de la interviuri cu aceștia în timp ce relatează diverse istorioare petrecute în localitatea lor, până la (și mai ales) momente muzicale din festivaluri locale și petreceri cu muzică ușoară portugheză. Dar fiind vorba aici despre Gomes, lucrurile nu rămân chiar atât de simple: scenele propriu-zise de documentar sunt alternate, în prima parte a filmului, cu secvențe ale căror protagoniști sunt chiar membrii echipei de filmare, iar în a doua parte, fără niciun fel de avertisment sau preambul, registrul se schimbă în ficțiune în toată regula – o idilă adolescentină între doi veri care cântă, alături de tatăl rămas văduv al fetei, într-una dintre formațiile acelea de muzică ușoară, nu prea talentată, dar entuziastă, numită simpatic „Estrelas do Alva" („Stelele Alvei"). Pe întreaga durată a conversațiilor - cu totul și cu totul autentice -, pe care regizorul le are cu localnicii, care asigură și distribuția filmului despre care tot auzim, legende autohtone și istorii personale converg toate spre un tip de discurs meditativ despre bucurie și regrete și despre *saudade* – cuvânt prin excelență portughez care se referă la un fel de melancolie dulce-amară, un fel de dor de ceva ce nu se poate redobândi, un fel de dragoste care rămâne.

Gomes povestește că ei s-au dus, într-adevăr, în Arganil în luna august cu scopul de a filma un lungmetraj, dar odată ajunși acolo, au realizat că nu existau suficienți bani pentru scenariul inițial. Prin urmare, s-au decis să filmeze cât mai multe lucruri, inclusiv pe ei înșiși. Cineastul se joacă și aici cu conceptul de poveste în poveste, folosindu-se de instrumente nonficționale pentru a-i permite publicului să privească în interiorul fiecărui strat narativ în parte, ca până la urmă să dispară distincțiile precise dintre ele. Într-una dintre discuțiile tensionate cu producătorul sosit de la Lisabona să afle cum evoluează filmarea, Gomes îi spune: „Nu vreau actori, vreau oameni normali!". Ca să descoperim mai apoi, în cea de-a doua parte a filmului, că actorii folosiți participaseră mai devreme în episodul de documentar observațional/*casting* (producătorul însuși e jucat aici de Joaquim Carvalho, care apare ulterior în rolul tatălui adolescentei) și ne fuseseră prezentați ca fiind de-ai locului. Ceea ce ridică un semn de întrebare: personajele intervievate în documentar erau actori de la bun început, sau actorii din cadrul poveștii ficționale erau amatori? Răspunsul devine secundar, neesențial, pentru că ce reiese din acest demers oarecum riscant, dar cu siguranță temerar, este că realitatea se confundă cu ficțiunea, Gomes provocând din nou publicul și așteptările acestuia legate de posibilitățile inerente narativității cinematografice. Iar diferența dintre cele două episoade nu se rezumă doar la schimbarea structurii narative a filmului, ci este evidențiată și printr-o trecere la altă manieră estetică – dacă în prima jumătate, camera se plimba în panoramări lungi peste peisajul muntos pitoresc din jurul orășelului Arganil, același cadru natural este în a doua parte surprins preponderent în imagini fixe în mijlocul cărora se derulează o mică poveste de dragoste între cei doi tineri. Iar un element care leagă în mod fluid cele două episoade ale filmului este tocmai repertoriul sonor de culoare locală, la auzul căruia mulți cunoscători împătimiți ai muzicii de calitate ar putea fi tentați să strâmbe din nas. Însă, după cum am spus mai devreme, filmul se termină cu intervenția sunetistului Vasco Pimentel – o opțiune destul de inedită de final – care îl îndeamnă pe Gomes să lase la o parte detaliile superficiale. Și tocmai la asta ne atrage atenția filmul în sine: că avem în față o serie de personaje comice, dar privite cu afecțiune și fără dram de condescendență, acompaniate de o serie de melodii cât se poate de expresive și autentice. De altfel, filmul își ia titlul după numele unui cântec prezent în diegeză, „Aquele Querido Mês de Agosto", și ne introduce în lumea simplă, dar fascinantă a membrilor unei comunități rurale portugheze, însă într-un stil un pic mai artificios, un pic mai construit decât o face Raymond Depardon cu, spre exemplu „La vie moderne" („Viața modernă", 2008),

un documentar în care urmărește viețile unor familii de agricultori din Franța contemporană. Dar în același timp, reușește să păstreze firescul înșiruirii de interviuri, de momente muzicale și evenimente, chestionând astfel nevoia de ficțiune în sine. Spre exempu, într-o altă întâlnire cu producătorul (fictiv) din prima parte a filmului, acesta din urmă intră pe ușă și distruge un aranjament complex de piese de domino pe care regizorul, alături de echipă, se chinuise să-l asambleze cu scopul de a-l folosi pentru genericul filmului (încă una dintre activitățile superflue în care echipa pare să se angreneze în loc să filmeze) – un comentariu subtil la adresa ideii de inutilitate a efortului exagerat și a pregătirilor în exces.

TABU (2012)

Cel de-al treilea lungmetraj al lui Gomes, „Tabu" (2012), poartă același nume – în semn de omagiu – cu ultimul film semnat de F.W. Murnau, căruia i se adăugase și subtitlul „A Story of the South Seas". La fel ca „Tabu", cel din 2012, filmul lui Murnau e și el împărțit în două episoade, intitulate „Paradis" și respectiv „Paradis pierdut" (în filmul lui Gomes titlurile sunt inversate) și spune povestea de dragoste dintre doi tineri din insulele Bora Bora care se văd nevoiți să plece și să își încerce norocul în altă parte, în lumea „civilizată". Prologul filmului lui Miguel Gomes anticipează cea de-a doua parte, numită „Paradis", în care acțiunea se desfășoară în Mozambic, fostă colonie africană a Portugaliei: un explorator „melancolic și taciturn" colindă prin păduri însoțit de alaiul lui de servitori africani, când e vizitat de spiritul soției lui moarte, îmbrăcată în hainele în care a fost îngropată, care-i spune: „N-ai decât să fugi cât de departe vrei, pentru cât timp vrei, dar nu vei putea scăpa de propria ta inimă". Copleșit de vinovăție și dor, se hotărăște să se înece, în timp ce un crocodil îl pândește în apă. Naratorul continuă spunând că de atunci înainte pe acele meleaguri te puteai întâlni cu o scenă sinistră: un crocodil „melancolic și trist", veșnic însoțit de o femeie în haine demodate. De aici, „Tabu" trece la prima parte propriu-zisă, „Paradis pierdut", în Lisabona, pe parcursul ultimelor zile ale anului 2010, unde Pilar (Teresa Madruga), o femeie de bună credință, caută să-i fie de ajutor vecinei ei vârstnice, Aurora (Laura Soveral), despre care am putea bănui că e psihotică – prima instanță în care apare ne-o dezvăluie într-un cazinou, ținând un monolog aproape incoerent despre maimuțe vorbitoare și jocuri de noroc. Spre sfârșitul primei părți, Aurora se află pe patul de moarte și îi șoptește lui Pilar o adresă și un nume: Gian Luca Ventura. Prezența și vocea lui narativă declanșează cea de-a doua parte a filmului, mai experimentală, „Paradis", o secvență de *flashback* care va domina până la final, relatând o serie de evenimente petrecute în Mozambic cu cincizeci de ani în urmă pe perioada a douăsprezece luni – idila dintre el și

Aquele Querido Mês de Agosto (Minunata lună august), 2008

Aurora, pe atunci măritată cu un cultivator de ceai, pasionată de vânătoare și deținătoare a unui pui de crocodil.

Cele două părți funcționează prin opoziții - ambele conțin o poveste de dragoste, dar cea dintre Aurora și Gian Luca Ventura, derulată cumva în fața ochilor lui Pilar, e mult, mult mai spectaculoasă și ilustrată numai prin momentele ei de apogeu și de pasiune intensă, pe când relația castă dintre Pilar și admiratorul ei e foarte potolită. În niciun moment nu devine clar dacă evenimentele sunt prezentate așa cum s-au petrecut în realitate, așa cum și le amintește, sau așa cum și le închipuie Pilar; spre exemplu, formația din care Gian Luca Ventura face parte interpretează o melodie de-a lui Phil Spector, „Baby I Love You", însă varianta pe care o auzim noi este *cover*-ul făcut de Ramones în 1980. Episodul „Paradis" are numeroase date ale unui film mut, în care intertitlurile sunt înlocuite cu vocea din *off* a naratorului: vocile personajelor nu se aud, deși buzele lor se mișcă, în schimb sunt prezente întreaga gamă de sunete de fundal și muzică în acompaniere, și este filmat în formatul vechi de 1:33.1, pe peliculă de 16 mm. Prin urmare, spre deosebire de prima parte a filmului pe care o putem percepe în termenii realului, adânc înrădăcinată în cultura modernă europeană, „Paradis" pare a fi mai mult vis, ceva ce a trecut de mult, ceva ce nu e tocmai realitate, pentru că Africa prezentată acolo e o consecință a memoriei cinematografice, a lui Gomes, a lui Pilar (care probabil nu vizitase niciodată Mozambicul, dar are memoria colonialismului portughez și a filmelor de aventuri petrecute acolo) și, nu în ultimul rând, a publicului. Iar faptul că ordinea celor două episoade este inversată – atât cronologic, cât și logic și în comparație cu filmul lui Murnau – dă senzația de timp și cotidian care se suspendă. În timp ce filmul scoate la suprafață chestiuni care țin de politica dificilă a colonialismului și post-coloniasmului (Mozambicul se afla la vremea respectivă în prag de insurgențe sociale), el reușește în același timp să spună, din nou în cadrul unui film-în-film, o poveste despre dragoste, puterea memoriei și melancolie, într-un context metacinematografic.

Filmele lui Gomes, enigmatice și deschise semantic, ne confruntă cu un vârtej de straturi narative, care le transformă într-o experiență atât intelectuală, cât și afectivă și le apropie de inefabil: în „A Cara que Mereces", unul dintre cei șapte prieteni, Harry, începe să-i spună o poveste altuia dintre ei, Copí, dar povestea se răsfrânge, la rândul ei, în alte câteva, care îi implică și pe Simões, Gross și Nicolau, un râu cu bărcuțe de hârtie și o peșteră care adăpostește o comoară. În momentul în care Harry încearcă să introducă un al treilea strat de poveste, Copí, nereușind să facă față, se plânge că nu se poate să începi o altă poveste până nu o termini pe prima și primește următorul răspuns: „E nevoie de un pic de răbdare să asculți povești. Altfel, am spune doar începutul și sfârșitul."

A Cara que Mereces, (Chipul pe care îl meriți), 2004

MINIMALISMUL LUI PEDRO COSTA

de Andra Petrescu

Filmografia lui Costa funcționează pe principiul păpușii Matrioska, fiecare nou film fiind, de fapt, o continuare tematică și stilistică a ceea ce experimentase anterior. Desigur, orice autor revine la temele și la stilistica sa, dar nu despre asta e vorba. În 1994 și-a filmat cel de-al doilea lungmetraj, „Casa de Lava" („Casa de lavă"), pe insula Capo Verde, a cărei populație emigra spre Lisabona în anii '70, unde lucrau în construcții. Când a plecat de pe insulă, oamenii i-au dat cadouri și scrisori pentru rudele lor stabilite în Lisabona, într-un cartier mărginaș numit Fontainhas, ce avea să devină spațiul și locul de filmare al următoarelor sale filme. Fascinat de universul găsit aici, Costa a făcut „Ossos" („Oase", 1997), în care a descoperit-o pe Vanda, a cărei poveste (fictivă) urma să o spună în „No Cuarto de Vanda" („În camera Vandei", 2000), și să o reia, într-un plan secundar, în „Juventude em Marcha" („Înaintea tinereții", 2006), unde ilustra istoria cartierului prin personajul (mitizat) al lui Ventura, ce apare și în scurtmetrajele „Tarrafal" (2007) și „Rabbit Hunters" (2007). Din punct de vedere stilistic, filmele lui Costa devin din ce în ce mai austere, narațiunea – tot mai minimală de la un film la altul, concentrându-se tot mai mult pe ceea ce el numește normalitate. „Ne change rien" („Nu schimba nimic", 2010), cel mai recent film al său, dedicat actriței și cântăreței franceze Jeanne Balibar, e un portret în nuanțe de alb-negru și jocuri de umbre.

În mai bine de 10 ani petrecuți filmând în cartierul Fontainhas, Pedro Costa a trecut printr-un proces de epurare stilistică – a renunțat la mișcări de aparat, la lumini, la actori profesioniști, în favoarea cadrului fix, lung, care înregistrează un portret în mișcare (asta atunci când modelul se mișcă), și a actorilor neprofesioniști (aceiași). Felul lui de a privi actorul amintește de *screen test*-urile lui Andy Warhol, unul dintre artiștii care îl entuziasmează pe Costa[1].

NARAȚIUNEA MINIMALĂ

Într-un articol despre „Juventude em Marcha" (2006), Nathan Lee afirmă că, pentru a înțelege un film atât de dificil, trebuie să înțelegem ce îl motivează pe minimalist, care poate fi reductiv sau reluctant. Minimalistul reductiv este cel care, printr-un proces de eliminare și simplificare, caută o formă esențializată, mai onestă, de reprezentare a realului, precum fac Constantin Brâncuși și Robert Bresson. Minimalistul reluctant este cel care rezistă tentației de a mai adăuga ceva la ceea ce există și e autentic; Andy Warhol și Pedro Costa aparțin acestei categorii[2]. Pentru a înțelege ce face Pedro Costa în filmele lui, ce îl determină pe el să aleagă o cameră digitală Panasonic în locul peliculei de 35 mm, să filmeze 2 ani în fiecare zi, ca și cum ar fi un funcționar cu program de lucru de la 8 la 16, trebuie știut că cinemaul lui rezultă dintr-o relație apropiată cu oamenii pe care îi filmează, cărora simte că le datorează un tip de cinema sincer. Nu doar că filmele lui Costa pot fi văzute ca un singur film complet, dar ele trebuie analizate în ansamblu, căci Fontainhas se lasă descoperit doar prin persistență.

Filmografia lui Costa se poate împărți în două constante: „O Sangue" („Sânge", 1989), „Casa de Lava" („Casa de lavă", 1994), „Ossos" („Oase", 1996) și „No Cuarto de Vanda" (2000), „Juventude em marha" (2006), „Tarrafal", „Rabbit Hunters", „Ne change rien". În prima parte sunt filme a căror narațiune e mai consistentă, în care personajele se dezvăluie camerei, seria de evenimente evoluând progresiv, dar unde incidentul și întâmplarea intervin în desfășurare, denotând o oarecare impresie (falsă) de realitate – adică prin evenimente mărunte, aparent neimportante sau fără justificare – efect fără cauză. Mariana („Casa de lava") ajunge pe insulă dintr-o întâmplare (trebuie să însoțească bolnavul comatos acasă, după ce o scrisoare anonimă le-a cerut să-l înapoieze la Capo Verde, locul lui natal). Chiar dacă narațiunea e mai lejeră, povestea și seria evenimențială sunt prezente în aceste filme de la începutul carierei lui Pedro Costa. De exemplu, în „Ossos" seria evenimențială e următoarea: Tina vrea să-și omoare copilul nou-născut, tatăl își ia copilul și stă pe stradă, departe de mamă, o asistentă are grijă de ei pentru o perioadă (nedefinită temporal), în cele din urmă tatăl rezolvă problema, dăruind copilul unei prostituate. Narațiunea e formată din momente care nu duc povestea mai departe, din timpi morți, dar prezența autorului e sesizabilă în aceste filme. Nuanțele minimaliste din „Ossos" sunt mai apropiate de ceea ce făcea Robert Bresson, țin, mai degrabă, de principiile minimalismului reductiv, decât de ceea ce urma să facă Pedro Costa mai târziu. Deci, până la „No Cuarto de Vanda", Costa a eliberat narațiunea de principiul cauză-efect, a redus caracterizarea la detalii fizice și gestuale și a introdus timpi morți. Ce au în comun toate filmele lui Costa - și ține de minimalism - e relația cu spectatorul, cel căruia îi sugerează că, pentru a înțelege, trebuie să aibă în vedere contextul.

Odată cu „No Cuarto de Vanda" stilul lui Costa, dacă nu s-a schimbat complet, atunci a devenit mai auster, mai esențializat, mai subtil metaforic. Atât în „Ossos", cât și în „Casa de Lava", există - chiar dacă puține - secvențe menite să ofere spectatorului detalii despre psihologia personajelor; nu e vorba de invitații la identificare, ci la simpatie, la revoltă, la înțelegere (la a nu judeca). Printr-o conjunctură oarecare, Tina e trimisă de prietena ei, Vanda, să facă curățenie în casa asistentei. Fata deschide gazele și se așază cu fața

lângă cuptor, așteptând să moară. Asistenta o găsește la timp și, pentru că se simte responsabilă, o vizitează în cartierul ei. Secvența ce urmează în cartierul Tinei e o revelație psihologică a caracterului fetei; discuția dintre asistentă și soțul Vandei, turnura pe care o ia relația celor două femei care s-au întâlnit întâmplător, apelează la tehnici scenaristice de a caracteriza personajele. Nu e o caracterizare în sensul clasic, ci o încercare de a înțelege motivația și psihologia personajului; prin personajul asistentei, prin subiectivitatea ei (care probabil reprezintă o sensibilitate burgheză, exterioară locuitorilor din Fontainhas), spectatorul poate presupune motivația Tinei. Ceea ce e minimalist la „Ossos" sunt cadrele fixe și lungi, felul în care sunt exploatate locațiile reale, lipsa de interpretare a unora dintre actori, narațiunea aparent inexistentă, austeritatea compoziției cadrului.

„No Cuarto de Vanda" e rezultatul unui experiment de 2 ani, timp în care Pedro Costa a rămas în cartierul Fontainhas și a filmat după un program de lucru de 8 ore pe zi, 6 zile pe săptămână. A face film nu e artă pentru regizorul portughez, e ceva ce se poate (e necesar a se) face zilnic. Filmul reprezintă o evoluție, și nu doar o schimbare, pentru că odată cu „Vanda" se observă o rafinare a intențiilor regizorale. Narațiunea se aplatizează, seria evenimențială se reduce la ilustrarea obiceiurilor dependenților și a demolării cartierului Fontainhas ca urmare a unei directive guvernamentale de mutare a locuitorilor în blocuri noi. Personajele nu mai sunt caracterizate, rămân opace pentru spectator. Costa nu mai are pretenția că aparatul de filmat poate descoperi motivația psihologică a personajului, nu mai „investighează", ci se oprește și privește. Povestea e narată prin perspectivele a trei tablouri: viața Vandei (secvența din camera ei și cu ea în cartier), viața cartierului (secvențe cu barăcile în curs de demolare), viața unori tineri ce împart o casă (secvențe în acea casă). „No Cuarto de Vanda" e un omagiu adus realității, tocmai prin această supoziție: că suprafața (corpul, volumul, culoarea atunci când e lumină) e tot ce putem vedea; ochiului (deci și camerei) îi este negată psihologia, spiritualitatea. Spectatorului nu i se spune de ce Vanda e dependentă de *crack*, de ce vecinii ei își injectează heroină sau de ce barăcile din Fontainhas se demolează și nici ce se va întâmpla cu ei. Construcția filmului se bazează pe o serie de evenimente repetitive, pe unghiuri de filmare repetitive și pe durata (neîndurătoare) a cadrelor. Totuși, ceea ce face Costa nu e realism în sensul bazinian, ci efectiv o abstractizare a banalului, a ordinarului, a realității; e vorba de redarea unei realități literale – Vanda fumând e o acțiune care se petrece într-adevăr și e redată ca atare, dar suma secvențelor filmului nu formează un efect de film realist.

Dacă „No cuarto da Vanda" mai poate fi confundat cu un film realist, atunci în „Juventude em Marcha", cu lipsa lui de cronologie, cu dialogurile reci, inexpresive, e mai clară intenția lui Costa de a accentua autenticitatea gestului fizic pentru a abstractiza realitatea și nu pentru a crea un efect de realism; nuanța metaforică din „Casa de Lava" nu se pierde odată cu „Ossos", dar se stilizează și devine mult mai subtilă. Pentru înțelegerea filmelor lui Costa e nevoie de mai mult, de o cercetare ulterioară vizionării, a istoriei, a geografiei locului și a politicilor aplicate categoriei sociale din care provin oamenii respectivi; apoi, frumusețea filmelor constă tocmai în demersul lui de a consemna spațiul cartierului prin continuitate și constanță.

Pedro Costa încearcă să găsească un loc în natură pentru camera lui, în care să nu deranjeze actorul, să nu abuzeze percepția, să intervină cât mai puțin în dinamica rutinei personajului. În proiectul său din Cartierul Fontainhas, Costa încearcă să se integreze în comunitatea locuitorilor, să minimalizeze diferența dintre comportamentul lor real și cel din fața camerei, astfel încât rezultatul să fie cât mai ordinar. Aleg să folosesc termenul „ordinar" pentru că mi se pare cel mai apropiat cuvânt de ceea ce își dorește Costa să facă, și anume să redea ritmul organic al monotoniei zilnice, al activităților casnice și banale care ocupă viața locuitorilor

The Rabbit Hunters, 2007

din Fontainhas. De aici pornește motivația lui Costa de a filma zilnic, constant, perioade lungi de timp; filmând zilnic, munca echipei (actori, regizor, operator) devine rutină, care va genera tocmai normalitatea dorită. Filmele lui Costa sunt plictisitoare, și sunt așa pentru că nimic nu se întâmplă în acțiunea lor. Un cadru fix, de minute întregi, o surprinde pe Vanda cum se droghează în timp real. Chiar atunci când narațiunea se dezvăluie progresiv spre un deznodământ, filmele lui Costa provoacă răbdarea spectatorului prin ambiția de a reda, în timp real, cele mai firești și banale acțiuni umane: somn, mâncat, stat, uitat pe perete, tricotat, plâns.

DESPRE IMPORTANȚA DURATEI ÎN FILMUL MINIMALIST

„În minimalism, durata e un factor major în schimbul dintre proceduri abstracte și conceptuale și experiențe bazate pe senzorialitate. Insistența pe forme simplificate sau pe serialitate face ca experiența temporală și spațială a spectatorului în fața lucrării (artei minimaliste) să fie la fel de rezistentă ca cea a formelor prezentate. Lucrarea funcționează doar prin persistența în timp a spectatorului. Aici, termenul „simultaneitate" nu se referă doar la expunerea unor evenimente în același timp, ci la integrarea lucrării în condițiile sale de receptare. Mai exact, se referă la coexistența reprezentării și a spectatorului. În cinema, reprezentarea evenimentelor în timp real este principalul mod de a concepe coexistența celor doi."[3] scrie Ivone Margulies.

Prin durata cadrelor și a acțiunilor redate în timp și spațiu reale, Costa pune accent pe trup, pe cuvinte și pe spațiu în detrimentul psihologiei. El dă obiectului o importanță extraordinară – putem vedea doar ceea ce există, esența e în opacitate. Nu se poate presupune că îi putem întrevedea personalitatea, gândurile sau dorințele ascunse. Și face acest lucru prin redarea timpului real, prin durată. Aparatul de filmat și-a găsit locul în camera Vandei, a devenit o parte integrantă a geografiei spațiului, și asistă la un eveniment fără să perturbe; din dorința de a-și face prezența cât mai pertinentă (nu e vorba de o prezență invizibilă a autorului, ci de una agreată de actor), luminile folosite au fost doar naturale și, uneori, se reduceau la o lampă de pe noptiera Vandei. Uneori imaginea e întunecată, corpurile actorilor și ale mobilierului rămân în umbră, doar contururile se evidențiază. Lipsește mișcarea aparatului, care își păstrează aceeași poziție fixă în fiecare cadru. Această insistență a cadrului pe imagine subliniază mișcarea fizică a actorilor, sau lipsa lor de mobilitate în anumite momente. Pedro Costa cere spectatorului să observe – sau, mai corect, să ia în considerare – că în film există mai mult decât ceea ce a observat și redat camera, iar capacitatea observațională a camerei e limitată la spațiul fizic. Adică, atât actorul cât și spațiul fizic, care compun cadrul, își păstrează, în fața lentilei, opacitatea materială. Spectatorul, confruntat cu timpul real al unei acțiuni efectuate de actor, are conștiința prezenței sale în raport cu procesul cinematografic, cu opacitatea lipsei de interpretare a actorilor. Pentru a înțelege filmele lui Costa, el trebuie să urmărească nu ce observă prin intermediul camerei, ci relația care se stabilește, în timp, între ea (camera) și actor. Tocmai această calitate a camerei, pe care Costa o remarcă la Andy Warhol, a rezultat din procesul de eliminare, sesizabil din ce în ce mai esențializat, în filmografia regizorului portughez. Costa subliniază, într-un interviu, că spectatorul trebuie să vrea și să poată vedea, dar asta necesită un efort – răbdare.

Dacă în filmele moderniste ale unor regizori precum Jean-Luc Godard, Chantal Akerman sau Danièle Huillet și Jean-Marie Straub, toți regizori față de care Costa își mărturisește admirația, dialogul e încărcat de semnificație și folosit ca tehnică brechtiană de distanțare prin non-naturaletea lui, regizorul portughez îl folosește altfel. Golește atât imaginea, cât și dialogul de sensuri multiple, astfel încât lipsește de conținut ascuns (metafizic, spiritual, politic ș.a.m.d.) cartierul Fontainhas, căci aparatul de filmat e un instrument care poate reda strict realitatea fizică. Întrebat despre conotațiile mitice ale filmelor sale, Costa răspunde inocent: „Mitul e acolo. E mereu prezent. Nu ne gândim la asta. Eu nu mă gândesc la asta, dar este acolo, bineînțeles." De fapt, metafora lui Pedro Costa nu există în montaj sau în cuvinte, ci se formează în mintea spectatorului. Da, e o metaforă în cartierul care se prăbușește peste acei oameni a căror existență e la fel de mizeră, dar e o metaforă a realității, a universului real, una a politicii portugheze și nu un mesaj căutat al regizorului. Ventura conține mitul, iar nu construcția artistică a regizorului.

VANDA ȘI VENTURA

Pe Ventura l-a cunoscut prin cartier, dar niciodată nu au interacționat mai mult decât politicos. Când demolarea cartierului Fontainhas era pe final și cartierul nou, înspăimântător de alb, era aproape gata, Costa a început să lucreze la „Juventude em Marcha" – o istorie a primului om care a venit din Capo Verde în Fontainhas. Ventura era unul dintre primii. Filmul a fost receptat drept o întoarce la stilul metatoforic din „Casa de Lava" datorită narațiunii acronologice, a secvențelor de *flashback* în care Ventura se întâlnește cu fiii săi sau cu personaje din trecutul lui.

Dar dificultatea și nivelul criptic al filmului nu constă în structura narativă, ci în personalitatea dificilă, îndărătnică, a personajului. Dintre toate personajele lui Costa, cel al lui Ventura rămâne cel mai opac, deoarece Costa își ajustează structura, mizanscena și indicațiile regizorale în funcție de limitele impuse de actor. Poate că e mult spus – și cumva prea poetic – că demersul lui Costa în filmele dedicate cartierului Fontainhas e unul de recuperare a istoriei, dar cred că tematic definește cel mai bine experimentul regizorului. Poate că, de fapt, doar „Juventude em Marcha" (2006) face asta prin povestirile personajelor, prin dorința lor de a-și povesti viața, căci fiecare dintre secvențe aduce un nou eveniment. Poveștile nu sunt exemplificate prin *flashback*, ceea ce le face mai puternice; durata cadrului lung și fix, persistența spectatorului în timp, îl face pe acesta nu doar să vadă – iar Pedro Costa pune un mare accent pe această abilitate de a vedea într-adevăr – ci să și asculte cu o capacitate sporită de a percepe.

Filmele lui Pedro Costa rezultă din relația lui cu oamenii pe care îi filmează. Personalitățile lor modelează structura și estetica filmelor, astfel încât să le exprime cât mai bine problemele. Regizorul spune că ceea ce își dorește de la cinema e să fie mai onest. Prin urmare, filmează zilnic, și așa obține de la actorii lui (cei neprofesioniști) mai multă sinceritate, căci prin timp și muncă filmarea devine rutină, iar astfel oamenii se obișnuiesc cu procesul tehnic și devin mai naturali. Pentru Costa, „mai natural" înseamnă opac, inexpresiv. Camera nu-i mai inhibă și indiferența lor începe să denote un tip de autenticitate pe care un profesionist nu-l are în lista lui de expresii.

„Juventude em Marcha" conține câteva secvențe cu Vanda și Ventura de o frumusețe subtilă și stranie. Spațiul steril (blocurile albe abia construite pentru locuitorii vechiului Fontainhas) e principala cauză a efectului de stranietate, o alta fiind contrastul dintre cei doi actori: Vanda – voluntară și volubilă, povestind mereu ceva din istoria ei –, și Ventura – închis și măreț, mereu tăcut. De aceea „No Cuarto de Vanda" și „Juventude em Marcha" sunt filme atât de diferite, pentru că reflectă două sensibilități opuse prin două forme (artistice) corespunzătoare fiecăruia. Primul arată foarte mult, iar al doilea spune mult prin poveștile tuturor „copiilor" care vor să-și împartă povestea cu „tata Ventura".

---

1. „Pedro Costa on the Secrets of Warhol", interviu realizat de Eugene Kotlyarenko http://www.interviewmagazine.com/film/ pedro-costa-criterion-collection.
2. Nathan Lee, „No More Drama", iulie 2007, http://www. villagevoice.com/2007-07-24/film/no-more-drama/.
3. Ivone Margulies, „Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday", Duke University Press, 1996, p. 51.

NexT International Film Festival

Festival de scurt- și mediumetraj

ediția a 7-a

București 10-14 aprilie 2013

de Bianca Bănică, Oana Ghera, Mihai Kolcsár, Ioana Moraru

Good Night

Marea Britanie 2011
regie Muriel d'Ansembourg

Un noapte bună spus nu ca ultim cuvânt înaintea somnului, ci mai degrabă ca start al unei nopți albe, cu sclipiri de *glamour* și extaz de alcool în imaginația unor adolescente inconștiente, cu amenințări stradale și apropouri sexuale în mijlocul realității urbane, scurtmetrajul britanic câștigător al Mențiunii speciale a juriului la Festivalul Internațional de Film NexT, ediția 2013, abordează o temă aparent clișeistică (două copile vor să își nege inocența evadând o noapte de acasă), dar căreia i se subsumează motive cu o valoare mai mare decât tema în sine (descoperirea propriei feminități și sexualități).

Făcând o analogie a anumitor elemente cu cele clasice ale unui basm (cu riscul de a surprinde doar o dimensiune a narațiunii), se conturează o poveste cu eroi neinițiați, dornici de a face acțiuni teribiliste, care au suficient ghinion încât să-l întâlnească pe zmeu (bărbatul care le abordează pe strada întunecată dintre blocuri), dar și suficient noroc încât să fie salvate de un adjuvant cu bună-credință din categoria *deus ex machina* care ulterior se transformă chiar în Făt-Frumos. Totuși, expoziționea oferă premisele unei așa-zise aventuri de noapte mai originale, cu mai multe implicații, existând în cuprinsul ei o serie de indicii anticipative pentru a doua parte a filmului. Astfel, regizoarea alege ca primele cadre ale scurtmetrajului să fie planuri-detaliu pe gesturi provocatoare ale trupurilor fetelor care poartă lenjerie intimă. Se compune imaginea unei pubertăți aflată încă în suspensie, între naivitatea mentală și creșterea nevoii fizice de descoperire a sexualității. Elementul cheie al acțiunii (pretextul tuturor turnurilor), absorbantul îmbibat în alcool, devine pe rând „soluție" (îmbătare rapidă fără riscul depistării mirosului de alcool), problemă (necesitatea de a fi eliminat), oportunitate (lipsa uneia dintre fete din cauza nerezolvării problemei favorizează contactul dintre cealaltă și salvator), regizoarea utilizându-l ca mijloc de ghidaj narativ.

A doua parte a diegezei se distinge de prima atât datorită spațiului restrâns utilizat pentru desfășurarea acțiunii (mașina bărbatului salvator, al cărei interior creează o anumită intimitate), cât și prin dialogul de tip *teenage romance* cu replici conținând apropouri sexuale directe („Arată-mi cum ai vrea să te ating"), dar care se salvează de tenta unui erotism prea accentuat prin substratul pe care îl conțin. Personajelor li se creează portretul prin aceste mijloace discrete: în cazul lui, iese în evidență atracția inevitabilă față de tânără, combinată cu decență și cu un fel de compasiune pentru fata aflată la pubertate; în cazul ei – naivitatea și primul contact excitant care o face să își dorească să răspundă pe măsură tandreții, senzualității primite. La fel de subtil e modul în care se concretizează material tensiunea dintre ei: fata e stângace, iar bărbatul alege să o atingă neatingând-o efectiv, ci doar conducându-i propria mână pe trup, creându-se astfel pentru el un fel de masturbare care rămâne în afara vulgarului datorită consecinței gestului asupra ei, explorarea propriului trup într-o manieră excitantă, senzația trecând de bariera contactului direct, fizic dintre cei doi - el pare să conștientizeze atât importanța experienței prin care trece fata în viața ei, cât și influența pe care o poate avea implicarea lui.

Deși acțiunea este, pe alocuri, cusută cu ață roșie, „Good Night" își scoate la rampă atuurile în abordarea unei teme cu privire la tranziția dintre copilărie și adolescență, maturizarea realizându-se la nivelul senzațiilor, printr-un contact feminitate-masculinitate suficient de lung încât trecerea să fie ireversibilă, dar oprit la timp pentru a rămâne în așa-zisele canoane ale primei experiențe de tip sexual din viața unei adolescente. (Bianca Bănică)

Betoniera
România 2012
regie Liviu Săndulescu

Scurtmetrajul lui Liviu Săndulescu, „Betoniera", este produs de Anca Puiu, prin compania Mandragora, ceea ce creează de la început așteptări în direcția neo-neorealismului românesc (sau acest *escape from escapism* local), pe care îl diluează puțin, făcându-l mai accesibil: acțiunea se construiește în cadru, nu din tăietura de montaj, existând însă și prim-planuri și scurte elipse, iar structura narativă este clasică, fără surprize de dragul surprinderii.
Povestea este una simplă, și se învârte în jurul unui subiect care este foarte actual și mediatizat. Abuzurile de orice fel (demolări ilegale, autorizații luate pe genunchi, imobile făcute de mântuială) în domeniul construcțiilor fac deja parte din folclorul românesc urban. Deci o betonieră care uruie, mormăie și zdrăngăne în puterea nopții, într-un cartier cu case și blocuri interbelice, nu este chiar un fenomen nemaiîntâlnit. Doar că un cetățean (interpretat de Mimi Brănescu) dintr-unul din blocurile cu pricina nu mai poate dormi de câteva nopți din cauza zgomotului. Așa că cetățeanul cheamă poliția și își parchează țanțoș autoturismul, în care așteaptă intervenția organului de ordine, blocând betoniera cu pricina. Șeful de șantier (Adrian Titieni) vine la el, îl înjură într-o română stricată și pleacă; televiziunea sosește, pune câteva întrebări și pleacă; poliția (Gheorghe Ifrim, Teo Corban, Cristian Miru) intervine, explică cum a dat amenzi, pentru că altceva nu poate face, și rămâne. Ceea ce, combinat cu faptul că cetățeanul nu are voie legal să blocheze betoniera (este privare premeditată de libertate), duce la un abuz chiar mai mare decât cel inițial, abuz pe care cetățeanul, nu demult sigur pe el și neclintit, probabil nici nu îl înțelege pe deplin, ci îl încasează cu privirea plecată și cu coada între picioare și pleacă acasă. Lupta corp la corp dintre om și oraș este imposibilă – dacă mașina-armură nu îl ajută, apartamentul-buncăr sigur îl va proteja.
Scurtmetrajul lui Liviu Săndulescu ar fi greșit catalogat drept un film despre abuzul în construcții sau despre practica polițienească, care sunt doar un context. Este, mai degrabă, despre ignoranță, frică și neputință, elemente relevate de o poveste coagulată, tip „mic adevăr de viață", spusă printr-un realism cuminte, nu inutil-îndrăzneț, dar suficient cât să atragă publicul și să îl implice într-o poveste care pare că s-ar putea întâmpla oricând, la orice colț de stradă. Din punct de vedere stilistic, filmul este echilibrat, consecvent, iar rezultatul final este mulțumitor și discret.
(Ioana Moraru)

La Bifle
Franța 2012
regie Jean-Baptiste Saurel

Scurtmetrajul regizorului francez Jean Baptiste Saurel începe cu o definiție de dicționar a termenului din titlu - Bifler: actul de a lovi pe cineva cu penisul; „bifler accidental", „bifler din dragoste".
Astfel filmul își anunță tonul încă din primul moment; este un film în care oamenii sunt pălmuiți cu penisul (penisuiți?) – și asta nu va fi doar un gag unic, despre asta este filmul. Dar, în ciuda conținutului, abordarea va fi serioasă.
Francis (Franc Bruneau) este patronul magazinului „Last Action Video", un loc de unde se pot închiria filme de natură dubioasă, un mix de kung-fu și porno, iar starul acestei industrii este mărețul Ti-Kong, un veritabil artist al *bifler*-ului, un bărbat cu un penis cât un trunchi de copac. Literalmente.
Francis este îndrăgostit de angajata sa plină de *sex appeal*, Sonia (Vanessa Guide), dar aceasta nu visează decât la a fi penisuită de Ti-Kong însuși – veste proastă pentru protagonistul nostru, care nu doar că are un penis de mărime naturală, dar acesta pare chiar să descrească. Când însă chiar viața Soniei este pusă în pericol la filmarea noului Ti-Kong, Francis nu mai are de ales, căci singurul mod de a salva și cuceri fata este un *bifler showdown* cu maestrul stilului Phu-Tay.
Filmul tratează sexul cu o nonșalanță de care doar un film franțuzesc ar putea da dovadă și atinge diverse teme psihologic-sociale tipice secolului XXI. Pe la început, Sonia declamă pe un ton revoluționar că sexul, sub orice formă clasică, este mort, iar în era noastră modernă

La Bifle, regie Jean-Baptiste Saurel, 2012

singura plăcere sexuală poate deriva din *bifler*, motiv pentru care unul din partea lui Ti-Kong este orgasm instantaneu. Mărimea nenaturală a membrului lui Ti-Kong e necesară, în film și în afară, pentru că numai ceva atât de absurd de exagerat ar mai putea capta atenția publicului. *Vive le grotesque, vive le bizarre. Zeitgeist*-ul sexual se reflectă și în problema mărimii penisului. Primul lucru pe care îl face Francis în film e un exercițiu prin care încearcă să-și mărească penisul, despre care e convins că se micșorează. Eroul foarte uman al scurtmetrajului pare convins că întreaga sa valoare reiese din mărime, atitudine care reflectă ironic această obsesie ce a devenit virală, permițând invazia de *spam*-uri cu medicamente magice care măresc membre. În viziunea sa falocentrică, Francis nu se consideră vrednic de Sonia nici după ce l-a învins în mod spectaculos pe Ti-Kong, făcându-și curaj pentru prima dată să-i ceară părerea despre penisul său.

Începutul filmului, cel cu definiția, amintește de un alt *cult-hit*, *cool*, amuzant și neconvențional - „Pulp Fiction" -, iar „La Bifle" pare să semene cu acesta și dincolo de început. La fel ca Tarantino, filmul pastișează și omagiază alte genuri, mai ales clasicele kung-fu, dar fără să intre în zona parodiei, tratând luptele la fel de serios cum este tratat subiectul de personaje, coregrafia amintind mai degabă de Bruce Lee decât de Jackie Chan. Dacă filmul va influența alți tineri regizori, „La Bifle" poate fi începția Noului *Cool* Francez.(Mihai Kolcsár)

Misterio

Spania 2013

regie Chema García Ibarra

Chema García Ibarra a produs, scris, regizat și montat patru scurtmetraje: „Miaau" (2007), „El ataque de los robots de nebulosa-5" (2008), „Protopartículas" (2009) și „Misterio" (2013). A strâns de-a lungul timpului sute de premii și selecționări în festivaluri, cu mențiuni speciale la Cannes și Sundance și a fost preselecționat pentru „Oscar" și „Goya".

„Misterio" este cel mai recent film al lui Ibarra. Făcând abstracție de felul în care este spusă povestea, filmul ar putea fi rezumat în felul următor: Trini este croitoreasă, are un soț conectat la tubul de oxigen și un fiu ușor deconectat de realitate. Mereu și-a dorit două lucruri: să aibă o pisică și să călătorească în spațiu. Când află că fiul unei cunoștințe a fost atins de divinitate și că prin ceafa lui poate fi auzită vocea Fecioarei Maria, Trini îl vizitează și primește un semn care îi schimbă complet viața.

Referitor la „Misterio", dar putând fi valabil și pentru celelalte filme ale sale, regizorul declară că a încercat să facă un SF lucrând numai cu prieteni și rude, și filmând la el acasă, ceea ce ar explica și implicarea activă a lui Ibarra în mai toate etapele de realizare, de la scenariu până la montaj. Și-a dorit un SF construit din elemente cât mai realiste și mai departe de convenția clasică a genului – nu întâmplător, „Misterio" începe cu o femeie aflată între două vârste care face curat în dormitor. Pentru Ibarra, provocarea este să combine elemente opuse, care să dezrădăcineze filmul de genul căruia ar trebui să îi aparțină – e sesizabil amestecul dintre ficțiune și documentar sau dintre superstiție și științifico-fantastic. Deci, jocul cu misterul este asumat – spectatorul trebuie să primească cât mai puțină informație. Într-adevăr, „Misterio" oferă multe indicii, dar foarte puține certitudini. Acțiunea s-ar putea petrece azi, cu 20 de ani în urmă sau peste 70; lumea este recognoscibilă, dar nu distinctivă. Fiul lui Trini are ceva din aspectul unui *skinhead*, cu capul ras, bretele la pantaloni și bocanci în picioare; are o svastică pe peretele dormitorului și este analfabet, ca și tatăl său. Oamenii stau la coadă în supermarketul cu rafturi pline, însă cel mai râvnit produs este ceafa prin care se aude vocea Fecioarei. În atelierul de croitorie, munca manuală, robotică este acompaniată de muzica dură, de butoane, care urlă dintr-un radio – o raritate într-o lume fără televizioare și mobile. Ibarra consideră că a împrumutat ritmul și planificarea de la Jim Jarmusch, dar că la nivel vizual este influențat de Werner Herzog și Ulrich Seidl, ceea ce explică detașarea de personaje, care sunt izolate, micșorate, în spații largi – evident mai ales în „El ataque de los robots de nebulosa-5". În „Misterio" are loc o schimbare graduală: inițial, cadrele sunt mai restrânse, cu recuzită multă și grupuri de oameni, dar, pe măsură ce viața lui Trini se schimbă, cadrul se lărgește, se golește și se simplifică, aidoma vieții personajului. (Ioana Moraru)

Misterio, regie Chema Garcia Ibarra, 2013

Os vivos tambem choram/ Și viii plâng
Elveția-Portugalia 2012
regie Basil da Cunha

„Ze: Vii cu mine?
Ucraineanul: E visul tău, nu al meu."
În „Os vivos tambem choram", regizorul portughez Basil da Cunha construiește narațiunea din scene aflate la limita dintre real și reverie, îmbinând subtil secvențe ce par a reda realitatea (mă refer aici la spațiul și timpul real al diegezei filmului) cu momente apărute ca de nicăieri. La fel de firesc redate sunt și detaliile legate de morbiditatea personajului și cele despre sensibilitatea lui – ceea ce face ca filmul să fie însoțit de sentimente de vinovăție și durere constante. Ze, un simplu muncitor dintr-un cartier sărac al Lisabonei, trecut de 50 de ani, dar încă în putere, se întoarce într-o zi acasă și descoperă că soția i-a cheltuit toți banii pe o mașină de spălat – bani care l-ar fi ajutat să-și împlinească visul de a emigra în Suedia. Ze se așază la masa din bucătărie, cu o figură complet transfigurată de disperare și de ură, iar explicațiile soției se aud din afara cadrului compus din Ze și mașina de spălat, roz și cochetă – care devine un personaj amenințător fizic prin felul în care spațiul pare să fie disputat între ea și bărbat; Ze nu are o reacție violentă, expresivitatea chipului său domină cadrul până în momentul în care se ridică – destul de calm – de la masă și-și lovește soția în cap. E fascinant cum scena redă deznădejdea doar prin transformarea trăsăturilor lui Ze, pentru ca ulterior să fie pusă în antiteză cu o alta, în care bărbatul face rost de o uniformă de căpitan de vas (printr-o elipsă avem doar sugestia că a rănit pe cineva pentru asta); odată cu ea, își (re)capătă mândria și blândețea pe care nu părea să le fi avut până atunci.
Visul pierdut al lui Ze nu e dramatizat, la fel cum nici personajul, care plutește în portul acela, nu e tocmai umanizat, ci e mai degrabă caracterizat din trăiri. „Os vivos tambem choram" e alcătuit, de fapt, doar din momente unite prin apariția personajului (Ze), dar, mai ales, prin atmosfera onirică ce le conține. Basil da Cunha aduce în spațiul real elemente magice cu ușurință și delicatețe. De exemplu, plimbă o bărcuță din hârtie în prima și ultima secvență, deși cele două nu par să fie nici cronologice, și nici să împartă spațiul; mașina de spălat roz, cu pietricele încrustate în ea, e așezată în stânga lui Ze în așa fel încât nu doar că pare amenințătoare, dar chiar pare să fie un element miraculos, venit dintr-o lume coșmarescă. Atmosfera e susținută de muzica fado – întotdeauna interpretată de personaje –, un comentariu ironic, dar blând, al poveștii. (Andra Petrescu)

Panihida
Germania-Moldova 2012
regie Ana-Felicia Scutelnicu

Panihida este, conform DEX, un termen arhaic care desemnează priveghiul petrecut în plâns. Arhaismul folosit de Ana-Felicia Scutelnicu drept titlu pentru un mediu-metraj înrădăcinat în practicile de înmormântare dintr-un sătuc din Basarabia este relevant în măsura în care filmul în cauză este o mostră de cinema etnografic contemporan.
Intenția nu este aceea de a documenta mecanic un ritual de înmormântare, ci de a pătrunde asemeni unui antropolog în mijlocul unei comunități arhaice, izolate, pentru a investiga concepția oamenilor locului asupra morții, concepție reflectată în felul în care se raportează la moartea unei bătrâne din sat.
Demersul Anei-Felicia Scutelnicu și a co-regizorului Tito Molino ne pune față în față cu o mizanscenă bine gândită, cu o gradație a elementelor discursive care pleacă de la cutumele străvechi (aici cea mai pregnantă este jelitul mortului, vaietele femeilor care o priveghează pe bătrână și rugăciunile preoților fiind necontenite), la concepția creștină (trecută în folclor) asupra nimicniciei trupului, de care sufletul devine conștient abia după moarte, pe care o bunică i-o explică nepoatei sale (mizanscena momentului este una de interviu, cu bătrâna văzută în plan mediu, din față, privind undeva în direcția camerei), ajungând în cele din urmă la seninătatea cu care văd acești oameni moartea.
În noaptea priveghiului bărbații discută despre moarte ca despre un dat, fără a-i contura însă o dimensiune fatidică. În drumul lung și anevoios spre cimitir, discuțiile care se înfiripă între personaje devin din ce în ce mai senine, alunecând, în căldura toropitoare a amiezei, în absurd, pentru a culmina cu momentul în care preotul beat dansează zornăind din cădelniță.

Panihida, regie Ana-Felicia Scutelnicu, 2012

Aerul solemn al priveghiului cu ploaia, care se amestecă în surdină cu jeletele femeilor, dispare. Rămâne necesitatea săvârșirii ritualului, timp în care personajele vorbesc însufleţit despre viață și moarte.
Sentimentele lor lăuntrice rămân însă inarticulate verbal. Amestecul dintre durerea în fața dispariției unei persoane dragi și seninătatea în fața morții în sine se traduce în chiuituri tulburătoare, în cântece, în lacrimi înghițite și în „Balada lui Porumboiu" cu care regizoarea umple tăcerile unui personaj care se îndepărtează de restul și, oprindu-se pe coama dealului, privește în depărtare.
Deși uzitează de o formă de mizanscenă, discursul regizoarei nu atinge note false întrucât nu dă senzația că înregistrează exoticul. Senzația vine din faptul că aceasta nu se plasează la distanță față de mediul studiat.
Camera se apropie de personaje, le urmărește îndeaproape, le ascultă, le servește drept interlocutor, se confundă cu ele, dar în același timp imaginile nu sunt surprinse la întâmplare, părând mai degrabă tablouri atent compuse. (Oana Ghera)

Eat
Germania 2012
regie Moritz Krämer

„Eat" este o fabulă modernă despre industria modei, despre alterarea imaginii asupra sinelui prin identificarea măsurii 0 ca măsură a frumuseții și, mai ales, despre înfometare ca mod de viață și totodată ca sinucidere cu bătaie lungă.
Rezolvarea narativă rămâne mai degrabă la nivel de *high concept* (în pauza unui *shooting*, fotomodelul se duce în cabină să mănânce un iaurt; acolo descoperă că totul în jur e comestibil), nuanțele filmului fiind determinate de construcția vizuală atent șlefuită.
Fotomodelul e obosit și înfometat. Învăluită în lumina nefirească a panoului verde-fosforescent care servește drept fundal pentru *shooting*, femeia capătă un aer nepământean. Scena e construită, de fapt, ca un fel de întâlnire a lui Superman cu un bloc de kryptonită, ecuație în care kryptonitei îi corespunde imaginea asistentei de platou cu forme generoase care înfulecă cu voluptate un sendviș. Fotomodelul o urmărește cu privirea schimonosindu-se până când își pierde orice urmă de concentrare.
Odată protagonista ajunsă în cabină, scenariul se schimbă într-un soi de „Doctor Jekyll și Mister Hyde" transpus în lumea modei. Lumina e difuză, atmosfera e una romantică (aprinde chiar și o lumânare), iar ea se pregătește să își savureze iaurtul, același a cărui reclamă (construită în oglindă cu momentul la care asistăm) rulează la televizor. Fotomodelul închide brusc televizorul și aruncă iaurtul – dacă mai înainte am văzut-o reflectată caleidoscopic în oglinzile din cameră, acum ni se arată așezată pe un scaun în plan mediu. *Scharf*-ul se mută brusc pe un trandafir din care ea rupe o petală, revenind imediat înapoi la ea. Aerul idilic sugerat de eclerajul acestei scene se împlinește pe buzele fotomodelului care savurează curios petala. Cadrul are o senzualitate aparte. Buzele ei în plan-detaliu freamătă mistuind petala. Degetele ei mângâie brațele scaunului care s-au transformat în ciocolată topindu-se pe buricele degetelor ei. Muzica de fond își schimbă tempo-ul, ritmul montajului se accentuează, atmosfera alunecând deodată spre *horror*. Fotomodelul mușcă din brațele scaunului, din cactusul din ghiveci, din ruj, din crema de față, din pereți, ajungând în cele din urmă la televizor pe care îl devorează furioasă, gesturile ei având un ceva animalic, puternic ca instinctul de supraviețuire.
Mișcările ei sunt filmate de jos în sus, regizorul jonglând cu un suspans construit care potențează expresia sălbăticită a feței ei. Atunci când se recurge la contra plonjeu, personajul nu pare înspăimântător, cât fragil și dezechilibrat, dându-ți senzația că se poate prăbuși în orice moment.
Dincolo de luminile reflectoarelor, dincolo de încadraturile atent bibilite cu care Moritz Krämer își construiește fabula, frumusețea, în formula propovăduită de copertele revistelor *glossy*, e doar o aparență din care se hrănește o lume la fel de iluzorie. (Oana Ghera)

Yardbird
Australia 2012
regie Michael Spiccia

Deși nepremiat la Next, 2013, scurtmetrajul australianului Michael Spiccia are un premiu important în palmares, și anume Best Australian Short Film la Flickerfest, Sydney, fiind și în competiția de la Cannes în 2012. De altfel, scenaristul filmului, Julius Avery, are antecedente în ceea ce privește Cannes-ul, întrucât a câștigat Premiul Juriului pentru scurtmetraj în 2008, cu „Jerrycan", film scris și regizat de el, al cărui fan declarat este chiar Michael Spiccia. Această nouă colaborare s-a dovedit a continua linia trasată anterior de Avery, și anume tema controlului și a confruntării violente dintre bădăranii violenți și victimele alese de aceștia, universul copiilor fiind ilustrat într-un mod frust, chiar crud.
În „Yardbird", fiecare element constitutiv audio-vizual contribuie la închegarea unui mister, la senzația de bizar, de malign, fie că e un detaliu de scenografie a locului (un cimitir de mașini de la marginea orașului, izolat de un gard, pierdut într-o pustietate prăfuită, aproape sinistră), de aparența personajelor (atât fetița, cât și tatăl său au alura unor oameni exilați, la fel de prăfuiți și bătuți de soare precum mașinile care zac pe tot cuprinsul cimitirului de fiare vechi), de ecleraj (totul este filmat într-o lumină deșertică, uscată), de dialog (este aproape inexistent – fetița, cel puțin, nu rostește niciun cuvânt) sau de sunet (muzica aparent lirică, în câteva note de pian, intervine pentru a mări presiunea); totul pare că este emanația unui interior dacă nu bolnav, oricum rănit sau afectat.
Deși majoritatea efectelor metafizice sunt produse prin elemente de real, filmul rămâne în convenția unui *thriller* supranatural, regizorul clarificându-și alegerea încă din primul cadru (filmul începe cu imaginea parbrizului spart care se reface treptat, scârțâind).
Povestea stă sub semnul interdicției („You cannot leave the Yard!") și al neputinței („You can't fix everything, Ruby"), ulterior intervenind și culpabilitatea („You can't fix what you've already done"). Spiritul tandru și protector, chiar justițiar, al fetiței care salvează animalele torturate de tinerii din împrejurimi se transformă într-o furie dezlănțuită când se răzbună pe gașca de neaveniți care, după o sfidare din partea fetiței, vin să își demonstreze superioritatea otrăvindu-i câinele tatălui lui Ruby și lovindu-l brutal pe acesta sub ochii ei. Laitmotivul picăturilor de sânge care îi curg fetiței din nas prefigurează un deznodământ straniu, fiind simbolul puterilor ei (din cauza cărora tatăl fetei o izolează, temându-se de incapacitatea ei de a și le controla), cărora la final le dă frâu liber, ucigându-l pe liderul gășții băieților în interiorul unei mașini pe care o tasează cu privirea.
Filmul începe cu o izolare și se sfârșește cu o eliberare, începe și se sfârșește în supranatural. Apariția fantomatică a fetei printre fiarele vechi, părând un spirit care nu poate trece dincolo pentru că încă mai are ceva de rezolvat, combinată cu pozițiile de prădător în care regizorul alege să o așeze, cu lacrimile și cu imaginea ei ghemuită în pat, strângând în mână o fotografie, transformă „Yardbird" într-un tablou al puterii și al controlului pe cât de omenesc, pe atât de periculos. (Bianca Bănică)

Timishort

Festival Internațional de Scurtmetraje

ediția a 5-a

Timișoara 25-28 aprilie 2013

de Ela Duca, Gabriela Filippi, Andra Petrescu, Anca Tăbleț, Irina Trocan

Ce que mon amour doit voir (Ceea ce iubirea mea trebuie să vadă)

Franța - Portugalia 2013
regie François Bonenfant

În acest prim film pe care l-a realizat, François Bonenfent experimentează cu elementele primare ale cinemaului. Toate cadrele din „Ceea ce iubirea mea trebuie să vadă" (un pregeneric scurt și trei cadre lungi de câteva minute) sunt filmate din exact același unghi – pe o terasă din Portugalia, imediat lângă acoperișurile altor case, firele și antenele parabolice, iar în depărtare zărindu-se o bucată de mare și de țărm – și au în prim-plan o aceeași persoană, un bărbat aflat în relație directă cu aparatul de filmat. Acesta este văzut frontal, în timp ce el privește într-un punct aflat puțin mai jos decât camera, încercând să nu clipească. La finalul unuia dintre cadre, bărbatul se freacă la ochi și își revine din postura fixă pe care a menținut-o până atunci.

Ceea ce variază de la un cadru la altul este felul în care cade lumina soarelui și relația cu bucata muzicală. Cele trei cadre sunt filmate la momente diferite ale zilei, în ordinea în care apar în film: la asfințit, dimineața și la prânz. Peste primul dintre ele este suprapus un fado visător, dar care sugerează speranță. În al doilea, cel filmat dimineața, bărbatul fredonează aceeași bucată muzicală tărăgănat, ca în cel de-al treilea să fie din nou derulată înregistrarea piesei, de data aceasta cu subtitluri pentru cei care nu cunosc portugheza. Privirea cinematografică stăruie aspra bărbatului în poziția sa dreaptă, mișcându-i-se doar părul și cămașa în bătaia vântului, ceea ce creează aerul de tandrețe generoasă a filmului. Dar probabil că o interpretare mai amănunțită decât atât a lui „Ceea ce iubirea mea trebuie să vadă" nu ar fi în concordanță cu proiectul acestuia, de a constitui cu mijloace minimale o experiență emoțională indeterminată. (de Gabriela Filippi)

Dacă 6 ar fi 9

România 2013
regie Ivana Mladenoviç

Documentarul realizat de Ivana Mladenoviç în cadrul workshopului Aristoteles dovedește foarte multă inteligență artistică și umană. Regizoarea și echipa filmului par să fi înțeles abia ulterior filmării, luând o distanță față de omul temperamental și fascinant pe care au încercat să-l portretize, fragilitatea pe care o presupune gestul de a te înfățișa ca subiect în fața camerei de filmat prin frica de a nu fi perceput așa cum îți dorești să te arăți.

Protagonistul este cunoscut în satul său bănățean, Varna, și în împrejurimi pentru excentricitățile sale. Este poet („Bate ploaia în fereastră/ Și eu ascult privind departe./ În tăcerea din odaie,/ Răsfoiesc o veche carte./ Nu citesc nimic din ea,/ Doar cu pozele mă-ncânt,/ liniștit și visător,/ privesc stropii duși de vânt."), cineast amator, realizând de unul singur toate funcțiile pe care crearea unui film le cere – pe lângă scenariu, regie, interpretare, montaj, realizează și costumele și înregistrează și efectele sonore (arătând o bucată din unul dintre filmele sale, acesta precizează cu mândrie faptul că a reprodus lătratul de câine folosindu-se de o orgă electronică). Casa în care locuiește indică, de asemenea, firea dedicată a proprietarului: sunt strânse aici obiecte electronice masive, ce par a fi fabricate în anii '80, bine întreținute și deci funcționale, dar și electronice noi, obiecte artizanale, precum căsuțele de lemn tăiat la traforaj și luminate din interior, un glob disco pe terasă, toate acestea coexistând în ordine.

Însă cât își etalează talentele, bărbatul lasă să se întrevadă o latură agresivă a sa. Se întrerupe din a recita suav poezia, cerând impetuos să vadă înregistrarea pentru a se asigura că nu se aude zgomotul mașinilor de pe stradă. Dă indicații echipei de filmare despre cum ar trebui să-și facă treaba. Este incomodat de faptul că nu se poate reprezenta singur, suspectând că cei care au ales s-o facă sunt incompetenți. Într-o casetă

video de la nunta sa (a fost părăsit între timp de soție), ține un discurs prin care-și arată încă o dată verva de amfitrion. De fapt, aici rezidă tensiunea creată între protagonist și echipa de filmare: el dorește să-și expună viața pe îndelete, dar echipa de filmare își permite să petreacă doar câteva zile în compania lui, pentru că, din câte aflăm dintr-o dispută păstrată în montajul final al filmului, acestea sunt datele impuse de proiect. Realizatorii încearcă să-și conducă subiectul către zonele „tari" de interes pe care viața lui le conține, el nepărând încă pregătit să dezvăluie acele aspecte. În plus, este instabil – trece de la o stare la alta, de la curtoazie, la agresivitate și insulte, la fragilitate emoțională – incoerență care pune în pericol soarta documentarului. Astfel se explică forma finală care a fost găsită pentru film, fiind incluse aici momente în care protagonistul este amabil și cuceritor, dar și momente în care afirmațiile lui par mincinoase, precum și disputele și explicațiile dintre cei din spatele camerei de filmat și cel din fața ei și direcțiile autoritare și exasperate ale regizoarei, pentru care situația pare să fi ieșit complet de sub control. Ceea ce rezultă este portretul unui om care își dorește foarte tare să se facă cunoscut și plăcut, dar care nu este capabil să suporte interpretări asupra propriei persoane diferite de ale lui și, de asemenea, un portret al rezistențelor și al responsabilității pe care o echipă de cineaști de film documentar trebuie să le gestioneze în abordarea unui om complex și dificil. (de Gabriela Filippi)

după FEL și CHIP
România 2012
regie Paula Oneț

„„după FEL și CHIP" al Paulei Oneț (al cărui titlu internațional e „As You Like It") e un documentar-eseu plasat într-un sat ardelenesc despre localnicii în vârstă care își pregătesc fotografia pentru piatra de mormânt. Fie că se tund sau se duc îmbrăcați ca de ocazie, nu pot apărea oricum în fața camerei. O femeie care e stânjenită de pielea flască de pe gât îmbracă o cămașă cu guler înalt și își pune un șir de mărgele care îi acoperă o cută inestetică (Paula Oneț, care semnează și imaginea și montajul filmului, arată transformarea printr-o tăietură bruscă între „înainte" și „după"). În fond, au dreptate să se îngrijească de felul cum arată: e fotografia care i-ar putea, la propriu, imortaliza.
Trebuie spus că metafora din spatele filmului e un pic cam simplă – imaginea de pe mormânt ca un fel de imagine auto-construită pentru posteritate –, dar e și destul de puțin apăsată încât să fie o convenție acceptabilă. Ni se spune și ce e piatra de mormânt în mod concret: un artefact pentru familia celui decedat, unde apropiații pot veni să-și arate considerația; sau, pentru partenerul rămas în viață, o legătură cu cel dispărut.
Tonul lui „după FEL și CHIP" reiese mai clar dacă e comparat cu un scurtmetraj recent pe aceeași temă – „Fotografia", de Victor Dragomir, un film impecabil tehnic, dar cu mult mai cinic. Acolo, un bărbat (Șerban Pavlu) își vizitează tatăl (Victor Rebengiuc) ca să-i facă o fotografie; deși cei doi nu discută care va fi utilitatea ei, devine destul de clar. Tatăl face eforturi să arate bine în fotografie, dar suntem încurajați de progresia seacă a filmului lui Dragomir să considerăm că sunt inutile (miza filmului e să arate că tatăl îi cere fiului afecțiune pe căi ocolite, și acesta i-o refuză). În „după FEL și CHIP", aceleași pregătiri sunt văzute cu simpatie, ca niște demersuri individuale ale bătrânilor, făcute din orgoliu personal. Uneori are momente neașteptate de optimism.
În stilul de filmare deschis spre improvizație al filmului, fiecare subiect are o încadratură specifică. O femeie care spune că s-a vopsit după ce și-a făcut fotografia (și, înțelegem, de la moartea soțului) e filmată astfel încât șuvițele părului roșu-aprins să strălucească în lumina soarelui. Adesea, subiecții sunt filmați de aproape (direct sau în oglindă), astfel încât nu li se vede chipul complet; e nevoie de vocile lor din *off* ca să le completeze portretul. N-aș putea apăra până la capăt imaginea filmului – unele încadraturi (cu siluete reflectate, transfocări, panoramări peste suprafețe aglomerate) par făcute de dragul experimentului și apoi păstrate de drag – or, un documentar comunică mai bine când deciziile la montaj sunt tranșante.
Filmul, care tratează cu delicatețe un subiect apăsător, e gândit să placă – la „Timishort" a câștigat Premiul Publicului și Premiul pentru Cel Mai Bun Film Românesc. Dar dacă vă așteptați la un filmuleț frivol, care reflectă eventual concepția despre moarte a generației Facebook, „după FEL și CHIP" e mai sumbru decât l-ați crede. Nu neagă că pregătirea fotografiei e o formalitate, că evenimentul despre care se vorbește cu adevărat nu acordă liber arbitru; dar e un triumf îndărătnic al voinței proprii să îl întâmpini cu un zâmbet. (de Irina Trocan)

La vie parisienne (Viața pariziană)
Franța 2012
regie Vincent Dietschy

Marion Chamel (Milo McMullen) și Pierre Beaunon (Serge Bozon) au o relație monotonă și confortabilă: amândoi sunt profesori (el predă literatură, ea, germană), locuiesc împreună în apartamentul lor din Paris și își permit șicane mărunte. Într-o dimineață, pe o muzică non-diegetică dinamică, cei doi se pregătesc și coboară în parc pentru o partidă de tenis de masă. Pierre joacă bine, dar agresiv, Marion pierde și se cam supără – pare că și-ar dori să fie puțin curtată, mai ales dacă asta ar însemna să fie lăsată să câștige. În fine, într-o ceartă pasivă – mai degrabă tachinare afectuoasă –, Marion se întoarce să caute mingea, când dă cu ochii de Rémi Henriksen (Esteban), o fostă cunoștință de-a ei, pentru care făcuse o scurtă pasiune (rămasă neîmplinită) în urmă cu ceva timp, când ea și Pierre i-au oferit, ca un ajutor, o slubă de menajeră în casa lor. „La vie parisienne" e despre dinamica celor trei personaje, urmărind cu ironie și cinism cum relația cupului deja stabilit (Marion și Pierre) devine sensibilă la cel mai mic flirt (în cazul lui Marion) și la cea mai mică urmă de gelozie (în cazul lui Pierre). E un fel de comedie romantică stilizată, cu momente de *musical* comice și de reprezentații actoricești fermecătoare. Marion e puțin *flirty* și naivă – pare să fie un gest de cochetărie, mai mult decât o însușire caracteristică a ei –, Pierre e un bărbat rigid și modest (chiar și atunci când nu e cazul, îl mustruluiește Rémi, într-o discuție despre sexualitatea lui), iar Rémi este, așa cum îl introduce cartonașul de la începutul filmului, un liber-profesionist celibatar, și, după cum își informează el însuși amicii, dependent de sex abstinent de 23 de luni.
Rémi vorbește despre personalități importante (o cântăreață importantă, președintele țării), despre petrecerea de naștere a președintelui Franței și despre alte istorisiri care-l fac să pară cel puțin interesant, dacă nu influent. Pierre îl privește cu suspiciune (și cu o oarecare gelozie), îi pare că e grandoman. Marion, în schimb, se lasă sedusă pretextând că e doar o amiciție, că e totul nevinovat, că pur și simplu nu-i nimic. Personajele celor trei sunt construite

în antiteze, astfel încât conflictele lor să genereze discuții comice și superficiale – iar asta nu caracterizează neapărat sentimentele cuplului, ci inconsecvența reacțiilor față de cel de-al treilea personaj. Cumva, vrând-nevrând, Rémi devine a treia persoană din cuplu, pe care, fără a o recunoaște vreunul dintre cei doi, fiecare o preferă pentru distracție.

Rémi e un personaj carismatic și, în ciuda bănuielilor lui Pierre, probabil că foarte sincer – până la urmă, o duce pe Marion la petrecerea președintelui –, și onest – dispare atunci când prezența lui devine motiv de discordie pentru cuplu și reapare cândva când vremea se înseninează (la propriu și la figurat). Dar, cine știe? Căci Rémi e un fel de Puck. (de Andra Petrescu)

Le jour a vaincu la nuit (Ziua a învins noaptea)

Franța 2013
regie Jean-Gabriel Périot

Într-un scurtmetraj precedent al lui Périot, „Nos jours, absolument, doivent être illuminés" („Zilele noastre, absolut, trebuie să fie iluminate", 2012), rude și prieteni ai unor deținuți ascultă, din afara zidurilor închisorii, un concert susținut de aceștia. „Le jour a vaincu la nuit" e construit din opt fragmente, majoritatea prim-planuri ale acestor prizonieri (singura excepție e penultimul fragment – aici vedem nu una, ci trei persoane, filmate în plan mediu) care își povestesc, poziționați frontal față de cameră și privind în obiectiv, visurile: fie că e vorba despre coșmaruri, vise plăcute, o fantezie erotică, planuri de viitor sau *wishful thinking* despre cum ar arăta viața lor în afara închisorii.

Se poate spune că scurtmetrajele menționate oferă două perspective complementare, una din exterior, cealaltă din interior (desigur, distincția e una convențională, e un fel de a spune – ambele sunt perspective din exterior din moment ce scurtmetrajele sunt realizate de o terță persoană, care nu face parte nici dintre rudele/prietenii deținuților, nici din rândul acestora din urmă). „Nos jours, absolument, doivent être illuminés" e și el alcătuit din mai multe prim-planuri legate printr-un montaj simplu (dar poziționarea persoanelor filmate nu e una frontală față de cameră), iar impactul emoțional e realizat, în ambele cazuri, prin tehnici simple. Dar prin comparație cu acesta, „Le jour a vaincu la nuit" e un film mai construit: muzica din *off*, poziționarea oamenilor în fața camerei (plus unghiul de filmare) sunt unele dintre elementele care pun în lumină acest fapt; contextul filmării lui „Nos jours...", pe de altă parte, presupunea din start o doză mult mai mare de incontrolabil. Un aspect semnificativ pentru conceptul filmului este relația dintre muzică și imagine (una dintre principalele preocupări în majoritatea scurtmetrajelor lui Périot). În coloana sonoră alternează tăcerile, vocile, muzica din *off*, vocea însoțită de muzică din *off* etc., în timp ce tonul vocii și expresiile fețelor și ale corpurilor (aproape imobile) nu variază prea mult și sunt, aparent, cvasi-neutre; sau, mai corect spus, emoțiile (mă refer strict la emoțiile latente din narațiune) nu sunt atât de evidente în ele – de pildă, nu citesc groază pe chipul sau în tonul niciunuia dintre cei care își povestesc coșmarurile, nici excitare în cazul celui care-și povestește un fel de fantezie erotică. Emoțiile latente, oprimate, sunt redirecționate, preluate uneori de muzică: în trei dintre cazuri poveștile sunt spuse sub forma unui cântec, iar muzica de acompaniament se aude din *off*; sau, un alt exemplu: unul dintre deținuți își povestește planurile de viitor, felul în care își închipuie că ar porni o afacere cu o brutărie – în timp ce bărbatul narează (în acest caz, narațiunea – referitoare la etapele pornirii unei afaceri – e ea în sine golită de o încărcătură emoțională latentă) povestea e însoțită pentru o vreme de muzică din *off*, iar la un moment dat

La vie parisienne (Viața pariziană), regie Vincent Dietschy, 2012

aceasta din urmă crește în volum și textul nu se mai aude (emoția constrânsă iese la suprafață, nevăzutul se face auzit). Prin această proiectare în afară, prin această trecere dincolo de cadru, dincolo de ecran, are loc un fel de evadare temporară a fiecăruia dintre deținuți. Și nu mi se pare câtuși de puțin arbitrar că una dintre metodele prin care se realizează această evadare e muzica – ea arată, cum spuneam, o preocupare recurentă a lui Périot, dar e, de asemenea, strâns legată de rolul pe care îl joacă în „Nos jours, absolument, doivent être illuminés".

Așa cum s-ar putea spune despre multe dintre scurtmetrajele lui Périot, „Le jour a vaincu la nuit" e un film (și) despre oprimare. Dacă tonul vocii și expresiile corporale și faciale sunt, cum am spus, aproape neutre, asta e și pentru că ceea ce vedem sunt niște oameni constrânși (contrastul e evident atunci când ne uităm la „Nos jours..." – aici oamenii (liberi) râd, plâng, cântă alături de deținuți, aplaudă frenetic). Lumina puțină, contrastele slabe, nuanțele de gri și de bej ar putea fi și ele considerate o expresie a opresiunii despre care vorbeam.

La fel ca în alte filme ale sale, regizorul încearcă să le acorde celor oprimați/ constrânși timpul și ocazia de a fi văzuți, auziți și cunoscuți; Périot face asta și prin modul în care structurează fiecare fragment, în trei părți: una în care îl (o) vedem pe deținut(ă) fără să vorbească, privind pur și simplu în obiectiv, una în care acesta (aceasta) povestește și una similară cu prima. În special în prima și în ultima parte, Périot îi dă spectatorului posibilitatea de a examina trăsăturile feței persoanei filmate, de a o vedea pur și simplu respirând/ trăind/ fiind. Tocmai pentru că fața este punctul principal de interes în cadru, *background*-urile sunt simple și mereu în *unsharf* (și totuși - s-ar putea să fie doar o impresie -, ele par să se complice pe măsură ce filmul avansează către final; *unsharf*-ul, însă, se păstrează).

În ultimul fragment din „Les jours a vaincu la nuit" tăcerea prelungită din cea de a treia parte începe la un moment dat să fie acoperită de muzica crescândă din *off*, pentru ca apoi să se atenueze, tot treptat, și să fie înlocuită de zgomotele de fundal ale închisorii: e, într-un fel, ca și când ni s-ar spune că, da, am asistat la o evadare, la o eliberare a emoției, dar că ea e provizorie și trecătoare – un moment singular dintr-un continuum – și tot așa e și întâlnirea mea, a spectatorului, cu omul filmat. (de Anca Tăbleț)

Pude ver un puma (Ai putea vedea o pumă)

Argentina 2011
regie Eduardo Williams

„Pude ver un puma", regizat de Eduardo Williams, a primit trofeul „Timishort" pentru cel mai bun film din Competiția Internațională 2013. Filmul urmărește un grup de băieți, aflați la vârsta adolescenței, care din cauza unui accident suferit de prietenul lor pornesc în căutarea unei soluții într-o locație aparte – e ca un basm, de fapt. Locul în care Williams a filmat secvența căutării e Epicuen, un orășel turistic balnear abandonat, din apropiere de Buenos Aires, care în urmă cu 27 de ani a fost acoperit de apă sărată; în prezent apele s-au retras, dar au lăsat structura arhitecturală distrusă și de o frumusețe dezolantă. E o reverie cu accente de realism magic, în care un grup de băieți își petrece ziua în cartier, jucându-se și făcând poante, până când se văd obligați să plece într-o plimbare în care, pe nesimțite și în joacă, spațiul îi absoarbe.

Călătoria pe care o fac băieții nu e dramatizată, nu funcționează și după paradigma clasică specifică. Nu există evenimente concrete și nici nu e conținut un mesaj, exprimat prin dialog sau prin narațiune, deci printr-o serie de evenimente care să crească până la momentul în care spectatorul ar putea să-și așeze informațiile și să formeze o

Pude ver un puma (Ai putea vedea o pumă), regie Eduardo Williams, 2011

poveste. De aceea, spațiul e unul dintre elementele importante ale filmului lui Eduardo Williams, fiind ceea ce conferă sentimentul de fantastic din cea de-a doua parte. În prima parte, cea în care băieții sunt în cartier, camera îi urmărește dintr-o poziție fixă, în timp ce în a doua, din momentul în care ajung în orășelul abandonat, camera devine mobilă, urmărindu-i astfel încât să creeze o relație între ei și spațiu. Până acum, băieții păreau să facă abstracție de locul în care stăteau; acoperișul și curtea în care-și văd de distracții nu are personalitate, iar încadratura îi fixează în prim plan, ei ocupând o mare parte din ecran. În Epicuen, în schimb, siluetele băieților devin aproape insesizabile de multe ori – apar și reapar în cadru, cu orașul și cerul acoperindu-i, iar replicile lor despre vise și inhibiții personale urmăresc imaginea aceasta stranie. Stilul de filmare, combinat cu lumina și culorile atât de particulare locului, însoțite de dialogul fantezist – deși replicile sunt livrate nonșalant și firesc -, le dezvăluie viața interioară și imaginară. În „Pude ver un puma", regizorul reușește să creeze o legătură organică între sensibilitatea adolescenților – cu personalitatea lor curioasă și inocentă – și spațiul acela în care ruinele, nisipul și cerul își amestecă nuanțele ca și cum ar fi un tot. Probabil că interpretarea filmului, atât de greu de identificat, se ascunde în metafora asta. (de Andra Petrescu)

Velocity (Viteză)

Marea Britanie 2012
regie Karolina Głusiec

„Velocity" este filmul de absolvire a Masteratului în Animație pe care Karolina Głusiec l-a terminat la Royal College of Arts din Londra. La „Timishort", filmul a fost inclus în programul Competiției Internaționale, și Karolina a fost prezentă la discuția cu publicul timișorean din prima seară de festival.

Artista de origine poloneză își descrie scurtmetrajul ca fiind „un film despre memorie". Animația este realizată prin metoda clasică a desenului de mână și captată pe peliculă de 16 mm, ceea ce îi dă un aer în plus de *vintage*. Formatul e pătrățos, 4:3. Granulația specifică peliculei este greu de indentificat în acest film, în care predomină griul minei de creion și textura hârtiei, dar adaugă discret un soi de nostalgie după analog. Desenele Karolinei sunt ca niște schițe sau ciorne la o primă vedere, liniile trase de mâna ei sunt tremurate și par nesigure. Toate imaginile pe care le vedem în acest film „nu mai există, dar desenele sunt reale".

Vocea distantă a unui narator cu accent britanic descrie, la persoana I, motivația regizoarei de a desena aceste imagini: „Întotdeauna am crezut că am o memorie perfectă. Am vrut să-ți arăt desenele astea. O colecție de desene, amintiri și pierderi. Dintr-un loc care s-a schimbat". Locul despre care Karolina vorbește este satul în care a copilărit și pentru care nu simțea neapărat o nostalgie anume – sat pe care l-a descoperit dintr-odată foarte schimbat în urma vizitelor ei rare. Locurile, oamenii, peisajul și asfaltul erau altfel, ele nu mai existau în felul în care autoarea își aducea aminte de ele. Ideea pentru „Velocity" i-a venit în timpul documentării pe care o făcea despre Siennica Nadoina – fără a recurge la referințe fotografice, ea a schițat pe hârtie amintirile din copilărie pe care le avea în memorie și le-a arătat diferiților cunoscuți din sat. Pentru că interpretările lor asupra imaginilor erau foarte diferite, Karolina a realizat că problema memoriei și a amintirilor este ceva mai apropiată de ea și de ce i-ar plăcea să exploreze în desenele ei. (de Ela Duca)

Die Wüste Malo (Deșertul Malo)

Germania 2013
regie Louis Fried

Scurtmetrajul german „Deșertul Malo" e foarte sărac în expoziționare. Despre cuplul care ne e prezentat știm că lucrează (și el, și ea) în domeniul filmului și că proiectele lor profesionale au puncte de suprapunere. Mai știm că amândoi pun la cale un film comun al cărui concept îl stabilesc din mers prin discuții abstracte (prea abstracte, după unii) despre ce ar trebui să filmeze și cât ar trebui să intervină la montaj. În sine, problema non-intervenționismului nu e nouă în teoria de film, iar conversațiile lor – care nu sunt pretențioase, ci pur și simplu sunt teoretice – completează filmul, încurajând spectatorul să mediteze asupra lui. Un exemplu banal: în timp ce bărbatul conduce mașina, femeia îl întreabă cum merge lucrul, iar el se plânge că trebuie să monteze întotdeauna cât mai clar, și că asta îl plictisește. În același moment din film, prim-planul lui e întrerupt de unul general cu mașina mergând pe drum, care e aparent nemotivat, dar se explică (stilistic) prin cuvintele lui de mai devreme. Următorul plan e filmat prin parbriz din interiorul mașinii; privirea ne e direcționată către drumul cotit din față, care se vede doar pe o distanță, când femeia întreabă dacă a rămas stabilit că merg la mare. Dacă privim în cadru spre orizont, nu vom vedea marea, dar ne-o va arăta în cadrul următor o tăietură de montaj. Altundeva, un cadru oarecare cu două fete mergând e comentat de o voce din *off* recitând ce pare a fi un pasaj dintr-o melodramă; deși n-avem nicio dovadă că se referă la vreuna din fete, suntem tentați să căutăm legături.

Alte asocieri regizorale sunt mai greu de explicat. Când bărbatul ajunge în birou, vedem pe o masă alăturată un televizor deja pornit, din care îl privește (în prim-plan) capul unei femei misterioase îmbrăcate în haine călugărești. Următoarele cadre arată un grup, de asemenea, pornind de la un plan general și progresând spre planuri mai restrânse; coafurile lor, atât cât se văd de sub acoperămintele negre, par prea moderne și îngrijite pentru o mănăstire. Unele imagini sunt pur și simplu bizare: într-un cadru (neașteptat) cu niște vaci la păscut, vacile înalță capul simultan și ochii lor se transformă (ca în „Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare", de Apichatpong Weerasethakul) în perechi de luminițe verzi. Pe de altă parte, oricât ar fi de greu de explicat imaginea, dată fiind politica celor doi autori de a interveni cât mai puțin peste filmările din călătoria lor, a le manipula prin efecte speciale nu le distorsionează mai mult decât a le manipula prin montaj sau muzică nondiegetică (dacă ultimele două tehnici au devenit invizibile, asta e doar pentru că sunt folosite mai des).

„Deșertul Malo" nu oferă elucidări nici până la sfârșit. Nu aflăm nici măcar dacă titlul (toponimul unui loc care nu există în realitate) e cumva o trimitere la „Deșertul roșu" (1964), al lui Michelangelo Antonioni (anumite cadre care arată pustietatea peisajului industrial și montajul câtorva secvențe sugerează că ar putea fi). Pentru spectatorii cu așteptări tradiționale, idiosincraziile scurtmetrajului s-ar putea să nu însemne nimic altceva decât „mărci de film de festival" și, în fond, e adevărat că se fac multe filme în care montajul ordonează filmări de gherilă astfel încât să deconstruiască principii abstracte ale gramaticii filmice; dar se fac și mai multe filme tradiționale. (de Irina Trocan)

MENU

FILMELE \ REDACTORII	Andra Petrescu	Alexandru Vizitiu	Diana Voinea	Andrei Gorzo	Raluca Durbacă	Mihai Kolcsár	Andrei Rus	Ioana Moraru	Irina Trocan
Après mai (r. Olivier Assayas)		★★★	★★★★	★★★★			★★★★		★★★★★
No (r. Pablo Larrain)	★★★★	★★★★	★★★★			★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Reality (r. Matteo Garrone)	★★★★		★★★★	★★★	★★★★			★★★★	★★★★
O Gebo e a Sombra (r. Manoel de Oliveira)	★★★		★★★★				★★★★	★★★	★★★★
Bestiaire (r. Denis Côté)					★★★			★★★★	★★★★
Behind the Candelabra (r. Steven Soderbergh)		★★★★	★★★★		★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★
Paradies: Glaube (r. Ulrich Seidl)			★★★★		★★★★			★★★	★★★
Like Someone in Love (r. Abbas Kiarostami)	★★★	★★★	★★★		★★★		★★★★	★★★	★★★★★
O Som ao Redor (r. Kleber Mendoça Filho)			★★★		★★★			★★★	★★★★
Stoker (r. Park Chan-wook)	★★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★		★★★	★★★
Jagten (r. Thomas Vinterberg)	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★			★★★	★★
À perdre la raison (r. Joachim Lafosse)			★★★		★★★		★★	★★★	
Outrage Beyond (r. Takeshi Kitano)		★★	★★★★					★★	
Los amantes pasajeros (r. Pedro Almodóvar)	★★★	★★★		★★				★★	★★★
Was bleibt (r. Hans Christian-Schmid)			★★★		★★			★★★	
Domestic (r. Adrian Sitaru)	★★★		★★★	★★	★	★★★	★★★	★★	★★★
Linhas de Wellington (r. Valeria Sarmiento)	★★★							★★	
Foxfire (r. Laurent Cantet)			★★★		★		★★★	★★	
The Great Gatsby (r. Baz Luhrmann)		★★		★★		★★		★★	★★★
V tumane (r. Sergei Loznitsa)				★★	★★	★★★	★★	★★	
Star Trek: Into Darkness (r. J. J. Abrams)		★	★★		★★	★★★		★★	
Camille Rewinds (r. Noémie Lvovsky)			★★					★★	
What Richard Did (r. Lenny Abrahamson)					★★			★★	
Venuto al mondo (r. Sergio Castellito)			★		★	★		★	

★★★★★ *capodoperă*
★★★★ *trebuie văzut*
★★★ *merită văzut*
★★ *poate fi văzut, în lipsă de alternative*
★ *pierdere de vreme*

CINECLUB

FILM MENU

NE VEDEM ÎN TOAMNĂ

(2013)

până atunci:

E VACANȚĂ !

unatc

APTE SERI DECAT O REVISTĂ cărturești DILEMA Veioza TATAIA JUMĂTATEA PLINĂ paspartul LiterNet.ro SUB 25 FEEDER.RO MODERNIS