FILM MENU

REVISTĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ
NR. 23, IULIE 2014

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

REALISM SOCIALIST

FILM MENU

unatc

SĂ FILM!

NE REVEDEM ÎN TOAMNĂ CU ȘI MAI MULTE FILME BUNE!

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

SUMAR:

REVIEW 4

Les rencontres d'après minuit • Vic + Flo ont vu un ours • Soshite chichi ni naru • Historia de la meva mort • Real • Under the Skin • Le Dernier des injustes • The Immigrant • Michael Kohlhaas • La Danza de la Realidad • Trei exerciții de interpretare • La Vénus à la fourrure • Sacro GRA

INTERVIU 24

Selecția personală de filme a lui Mihai Chirilov

ESEU 37

Revoluția permanentă a lui Miklos Jancso (partea a treia)

DOSAR 44

Realismul socialist între propagandă și avangardă • Mihail Kalatozov și posibilitatea filmului de autor în paradigma realismului socialist • Despre mase ca ornament • Realism socialist în cinemaul românesc • Hollywood-ul și comunismul • Realismul socialist ca „suprarealism de stat"

FESTIVALURI 71

TIFF
Semaine de la critique

COTAȚII FILME 79

REDACȚIA

REDACTOR COORDONATOR
Andrei Rus

COORDONATOR DOSAR
Andrei Gorzo

REDACTORI
Bianca Bănică, Raluca Durbacă, Gabriela Filippi, Oana Ghera, Diana Mereoiu, Ioana Moraru, Andra Petrescu, Ioana Avram, Irina Trocan, Alexandru Vizitiu, Maria Cârstian, Andreea Mihalcea, Andrei Șendrea, Diana Mereoiu Mihai Kolcsar, Diana Voinea, Alina Calotă, Georgiana Madin

CORECTURĂ
Raluca Durbacă, Andrei Gorzo, Gabriela Filippi, Diana Mereoiu Andreea Mihalcea, Ioana Moraru, Teodora Lascu, Oana Ghera, Veronica Lazăr, Ioana Petre

DESIGN
Alice Furdui

DESIGN DOSAR
Anna Florea

EDITARE FOTO
Bianca Cenușe

ILUSTRAȚIE COPERTĂ
Matei Branea

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

P.R.
Ioana Moraru

CREDITE FOTO
Semaine de la critique, TIFF, Adi Tudose, 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

Les rencontres d'après minuit

Întâlnirile după miezul nopții
Franța 2013
regie: Yann Gonzalez
scenariu: Yann Gonzalez, Rebecca Zlotowski
imagine: Simon Beaufils
montaj: Raphaël Lefèvre
distribuție: Kate Moran, Niels Schneider, Nicolas Maury

de Andra Petrescu

„Les rencontres d'aprés minuit", filmul de debut al lui Yann Gonzalez, își găsește locul în *queer cinema*, și pare influențat de cineaști precum Pedro Almodóvar sau François Ozon, Jean Cocteau și „Orpheu" (1950) și de avangarda americană din anii '60–'70 (mi-a amintit de Kenneth Anger și Jack Smith). Imaginați-vă un film despre o orgie cu personajele din „Mujeres al borde de un ataque de nervios" („Femei în pragul unei căderi nervoase", regie Pedro Almodóvar, 1988) și cu cele din „Sitcom" (regie François Ozon, 1998) și cu o Euridice care l-a adus înapoi pe Orfeu de pe cealaltă lume, cu promisiunea că relația lor va fi întotdeauna întreținută prin dorință sexuală. Iar toate astea se petrec pe muzica electro a celor de la M83. Există o oarecare ingeniozitate, și destul de mult umor, în felul în care Gonzalez își construiește premisele, deși îi lipsește impertinența vreunuia dintre regizorii menționați.

Pentru că filmul nu a fost distribuit în România voi încerca să-l rezum fără *spoilere* prea amenințătoare. Ali, Matthias și Udo (menajera travestit a cuplului și salvatoarea lor), care formează un *ménage à trois*, se hotărăsc să găzduiască o orgie – de unde și întâlnirile de la miezul nopții. Filmul începe în ajunul evenimentului, cu strigătul plin de disperare al cuiva abia trezit dintr-un coșmar premonitoriu: e vocea frumoasei Ali, care s-a rătăcit de iubitul ei, Matthias. Câteva momente mai târziu, prin bunăvoința unui motociclist misterios, Ali și Udo sunt reunite cu Matthias, pe care-l găsesc leșinat la trunchiul unui copac viguros, și îl readuc la viață cu sărutări și masându-i penisul, stimularea erecției fiind absolut necesară pentru resuscitarea lui. Lumea celor trei e alimentată cu pasiune, iar pasiunea e, bineînțeles, viscerală.

Apropo de decor și momente de reverie, Gonzalez construiește secvențele *fantasy*, motivate narativ de alunecarea unui personaj în așa-zisul său trecut, cu scenografie artificioasă și exagerată, astfel încât o definire spațio-temporală să fie imposibilă, la fel cum în pornografie fetișizarea exclude orice element care ar ancora prea puternic în realitate actul sexual (personajele, locul, timpul și acțiunea sunt doar schițate). Povestirea pornografică este un gen parodic, planurile detaliu pe organele genitale, exagerările comportamentului sexual sau premisele narative neverosimile sunt tocmai tehnicile prin care pornografia nu respinge realismul. Cumva, „Les rencontres d'après minuit" e o poantă sentimentală cu un scenariu de film porno, în care fanteziile erotice sunt înlocuite de fantezii narcisiste personale și automistificări, erotismul fiind doar un pretext, atât pentru amintire, cât și pentru glorificare. Personajele sunt ele însele exagerări ale unor stereotipii, iar istorioarele lor – atât ca narațiune, cât și ca mizanscenă – sunt înflorituri artificiale. Narațiunea este, de fapt, o povestire în ramă, noaptea întâlnirilor cuprinzând anecdotele fiecăruia dintre invitați: povestea nemuririi celor trei, Ali, Matthias și Udo, pentru care o reprimare a libidoului ar însemna moartea, povestea tragică a armăsarului, bărbatul pe care faima organului său l-a transformat într-un fugar (personaj

interpretat de fostul fotbalist Eric Cantona cu o mină tot timpul uimită ce contribuie la umorul filmului), starleta incestuoasă, curva cu apetit sexual nestăvilit și adolescentul drăgălaș (o variantă foartă tânără a lui Alain Delon, actorul fiind fiul acestuia).

La nivel narativ, sensibilitatea melodramatică *à la* Almodóvar, cu toată voia bună și seninătea, se întâlnește cu joaca sarcastică *à la* Ozon, despre sexualitate și convenții sociale. Actorul Nicolas Maury își construiește personajul travestitului/vrăjitoarei Udo preluând manierismele personajelor almodóvariene, în timp ce situațiile absurde și supranaturalul invocate de Udo provoacă tipul de ironie întâlnit la Ozon. (Excentricitățile tuturor personajelor par potrivite după sensibilitatea regizorului spaniol.) Almodóvar își construiește universul mizând pe farmecul stereotipiilor, prejudecăților și a credințelor populare, ba chiar conferindu-le verosimilitate fără a le face să devină și realiste. De fapt, construiește un fel de lume fantastică după regulile credințelor populare. Scurtmetrajul mut „Shrinking Lover" („Amantul micșorat"), folosit ca metaforă pentru violul din „Hable con Ella" („Vorbește cu ea", regie Pedro Almodóvar, 2002), ascunde la fel de bine barbaria comisă de Benigno când a profitat de femeia comatoasă, precum ascund secvențele-amintiri din „Les rencontres d'après minuit" locul actelor sexuale. Gonzalez folosește și el tehnici suprarealiste în mizanscenarea istorioarelor respective. Totuși, diferența intențiilor celor doi este imensă – în timp ce Almodóvar înlocuiește un act abominabil cu un moment artistic fermecător, consolidând astfel coerența lumii lui de basm (orice rău e recuperat într-un fel sau altul), Gonzalez adaugă doar o cioacă în plus. S-ar putea susține că elementele grosiere ale acestor secvențe sunt folosite expres pentru a echilibra/contrasta romantismul iubirii metafizice. François Ozon ar ironiza și el fantezia iubirii transcendentale, nu arătând fățiș artificiul conceptului, ci subminându-i regulile tocmai prin expresia sexualității. „Les amants criminels" („Amanții criminali", regie François Ozon, 1999), varianta cineastului la „Hansel și Gretel", începe de la o premisă de film *noir* cu un cuplu de adolescenți și o crimă din răzbunare, în care cei doi fugari sunt capturați de un pădurar bizar și înfricoșător, iar odată întemnițați, șirul de evenimente evoluează spre o fantezie homoerotică, în care actul sexual este la fel de chestionabil precum cel din „Hable con ella". Atmosfera feerică - culorile calde, misterul cabanei și al stăpânului ei, lipsa preciziei spațio-temporale din „Les amants criminels" constituie cadrul unui abuz sexual, la fel ca în filmul lui Almodóvar, dar în perspectiva lui Ozon valorile basmului sunt preluate din cultura înfricoșătoare a fraților Grimm, iar răul nu este răscumpărat prin magie (în urma violului, Alicia dă naștere unui copil care-o trezește din comă), ci conotat ca fiind un posibil bine (relația puștiului cu căpcăunul se poate să fi fost consensuală, iar fantezia să reprezinte descoperirea sexualității). La Ozon, convențiile – narative sau sociale – sunt subminate pentru a devoala prejudecățile și ipocrizia din spatele lor (în „Les amants criminels", jonglează cu prejudecăți din categoria iubirea heterosexuală vs. iubirea homosexuală). Așadar, atât la Ozon, cât și la Almodóvar, fantezia și realitatea provoacă o reacție din punct de vedere narativ, reinterpretează o convenție sau îi comentează/dublează semnificația populară. Ironia lui Gonzalez nu comentează o stare de fapt și nici nu aduce o perspectivă diferită asupra situației – rămâne doar o poantă bună. În „Les rencontres d'après minuit", Gonzalez preia stereotipii răspândite de filmele porno (sau cel puțin clișee despre sexualitate – penisul XXL, incestul, femeia cu apetit sexual nestăvilit, adolescentul dornic să îndeplinească fanteziile sexuale ale tuturor și starleta fragilă) pe care încearcă să le însuflețească în același fel în care o face Almodóvar, dar nu le duce mai departe de câteva mișcări. E relativ facil să identifici o serie de tropi și să faci mișto de ei, iar ingeniozitatea bancurilor își atinge limitele destul de rapid.

„Les rencontres d'après minuit" este o comedie sexuală în care reprezentarea sexuală lipsește complet, ca și cum Gonzalez s-ar fi rușinat să filmeze nuditate – deși, ca să nu fiu nedreaptă, sunt câteva scene de mângâieri lipsite de erotism. Filmul are multe momente în care ironizează iubirea și sexul deopotrivă. Eric Cantona privind confuz la tot ce se petrece în jurul lui, ca și cum tocmai ar fi aterizat din greșeală în mijlocul circului, contribuie mult la farmecul și la tipul de umor absurd pe care-l cultivă regizorul. La fel cum suferința de pe chipurile personajelor devine un gag, atunci când e contrastată cu decorurile cartonate ce le populează amintirile. Pe de altă parte, pare să păstreze și o nostalgie pentru sentimente curate, ca un element rezidual al poveștilor romantice din care își culege câteva dintre personaje. Totuși, nu reușesc să mă conving că filmul duce undeva, că ar avea vreun mesaj sau vreun efect concret – intelectual sau senzorial - și nici joaca lui Gonzalez nu este atât de spectaculoasă încât să susțină gratuitatea.

Vic + Flo ont vu un ours

Vic + Flo au văzut un urs
Canada 2013
regie, scenariu: Denis Côté
imagine: Ian Lagarde
montaj: Nicolas Roy
distribuție: Pierrette Robitaille, Romane Bohringer

de Irina Trocan

„Vic + Flo au văzut un urs" e un film cu două lesbiene abia ieșite din închisoare care, oricum ar putea părea din rezumat, le-a amintit criticilor de stilul lui Eric Rohmer sau Wes Anderson. Aș pomeni și comparațiile cu frații Coen, dar v-ați putea aștepta la violență, cinism și *twist*-uri care schimbă radical înțelesul filmului, și n-o să prea găsiți aici așa ceva. „Vic + Flo" e unul din acele filme care cultivă constant plăcerea spectatorilor de a se lăsa surprinși: când cred că au ghicit ce urmează, filmul trage preșul de sub ei. După ce e eliberată din închisoare, Victoria (Pierrette Robitaille) se întoarce într-o locuință sărăcăcioasă de la marginea unei păduri, despre care aflăm că a fost cândva o plantație de extras zahăr, să-l îngrijească pe unchiul ei bătrân și paralizat. Fie că vă pregătiți pentru o parabolă despre cum niciodată nu e prea târziu pentru a începe o viață nouă, fie că vă bucurați că s-a încumetat cineva să refacă „The Skeleton Key" (regia Iain Softley, 2005), ce urmează vă va contrazice așteptările. După cincisprezece minute în care o vedem pe Vic adaptându-se la noile condiții, apare Flo (Romane Bohringer), iubita ei, și începe să se dezvăluie treptat povestea celor două. Intrarea ei în scenă e spectaculoasă (la standardele discrete ale filmului, cel puțin): dintr-o dată apar pe ecran două siluete profilându-se sub o cuvertură, iar mișcările pe care le fac sub cuvertură arată emoțiile care reies și din schimbul de replici. (Amploarea mișcărilor e exagerată, aproape ca în teatrul de păpuși). De altfel, trecerile de la un fir narativ la altul sunt întotdeauna bruște, le lasă spectatorilor responsabilitatea să facă legături și să se pregătească pentru cum se va integra în poveste personajul/elementul nou. În mare măsură, cum sugerează titlul, filmul e povestea celor două eroine – însă ce le ține împreună e un fel de intimitate liniștitoare, pasivă, mai degrabă decât atracția sau ambițiile comune; nu degeaba e „Vic + Flo", în loc de „Vic și Flo", ca în poveștile romantice, sau „Vic & Flo", ca în *business*.

Regizorul filmului, canadianul Denis Côté, e un fost critic de film devenit regizor și ajuns deja la al șaptelea lungmetraj; într-un interviu recent, observă că și-a permis să fie mai ludic în „Vic + Flo" după ce la primele filme credea întotdeauna că are *foarte multe de spus*. Însă, dacă poate fi bănuit că e autocomplezent și își trimite acasă spectatorii fără să le fi încredințat tâlcuri despre viață (ca și cum de asta ar veni ei la cinema), nu îi poate reproșa nimeni că filmele lui n-ar fi cât se poate de rafinate stilistic. „Bestiaire" (2012), un fel de anti-documentar National Geographic, e filmat într-o grădină zoologică și încadrează animalele într-un fel care le transformă în exponate, obiecte decorative aduse acolo de om pentru deliciul (sau iluzionarea) altor oameni, la fel ca recuzita pseudo-naturală din cuștile lor; spulberă mitul că ceea ce ni se prezintă e sălbăticia adusă mai aproape de noi. „Curling" (2010), filmul de ficțiune anterior al lui Côté, are o narațiune deschisă unde relațiile între personaje (teama unui bărbat de a-și expune fiica de 12 ani pericolelor din afara casei, propriile lui probleme și nevoi de a se apropia de alții) sunt încadrate într-un plan mai larg al izolării lor de societate – imaginați-vă un fel de „Kynodontas" (regia Giorgos Lanthimos, 2009) în care prin geamul casei-lagăr se vede un fundal înzăpezit și din când în când mai trec în vizită oameni fără nevroze.

Dacă n-ar avea alte calități, „Vic + Flo ont vu un ours" ar merita lăudat pentru că reprezintă două femei peste media de vârstă a actrițelor care încă mai primesc roluri și care, pe deasupra, nici nu au calitățile tradițional-feminine asociate cu maturitatea care să le răscumpere. Dimpotrivă, Vic e suspicioasă și sarcastică, Flo e oportunistă și infidelă (înșelând-o pe Vic cu bărbați), doar că defectele lor n-au consecințe mari. Dacă fac ceva greșit, care le face mai vulnerabile la evenimentele de mai târziu, e mai degrabă să n-aibă încredere una în cealaltă. De altfel, ideea de comportament greșit sau corect, în viziunea amuzată și relativ amorală a lui Côté, e aproape străină. Lucrurile nu se întâmplă în lanț, ci într-o încrucișare de acțiuni, parțial interesante, parțial arbitrare sau confuze. La începutul filmului, Vic găsește în drum doi cercetași care cântă la trompetă și îi mustră că trebuie să mai exerseze dacă vor să cânte pentru bani. Spre sfârșitul filmului, unul din cercetași se reîntâlnește cu Vic în pădure când femeia e în mare pericol. Ar putea să o salveze și noi ne așteptăm să o facă, dar copilul nu are cum să știe că e răspunderea lui.

Soshite chichi ni naru

Așa tată, așa fiu
Japonia 2013
regie, scenariu,montaj: Hirokazu Kore-eda
imagine: Mikiya Takimoto
distribuție: Masaharu Fukuyama, Machiko Ono

de Diana Voinea

Hirokazu Kore-eda se întoarce în 2013 cu altă poveste despre părinți și copii. Dacă în „I Wish" (2011), japonezul ilustra încercările a doi frați, separați de divorțul părinților, de a se reuni, în „Așa tată, așa fiu" două cupluri află, la șase ani de la nașterea copiilor lor, că aceștia au fost schimbați la spital de o asistentă. Povestea, ca și titlul, pot duce cu gândul la o melodramă domestică, însă filmul lui Kore-eda se desfășoară în ritmul deja bine format al regizorului, adică delicat și credibil. Un rezumat simplu, sunând ca sinopsisul unei telenovele, ar arăta astfel: timp de șase ani, Ryota, un arhitect dependent de muncă, și soția sa, Midori, l-au crescut pe Keita. Băiețelul, însă, este legat biologic de Yudai și Yukari, un cuplu modest care îl crește pe Ryusei, adevăratul copil al lui Ryota. Povestea clasică a copiilor schimbați este un motiv pentru Kore-eda de a face portretul complex al unor personaje care pot părea banale. Ryota este un bărbat ambițios, ceea ce-l face uneori să pară rece, iar Midori este supusă. Pe de altă parte, cuplul modest care le crește copilul îl și iubește la nebunie, în ciuda mijloacelor financiare limitate. Aceste mijloace îl fac pe Yudai să vadă în greșeala spitalului o metodă bună de a scoate niște bani, în timp ce pentru Ryota banii nu contează, insistând că mai important este să descopere ce e mai bine pentru copii. Diferența evidentă de statut social dintre cele două familii nu este, însă, ilustrată în mod stereotipic de Kore-eda, care alege să le dea personajelor sale caracteristici autentice și credibile. Iar umanizarea personajelor este atuul cinemaului lui Kore-eda. Nimic din ceea ce gândesc personajele nu ne este străin, chiar dacă ne este greu să le acceptăm comportamentul. Un exemplu evident este asistenta care a săvârșit greșeala de a schimba copiii la spital. Din mărturia de la tribunal reiese că ea însăși are propriile probleme „parentale", așa că imaginea de personaj negativ nu se creează în mintea spectatorilor.

În situația în care se află, specialiștii de la spital sunt de părere că cele două cupluri ar trebui pur și simplu să schimbe la loc copiii, cu cât mai repede posibil înainte de a începe grădinița. După ei, majoritatea părinților fac asta. Dar în loc de a face o alegere, cele două cupluri încep să petreacă timp împreună. Așa iese la iveală că aversiunea evidentă a lui Ryota pentru familia modestă care îi crește copilul ascunde un conflict interior: bărbatul simte că a fost absent ca tată și soț, repetând, astfel, greșelile generațiilor trecute. Trecutul alienat face mai ușor de înțeles prezenta lipsă de empatie sau asprimea bărbatului, dar acestea nu devin mai puțin suportabile. Și în timp ce pentru părinți în primul plan se află legăturile conflictuale, copiii oscilează cu lejeritate între cele două familii.

La un prim nivel, filmul lui Kore-eda vorbește despre dragostea de părinte versus grija cu care crești un copil. Vor ajunge copiii să semene mai mult cu tații adevărați sau cu părintele cu care se potrivesc mai bine? Keita, copilul crescut de Ryota, este adorabil, dar pentru că nu are, ca tatăl lui, talent de pianist, a ajuns să fie o dezamăgire. Așa că ajungi să te întrebi dacă un tată este definit de ADN-ul comun sau de iubirea necondiționată. Sau, mai bine zis, fiul tău e cel pe care îl crești sau cel pe care îl nești? Kore-eda nu trage concluzii, dar personajele sugerează că răspunsul este undeva la mijloc. Naturalețea filmului vine, fără îndoială, și din jocul actorilor. Și în special al copiilor, cu care Kore-eda știe cum să se poarte pentru a obține un joc impecabil. În „Dare mo shiranai" („Nimeni nu știe", 2004), japonezul a trebuit să regizeze patru copii, frați a căror mamă îi lăsase singuri în apartamentul lor din Tokio. Ca și acolo, și în „Așa tată, așa fiu" dinamica familiei este explorată într-un ritm contemplativ, chiar dacă accentul cade mai mult pe condiția părinților. Se observă în cele două filme, ca și în „I Wish", că punctul de vedere al copiilor este cel care primează și că lumea *celor mari* se vede prin ochii lor.

Tokio-ul din filmul lui Kore-eda este melancolic, iar metaforele – deși deloc subtile – sporesc sentimentul de dezolare pe care îl trăiesc personajele: zgârie-nori singuratici, străzi luminate de stâlpi care parcă se uită în pământ, rânduri nesfârșite de sticlă, totul pe ritmul unui pian deprimant de Glenn Gould. Însă cea mai mare parte a filmului este construită subtil și personajele se revelează direct, așa că nu trebuie neapărat să fii părinte pentru a simți întrebările pe care le pune Kore-eda.

Historia de la meva mort

Povestea morții mele
Spania, Franța 2013
regie,scenariu,montaj: Albert Serra
imagine: Jimmy Gimferrer
distribuție: Vicenc Altaio, Eliseu Huertas

de Andrei Luca

În timpul unui *workshop* despre critică de film, Albert Serra, regizorul filmului „Historia de la meva mort", care a și câștigat marele premiu la Locarno în 2013, a spus despre filmul lui că este „unfuckable". Rugat în timpul unui interviu să ofere mai multe detalii în legătură cu acest episod, Serra a susținut că filmele sale sunt „unfuckable" în ideea în care trebuie să iei filmul ca un tot unitar sau deloc. „Filmele sunt atât de radicale și speciale în sine încât devin imposibil de criticat. Pur și simplu nu sunt greșeli, nu poți găsi nimic rău de zis. Nu sunt neapărat perfecte, ci mai degrabă conceptul este unfuckable." Și chiar și fără să fi văzut filmul, nu e greu să-l crezi pe cuvânt pe Albert Serra dacă ai la îndemână informația conform căreia regizorul a filmat peste 400 de ore pentru „Historia de la meva mort", din care a selectat doar două ore și jumătate. Filmul, a cărui acțiune se desfășoară în secolul al XVIII-lea, prezintă povestea întâlnirii dintre un Cassanova îmbătrânit și Dracula, undeva în sudul Carpaților (la un moment dat, unul din personaje chiar vorbește în română, Serra filmând în România a două jumătate a filmului). Prima jumătate a filmului, însă, este fixată undeva în Elveția, iar cadrul de început înfățișează o petrecere în aer liber, noaptea, în care toți stau adunați în jurul mesei, vorbesc și mănâncă cu mâna la lumina lumânărilor. Atmosfera intimă este accentuată de sunet, iar progresia și intimitatea petrecerii sunt reflectate în sunetul paharelor și al farfuriilor, care se împletește cu sunetul greierilor, în murmurul indistinct al vocilor peste care, din când în când, se evidențiază râsul, niciodată strident, al unei tinere amețite de alcool. Frapantă chiar de la început pentru un film de epocă este naturalețea dialogurilor, lucru neobișnuit pentru un *costume picture* tipic, care de multe ori își concentrează atenția pe reproducerea fidelă a epocii, uneori mergând până la adecvarea (sau măcar o încercare de adecvare) vocabularului și a topicii din dialoguri la secolul reprezentat. Deși primele replici inteligibile rostite de personaje sunt atât de departe de secolul al XXI-lea, vorbind despre dificultatea unui scriitor de a termina de scris un poem (nu e vorba de un simplu blocaj, personajul tot încearcă să-l scrie de doi ani), regizorul reușește să obțină efectul de naturalețe, fără ca personajul să pară pedant (e drept, poate personajul în cauză împrumută ceva din aura artistului romantic, consumat de actul creației, însă asta nu știrbește nimic din naturalețea cu care actorul își rostește replica). Preferința regizorului pentru actori neprofesioniști (rolul lui Casanova este interpretat de Vicenc Altaio, curator pentru o galerie în Barcelona,

nu actor) și maniera lui de a lucra cu aceștia constituie alte două elemente ce contribuie la sentimentul de naturalețe. Într-un interviu cu Mark Peranson, Albert Serra recunoaște că nu face niciun fel de repetiție cu actorii și că prima zi de filmare este și prima întâlnire dintre regizor și actori (după casting, desigur). Și totuși secretul lui în privința dialogurilor, a spontaneității lor și a modului în care curg, vine din faptul că regizorul improvizează și, pe lângă improvizație, editează și modifică dialogurile la montaj. Exemplificând pe o secvență în care Carmen stă pe malul lacului alături de Dracula, regizorul spune că a înregistrat două ore de dialoguri improvizate pentru această secvență, care apoi au fost mixate și potrivite întocmai ca o poezie dadaistă. Datorită faptului că personajele sunt filmate din spate, a fost mult mai ușor pentru regizor să potrivească la montaj o întrebare cu un alt răspuns și viceversa. Însă munca nu a fost ușoară și a necesitat transcrierea pe hârtie a celor două ore de improvizație, studierea materialului și apoi mixarea lui. Filmul, deși are în centru personaje celebre precum Casanova și Dracula, este complet opusul definiției a ceea ce s-ar numi un *crowd-pleaser*. În prima parte, care se concentrează doar asupra lui Casanova, are un ritm foarte lent, în care personajul poetului, cel care apare încă din primul cadru vorbind despre dificultatea de a duce la bun sfârșit un poem, discută despre artă, flirt și femei cu Casanova. Fără să fie explicit în niciun moment, filmul reușește să inducă ideea de libertinaj sexual prin intermediul unor secvențe precum cea în care râsul lui Casanova se aude de sub fusta unei domnișoare, doar pentru ca apoi să-l vedem scoțând capul de acolo, beat de încântare, ștergându-și urmele de fecale de la gură.

Plăcerile scatofile sunt accentuate de o scenă bizară și amuzantă în care îl vedem pe Casanova alergând pe holurile casei sale din camera cu pianul în dormitor, în tradiționalii pantofi cu toc purtați în acea perioadă de nobili, grăbindu-se să folosească oala de noapte. Camera rămâne două minute asupra personajului și a încordării încântate pe durata în care folosește oala de noapte. Într-un final, camera surprinde și satisfacția cu care Casanova îi arată servitorului său, Pompeu, oala de noapte, parcă așteptând ca cel din urmă să-l felicite pentru rezultat. Efectul bizar, dar și amuzant, al secvenței este accentuat de faptul că tonul general de până atunci al filmului este foarte serios, acompaniat, de asemenea, de un ritm lent, greoi, în care se vorbește despre poezie și se fac trimiteri la Voltaire. Opoziția dintre personajul poetului din prima parte a filmului, care ar întruchipa într-o oarecare măsură un precursor prototip al idealului romantic despre autor, chinuit de misiunea aproape sacră de a crea și de a scrie și caracterul rațional al lui Casanova, care citează din Voltaire, își găsește un ecou în a doua parte, când spiritului iluminist al lui Casanova și senzualității acestuia i se opun spiritul întunecat, malefic, violent, irațional, dar și romantic, al lui Dracula. Atât Casanova, cât și Dracula, au în comun unele trăsături, și anume dorința carnală, plăcerile lumești, însă, dacă primul încearcă să intelectualizeze fiecare instinct și să-i găsească originea, celălalt este situat temperamental la antipod.

A doua parte a filmului, așa cum am menționat anterior, se desfășoară undeva în zona de sud a Carpaților și surprinde flirturile lui Casanova și ale servitorului sau, Pompeu, cu fetele și servitoarea familiei la care stau. Personajele stau la masă, vorbesc, Casanova povestește despre călătoriile sale, despre mersul la operă, despre cinele sofisticate, amintind în treacăt și de efectul afrodisiac al scoicilor. Apariția personajului lui Dracula este probabil una dintre cele mai discrete din toată istoria filmului, spectatorul putând să identifice exact numele lui abia pe genericul de final.

Mai mult decât atât, acesta este surprins din spate în primul cadru al apariției sale. Tonul grav pe care îl ia filmul odată cu apariția lui în narațiune devine din ce în ce mai apăsător pe măsură ce povestea se apropie de final. Regizorul își permite, însă, tot felul de excentricități chiar în momentele cele mai tensionate.

Spre exemplu, în una dintre ultimele secvențe, care îl surprinde pe Pompeu discutând cu servitoarea în timp ce mănâncă cu poftă un măr, vedem cum privirea servitoarei cade din ce în ce mai des pe gâtul dezgolit al bărbatului. Inevitabila mușcătură vampirică nu întârzie să apară, însă ea nu e însoțită de senzualul și tradiționalul „aaahhh" al celor care cad pradă mușcăturii de vampir, ci dimpotrivă, Pompeu rămâne imobil, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. Mușcătura se termină sec cu un brânci pe care Pompeu i-l dă fetei, nici măcar acesta foarte violent. În următorul cadru îl vedem pe bărbat cum se îndepărtează alergând încet, greoi și tâmp, prăbușindu-se după doar câțiva metri. Reacția ca spectator în fața unei astfel de secvențe ce apare într-un moment foarte tensionat al filmului este de pură uimire, întrucât nu realizezi exact ce s-a întâmplat, nici dacă personajul a murit sau nu. Parcă făcând abstracție de bizareria secvenței, Albert Serra continuă povestea pe același ton tensionat, arătându-ne cum lupii încep să tragă cadavrul lui Pompeu în pădure. Finalul filmului sugerează moartea lui Casanova, deși nu o prezintă în mod explicit. Dracula, venit în încăperea în care Casanova doarme întins pe jos, îl privește, ultimul cadru arătându-l pe Casanova, brusc conștient de prezența lui Dracula în cameră, deschizând ochii.

Real

Japonia 2013
regie: Kiyoshi Kurosawa
scenariu: Kiyoshi Kurosawa, Sachiko Tanaka, Rokurô Inui
imagine: Akiko Ashizawa
montaj: Takashi Sato
distribuție: Takeru Satô, Haruka Ayase

de Diana Mereoiu

Polarizate între convențiile filmului de gen și abstractizare intelectuală sau ezoterică, filmele lui Kiyoshi Kurosawa merg contra tendinței americane de antropomorfizare a amenințării non-umane. Felul în care Kurosawa înțelege genul *horror* e detaliat în articolul său, „Ce este cinemaul *horror*?": din punctul lui de vedere, filmele în care spaima e antropomorfizată nu reprezintă cu adevarat filme *horror*, pentru că ele pun spaima pe seama a ceva sau cuiva cu care personajele se pot lupta. Filmele cu invazii extraterestre, cu criminali în serie, cu monștri care dărâmă orașe nu sunt *horror*, în opinia lui, pentru că toate acele amenințări iau forma a ceva cu care te poți lupta, căruia îi poți găsi punctul slab și pe care îl poți învinge. Kurosawa crede că adevărata oroare o constituie frica ce te urmărește zi de zi, prezențele străine din viață care nu te atacă, ci cu care trebuie să înveți să coexiști. În fiecare dintre filmele lui, există un element care pare să țină de supranatural. În „Real", Kurosawa atacă *the ultimate unseen*, subconștientul uman.

În materie de subiect, „Real" este o adaptare liberă după romanul „O zi perfectă pentru Plesiosaur", al lui Rokuro Inui, o reinterpretare în stil *thriller* a mitului lui Orfeu: o tehnologie nouă (denumită *sensing*) îi permite lui Koichi să pătrundă în mintea comatoasă a iubitei sale, Atsumi, pentru a o trezi. O răsturnare de situație mai târziu, aflăm că rolurile sunt inversate și că Atsumi e cea care încearcă să îl trezească pe Koichi, intrat în comă după ce aproape că se înecase.

Personajele lui Kurosawa sunt damnate de la bun început. Copilăria, perioadă care stă de obicei sub semnul inocenței, este pervertită și în jurul ei plutește un sentiment de oroare. Dacă nici atunci pentru personaje nu există curățenie sufletească, nu există pentru ele niciun mod de a se salva, iar problema lor principală devine aceea de a-și găsi modul de a face față ororii. E subiectul ce a stat la baza mini-seriei TV „Penance" și ce și-a găsit supapă în „Cure" (prin personajul Mamiya, un vid uman ce descătușează în fiecare dintre țintele lui instinctul și dorințele criminale). În cazul de față, abordarea este una psihanalitică: o traumă din trecut (înecul unui coleg de clasă, Morio, de față cu el și Atsumi) este fantoma cu care Koichi trebuie să învețe să trăiască.

Lumea interioară a lui Koichi e vizualizată într-un mod ce se mulează pe una dintre temele recurente ale lui Walter Benjamin, spațializarea lumii. Memoria este văzută ca o hartă mentală a tuturor locurilor atașate amintirilor. Pentru a înțelege ceva, trebuie să îi înțelegi topografia, iar pentru asta e nevoie să o parcurgi. Principiul se păstrează și pentru

memorie. Însă în loc să-și înfrunte fantoma, Koichi o reprimă. Întregul lui mecanism mental este concentrat pe izolarea și raționalizarea amintirii. Din cauza asta, nu îl vedem niciodată parcurgând un drum: fie îl găsim pur și simplu într-un spațiu nou, fie călătorește cu mașina (care nu necesită efort pentru deplasare). Mecanismul „defect" al lui Koichi de parcurgere a topografiei minții sale se traduce și în felul în care regizorul tratează spațiul. Spațiile folosite sunt puține, însă Kurosawa le împarte pe axe, încât două secvențe pot fi filmate în același loc, dar spectatorul să nu își dea seama de acest lucru din cauza axei pe care e poziționată camera de filmat. Apartamentul cuplului este împărțit în modul ăsta: secvențele dintre Atsumi și Koichi sunt filmate pe linia ușă-fereastră, iar cele dintre Koichi și editorul sau asistentul său pe o linie perpendiculară celei dintâi. Spațiul și memoria devin unitare pe măsură ce personajul începe să facă pași înspre confruntarea cu sentimentul de vinovăție.

Protagonistul își compartimentează cu atenție gândurile pentru a putea evita amintirea înecului. Pentru asta, Kurosawa dezvoltă compoziția vizuală a filmului urmând *an aesthetic of containment*: de la modul în care folosește liniile dominante din cadru, la arhitectura spațiului și faptul că îl vedem pe Koichi doar în spații închise, până la felul în care apar cadavrele imaginate de Atsumi din banda desenată la care lucrează (în coșciug, într-o cutie sau aranjate în formă de pătrat). Blocajului într-o stare mentală toxică îi corespunde compartimentarea grafică a cadrului. Personajele sunt separate unele de altele prin linii verticale (ale pereților, stâlpilor sau cubiculelor) sau spații goale.

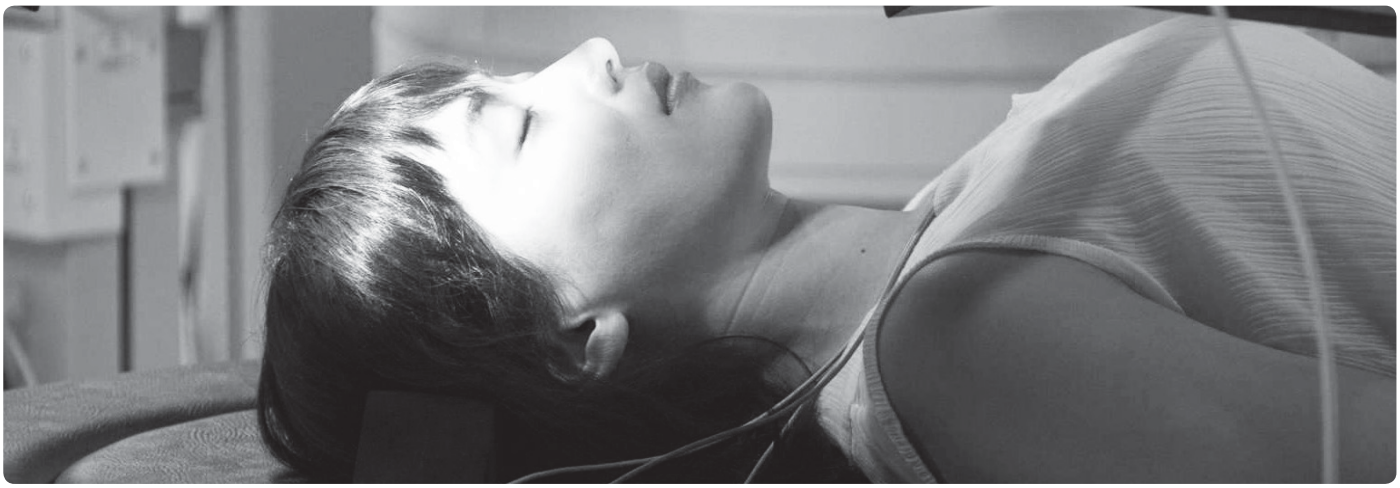
Regizorul păstrează aceeași estetică în minte și în modul în care tratează spațiul, dar alegând să o submineze. Pentru că protagonistul nu reușește întotdeauna să blocheze din minte ceea ce ar prefera să uite, amintirea lui Morio își face adesea loc printre crăpături. Scăpările din mecanismul suprimării gândurilor legate de înecul băiatului își găsesc echivalent în spațiul din afara cadrului. De multe ori în filmele lui Kurosawa, tocmai ceea ce alege să nu includă în cadru este elementul cel mai important. Așa procedează în „Penance": din secvența în care ucigașul stă față în față cu grupul de fetițe dintre care își va alege victima, tocmai Emily (cea care va fi ucisă) nu apare în cadru. Aici o face, de exemplu, în secvența din muzeu, când Kioshi vede cadavrul zombi filozofic din cutie (un zombi filozofic e o plăsmuire ce locuiește în spațiul mental al lui Koichi și reprezintă fragmente ale minții sale; poate fi ori palid, cu o strălucire supranaturală, sau are chipul difuz).

Din cauza reprimării sistematice, întregul univers subconștient al lui Koichi, desenator la o revistă de bandă desenată, este inspirat din estetica *manga*, *manga* fiind singură supapă prin care amintirea traumei își găsește o formă de expresie: criminalul din seria de bandă desenată la care lucrează este inspirat de Morio. Influența *manga* în compoziția cadrelor nu se manifestă ca o stilizare excesivă a imaginii, ci mai ales prin delimitările grafice din cadru, *designul* de lumină sau tranziții. Regizorul alege în majoritatea filmelor sale să treacă de la un cadru la altul prin tăietură din montaj, ceea ce face cel mai adesea și în „Real", dar aici mai folosește și câteva tranziții pentru momentele în care Koichi iese din mintea lui Atsumi: un *fade to black* cu model de hașură de stilou sau pete de cerneală.

Dat fiind faptul că tot ceea ce vedem este creația mentală a lui Koichi, o lume construită de la zero, fiecare detaliu și element vizual capătă, în consecință, înțelesuri tematice (cum e faptul că ochii celor doi nu se întâlnesc mai deloc, dar asta nu face decât ca fiecare privire dintre ei să fie semnificativă). În loc să se folosească de vizual în mod tautologic, Kurosawa preferă să ne ghideze cu precizie prin puzzle și să infirme prin subtextul imaginii ceea ce spune la nivel de poveste. Picură de-a lungul întregului film indicii, cum ar fi faptul că păstrează aceeași încadratură în secvențele din casă din copilăria lui Atsumi și în sesiunea de *sensing* și în „realitate", sau că folosește același efect difuz în cazul lui Koichi când intră în mintea iubitei, precum efectul folosit asupra chipului zombiului filozofic. De fapt, indicii cum că lumea „reală" este fabricația minții lui Koichi există de la bun început. Prima dată când o vedem pe asistenta ce îl ghidează pe protagonist prin procesul de *sensing*, ea coboară niște scări care, din punct de vedere vizual, pornesc de la tâmpla stângă a bărbatului și sunt delimitate de restul cadrului prin lumină și culoare.

Kurosawa încarnează o convenție a filmului de gen, folosirea unghiului subiectiv, și o transformă în subtext (indiciu care dezvăluie răsturnarea de situație). De cele mai multe ori, perspectiva pe care o adoptă e cea a lui Koichi, dar schimbă acest lucru în momentul primei întâlniri cu un zombi filosofic. Intersectându-se cu un asemenea zombi, bărbatul fuge de el. Următorul cadru e filmat din unghi subiectiv (pe care am învățat să îl identificăm ca fiind al protagonistului), dar din acest unghi îl vedem apoi pe însuși Koichi. Perspectiva era, deci, a acelei apariții pe care acum ajungem să o identificăm cu protagonistul.

În multe dintre filmele lui Kurosawa, hazardul este cel care face ca personajele să treacă printr-un eveniment ce va ajunge să le definească întreaga personalitate și modul de funcționare. Expresia ultimă a hazardului este aruncarea în aer a cauzalității poveștii. Secvențele nu sunt dispuse ca un șir, ci ca un maldăr: o secvență nu evoluează din cealaltă, ci se adaugă restului. Mintea lui Koichi alege să înăbușe cauzalitatea: niciuna dintre întâlnirile cu Morio nu este rezolvată, ci se trece direct la următoarea secvență, în care Koichi se poartă firesc, ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat, iar în întâlnirile lor repetate, „Atsumi" nu pare să facă vreun progres spre a-și dori să se trezească din comă. Lipsa cauzalității dovedește virtuozitatea cu care se pricepe Kurosawa să facă filme de gen. El nu abordează procesul cu detașare postmodernistă și cu intenția de a deconstrui, *just to prove a point*. Opțiunile sale sunt „de bună-credință": ascunde nu pentru efecte gratuite de spaimă și subminează nu dintr-o superioritate auctorială, ci face asta pentru plăcerea lucrului cu tropii genului. Făcând acest lucru, creează - ca să-l parafrazeze pe Terrence Rafferty - o tensiune foarte neliniștitoare de privit: aceea de a urmări pe cineva decizându-se cine e cu adevărat.



Under the Skin

Sub piele
Marea Britanie-SUA 2013
regie: Jonathan Glazer
scenariu: Jonathan Glazer, Michel Faber, Walter Campbell
imagine: Daniel Landin
montaj: Paul Watts
distribuție: Scarlett Johansson

de Andreea Mihalcea

„Under the Skin", promovat, cu variațiuni, ca un *mindblowing sci-fi*, în care Scarlett Johansson joacă rolul unei *femme fatale* extraterestre ucigașe, are toate șansele să stârnească impresii total contradictorii în termeni de recepție. Pe de-o parte, e un film experimental pretențios și idiosincrasic, care împrumută tropi narativi din tradiția filmelor cu ucigași în serie și procedee vizuale de documentar *low-tech* realizat cu camera ascunsă și lumină naturală, alternate cu ocazionale efuziuni compoziționale calofile, doar pentru a relua, la nivel ideologic, cu maximă ambiguitate, niște clișee romanțate *old-school* despre criza de identitate a creaturilor antropomorfizate confruntate cu inaccesibilitatea trăirilor umane și posibilitatea dezvoltării conștiinței și a sensibilității. Pe de altă parte, revăzându-l pe bucăți, mi se pare că ritmul bolnăvicios cu care se scurge aproape inutil timpul, placiditatea chipului lui Johansson și coloana sonoră *eerie*, la limita dintre lascivitate și amenințare iminentă prelungită aproape anti-climactic, dar mai ales, miza regizorală în sine – aceea de a face un film *alienesque* prin mijloace pământene minimale - îl fac, totuși, să fie suficient de „contagios" încât să merite vizionarea. Recurența POV-urilor subiective ale unei creaturi dislocate reușește până la urmă să transmită spectatorului neliniștea aceea seducătoare de a înainta în spațiu în gol în același timp cu protagonista și că fiecare pas stă sub semnul imprevizibilului.

La nivel diegetic, de bine, de rău, Glazer răspunde întrebărilor „cum?" și „ce?" (în parte), însă în privința celorlalte, precum „cine?", „de ce?" sau „pentru ce?" e destul de lacunar. Filmul a fost adaptat după un roman, așa că *imdb*-ul, kit-ul de presă și câțiva cronicari ne spun clar că eroina este o extraterestră pe nume Laura care se hrănește cu carne de om, lucruri care nu reies în niciun moment din film, nici măcar faptul că personajul ar avea un nume. Pregenericul, de pildă - construit din forme sferice artificiale ba suprapunându-se, ba contopindu-se, pentru a se transforma în cele din urmă într-o (surpriză!) pupilă, în timp ce se rostesc din *voice over* cuvinte aleatorii scoase alfabetic din dicționar –, în conjuncție cu prima apariție a lui Scarlett, duc cu gândul că protagonista ar fi mai degrabă un android sintetic decât un extraterestru. Abia la final, te gândești poate că pregenericul e varianta conceptual-sintetică a lui Glazer de a sugera că ce-l

interesează pe el să redea este perspectiva subiectivă a unei creaturi dintr-o altă lume, *hence* sensul ochiului. Însă povestea cu alimentația pe bază de carne de om e, totuși, cel puțin în ceea ce privește filmul, un mit. *Grosso modo*, „Under the Skin" este un film despre răpiri extraterestre, admițând că acțiunea e în mare parte centrată pe ideea de vânătoare, însă de ce, pentru ce sunt răpiți oamenii sau care e rolul partenerului motociclist al Laurei care îi supervizează toate mișcările sunt întrebări al căror răspuns rămâne la nivel de speculație, ceea ce e destul de neobișnuit pentru un SF tipic. E adevărat că filmul de față nu e un SF tipic, dar introducerea în *plot* a unor variabile care sugerează existența unei alte lumi, diferite cel puțin diegetic de cea pe care o cunoaștem, creează mai mereu niște așteptări legate de natura și structura acesteia.

După ce se înarmează cu un ruj roșu dintr-un centru comercial, „extraterestra Laura" conduce pentru zeci de minute o dubiță albă Ford Transit prin niște suburbii și pe autostrăzi scoțiene cu aspect mlăștinos și șters, încercând să agațe bărbați singuri. Găselnița de producție din spatele filmului este că au montat camere ascunse în dubiță, filmând deci *guerilla style* cadre observaționale *telles quelles* cu exteriorul, alternând aleatoriu obiectivele, în așa fel încât, din când în când, acest exterior inexpresiv e surprins uneori gratuit grandangular; așa cum și cadrele contraplonjate din profil cu domnișoara Johansson conducând sunt adesea destul de inexpresive. Acum, trebuie menționat că așa cum „Under the Skin" nu este tocmai un film SF, nici Scarlett Johansson nu este tocmai Scarlett Johansson. Nu starul, cel puțin. Are părul scurt, brunet, breton, o haină de blană artificială și niște blugi mulați, iar imaginea desaturată îi șterge puțin din *glamour*-ul cu care e de regulă reprezentată. Drept pentru care, se pare că cei mai mulți trecători și figuranți (filmați) nu au recunoscut-o pe actriță, ceea ce *desigur*, a însemnat că experiența acestui film a fost pentru domnișoara Johansson una *terapeutică*, după cum ea însăși declară la conferința de presă de la Veneția (unde își revenise, *whew*, blondă, frumoasă, stilată). Ideea experimentului mi se pare interesantă, dar din păcate, în timpul vizionării (cel puțin, la prima vizionare) te gândești că e mai degrabă rezultatul peticit al unor costuri mici de producție, decât al unei experiențe cathartice de actorie.

Acostează bărbați singuri, pe care îi aduce înapoi în vizuina-casă părăsită, unde are loc un ritual de *striptease*. Laura se dezbracă progresiv, mergând în linie dreaptă, într-un fundal complet negru, în timp ce victimele masculine o urmează din ce în ce mai excitate, cu totul inconștiente de faptul că se afundă puțin câte puțin în podeaua care pare să-și modifice starea de agregare, devenind, la contactul cu carnea umană, fluidă. În ciuda repetitivității (ritualul se întâmplă de trei ori), momentele de felul acesta – contactul vizual direct al Laurei, unduirea *dérriere*-ului, urmărirea aproape dansată, muzica sacadată, care se încheie cu înghițirea completă a bărbaților în această masă lichidă antifonată, unde ei înșiși ajung să-și modifice forma – sunt binevenite prin contrast cu ariditatea narativă care domină restul filmului.

Jonathan Glazer se folosește de o logică parșivă de tip cauză-efect, în sensul în care deși nu accentuează narativ criza Laurei, repectiv schimbarea ei, el trece totuși în revistă sumar cauza, concentrându-se pe efect. Cea de-a treia și ultima tentativă de *alien abduction* e, în fond, cea care declanșează ruperea Laurei de *pattern*-ul cu care ne-am obișnuit: pe al treilea bărbat acostat, care are fața diformă, amintind de Elephant Man-ul lui Lynch, îl lasă să scape. Urmarea este o secvență destul de memorabilă, cu acest bărbat coborând gol și stângaci pe un deal, cu luminile orașului de provincie în fundal, înainte de ivirea zorilor. În ciuda faptului că ea l-a lăsat să scape, „complicele" său motociclist, cel mai probabil tot un extraterestru, *seals the deal*: îl așteaptă pe bărbatul diform în fața casei, îl lovește și îl urcă în portbagaj. Din acest punct încolo, trama devine încă și mai îndoielnică estetic, proiectând umbre a ceva ce am mai văzut, făcut mai rău, simulacre de epifanii tăcute, uneori posibil rizibile. Glazer apelează la același mecanism al monocromiei de fundal ca mijloc de redare vizuală a unor momente-cheie, „evadarea" Laurei fiind rezumată la faptul că, ajunsă într-o zonă montană învăluită de un abur alb, pleacă subit de la volanul dubiței, pierzându-se în acest spațiu aproape ireal. Ultima parte, destul de tipică la nivel de intenție SF-urilor cu extratereștri binevoitori, e cea în care Laura pare să caute să se integreze printre oameni. Însă detaliile care o fac să-și dea seama că nu e echipată pentru asta sunt, cel puțin povestite, aproape caraghioase. De pildă, primul lucru pe care ea îl face este să încerce să mănânce într-un restaurant o porție de *forêt noire*, însă nu reușește, înecându-se și scuipând în farfurie, spre oprobriul celorlalți clienți civilizați. Un preambul, se pare, pentru experiența, scenaristic vorbind, „eminamente" umană, a iubirii: e culeasă dintr-un autobuz oarecare de un străin binevoitor, care o ia în grijă în casa lui, îi face de mâncare (de care firește că nu se atinge pentru că, na!, probabil nu are aparat digestiv, extraterestră fiind), ascultă muzică la radio, se uită împreună la televizor (gura întredeschisă și ochii mari ai lui Johansson ar putea, și în acest rând, să dea naștere câtorva zâmbete) și, în cele din urmă, încearcă să facă sex. Până în punctul ăsta, ultimele minute păreau să aibă chiar ceva din „Micul Prinț", personajul lui Johansson căpătând puțin din aspectul, ingenuitatea și uimirea sub-umană de animal domesticit. Finalitatea scenei de sex e, cu toată bunăvoința, destul de comică, ceea ce n-ar fi problematic dacă asta și sconta regizorul să obțină. Or, comicul nu pare să fi fost neapărat pe agenda sa. Lumina difuză, muzica molcomă, domnișoara Johansson în lenjerie, întinsă pe spate, străinul binevoitor deasupra ei, pregătit să o penetreze - totul e întrerupt când ea se ridică în capul oaselor, pune mâna pe prima veioză pe care o vede și se apucă să-și cerceteze vaginul. Actul trei. Sălbăticirea. Ca mai toate creaturile inadaptate, de la monstrul lui Frankenstein încoace, și Laura caută izolarea, pe care pare să o găsească într-o pădure pustie, unde rătăcește și se refugiază într-un adăpost forestier. E găsită de un pădurar care încearcă să o violeze și e hăituită prin pădure. Smulgându-i hainele, bărbatul rupe și bucăți din pielea cu aspect antropomorf, lăsând la iveală adevărata piele, neagră și lucioasă. În timp ce în jur începe să ningă, Laura își dezbracă la propriu rămășițele de piele, privindu-și fostul chip, încă viu, până când pădurarul aruncă benzină peste ea, dându-i foc, penultima imagine din film fiind focul acesta viu alergând prin zăpadă, până la epuizare, văzut la un cadru larg, ceea ce-i dă desigur, nota patetică. Reîntâlnim motociclistul misterios undeva pe un vârf de munte, privind parcă întreaga scenă de mai înainte, filmul încheindu-se cu un POV contraplonjat al Laurei, destul de frumos, din care se vede ninsoarea, în sfârșit, în liniște.

Filmul are, cu siguranță, câteva secvențe care se vor memorabile, și chiar și unele discuții din dubiță, improvizate sau nu, te țin pe scaun, așa cum și cinismul scenei în care Laura lasă singur pe plajă un bebeluș, după ce mai înainte părinții lui s-au înecat și ea l-a ucis pe unicul bărbat de pe plajă care putea să-l salveze, e destul de penetrant. Însă are și destule momente când simți că e o pierdere de vreme sau că deraiază într-un kitsch nejustificat. POV-urile din mașină cu oamenii de pe stradă sunt uneori de-a dreptul banale, părând, pur și simplu, lipite ca să umple cele 90 de minute: folosirea oglinzii ca metodă de a transmite ideea de introspecție sau de punere la îndoială a identității, sau chipul lui Scarlett supraimpresionat peste o pădure de brazi sunt câteva exemple. Unele dintre soluțiile regizorale ale lui Glazer sunt interesante, date fiind premisele, (iar coloana aceea sonoră, săraca, duce mult în spate) însă, orice s-ar spune, el se învârte, totuși, în jurul ideii de semnificație a formei, ori ce anume are de zis pe acest subiect rămâne destul de abscons.

Le dernier des injustes

Ultimul dintre cei nedrepți
Franța-Austria, 2013
regie,scenariu: Claude Lanzmann
imagine: Caroline Champetier, William Lubtchansky
montaj: Chantal Hymans
distribuție: Benjamin Murmelstein, Claude Lanzmann

de Raluca Durbacă

În voluminosul și complexul său eseu despre procesul lui Adolf Eichmann - fost șef al subsecției B4 (care se ocupa de problemele evreiești, și, în consecință, de deportarea acestora către lagărele de exterminare), din cadrul secției IV (numită și Gestapo/ Poliția Secretă de Stat) a R.H.S.A. (Reichssicherheitshauptamt/ Biroul Principal de Securitate a Reichului German) –, „Eichmann la Ierusalim", scris pentru revista „The New Yorker" în primăvara anului 1963, Hannah Arendt, autoare a studiului „Originile totalitarismului", afirma: „Însă întrebarea pe care procurorul a adresat-o cu regularitate tuturor martorilor, cu excepția luptătorilor din cadrul rezistenței, și care suna atât de natural pentru cei care știau prea puține lucruri despre contextul real al procesului – întrebarea «De ce nu v-ați revoltat?» - a servit de fapt drept un paravan de fum pentru întrebarea care nu a fost adresată: «De ce ați cooperat?». Și astfel, toate răspunsurile la întrebarea fără de răspuns pe care domnul Hausner (n.tr. - procurorul general în procesul lui Adolf Eichmann din Ierusalim) a adresat-o martorilor săi au fost în mod substanțial mai puțin decât adevărul, întregul adevăr și nimic altceva decât adevărul (n.tr – referință la jurământul depus de martori în procese). Adevărul era că evreii, pe de-a-ntregul, nu erau organizați; că nu dețineau teritorii, că nu aveau nici guvern, nici armată; că, în momentele cele mai dificile, nu au avut un guvern în exil, care să-i reprezinte printre Aliați, nici depozite de armamente, nici tineri cu instrucție militară. Însă, întregul adevăr era că au existat organizații ale comunității evreiești și asociații de întrajutorare evreiești atât la nivel local, cât și internațional. Oriunde existau evrei, existau lideri evrei recunoscuți, iar acești lideri, aproape fără nicio excepție, au cooperat într-un fel sau altul, dintr-un motiv sau altul, cu naziștii. Întregul adevăr era că, dacă evreii ar fi fost cu adevărat neorganizați și lipsiți de lideri, ar fi fost haos și mizerie, însă numărul total de victime nu ar fi ajuns la cinci, șase milioane de oameni." [1]

Articolul în cinci părți al Hannei Arendt a stârnit un scandal uriaș, în urma căruia autoarea a primit amenințări cu moartea, din două mari motive. Primul s-a datorat modalității în care a ales să-l portretizeze pe Eichmann – un mediocru funcționar incapabil să gândească pentru sine, care, așa cum a și declarat în timpul procesului, și-ar fi ucis propriul tată dacă ar fi primit ordin de la Führer (ordinele, chiar și verbale, ale lui Hitler aveau statut de lege în Germania nazistă) -, spre deosebire de modalitatea în care procurorii israelieni au încercat să-l prezinte publicului internațional în timpul procesului - drept marele arhitect al

„Soluției Finale", adică al planului de exterminare a evreilor europeni. Cel de-al doilea motiv este redat mai sus: acuzele pe care Arendt le-a formulat (foarte documentat) împotriva liderilor comunităților evreiești europene din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, care, așa cum afirmă autoarea, organizând comunitățile de care răspundeau, nu au făcut decât să grăbească procesul de lichidare început de naziști.[2]
Unul dintre acești lideri ai comunităților evreiești, acuzat de colaborare cu naziștii (și cu Eichmann în mod special) încă de dinaintea apariției articolului Hannei Arendt, este Benjamin Murmelstein, subiectul celui mai recent documentar al lui Claude Lanzmann, „Ultimul dintre cei nedrepți", cel care în 1985 a regizat „Shoah", legendarul documentar de nouă ore și jumătate despre Holocaust.
Benjamin Murmelstein fusese rabinul șef al Vienei înainte de începerea celui de-Al Doilea Război Mondial. După anexarea Austriei, în 1938, fusese implicat în procesul de emigrare a evreilor austrieci, în urma căruia peste o sută douăzeci de mii de evrei au reușit să evite deportarea în lagărele de exterminare. Adolf Eichmann era pe atunci șeful biroului de emigrare a evreilor din Viena, iar Murmelstein a fost nevoit să colaboreze cu acesta pentru a se asigura că întregul proces de emigrare funcționează. Odată cu începerea celui de-al Doilea Război Mondial, Murmelstein a fost deportat în Theresienstadt, un ghetou model organizat de naziști pentru a arăta lumii îngrijorate că evreii sunt tratați omenește. Acolo, Murmelstein, împreună cu rabinul șef al Berlinului, Paul Eppstein, și cel al Pragăi, Jacob Edelstein, au fost numiți de către naziști în conducerea Consiliului Evreiesc (Judenrat) al Theresienstadt. Jacob Edelstein a fost arestat în 1943, trimis la Auschwitz-Birkenau, unde a fost omorât, iar Paul Eppstein a fost împușcat în ceafă în 1944, în Theresienstadt. Murmelstein a fost singurului dintre cei trei lideri ai Consiliului care a supraviețuit celui de-al Doilea Război Mondial, și acesta pare să fi fost principalul său păcat.
Lanzmann a filmat interviul cu Murmelstein în 1975, în Roma, acolo unde fostul lider al evreilor din Viena trăia în exil, nefiindu-i permis să meargă în Israel, unde era considerat persona non grata, iar afecțiunea sa pentru Murmelstein este declarată încă de la începutul documentarului, într-o notă în care Lanzmann mărturisește că a ajuns să-l respecte și să-i admire sinceritatea, notă care este mai apoi completată de gestul său de la final, în care aruncă un braț peste umerii lui Murmelstein, în timp ce cei doi se îndepărtează de cameră și pășesc înspre asfințit, ca doi eroi dintr-un *western* american. Gestul lui Lanzmann din final mai spune și altceva: că admirația pe care acesta a simțit-o pentru Murmelstein nu a fost o consecință a unei reflecții de 40 de ani și a indulgenței pe care doar timpul o poate aduce, ci un sentiment născut spontan, în timpul interviului, pentru un om care, pus față în față cu o situație disperată și imposibilă, a făcut ce a știut mai bine pentru a face viața evreilor din Theresienstadt mai suportabilă, chiar dacă asta a însemnat îndeplinirea ordinelor date de naziști. Presat să oprească epidemia de tifos din ghetou, Murmelstein le-a refuzat hrană evreilor care nu făceau injecțiile anti-tifos, forțându-i astfel să se supună tratamentului. Confruntat cu o invazie de păduchi care afecta în primul rând populația în vârstă, Murmelstein a evacuat câteva familii de evrei cu statut privilegiat în ghetou din apartamentele lor de la mansardă și a înființat acolo centre de despăduchere, unde se putea asigura că bătrânii erau îngrijiți corespunzător. Nu numai că a refuzat să întocmească liste cu persoanele ce urmau să fie deportate în Est, către lagărele de exterminare, evitând astfel să dea o mână de ajutor naziștilor (contrar acuzelor aduse de Arendt), ci a și oprit amplul proces de mituire a funcționarilor evrei din ghetou - care, în schimbul unor beneficii în bani sau în natură, scoteau de pe listele morții numele unor evrei privilegiați - amenințându-i pe aceștia că dacă scot un singur nume, vor trebui să-l introducă pe al lor în schimb. Ce demonstrează cele aproape patru ore de interviu cu Murmelstein este că adevărul istoric este mult mai complex și mai complicat de stabilit decât îl fac să pară o privire generală și un studiu abstract, cum este cel al Hannei Arendt (care din fericire nu a fost nevoită să îndure ororile vieții din ghetouri), asupra unor evenimente. Detaliile pe care Murmelstein le dă despre perioada în care a colaborat cu Eichmann și despre perioada în care a condus ghetoul Theresienstadt sunt esențiale în procesul de înțelegere a felului în care funcționa mașinăria nazistă de exterminare. Nu doar că dezaprobă concluziile lui Arendt, cum că Eichmann ar fi fost un funcționar mediocru, afirmând că acesta era de fapt „un demon" lacom, mânat de o ideologie profund antisemită, ci și reușește să explice în detaliu modalitatea în care averile comunităților de evrei din Austria au ajuns să fie investite în capacitățile militare ale Germaniei, prin mitele care se dădeau pentru a se cumpăra vize de emigrare în țările care primeau refugiați evrei.
Pe de altă parte, gradul de colaborare a liderilor evrei cu autoritățile naziste și problema vinovăției personale resimțite de aceștia sunt două chestiuni diferite, Lanzmann reușind să facă o distincție clară între șuvoiul de detalii administrative (nume, date, întâlniri, ordine primite), digresiuni, trimiteri la mituri și autocorecții ale lui Murmelstein și incapacitatea acestuia de a discuta despre felul în care se raportează la propriile sale fapte. Tot ce reușește Lanzmann să facă este să-i reamintească din când în când lui Murmelstein că el este singurul dintre liderii evrei ai Theresienstadt care a supraviețuit, dând astfel naștere unui noi șuvoi de alegorii, digresiuni și detalii administrative, care pentru Lanzmann țin loc de răspuns. Incapacitatea lui Murmelstein de a discuta despre propria vinovăție este o recunoaștere implicită a acesteia. Într-unul dintre momente, Murmelstein, specializat în mitologie, după cum singur mărturisește, se compară cu Șeherezada, cea care a evitat moartea spunându-i sultanului 1001 de povestiri, până când acesta a ajuns să se îndrăgostească de ea și să renunțe la planul său de a o ucide. Și, într-o anumită măsură, aceste zeci de micropovestiri pe care Murmelstein i le spune lui Lanzmann sunt singurul zid pe care fostul rabin șef al Vienei îl mai poate așeza între el și propria sa vinovăție.

1 „A Reporter at Large. Eichmann in Jerusalem. III", Hannah Arendt, „The New Yorker", ediția din 2 martie 1963, pag. 50.

2 Articolul Hannei Arendt este foarte complex și conține foarte multe informații și detalii despre funcționarea sistemului legislativ și administrativ nazist, ce nu pot fi rezumate în câteva fraze. De aceea, recomand citirea acestui articol pentru o mai bună înțelegere a discuției cu privire la nivelul colaborării dintre liderii comunităților evreiești și autoritățile naziste.

The Immigrant

Imigranta
Statele Unite ale Americii 2013
regie: James Gray
scenariu: James Gray, Ric Menello
imagine: Darius Khondji
montaj: John Axelrad, Kayla Emter
distribuție: Marion Cotillard, Joaquin Phoenix, Jeremy Renner

de Mihai Kolcsár

1921, New York, Insula Ellis. Două surori poloneze coboară de pe unul din vasele cu numeroși imigranți care caută o viață mai bună. Înainte să treacă de vamă, trebuie să treacă inspecția medicală, iar când una din ele este diagnosticată cu o boală pulmonară, medicii o trimit la carantină pentru șase luni, despărțindu-le pe cele două. Ewa (Cotillard), sora rămasă, își continuă drumul, dar unchiul și mătușa ei, care trebuia să le aștepte pe tinere, nu au venit, ba chiar adresa dată de ei pare să nu existe, așa că Ewa urmează să fie deportată. Visul American a murit înainte de a începe. James Gray și-a bazat scenariul pentru acest film pe poveștile pe care le-a auzit de la bunicii săi, care chiar au imigrat în New York, însă cu toate acestea nu a abandonat tematica ce se regăsește în toate filmele sale de până acum, lumea mizeră a interlopilor populată de personaje cu o moralitate ambiguă.

Ewa este luată sub protecție de un individ dubios (Phoenix), care se prezintă inițial ca un sincer binefăcător, dar se dovedește a fi un pește cu personalitate instabilă. Pe de o parte o trage pe Ewa, încet dar sigur, în lumea prostituției; pe de altă parte dezvoltă o obsesie amoroasă pentru ea. Inițial femeia nu vrea decât să scape, dar după ce își dă seama că unchiul ei s-a lepădat de ea în mod intenționat, ultimul fir de speranță pentru o viață decentă dispare și ea devină foarte pragmatică.

Ewa își creează un rol de supremă și eternă victimă. Este forțată de soartă să comită acte criminale, dar cu toate astea rămâne o persoană cu integritate, lucru care îi permite să-i trateze pe cei din jurul ei cu dispreț. Desigur, nu se obosește să afle dacă nu cumva și alții au trecut prin vremuri grele. De altfel, regizorul menține construcția personajelor la un nivel exterior, refuzând publicului vreo motivație sau posibilitate de a înțelege mai bine psihologia acestora. Tot ce ni se oferă sunt acțiunile personajelor care adesea par contradictorii sau aleatorii. Proxenetul interpretat de Joaquin Phoenix este adesea perfid, manipulator, calculat și pregătit să invoce principii de moralitate în care nu crede, pentru a obține ceea ce dorește, iar în alte momente crede sincer în iubire și în sacrificarea de sine pentru binele altora. Starea de victimă a protagonistei este, de asemenea, menținută într-o arie neelucidabilă: din film reiese că prostituarea ei este un mare sacrificiu, un moment important, dar mai apoi sunt plasate dovezi că ea ar mai fi practicat meseria, și deși spune că ar fi fost violată în trecut, sinceritatea îi este pusă sub mare îndoială în acel moment de construcția personajului. Regizorul reușește, într-adevăr să evite o serie de clișee și tropi de personaje prin felul cum le-a scris și dezvoltat, dar finalmente le-a afundat atât de adânc în vag, încât nu mai există nicio noimă sau unitate și ar putea fi considerate a fi două-trei personaje diferite în loc de unul.

Imaginea este semnată de Darius Khondji, și calitățile acesteia amintesc de colaborările sale cu Jean-Pierre Jeunet, mai ales în „Delicatessen" („Delicatese", 1991, regie Marc Caro și Jean-Pierre Jeunet). Culoarea joacă un rol important în efectul acestui film, lumina galben-aurie, ca de la lumânări sau becuri slabe, care acoperă personajele, având mai multe niveluri de interpretare. În primul rând, evocă perioada, atât diegetic, prin imitarea surselor de lumină anterior menționate, cât și prin sugestia de imagine sepia, culoarea pozelor din acea vreme. La un nivel secund, poate reflecta decepția prin care a trecut viziunea personajelor asupra Americii și a faimosului vis american. Milioane de oameni au emigrat în Statele Unite sperând că acolo străzile sunt poleite cu aur, dar din primul moment de după sosire ei dau de sărăcie, disperare și respingere, iar singurii care se descurcă sunt cei care nu cunosc limita de jos în moralitatea actelor lor.

Considerând că „The Immigrant" tinde spre o melodramă de epocă, cu o narațiune cam haotică, care explorează superficial atât personajele, cât și societatea acelor vremuri. Este neclar dacă regizorul a avut vreo altă intenție decât punerea pe peliculă a poveștilor bunicilor săi.

Michael Kohlhaas

Franța 2013
regie: Arnaud des Pallières
scenariu: Arnaud des Pallières, Christelle Berthevas, Heinrich von Kleist
imagine: Jeanne Lapoirie
montaj: Sandie Bompar, Arnaud des Pallières
distribuție: Mads Mikkelsen, Mélusine Mayance, Denis Lavant

de Irina Trocan

Romanul scurt „Michael Kohlhaas", scris de Heinrich von Kleist în 1811, a fost redescoperit de generații succesive datorită modernității temei sale și a stilului. Adaptabil pentru formatul de poveste despre cât-de-departe-ai-merge-pentru-dreptate, are ca protagonist eponim un negustor de cai care preferă să se pună în pericol decât să se lase umilit; un nobil îi confiscă doi armăsari când trece prin ținutul său, pretextând că astfel ar acoperi o taxă locală, iar Kohlhaas luptă să și-i recupereze într-un șir de acțiuni care duce la urmări neprevăzute (între altele, moartea soției lui și iscarea unei revolte a țăranilor).

Înainte de filmul lui Arnaud des Pallières, textul a mai fost adaptat pentru ecran, în primii ani care marchează mișcarea Noului Cinema German: filmul se numește „Michael Kohlhaas - Der Rebell" (1969) și e regizat de Volker Schlöndorff, care și-a luat mult mai multe libertăți în actualizarea poveștii. Prin comparație, „Kohlhaas"-ul lui des Pallières e fidel și auster și e clasic ca stil de narațiune. Sigur, există modificări față de datele cărții – acțiunea e mutată din Germania secolului al XVI-lea în Franța secolului al XVI-lea, despre care cineastul spune că îi e mai apropiată – și există modificări de accent: pe lângă rezolvarea nedreptății comise, un fir narativ marchează explicit greutățile la care-i supune Kohlhaas pe oamenii care îl urmează (ajutându-l în ceea ce e până la urmă o cauză personală) și un alt fir narativ, poate mai pregnant, o are în centru pe fiica protagonistului, care e dezrădăcinată și e forțată să înțeleagă și să judece tot ce se întâmplă din cauza tatălui ei. Apoi, chiar în limitele clasicismului, trebuie apreciat flerul lui des Pallières de a-l fi distribuit ca întrupare eroică a stoicismului pe Mads Mikkelsen (pe care îl știa pe atunci doar din seria „Pusher" a lui Nicolas Winding Refn și din „După nuntă", al danezei Suzanne Bier – nici măcar „Valhalla Rising" nu apăruse) și opțiunile discrete de mizanscenă prin care Arnaud des Pallières alege să ecranizeze perioada istorică: costumele sunt închise la culoare și relativ simple, iar decorul în care se petrece o parte importantă din film e pur și simplu un teren stâncos nemarcat de intervenția omului. (Pentru că regizorul a ținut să filmeze în locație, accidentele meteorologice sunt foarte pregnante; bătaia vântului și mișcarea norilor contribuie la mizanscenă comparabil cu coregrafia figuranților călare.)

Analogia obligatorie cu „Braveheart" (regia Mel Gibson, 1995) care apare din loc în loc în cronicile la filmul lui des Pallières ține mai bine dacă vă amintiți „Braveheart" foarte vag – protagoniștii ambelor filme au acea aură glorioasă a eroilor din dramele istorice (cu toate că des Pallières nu pare să facă nimic să o amplifice, dincolo de frecventele prim-planuri cu Mikkelsen meditativ). Ce se poate însă susține despre amândouă e că sunt o relatare a trecutului din perspectiva prezentului, își fac eroii mai inteligibili pentru spectatorii cu preocupări contemporane și maschează orice detaliu istoric „excesiv" care ar putea complica sau umbri teza filmului; chiar dacă personajele și decorul nu sunt *larger-than-life*, devin niște abstracțiuni.

Mi se pare important să amintesc că un alt roman al lui Kleist, „Die Marquise von O...", a fost adaptat în 1976 de regizorul francez Eric Rohmer cu o fidelitate și mai mare față de text ca a lui des Pallières (care recunoaște că a rescris dialogul să îi sune mai familiar publicului contemporan), dar cu ireverență față de convențiile cinemaului popular. Mai precis, traducând imaginile lui Kleist pentru ecran cu acea ambiguitate mult-lăudată de André Bazin, încurajându-și actorii spre un stil de joc teatral care seamănă mai mult cu tradiția *comédie française* decât cu *method acting*-ul, emulând împreună cu directorul de imagine Néstor Almendros compoziții picturale inspirate din romantism, „Die Marquise von O..." împiedică spectatorii să „trăiască" acțiunea direct, uitând că aparține unei epoci diferite și puțin cunoscute. În alte filme istorice, Rohmer folosește decor hiperstilizat – în „L'Anglaise et le Duc" (2001), plasat în vremea Revoluției Franceze, suprapune digital actorii din film unor fundaluri pictate, iar în „Perceval le Gallois" (1978) – adaptat după un text din secolul al XII-lea a cărui acțiune e plasată în secolul al V-lea – arată machete de copaci, câmpii verzi și castele de piatră printre care actorii se plimbă rostindu-și replicile exact ca în textul lui Chrétien de Troyes – inclusiv, pentru a păstra cadența replicilor, rostind notațiile „zise el/zise ea".

De altfel, Arnaud des Pallières însuși, în filmele sale anterioare, experimentează rafinat cu formate de imagini înregistrate (în principal *found footage*) și ar trebui să le cunoască posibilitățile. Însă „Michael Kohlhaas", raportat la densitatea acelor filme și la îndrăzneala adaptărilor istorice ale lui Rohmer, e într-adevăr un fel de „Braveheart".

La Danza de la Realidad

Dansul realității
Chile - Franța 2013
regie,scenariu: Alejandro Jodorowski
imagine: Jean-Marie Dreujeu
montaj: Maryline Monthieux
distribuție: Brontis Jodorowski, Pamela Flores, Alejandro Jodorowski

de Alina Calotă

După o perioadă în care a transformat scenariul și *story-boardul* filmului nerealizat „Dune" într-o serie de benzi desenate adunate (în limba franceză) sub numele „L`Incal", a scris poezie, autobiografie, cărți de psihoterapie și psihomagie sau psihoșamanism, Jodorowski revine la regia de film și realizează în 2013 lungmetrajul „La Danza de la Realidad", care sintetizează viziunea lui asupra artei cinemaului.

Jodorowski parcurge un drum de la regia de teatru absurd, la mișcarea *Panic* (înființată de el, alături de Fernando Arrabal, Roland Topor și inspirată din suprarealism și Teatrul Cruzimii, pus în scenă și teoretizat de Antonin Artaud), la cinema suprarealist („La Cravate", 1957, „Fando y Lis", 1965) și *midnight movies* („El Topo", 1970), din care derivă filmele hibrid-suprarealiste („The Holy Mountain", 1973, „Santa Sangre", 1989) și câteva excepții de filme realizate la comandă: „Tusk" (1980) și „The Rainbow Thief" (1990) – o poveste jucăușă și melancolică despre un cerșetor (Dima) și prietenul lui de viță nobilă, izolat în lumea subterană, într-o canalizare (Meleagre).

Cinemaul „hibrid suprarealist" presupune un fel de rechestionare a conștiinței umane și punerea ei, nu sub semnul visului, așa cum au făcut suprarealiștii, ci sub semnul metaforei. Atât în film, cât și în discursul lui artistic extracinematografic, Jodorowski își formulează filosofiile prin povestiri și arhetipuri (Tarot, Biblie, pilde zen sau budiste). Într-un interviu de prezentare și popularizare a filmelor sale, acesta declară că la baza ultimului său film a stat o parabolă despre onestitate[1] de tipul „Povestirilor filosofice din lumea întreagă" din „Cercul mincinoșilor", scrisă de Jean-Claude Carrière.

Arta poveștii, așa cum o vede Jodorowski, este varianta personală a formulei povestirilor lui Carrière. „Cercul mincinoșilor" se compune dintr-o serie de povestiri-metafore, de filosofii-anecdote, iar „La Danza de La Realidad" conține episoadele/amintirile cele mai pregnante din copilăria regizorului. Filmul este un portret colectiv realist și fantastic al familiei lui Jodorowski. Trăsăturile personajelor sunt umanizate și ușor caricaturizate. Tatăl e un tiran deghizat în Stalin, ce parcurge un drum inițiatic și este salvat de două ori de mama care mai întâi îl vindecă de o boală fizică, iar apoi de psihoza autorității. Mama este metaforizată într-o figură generoasă, atât la propriu (e o femeie voluptoasă), cât și la figurat (o mamă iubitoare). Copilul, Alejandrito, trece testele durerilor fizice pe care i le impune tatăl, învață să-și învingă fricile de la mama care vorbește cântând, împlinind astfel dorința reală a mamei lui Alejandro Jodorowski de a fi soprană, și în final trăiește experiența reuniunii familiei.

Așadar, principiul structurant al filmului este un proces continuu de transformare a realității în metaforă, așa încât arta filmului devine arta metaforei. Metafora, și implicit filmul, reprezintă un procedeu artistic/artificial, un vehicul (vindecător) pentru eliberarea psihozelor. Jodorowski consideră filmul un produs mental, o copie a conștiinței autorului și, la rândul său, deschizător de conștiință. „La Danza de la Realidad" este, de fapt, o adaptare cinematografică după romanul cu același titlu scris de regizorul însuși. Deși povestea copilăriei marcate de o familie disfuncțională este spusă la persoana I, ea funcționează după principiul metaforei, astfel încât biografia lui Jodorowski devine un fel de realism fantastic. Din punct de vedere narativ, în film vocea și prezența regizorului sunt concrete: Jodorowski însuși joacă rolul povestitorului autobiografiei.

Una dintre cele mai importante direcții pe care le propune „La Danza de la Realidad" este raportul dintre artă și realitate. Dacă fantasticul derivă din faptul că cinemaul este o artă metaforică/artificială, realismul este reprezentat concret, așa cum se întâmplă în majoritatea filmelor lui, prin distribuția filmului. Fiii regizorului recompun familia acestuia: Brontis Jodorowski joacă rolul tatălui lui Alejandrito, Axel Jodorowski pe cel al teosofistului, Adan Jodorowski este unul dintre anarhiștii din secvența capturării lui Jaime, iar Alejandro Jodorowski își joacă propriul rol, al povestitorului biografiei personale. Identificarea autorului cu arta lui este intenționată și, spune Jodorowski, a funcționat ca act purificator de psihomagie: Brontis J. și-a înțeles tatăl jucând rolul bunicului său și Alejandro J. și-a iertat tatăl, umanizându-l. Astfel identificarea este bazată pe un soi de simetrie: filmul (povestea) despre familia (din copilărie) a lui Alejandro Jodorowski este realizată (jucată) de familia sa actuală. Adan Jodorowski (cu numele de scenă Adanowsky) compune muzica filmului și Pascale Montandon-Jodorowski (soția regizorului) realizează costumele actorilor.

Coloana sonoră este alcătuită din șaisprezece melodii care marchează tot atâtea povestiri din film: întâlnirea cu clovnii de la circ, momentul sfidării mării, discuția cu Teosofistul, momentul în care tatăl își răsplătește fiul pentru rezistența la durere fizică, moartea calului lui Carlos Ibanez, declarațiile ateiste ale tatălui etc. Muzica are aceeași funcție ca metafora: este un artificiu care ilustrează procesul de ficționalizare al amintirii.

Ficționalizarea fluidizează granițele dintre realitate și ficțiune, dintre prezentul și trecutul autorului și e construită prin relația dintre personajul copilului Alejandrito și al adultului Alejandro Jodorowski. Autorul adult povestește, adică (își) ficționalizează copilăria enunțând încă de la început că: „Tu și eu am fost doar amintire, niciodată realitate" și jucând rolul păpușarului.

Prin deconstruirea tehnicii narative se poate observa procedeul construcției poveștii: păpușarul mânuiește personajele dintr-o poveste în care există și el. Deschiderea lumii ficționale (prin lumea circului) face o invitație eului său din copilărie și (aparent și) spectatorului: „Ceva ne visează... încredințează-te iluziei... trăiește!". Astfel, autorul se află într-o poziție liminală și jonglează cu planurile reale/ficționale și temporale reconstruindu-și copilăria la bătrânețe. Jodorowski se află și în poveste (ca personaj) și în afara ei (ca autor), și în trecut și în prezent.

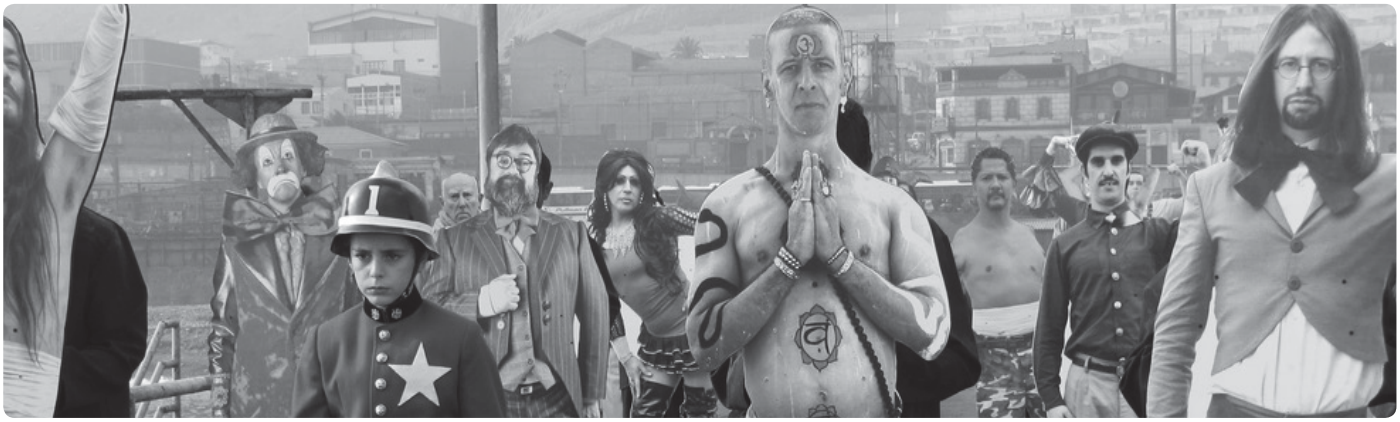
În secvența în care copilul umilit de părinți și de colegii de școală vrea să se arunce în mare de pe o stâncă, adultul apare ca un înger păzitor și îl ține în brațe. Din coregrafia (sau din alipirea) personajelor Alejandrito-Alejandro rezultă un singur personaj care la final se separă în două: copilul rămâne în orașul natal, în Tocopilla, și adultul pleacă pe mare (metaforic - într-o altă călătorie). Mecanismul acestei ficțiuni este cel pe care Zhuangzi (sau Chuang Tzu) îl povestește în parabola realităților. Chuang Tzu visează că e un fluture, iar când se trezește din vis, e din nou Chuang Tzu. În concluzie, ambele situații au fost trăite, deci sunt valabile. Așadar, realitatea poate fi și lumea visată de autor și/sau lumea care îl visează pe autor.[2] În același fel, Jodorowski propune un joc de instanțe auctoriale, de realități manipulabile pentru a ilustra o viziune asupra lumii și asupra cinemaului supranumită „La Danza de la Realidad", dansul (sau fluiditatea) realității(lor).

Principiul metaforei sau interschimbarea identităților (a realității cu ficțiunea, a trecutului cu prezentul și a unei familii cu alta) funcționează și la nivelul personajelor: Jaime Jodorowski preia la propriu personajul lui Aquilles printr-un schimb de haine și printr-o înmormântare de viu a vechiului hamal. Schimbarea continuă până în momentul în care Jaime Jodorowski se întoarce acasă și devine el însuși - un tată și un soț iubitor.

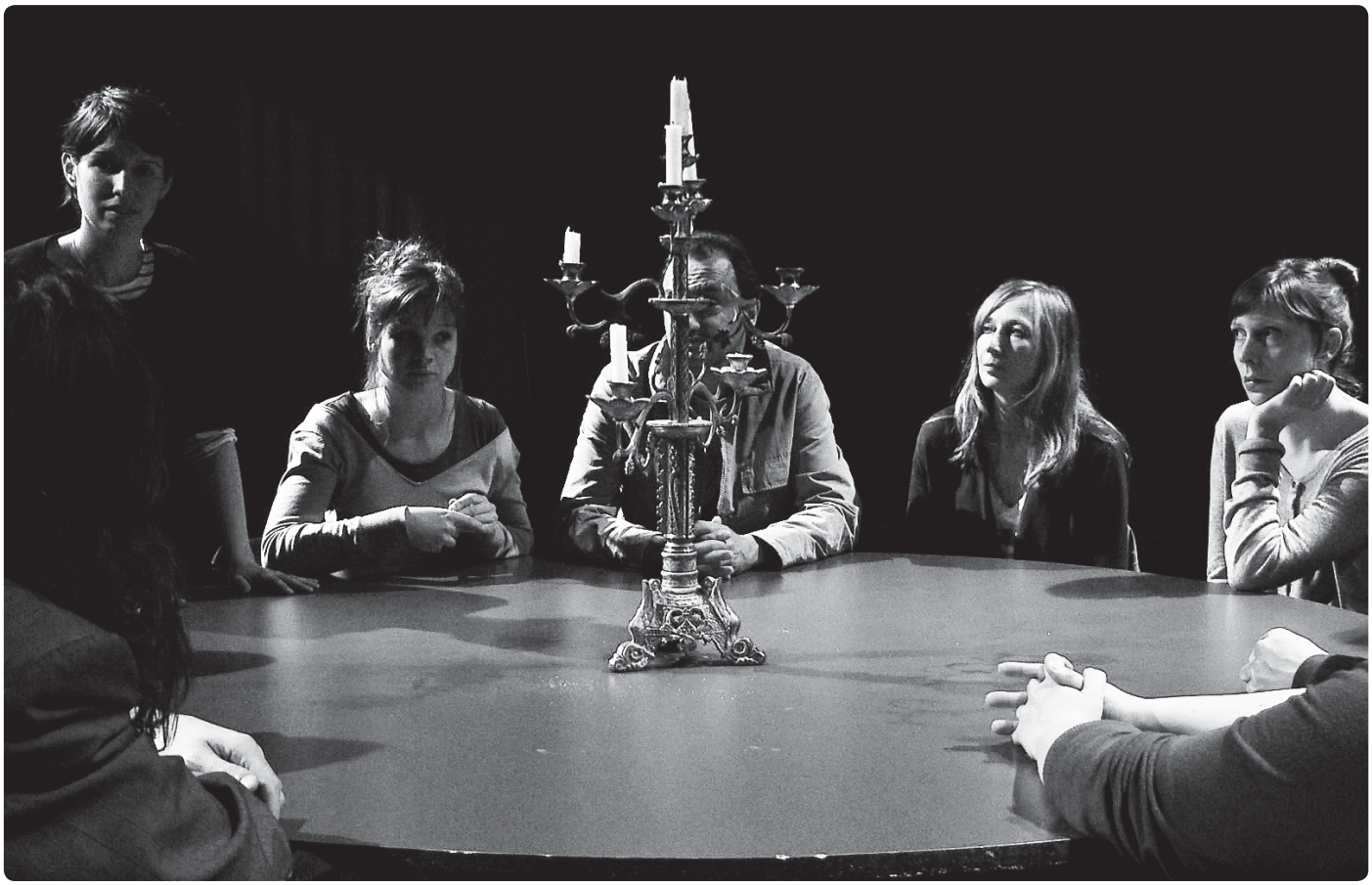
Din punct de vedere narativ, filmul nu aduce povești noi despre copilăria regizorului. Multe dintre situațiile relatate despre raportul său cu părinții sunt cunoscute din „El Topo" și „Santa Sangre". Dar nu noutatea narativă este scopul acestuia, ci onestitatea, reformularea și asumarea poveștilor anonime din filmografia sa, sub semnătură proprie. Mai precis, trecerea poveștilor (care de fapt erau personale) de la persoana a III-a la persoana I. Primele cadre din film sunt un fel de introducere rostită de Jodorowski matur în legătură cu producția filmului (pentru care Alejandro Jodorowski alături de câțiva prieteni și producători au făcut o chetă pe internet) și implicit o discuție despre valoarea în sine (artistică, în nici un caz financiară/comercială) a filmului. Urmează intrarea în lumea circului, în care tatăl său a fost angajat o perioadă, în cartierul din Tocopilla unde părinții au avut un magazin, și în casa (recompusă întocmai a) familiei. Narațiunea se concentrează pe călătoriile și pe devenirea fiului și a tatălui. Copilul ia contact cu lumea familiei, a cartierului și a școlii, iar tatăl pleacă de acasă pentru a-și împlini convingerile lui politice. Personajul mamei este un fel de element regenerant, un sprijin pentru soț și copil. Scena din final reformulează raportul dintre amintire/ficțiune și realitate: Alejandrito înaintează pe un ponton, lăsând în urmă toate figurile pe care le-a întâlnit pe parcursul copilăriei și care sunt reprezentate ca niște fotografii alb-negru în mărime naturală. La capătul pontonului, autorul - Jodorowski matur - se desprinde de familia (sau de amintirea) din copilărie, încheind astfel un ciclu, omorându-și metaforic familia conform teoriilor/terapiilor lui psihomagice. Discursul lui Jodorowski se referă astfel la confundarea realității vieții (autorului) și a artei într-o singură conștiință.

---

1 https://www.youtube.com/watch?v=OTXbCVJy6f4
2 http://www.the-philosopher.co.uk/butter.htm



Trois exercices d'interprétation



Trei exerciții de interpretare
Franța 2013
regie: Cristi Puiu
imagine: Luchian Ciobanu
montaj: Dragoș Apetri, Thomas Johannsen
distribuție: Ludivine Anbérrée, Marion Bottollier, Ugo Broussot

de Gabriela Filippi

Forma lui „Trei exerciții de interpretare" trebuie pusă în mare măsură pe seama condițiilor în care acest proiect a fost realizat: ca rezultat final al unui *workshop* de actorie condus de Cristi Puiu în orașul francez Toulouse. Astfel se explică, pe de-o parte, faptul că filmul se concentrează aproape exclusiv pe interacțiunea dialogată dintre personaje. După cum preciza Puiu, nu fusese plănuit ca filmul să fie văzut de un public* (poate doar ca mostră de actorie, pentru câțiva oameni din domeniu, interesați să-i distribuire pe actorii de aici în alte proiecte). Tot conform spuselor lui Cristi Puiu, interpreții au avut libertate în a improviza replicile, cu condiția de a păstra, în linii mari, sensul ideilor din text. *Workshop*-ul a durat în total trei săptămâni și e de presupus că o bună parte din soluțiile artistice au depins de limitările de timp și de spațiu, mult mai presante în comparație cu felul în care se lucrează de obicei la filmele de lungmetraj. Din acest motiv, o încercare de a trasa intențiile „autorului" acestui film aproape că devine irelevantă. Pe de altă parte, dacă forma lui „Trei exerciții..." este în primul rând o consecință a funcționalității sale, se poate totuși observa o preocupare actuală a lui Cristi Puiu pentru filmele în care, mai întâi de toate, se discută. În cel mai recent scurtmetraj al său, „Das Spektrum Europas", parte a *omnibus*-ului internațional „Ponts de Sarajevo" (2014) și filmat dintr-un singur cadru fix, un cuplu de pensionari discută în pat, înainte de culcare, după propria pricepere (filmul luând un ton comic-distanțat), câteva idei ce țin de filozofie și de istorie. Cineastul francez Éric Rohmer este citat de Puiu și de alți regizori cinefili ca primă sursă a acestui tip de film care acordă întâietate opiniilor formulate de personaje, ancorate în diferite grade într-o narațiune, mergându-se uneori până aproape de eliminarea acesteia, așa cum se întâmplă în cele două filme ale lui Crist Puiu amintite.

Cele trei exerciții de improvizație reunite în filmul lansat în 2013 variază în jurul câtorva idei și situații de dialog preluate din cartea publicată în 1900 de filozoful creștin rus Vladimir Soloviov, „Trei dialoguri despre război, progres și sfârșitul istoriei universale, cuprinzând și o scurtă povestire despre Antihrist", și adaptate societății contemporane cineastului și actorilor. În cartea sa, Soloviov imagina trei dialoguri purtate în trei seri la rând de câteva personaje din înalta societate rusă, aflate în vilegiatură pe coasta franceză a Mediteranei. Personajele acestea erau abstractizate, reprezentând fiecare o anumită concepție. Numite generic drept „Generalul",

„Politicianul", „Prințul", ocupațiile lor – respectiv presupusa lipsă a unei ocupații în cazul Prințului – justifică ideile susținute de cei trei bărbați. În primul dialog, cel despre război, se detașează viziunea Generalului, îngrijorat de faptul că sporirea simțitoare a neîncrederii față de valorile militare și cele religioase îi lasă fără motivație și cu sentimentul zădărniciei pe cei care încă trebuie să lupte pe front. Al doilea dialog, cel despre progres, este condus de Politician, care își dezvoltă ideile optimiste despre evoluția istorică, presupunând că prin extinderea mondială a idealurilor europene de educație și diplomație, războaiele vor fi eliminate complet, ajungându-se la o pace veșnică între popoare. Al treilea dialog și ultimul dintre ele, ce tratează sfârșitul istoriei universale, prezintă sumar poziția Prințului, superficială și fundamental greșită, după cum arată un al patrulea bărbat ce participă la dialog, Domnul Z – singurul dintre ei care nu este definit prin ocupația sa. Prințul se declară creștin, însă, după cum se dovedește, își ia libertatea de a interpreta într-un fel foarte personal dogma, păstrând din aceasta doar anumite idei. El susține drept creștinească obligația de a face bine și de a răspunde chiar răului prin bine. Nu îl recunoaște însă pe Hristos. Domnul Z – a cărui intervenție lungă, plasată la urmă, nu doar corectează poziția Prințului, ci este menită să concluzioneze și asupra dialogurilor anterioare – arată că excluderea lui Hristos din concepția creștină înseamnă contestarea principiului de bază a acesteia, promisiunea vieții de după moarte. Aceste modificări influențate și de interferența ideilor unor culte străine, semnalează în viziunea Domnului Z, susținut de Soloviov, prezența Antihristului, care va atrage, după cum anunță Biblia, sfârșitul istoriei. La aceste trei discuții mai participă un personaj, Doamna, căreia, însă, nu îi este atribuită o anumită concepție precum celorlalte personaje masculine.

În cele trei exerciții de interpretare conduse de Cristi Puiu, viziunile personajelor nu mai pot fi la fel de clar identificate, până la capăt, precum în textul literar. Aici nu mai există latura didactică față de polemica personajelor, prin părtinirea evidentă a vreuneia dintre poziționări. Dar tot în aceasta rezidă și un paradox, care se poate să fi apărut din cauza faptul că filmul nu a fost destinat să fie văzut de un public. Pe de-o parte, formula aceasta de film vorbit te invită să urmărești dezbaterile puse în prim-plan. Pe de alta, însă, spectatorului acestui film îi este refuzat într-o oarecare măsură accesul în dezbatere prin lipsa unei expuneri mai detaliate a modului în care fiecare dintre personaje privește lucrurile. Este ca și cum aceștia nu poartă pentru prima oară conversația pe această temă și au ajuns la formulări sintetice, care pentru ei au un sens, dar care pentru cineva din afară ar necesita anumite explicații. Desigur, în structura găsită – în care se reia de trei ori aceeași situație de dialog, dar într-o conjunctură diferită și de fiecare dată cu alți patru interpreți – la un moment dat, mai devreme sau mai târziu, depinde de ușurința sau dificultatea cu care fiecare spectator urmărește discuția, anumite poziționări sau opoziții în idei se evidențiază. Numai prin faptul că anumite replici sau expresii se repetă în toate cele trei exerciții de interpretare, atenția este îndreptată asupra similarității situațiilor.

Dialogul fiecăruia dintre cele trei fragmente ale filmului este purtat în câte patru personaje – cele care în carte erau numite Domnul Z, Prințul, Politicianul și Generalul –, Doamna fiind înlăturată. În film, rolurile acestea sunt jucate deopotrivă de femei și de bărbați. Situațiile din conversație sunt preluate în special din cel de-al treilea, dar și din cel de-al doilea dialog, din textul lui Soloviov, ceea ce face ca Generalul, care se remarca în primul dintre ele, să aibă în toate cele trei bucăți din film poziția unui martor tăcut mai tot timpul. În primul fragment al filmului, introdus de titlul „La souris est sous la table" („Șoarecele este sub masă"), într-o grădină burgheză liniștită, trei universitari dezbat ideile despre existența sau absența unei meniri a omului în lume, despre posibilitatea îmbunătățirii vieții, sau despre inutilitatea de a acționa perfect și de a lăsa o lume mai bună în urmă în cazul în care moartea este irevocabilă. Aici, poziția Generalului-observator îi revine unui bărbat mai simplu prin nivelul educației față de comesenii lui. Acesta este chiar soldat și are o permisie de numai trei zile, așa că și-ar dori să petreacă timpul doar cu prietenul său, pe care nu l-a mai văzut din adolescență, nu și cu gazdele pe care acum le vede pentru prima dată. În cel de-al doilea fragment, „Le chat est sur la chaise" („Pisica este pe scaun"), o studentă și mama ei primesc vizita unui cuplu format dintr-o profesoară universitară și un regizor de film. Discuția lor este o variație a precedentei. Iar în ultimul fragment, „Le singe est sur la branche" („Maimuța e pe cracă"), patru prietene mai tinere decât personajele din fragmentele anterioare, dezbat în termeni mai uzuali aceleași probleme.

Personajele celor trei fragmente se reunesc în final pentru o ședință de spiritism. Aceasta a fost anunțată și pregătită în toate cele trei situații, mimându-se astfel în mod ludic o structură narativă minimală. Aceasta este în mod evident improbabilă deoarece chiar discuțiile suspect de similare purtate de cele trei grupuri anulează posibilitatea citirii acestei reprezentări drept una realizată după normele narațiunii tradiționale. În „Trei exerciții de interpretare" actorii sunt tot la fel de mult „autori" ai filmului pe cât este și regizorul. De asemenea, filmele lui Cristi Puiu, iar acesta nu face excepție, sunt filmate fără decupaj, ceea ce presupune implicarea emoțională a cameramanului în momentul în care filmează. Monteurul a venit în acest proiect cu sugestia titlurilor amuzant-aleatorii („La souris est sous la table" etc.), inspirate de un scheci al *stand-up comedian*-ului Eddie Izzard. Toate aceste contribuții și chiar procesul alert de realizare a acestui proiect au permis intruziunea într-o mai mare măsură a hazardului și conferă filmului un aer proaspăt, de joc.

---

* http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/tiff-2013-cristi-puiu-on-three-interpretation-exercises-cristi-puiu-romaniafrance/

La Vénus à la fourrure

Venus înveșmântată în blănuri
Franța, Polonia 2013
regie: Roman Polanski
scenariu: Roman Polanski, David Ives
imagine: Pawel Edelman
muzică: Alexandre Desplat
distribuție: Emmanuelle Seigner, Mathieu Amalric

de Ioana Moraru

Roman Polanski reunește prin „La Vénus à la fourrure" două direcții către care s-au îndreptat mai multe filme ale sale, de-a lungul unei cariere de mai bine de cinci decenii – o dată, cea a adaptărilor după piese de teatru: recentul „Carnage" (după o piesă de Yasmine Reza), „Death and The Maiden" (după Ariel Dorfman) și „Macbeth" (după William Shakespeare) și apoi, cea a reprezentării unui grup restrâns de personaje, închise într-un spațiu foarte bine delimitat, aproape claustrofobic: din nou, „Carnage" (patru personaje într-un apartament), „Repulsion" (un personaj, un apartament) și „Nó w wodzie" („Cuțitul în apă", trei personaje, o barcă).

Inițial, „La Vénus à la fourrure", sau „Venus im Pelz", ca să fim mai exacți în ceea ce privește provenienta, este romanul de secol XIX al austriacului Leopold von Sacher-Masoch – povestirea în ramă a lui Severin, un bărbat care se lasă dominat de Vanda, femeia de care e îndrăgostit, rezultând ceea ce s-a consemnat a fi prima poveste de dragoste masochistă. În 2010, David Ives (co-scenarist al filmului lui Polanski), o adaptează pentru teatru, construind o structură asemănătoare, de piesă în piesă, despre un regizor de teatru și o actriță care dă o probă pentru un rol într-un spectacol inspirat de romanul lui von Sacher-Masoch. Polanski ecranizează, de fapt, nu romanul, ci piesa lui Ives, însă se îndepărtează de formula povestirii în ramă, preferând un hibrid teatru-cinema.

Așadar, Thomas (Mathieu Amalric) este un regizor aflat la finalul unei lungi zile de probe eșuate cu actrițe; dintr-o conversație pe care o are la telefon înțelegem că nu e un individ doar dezamăgit și nervos, e și misogin. Chiar înainte să plece spre casă, apare Vanda (Emmanuelle Seigner), o actriță aspirantă, care nici măcar nu se află pe lista de pretendente la rol a lui Thomas. Singurul aspect care pare să o califice e coincidența onomastică dintre ea și personajul pe care ar urma să îl interpreteze. Altfel, nu are nimic din sofisticarea Vandei lui von Sacher-Masoch; e stângace, dezordonată, stridentă în exprimare și aspect – mestecă gumă cu gura deschisă, machiajul îi e scurs de la ploaie, e încorsetată în piele neagră, plasă, ținte și curele. Îl convinge, însă, pe Thomas să îi dea replica și, pe măsură ce audiția se derulează, devine evident nu numai că Vanda își știe deja rolul pe de rost, dar că amândoi se transformă în personajele pe care le interpretează. Ceea ce urmează este un joc de dominație și manipulare, doar că, de la un punct încolo, nu mai este clar cine e prada și cine prădătorul, unde se termină realul și unde începe iluzia; rolurile devin fie intrașanjabile (Vanda redevine „adevărata" Vanda, iar Thomas redevine Severin), fie interșanjabile („adevărata" Vanda preia rolul lui Severin, iar Thomas o joacă pe Vanda lui von Sacher-Masoch), iar aceste treceri pornesc de la a fi ușor de depistat, dar sfârșesc prin a șterge complet granițele dintre personaje.

„La Vénus à la fourrure" pare să fi fost gândit nu ca o piesă de teatru filmată, ci ca un film, dar fără a abandona artificialul necesar poveștii. Polanski folosește metode specifice cinemaului (încadraturi, unghiulații, mișcări de cameră) pentru a marca jocurile de putere dintre personaje, păstrând, însă, *timing*-ul piesei lui Ives – filmul se desfășoară în timp real, fără elipse. Și, revenind la ideea de claustrofobie, spațiul în care există Vanda și Thomas nu pare să se întindă prea mult dincolo de sala de teatru. Filmul începe și se termină cu câte un travling lung – camera de filmat intră la început în teatru, ușile deschizându-se singure, la sfârșit având același traseu, dar inversat, dinspre interior spre exterior. Din momentul în care camera se plimbă pe un bulevard parizian, în lumina artificial-asumată a unui apus și intră într-un teatru anonim, decrepit, este clar că spațiul este unul cu reguli proprii, detașat, în care limitele dintre teatru/film, iluzie/realitate, dominat/dominator, femeie/bărbat sunt estompate, iar actul creativ este un proces ciclic.

Polanski pare să profite de opțiunile pe care i le oferă „La Vénus à la fourrure" și să lege un soi de umor personal: Seigner este soția sa, iar asemănarea fizică dintre el și Amalric este evidentă. Doar că e suficient de observat, nu cred că e un aspect în jurul căruia merită săpat prea mult și citit printre rânduri, raportat la viața personală a regizorului. Aceste alegeri de distribuție ar putea fi relevante doar în jurul ideii de identități care se schimbă și se confundă între ele. Seigner parcurge mai multe straturi de interpretare, de la atitudinea înțepată de secol XIX, până la discursul feminist gălăgios. Partiturile lui Amalric se diferențiază mai puțin între ele, sunt ambele marcate de nevroză. Așadar, deși parcurg trasee diferite, identitățile se suprapun, iar structurile conservatoare bazate pe departajări de clasă sau de sex sunt răsturnate.

Sacro GRA

Italia, Franța 2013
regie: Gianfranco Rosi

de Andreea Mihalcea

Pornind de la premisele unui aparent mozaic de portrete de oameni care locuiesc sau lucrează în apropierea autostrăzii Grande Raccordo Anulare, care înconjoară Roma, redate ca fragmente de documentar observațional *fly-on-the-wall* îmbinate relativ aleatoriu, „Sacro GRA", al lui Gianfranco Rosi, e interesant nu pentru că emite reverberații sociale ale unei Italii în care trecerea de la lux la sărăcie e abruptă (vezi cronica lui Olivier Bachelard pentru „Abus de ciné"), ci pentru că relevă o „metodă de a documenta și de *a arăta* care presupune infiltrarea progresivă în initimitatea individuală a fiecărui personaj. Statutul social (predominant precar) e tot timpul la vedere, dar nu asta te ține pe scaun, cât detaliile intrinsec-umaniste care particularizează fiecare „specimen" din colecția lui Rosi. Dacă există într-adevăr vreun comentariu auctorial, acela nu pare să fie, cum s-ar putea crede, că observarea întregului (sau al unui eșantion semnificativ) duce, în mod științific, la concluzii relevante (cum procedează unul dintre personaje, un botanist care „ascultează" zumzetul insectelor care locuiesc în palmieri pentru a-și da seama de starea de sănătate a copacilor), cât mai degrabă ideea că doar plasarea-„corectă" - în-așteptarea-ieșirii-la-iveală a părții în sine are șanse de a spune realmente ceva din punct de vedere cinematografic. Sintactic, regizorul pare să opereze un *zoom-in* în sens figurat, în așa fel încât rezultatul celor doi ani de prospecții și filmări s-ar traduce printr-o construcție de felul „social, lucrurile stau cum stau, hai să vedem ce-i cu oamenii ăștia". De aceea și cred că discuția despre „Sacro GRA" poate fi purtată în termenii unei enumerări de trăsături umane.

Paramedicul Roberto e interesant nu pentru că e paramedicul Roberto și pentru că e nasol să ai zilnic de-a face cu oameni la limita dintre viață și moarte, ci pentru că e întuneric la el în casă, unde își face singur paste și își pune rufele la uscat, vorbind pe Skype în timpul acesta. Așa cum nici faptul că mama lui suferă de demență nu e interesant și nu pare să-l intereseze pe Rosi, ci poate trecerea de la repetarea unei rugăminți adresate lui Roberto să rămână cu ea la un moment tandru copilăresc cu bărbatul de peste 30 de ani, în timp ce-i cântă și-l ciupește matern. Pescarul de țipari nu e interesant pentru că e nemulțumit de ignoranța jurnaliștilor care scriu despre condițiile improprii de creștere a țiparilor, susținând aparent un monolog care denotă frustrare, ci pentru că are simultan prezența de spirit să o compare glumind pe femeia de lângă el, care înnădește tăcând o plasă de pescuit, cu Penelopa așteptându-l pe Ulise. Unghiul sub care Rosi le observă pe cele două femei vârstnice de o cochetărie vulgară, care-și țin companie una alteia într-o rulotă ponosită, nu este cel al compătimirii. Pare mai interesant că una dintre ele își găsește să fredoneze cântece de leagăn și melodii dansante, în timp ce cealaltă pare complet surprinsă de resursele de optimism ale prietenei, decât să evidențieze că sunt două femei bătrâne, singure, care nu au unde să locuiască. Provizoratul spațial, cu toate că e vizibil și în alte 3-4 cazuri, este *acknowledged* și de regizor și de spectator – spațiul fiind cu siguranță un personaj în sine în film, căruia îi cercetezi inevitabil voaiorist toate cotloanele -, însă fără ca vreunul din ei să se oprească aici. Camera în plonjeu, amplasată în exteriorul ferestrelor unor garsoniere dintr-un bloc de locuințe ieftin, nu înregistrează doar niște imigranți sud-americani care trăiesc îngrămădit, cu haine și platane claie peste grămadă, ci rămâne suficient de mult timp pe ei, cât să vezi o soră care-și întreabă înghiontindu-și fratele - mult mai interesat de muzica pe care o mixează pentru o petrecere de cartier decât de cealaltă prezență umană - cum îi vine vesta pe care ea și-a cusut-o.

Altfel spus, Rosi nu se împiedică în posibilele capcane ale reprezentărilor menite să facă un *statement* social construite pe stereotipuri (masonul care face baie cu un trabuc în colțul gurii într-o cadă aurită, prezidată de un Buddha kitchos, care are o soție Barbie-ish și o fetiță-prințesă, nu e doar un parvenit care își închiriază vila „aristocratică" organizării de evenimente ca să facă un ban, ci e și un individ care pare că s-a oprit din creștere undeva la vârsta preadolescenței, care se uită cu interes la o scenetă de copii, care se joacă Solitaire în timpul liber și care pare complet inconștient de faptul că el însuși are un copil) sau pe contradicții care să exprime acel nihilist „indignați-vă! (tatăl vârstnic și vorbăreț care îi povestește fiicei sale adulte despre romane de Lawrence Durrell și vinuri franțuzești, în timp ce aceasta pare că se concentrează lucrând la un laptop, *este* un aristocrat care și-a pierdut, din motive necunoscute, averea, fără să fie - în sensul de reprezentare - tatăl băgăreț, aristocratul care aruncă referințe culturale din snobism, sau intelectualul paseist care tratează cu indiferență lucrurile mai „prozaice" precum pregătitul mesei).

De altfel, cuviința și luciditatea care transpar uitându-ne la bătrânul acesta, ce trădează din gesturi un fel de respect și ascuțimea cuiva care interoghează, mai în glumă, mai în serios, lumea, chiar și în manifestările ei „minore", caracterizează și munca regizorului, care *vede* și *arată* singurătatea, tandrețea, pasiunea, umorul, plictisul, bătrânețea și moartea în manifestările sale cele mai prozaice.

SELECȚIA PERSONALĂ DE FILME A LUI MIHAI CHIRILOV

editat de Gabriela Filippi și Andrei Rus
fotografii de Adi Tudose

Mihai Chirilov este de 13 ani directorul artistic al TIFF, cel mai mare festival de film din România. A scris de-a lungul timpului despre cinema – multe cronici și, alături de Alex. Leo Șerban și Ștefan Bălan, o carte despre Lars von Trier. A înființat și coordonat mai mulți ani revista „Re:publik", una dintre cele mai incisive publicații ale ultimelor decenii. Dar, în primul rând, a iubit și iubește cinemaul. Sperăm că interviul amplu din paginile următoare va răspunde multora dintre întrebările pe care cel mai probabil vi le-ați pus la un moment dat cu privire la parcursul lui, dar și la natura și particularitățile activității unui selecționer de filme de talia interlocutorului nostru.

O selecție timpurie

Mihai Chirilov: În copilărie am văzut foarte multe filme – mă rog, ce se vedea în perioada aia, copilăria mea terminându-se chiar pe la Revoluție, când am absolvit liceul. Mi-am făcut, prin urmare, o educație foarte limitată de forma vremii. Mergeam foarte mult la cinema pe atunci. Am copilărit în Tulcea, unde erau patru săli de cinema și două grădini. Vedeam tot ce se aducea săptămânal. Iar filmele care se aduceau, și cu care a crescut generația mea, erau cele sovietice, cele indiene, cele românești de propagandă. Nu am văzut atunci niciun film de Daneliuc sau de Pintilie. Am văzut „Cuibul de viespi" (regie Horea Popescu) și „Moromeții" (regie Stere Gulea) chiar în 1988, dar în rest vedeam toate filmele de propagandă deghizată: „Iarba verde de acasă" (regie Stere Gulea, 1978), „Viraj periculos" (regie Sergiu Nicolaescu, 1983) – asta ca să fac un *sampling* nestructurat al titlurilor care îmi vin acum în minte. Mai vedeam și foarte puținele filme americane distribuite la noi, care erau ciopârțite de toate scenele care ar fi putut să ridice probleme și care erau mega-evenimente. Am un soi de *coup de coeur* pentru acele câteva filme americane deoarece erau singurele pe care le-am văzut atunci. Era, de exemplu, „Competiția" („The Competition", regie Joel Oliansky, 1980), cu Richard Dreyfuss și Amy Irving, un film complet lipsit de orice conotații sociale. Am aflat în timp cum ajungeau filmele americane în sălile de aici. Comisia ajungea să vadă și „Nașul" („The Godfather", regie Francis Ford Coppola, 1972) și „Vânătorul de cerbi" („The Deer Hunter", regie Michael Cimino, 1978). De regulă, toate filmele americane erau trimise în România sub pretextul că totul aici e minunat, e libertate și filmele intrau în sălile de cinema. Filmele se vedeau – altminteri ele nici nu ar avea cum să existe în arhiva Cinematecii –, dar nu ajungeau să fie distribuite pentru că cineva le vedea și zicea: „Nu, filmul ăsta nu e de văzut", după care rămâneau în Arhivă, pentru că așa funcționau lucrurile. Sau erau trimise înapoi și atunci oamenii repede, repede trăgeau o copie în alb-negru, care pe atunci era mai ieftină decât colorul. De aceea și există toate filmele astea în copii alb-negru la Cinematecă. Filme de duzină ca „Gheața verde" („Green Ice", regie Ernest Day, 1981), un soi de thriller cu Anne Archer și cu Omar Sharif, sau „Strada Hanovra" („Hanover Street", regie Peter Hyams, 1979) erau pentru noi extraordinare. În rest, mai erau westernurile spaghetti, „Piedone" și unul dintre filmele mele fetiș de-atunci, „Superpolițistul" (regie Sergiu Corbucci, 1980). Cred că toată generația mea are o categorie de filme de suflet care pentru restul lumii nu înseamnă absolut nimic, sunt filme de serie B. Noi mergeam să le vedem de mai mult de zece ori. Până la Revoluție am văzut non-stop filme. La cele străine sălile erau mega-pline. Nu-mi amintesc să fi văzut vreun film românesc într-o sală plină, în afară de cazurile în care eram duși cu forța dimineața, la ora zece, să vedem „Darclée" (regie Mihai Iacob, 1961), cu Silvia Popovici, sau filmele de propagandă ale lui Nicolaescu și alte prostii. Mi se pare hilar acum că filmele astea au recorduri de încasări pe banii noștri, în condițiile în care eram duși cu forța. Nu era că te duce cu clasa și îți plătește cineva. Tu trebuia să plătești, ori de nu, notă mică la purtare, ceea ce reprezenta bau-baul perioadei ăleia.

De pe la jumătatea anilor '80 nu prea se mai difuzau filme la televizor. Iar dacă se mai dădeau, erau cu titluri schimbate și cu genericele tăiate, pentru că nu aveau drepturile pentru a le distribui. Ajungeai să

nici nu mai știi despre ce filme era vorba din traducerea românească a titlului. Mai era și faptul că vedeai un film doar la Telecinemateca în câte trei seri, timp de trei săptămâni. Toate lucrurile astea s-au redus treptat, iar în ultimii ani din comunism ele nu au mai existat.
Primul video care a început să circule la mine în oraș a fost prin '88. Dar și filmele pe care le vedeam într-o primă fază pe VHS au fost tot penalități: „Pasărea Spin" („The Thorn Birds", regie Daryl Duke, 1983), „Evergreen" (regie Fielder Cook, 1985), „Aligatorul" („The Alligator", regie Lewis Teague, 1980), hiturile epocii. Cel puțin, astea ajungeau la mine, în Tulcea, poate că în București mai erau și altele.
După Revoluție, primul lucru pe care l-am făcut când am venit în București, chiar a doua zi după ce am ajuns, a fost să merg la Cinematecă. Auzisem toate poveștile clasice, cum că este un circuit închis, că nu poți să-ți faci abonament, că sunt cozi imense. În cele din urmă mi-am făcut abonament, drept care am văzut tot ce se dădea la Cinematecă. Dintr-un consumator foarte limitat de film, am devenit un soi de cinefag. La început am mâncat film, nu am degustat. Dar cred că e de înțeles lucrul acesta în cazul cuiva care a ieșit dintr-o perioadă neagră, în care nu a avut acces la nimic, și atunci când i s-au deschis cinșpe mii de porți, a vrut să bage în el cât mai mult. E drept că mutându-mă în București și începând să văd cum funcționează lucrurile și care sunt posibilitățile, am început să cochetez cu ideea de a încadra profesional *hobby*-ul ăsta al meu. Tot ca un soi de victimă a regimului – copil eminent în matematică și fizică, cu olimpiade și așa mai departe – am dat examen la Electronică și Telecomunicații, facultatea din Politehnică cu pedigriul cel mai bun, unde am intrat din prima, ca să-mi dau seama că este ceva ce nu mă interesează absolut deloc. Am trecut prin facultate cu un exercițiu de voință. Am vrut să-mi demonstrez că pot s-o fac, dar în tot timpul acela mi-am făcut educația în primul rând la Cinematecă și la orice festival de film. Cele mai timpurii festivaluri de care îmi aduc aminte sunt retrospectivele de film: canadian, rusesc, italian. Institutul Francez a organizat o „integrală Godard" și o „integrală Truffaut". Institutul Goethe a făcut o „integrală Herzog" și o „integrală Wenders" – erau niște chestii fabuloase care se întâmplau atunci, imediat după 1990. Îmi amintesc când mergeam în fiecare marți, ca la un *date*, să văd două episoade din serialul „Heimat", al lui Edgar Reitz, proiectat de pe peliculă la Cinema Studio. Era o perioadă extrem de mișto, în care am avut acces la tot. Vrând-nevrând am început să compar filmele pe care le vedeam cu tot ce văzusem până atunci. Am început să-i citesc și pe Guido Aristarco și pe Florian Potra și toate lucrurile alea care la vremea respectivă erau ca niște biblii pentru mine. Acum, sigur că nu mai sunt biblii și că le-am reîncadrat ideologic și cred că iau din ele exact ce trebuie. La vremea aia nu exista Internetul și asta era oferta de lectură pentru o educație de tipul „Do it yourself". La ora zece deschideam Cinemateca. Plecam de la mine, de la Ștefan Gheorghiu, și luam autobuzul care mă lăsa la Universitate, iar de-acolo, țup! la Cinematecă. Mai ieșeam din sală seara, la zece. Nu am mai fost demult la Cinematecă ca să pot să compar, dar în programele de atunci se simțea o idee de programare. Nu era doar o găleată în care intrau niște filme. Îmi plăcea că totul avea o ancoră în momentul ăla – desigur, conjuncturală, superficială, că s-au împlinit, să zicem șaizeci de ani de la nașterea lui Bergman și începeau trei luni de retrospectivă integrală Bergman. Era un incipient de programare, care funcționa la momentul acela.

Tot în perioada respectivă mi-am cumpărat și primul *VHS Player*. Ziua o petreceam la Cinematecă și noaptea o petreceam în cameră văzând filme. Am împrumutat de la Institutul Francez și de la British Council toate casetele pe care le aveau. Începuseră să apară, ca ciupercile după ploaie, și faimoasele centre de închirieri de casete video. Am legat tot felul de prietenii prin anii de facultate și mergeam prin toate zonele din București după filme. Îmi amintesc de un tip în scaun cu rotile care avea o afacere pe undeva la mama naibii, în afara Bucureștiului, și care avea cam cea mai bună ofertă. De la el am luat „Portarul de noapte" („Il portiere di notte", regie Liliana Cavani, 1974), „Goodfellas" (regie Martin Scorsese, 1990) și tot felul de filme. Începeam să învăț și nume de regizori: Liliana Cavani, John McTiernan, Bob Fosse, dar într-un fel autodidact, în combinații foarte diverse. Când găseam câte un film pe care-l credeam intruvabil eram extaziat. Tot în perioada aceea am început să-mi fac o mică bibliotecă personală de casete. În general nu sunt omul care colecționează lucruri. Și biblioteca mea de cărți este foarte mică, pentru că prefer să cumpăr cărți, să le citesc și apoi, dacă mi-au plăcut, să le dau mai departe altor oameni. Sunt de principiul ăsta – nu vreau să păstrez o carte, pe care nu o să o citesc de două ori, și nici filme, mai ales că acum poți face ușor rost de ele. Dar în vremea despre care vorbesc, dădeam o sumă în plus și mi le copiau ei. Bursa mea de facultate se ducea pe filme în proporție de nouăzeci și cinci la sută. Mi-am dorit foarte tare să am „Cele două englezoaice și continentul" („Les deux anglaises et le continent", 1971), filmul meu favorit de la Truffaut, „Alegerea Sophiei" („Sophie's Choice", regie Alan J. Pakula, 1982), „Căderea zeilor" („La caduta degli dei", regie Luchino Visconti, 1969), „All That Jazz" (regie Bob Fosse, 1982), pe care mi-am dorit să-l tot am până la sfârșitul vieții, „Vise" („Yume", regie Akira Kurosawa, 1990), nimic altceva de la Kurosawa. Erau opțiuni foarte personale și deloc evidente dintr-o zonă foarte vastă. Mă bucuram când le găseam și, în mod paradoxal, găseai toate filmele astea.

În tot timpul ăsta am mers la facultate, am terminat-o și am făcut și un master – în paranteză fie spus, pentru a scăpa de armată, nu pentru că mă preocupa electronica, dar și pentru că voiam să rămân în București, unde stăteam în cămin și în mansarde. Începusem să cochetez tot mai mult cu ideea că trebuie să dau la Facultatea de Film, la Regie. Nu mă gândisem niciun moment că aș putea sau că aș vrea să scriu. Aveam o formație de matematică-fizică. Probabil că exercițiul de a ține un jurnal din anii școlii și până în 1995 m-a ajutat foarte mult. Dar am fost om de științe exacte. Eram într-un grup care se formase la Cinematecă, de oameni veniți din toate zonele, care ne dădeam întâlnire acolo, iar apoi plecam împreună și vorbeam despre filme. Am încă prieteni buni pe care îi știu de atunci. Au fost cei mai mișto ani ai mei de formare, în care mi-am creat propriul sistem de valori - desigur, asistat de ce mai citeam, de ce mai auzeam, de oamenii pe care am ajuns să-i cunosc încetul cu încetul. Prieteniile mele de azi cu Magda Mihăilescu, sau cu Cristina Corciovescu, au început atunci. Veneau și ele la Cinematecă, iar noi le divinizam. Pe Magda Mihăilescu am cunoscut-o la retrospectiva Truffaut. Cum este ea cu „Truffaut e al meu", m-a întrebat de ce tot vin la filmele lui. I-am zis că sunt și eu student, iar Madi, care e o persoană foarte generoasă, a început să-mi povestească. Am creat toate relațiile astea de pe poziții foarte speciale. Nu mi-am creat niciuna dintre conexiuni într-un cadru instituționalizat; totul s-a întâmplat la cinema și prin pasiunea pentru film.

Interludiu academic buclucaș

M-am pregătit pentru admiterea la Regie. Am fost la cursurile lui Lucian Bratu, care avea și o carte de regie pe care o citisem, și, deși

nu era sclipitoare, era totuși informativă, cu exemple. Eu nu știam la vremea respectivă ce a făcut el ca regizor. Știam doar că vreau să fac și eu film ca unul sau ca altul, iar la ATF (actualul UNATC), în afară de circuitul consacrat de meditații plătite și tot mitul acelor șase locuri pe care era bătaia, exista și nebunia asta a lui Bratu, ca dovadă a generozității lui, așa că în fiecare duminică de la zece până la două aveau loc aceste cursuri gratuite de regie la ATF pentru cine voia să vină și ne strângeam vreo douăzeci-treizeci de oameni. El era un mega-personaj, un pedagog bun și destul de hâtru și m-a făcut să vreau și mai mult să merg. La început mi-am zis: „E gratis, probabil e o datorie de școală și trebuie să bifeze și chestia asta". Dar el era foarte mișto, deși preda foarte plăcintos, deloc structurat. După câteva ședințe de teorie la greu, am început să facem exerciții. Ne dădea teme și trebuia să scriem în câteva pagini o situație. Alegea tema unuia dintre noi și începeam s-o facem, cineva o regiza și ceilalți erau actori. Am jucat și eu chestiile alea și atât își mai băteau joc de mine! Bine, toți eram lamentabili, dar, în același timp, foarte dornici. Se filma cu o cameră video. S-a terminat toată perioada asta, m-am dus apoi la examen și am picat de la prima probă. Mi se pare foarte amuzant că pe toți oamenii pe care îi știu acum și cu care colaborez, îi știu din perioada aia în care eram ca venit de pe o cometă. Proba de regie pe care am dat-o atunci mi se pare extrem de idioată ca strategie. Mi s-a dat o frază de genul: „El deschise ușa, văzu ceva și...". De aici, trebuia să dezvoltăm o poveste de o pagină. Zbang! Pentru asta trebuie să fii scenarist, nu regizor. La examen am stat lângă Lucian Mândruță, care băgase o pagină foarte elaborată. Eu m-am blocat complet. Și nimeni nu ne spusese că ar conta această probă scrisă. N-am mai ajuns la proba orală și la lucrurile care mi se păreau mai haioase. Eșec total din prima! Era, dacă nu mă înșel, în '94, în ultimul an al meu de facultate, iar atunci se dezbătea marea problemă dacă e voie să faci două facultăți în paralel. În cele din urmă s-a permis. Ăla a fost, însă, momentul în care am luat contact cu ATF-ul, cu clădirea, cu infrastructura. E bizar că ultima oară când am fost acolo, acum vreo patru ani, am găsit exact același aer de când am fost prima oară. M-am lecuit de regie zicându-mi că oricum n-am cum să intru acolo – existau teoriile alea ale conspirației cum că, de fapt, intră doar cine trebuie să intre. Și atunci m-am gândit că aș putea îmbina formarea mea tehnică cu pasiunea pentru film și m-am reorientat spre Multimedia, secția de sunet și de montaj. Mi se părea că nu poți să funcționezi într-o zonă decât dacă este încadrată instituțional. Ceva mai târziu am aflat că, de fapt, se poate și am renunțat să mai fac orice școală de film. La vremea aia, însă, m-am dus în anul următor și la examenul de admitere la Multimedia, pentru care mă pregătisem ceva mai bine și am trecut de mai multe etape. La prima probă trebuia să extragi aleatoriu, ca dintr-un pachet de cărți, patru fotografii și trebuia să le aranjezi într-o ordine și să faci o poveste. De bine, de rău, am reușit să trec de chestia aia. Apoi am intrat în zona ritmică. Era un generator care îți livra ritmuri pe care eram puși să le reproducem bătând pe masă. Ritmurile deveneau succesiv din ce în ce mai lungi și mai complicate. Cumva am trecut și de proba aia. Mi se părea, însă, suprarealist. Mă gândeam: „Pe bune?! Asta trebuie să fac ca să intru la această facultate?". Apoi partea cea mai complicată a fost să recunosc instrumente muzicale. Ți se generau în zece, cinsprezece secunde sunetele produse de un instrument muzical, iar tu trebuia să-l recunoști. Pentru asta recunosc că m-am pregătit. Am fost la un prieten de-al meu care era compozitor și mi-a simulat pe orgă mai multe instrumente. M-am descurcat binișor, până mi s-a dat un instrument de suflat pe care nu l-am recunoscut. M-am tot codit și nu l-am nimerit. Era un corn englez. Era prima oară când auzeam de instrumentul ăsta. Aici s-a terminat. Sistemul ăsta funcționa ca la „Vrei să fii milionar?" – mergi, mergi, mergi și la un punct pierzi tot ce-ai avut. Toate probele erau eliminatorii. Am rămas atunci cu această idee – că dacă vrei să lucrezi în departamentul tehnic al unui film trebuie să știi ce-i cornul englez, mi-am declarat incompetența și am zis: „Gata. Nu mai vreau să am de-a face cu treaba asta. Nu sunt făcut pentru asta". Dar lucrurile s-au suprapus un pic în acel timp, pentru că începusem deja să scriu.

Meryl Streep, primele cronici și, în sfârșit, o instituționalizare

Mă întorc un pic în urmă, când începuseră să se întețească evenimentele de tip „săptămâna filmului X", „festivalul filmului Y". Iar astea nu se petreceau la Cinematecă, unde aveam abonamente, ci la Cinema Studio și la Elvira Popescu. Intrasem, cu toată familia aia de cinefili care se formase pe lângă Cinematecă, în zeama de pomanagii care stăteau la intrare, la mila doamnelor care ne știau deja și care ziceau: „Haide, intrați și voi.". Odată intrat, i-am cunoscut în foaier, de fapt, pe toți – și pe Cristina Corciovescu, și pe Alex. Leo Șerban, și pe Dana Duma. Am uitat să spun că citeam, desigur, almanahul „Cinema", care era adevărata biblie pe vremea aia. Începusem să citesc și „Noul Cinema". Dar încă nu mă gândisem *ever* că aș vrea să fac lucrul ăsta, cu toate că țineam o evidență a filmelor pe care le vedeam și scriam cugetări libere în caietele, pe *notes book*-uri, în agende, despre ce vedeam – nu pergamente, ci lucruri notate pe câte una sau două pagini. Iar oamenii ăștia se uitau la noi pe de-o parte cu condescendență, iar pe de alta, cu un soi de admirație foarte calibrată: „Uite și la ăștia. Dar, de fapt, e mișto că vin să vadă toate filmele astea. Ce-o fi cu ei?". În acest context l-am cunoscut pe Leo, la un festival de film italian. Văzuserăm „Hoți de săpunuri" („Ladri di saponette", regie Maurizio Nichetti, 1989), o parodie la „Hoți de biciclete" („Ladri di biciclette", regie Vittorio De Sica, 1948). Văzusem și „Hoți de biciclete" și am început să-i spun ce îmi plăcuse foarte mult la filmul ăsta, la care el mi-a spus: „E drept, sunt și lucruri amuzante, dar sunt la prima mână". Era prima oară când cineva mi-a desființat o chestie în care mi se părea că reușisem să aliniez toate lucrurile pe care le știam și felul foarte empiric în care îmi creasem educația asta *sui generis*, făcându-mă să zic: „A, da?". Dar pentru că deja apucasem să-i explic niște chestii, mi-a zis: „Ce faci în ziua cutare?", „Păi de ce?". Erau faimoasele vizionări care se țineau la Cinema Studio, în sala mică de jos, în fiecare dimineață de la ora zece, ca un ritual. „Poți să te duci tu la filmul ăla? Că eu nu pot să ajung în ziua aia. O să spun la intrare că vine altcineva în locul meu. Te duci, îl vezi și scrii un text de o mie de semne despre film". Era „The River Wild" (regie Curtis Hanson, 1994), cu Meryl Streep, un *thriller* de familie. L-am văzut și apoi am mers în camera mea de cămin și am scris o pagină de panseuri despre chestia asta. După o zi l-am sunat pe Leo, ne-am întâlnit și mi-a zis: „Să știi că e bine, facem mici modificări și e publicabilă". Așa am debutat eu în „Dilema". Nu-mi venea să cred. Încă am cronica, tăiată din ziar și îngălbenită de vreme. Nu cred că cineva din epoca de azi a citit-o, pentru că „Dilema" nu este arhivată *online* de la numerele alea; nu știu de când începe arhiva lor, dar în mod clar cronica mea nu există. Apoi mi-a dat acest *assignment*: în fiecare săptămână trebuia să merg la vizionări și să scriu cronică pentru „Dilema". Timp de un an, din '94, până în '95, am scris la „Dilema" o capsulă, mai mică sau mai mare. Erau săptămâni în care erau câte

no

două filme, și atunci Leo scria cronica mai mare și eu veneam cu o chestie mai mică. Le-am recitit la un moment dat. Mi-e teribil de rușine cu ele acum, dar am și un soi de afecțiune pentru felul, oarecum fracturat, în care vedeam lucrurile la momentul respectiv – eram un om de științe exacte, pentru care lucrurile trebuie să fie foarte calculate, care luase contact cu zona asta foarte alunecoasă, interpretabilă. Cronicile respective sunt proaste în majoritatea lor – poate două-trei se mai țin și azi, după mintea mea de acum –, deși au fost publicate în „Dilema". S-a schimbat complet felul în care văd eu cinemaul și cum scriu acum. Nu mă refer la scriitură, ea mi se pare în continuare bună, dar fondul era problematic acolo. Dar aia a fost pentru mine o școală foarte bună. Aveam și o atitudine foarte teribilistă, care ține de vârstă, aveam douăzeci și doi de ani, și recunosc asta ca *pattern* și la oamenii care sunt la început de drum – această formă de teribilism, de țâfnă autosuficientă că „știu eu mai bine, nu mă învăța tu pe mine". Mă enervează treaba asta, dar în parte o înțeleg pentru că am fost și eu acolo. Lucrul ăsta se vede în ceea ce scriam. Eram atât de preocupat să fac jocuri de cuvinte și să distrug filmele într-un mod, mi se părea mie, sofisticat, într-un fel cațavencian, înainte ca cei de la „Cațavencu" să rafineze toate jocurile de cuvinte care ajunseseră *too much* la un moment dat. În '95, cei de la PRO au avut ideea să scoată o revistă de cinema și căutau o mână de oameni, în condițiile în care exista „Noul Cinema", iar acolo era localizată *la crème de la crème* – redactor-șef era Adina Darian, Dana Duma era redactor-șef adjunct, și redactori erau toți criticii generației din perioada respectivă, Călin Căliman, Călin Stănculescu, Roland Man, începuse, cred, să scrie și Andrei Gorzo – pe el îl descoperise Dana Duma, cam la fel cum s-a întâmplat cu mine și cu Leo. Când Cristina Corciovescu a fost desemnată ca redactor-șef, a început să-și caute oamenii. Mă știa de pe la filme, dar nu făcuse legătura cu faptul că eu scriam la „Dilema". Leo mi-a zis să fac un mic portofoliu xerox cu cronicile alea și să-l depun la „Pro Cinema". După câteva zile m-a sunat și m-a angajat. Astfel am fost acolo chiar de la început și am intrat în structura redacției, care era cu totul altfel: nu avea doar cronici, ci și reportaje, știri, articole de sinteză, interviuri. A fost și primul meu contact cu munca de redacție, cu felul de a gândi sumarul unei reviste. Într-un fel, aia a fost școala mea. Materialele pe care le-am scris pentru „Pro Cinema" în primele luni, sunt slabe și ele, cu toată afecțiunea pe care o am astăzi pentru ele. Unele mi se par foarte tâmpite, altele puerile, dar asta e probabil normal. Școala aceasta, unde am învățat foarte accelerat, a durat vreo patru ani, până când a murit revista, în '99. Până aproape de finalul perioadei mi se păruse că nu merit toate lucrurile alea, că s-a întâmplat mult prea repede ceva ce îmi plăcea, dar nu mă consideram în stare și *entitled* să fac treaba asta.

Țin minte prima ședință UCIN (n.r.: Uniunea Cineaștilor din România) a Asociației Criticilor la care am participat, când trebuiau acceptați noi membri. Cineva a zis: „Cine, ăsta care n-are studii? Păi ce treabă are el? Să-l primim doar pentru că a scris și el trei cronici?!". După o ședință foarte polemică am fost, până la urmă, acceptat. Dar asta îmi confirma toate temerile că pentru a accede în zona aia trebuie să faci parte din ea pe filieră instituționalizată. Însă aveam și exemplul lui Leo, despre care știam că nu a făcut o facultate de film, ci o facultate de Litere, și cumva, prin ricoșeu, a ajuns să fie integrat în sistem, scriind. În cadrul redacției nu am avut probleme, pentru că Corciovească e o tipă deschisă și a făcut o echipă foarte mișto. Noi aveam, spre deosebire de „Noul Cinema", care cuprindea la vremea respectivă cronici fără cotații, și povestea aia americănească cu *stars*. Noi introdusesem „zarurile", pe care nu le mai avea nimeni. De acolo am preluat ulterior modelul și la „Re:Publik", unde am instaurat sistemul de marcare a filmelor cu „Re:gal", „Re:but", „Re:miză". Iar în momentul în care un film era *debated*, când cineva dădea un zar de șase și cineva dădea un zar de doi la același film, cei doi poli aveau ocazia să-și apere punctul de vedere în două cronici, model pe care, din nou, l-am preluat în „Re:Publik". Perioada de la „Pro Cinema" a fost una foarte efervescentă, în care mi-am structurat tot ce învățasem haotic înainte, de capul meu. A fost și o perioadă foarte liberă, în care au existat și câteva mici accidente pe parcurs, care intervin întotdeauna în structuri de acest fel. Au existat și presiuni, dar nu foarte multe, asupra redacției, din partea managementului publicației. M-am confruntat mai târziu cu situația asta și la „Re:Publik" și în mai toate structurile redacționale în care am lucrat, pentru că asta este problema presei corporatiste de la noi – ideea că nu trebuie să ai o opinie, ci trebuie doar să livrezi o informație pe care s-o împachetezi cât mai mișto prin scriitură. Tu nu trebuie să-i spui omului că filmul e prost, tu trebuie să-l faci pe om să meargă la film și să îl lași să gândească el că filmul ăla e prost. Mentalitatea că aș putea să-l îndepărtez pe omul care cumpără revista spunându-i că un film, pe care el poate l-ar considera bun, e prost, este una foarte tâmpită. Aveam *feedback* redacțional de la oameni super-entuziasmați de lucrul ăsta care nu se mai practicase până atunci la noi. Era prima oară când la nivel de publicistică culturală cinematografică se luau astfel de poziții tranșante, care erau argumentate. Și oamenii nu aveau o problemă cu asta pentru că știau că privilegiem puncte de vedere diferite. Se întâmpla ca atunci când noi dădeam șase puncte unui film, să primim o scrisoare de la cineva care ne explica de ce îi dă unul, iar noi o publicam. Era un proces oarecum democratic. Cine era inteligent pricepea, accepta și juca jocul ăsta. Era, până la urmă, vorba de a juca un joc. Dar se mai întâmpla să ni se impună să scoatem câte o cronică, pentru că cineva din management fusese la filmul respectiv și zicea: „Filmul ăla e foarte mișto. Eu nu vreau ca în revista pe care o plătesc să apară o cronică proastă la el" – un motiv, evident, ridicol. Sigur că în situații-limită au existat compromisuri. Compromisuri există mereu. Important e să le calibrezi și să faci în așa fel încât să nu antreneze compromisuri din ce în ce mai mari. Asta a și făcut, de fapt, ca noi să ne dăm demisia în '99 de la „Pro Cinema". Nu am vrut să mai satisfacem o cerință legată de o abordare redacțională neconformă cu viziunile noastre.

Mi se pare că, între timp, s-a schimbat foarte mult, pe plan internațional, paradigma în ceea ce privește critica de film. Pe șleau vorbind, critica de film nu este cea mai bănoasă meserie și oamenii care scriu despre filme nu sunt bine plătiți, așa că sunt dispuși să se arunce un pic mai mult decât li se așterne ca să facă niște bani. De altfel, de la felul în care sunt distribuite cronicile, la numărul de cronici care le sunt distribuite, în cât timp trebuie să le livreze, cum se editează apoi ele la cartierul general de către responsabilul de număr și așa mai departe – totul este foarte pervertit și atunci nimeni nu își mai permite să mai defileze cu steagul integrității.

La un moment dat, în scurta perioadă când, după ce a murit „Re:Publik", am continuat *online* cu „Rekino", m-am ambiționat să fac un jurnal zilnic de la Veneția și aproape mi-a reușit, deși

am cedat în ultimele zile. Îmi zisesem: „Hai s-o fac și eu o dată, să scriu despre toate filmele în regimul ăsta". Tot timpul eram siderat de criticii care la ora opt se duc să vadă primul film, la zece se duc în cameră, până la unșpe jumate scriu cronica, la doișpe se duc să vadă un film, la unu jumate se duc să mănânce, apoi se duc repede, repede în cameră să scrie cronica, apoi se mai duc la un film, apoi se mai duc și la o petrecere, pentru că altminteri ar lua-o razna, apoi se mai duc la un film seara, apoi noaptea la două stau și scriu cronicile și a doua zi de la opt o iau de la capăt. E *horror*. Eu am încercat s-o fac fără nicio secure, ci de pamplezir, ca să-mi demonstrez că pot să fac chestia asta. Vedeam câte patru, cinci filme, apoi mergeam pe plajă, stăteam o oră și scriam, sau la masă scriam câte o jumătate de oră. Dar după opt zile am cedat. Oricum, în ultimele zile de festivaluri renunți să mai vezi atât de multe filme ca în primele. În primele zile ești erou, în ultimele ești o epavă, nu mai vrei decât să se termine dracului odată! În general, însă, nu mi-am dorit să lucrez astfel și de-aia nici nu am scris la vreun cotidian la noi. Deși, a lucra la un cotidian la noi – asta o știu de la Leo, care a lucrat la „Libertatea" – era ca și cum ai lucra la un săptămânal, dacă scriai cronică. În general, oamenii care lucrează la cotidiene, inclusiv în America, au miercurea zi de cronică – în rest, nu apar cronici –, deci tot săptămânal scrii. Poți să mai ai articole de sinteză sau mai știu eu ce, dacă ești jurnalist de cinema cu contribuții zilnice. Dar, din câte știu eu, nu există ziar în care cineva să scrie cronică zilnic, în afară de „Variety", „The Hollywood Reporter" și „Screen" - edițiile de Berlin și Cannes.

Șocuri și scurtcircuitări

Film Menu: Care au fost filmele care te-au scurtcircuitat în această primă perioadă de căutări, obligându-te poate să-ți modifici percepția asupra posibilităților cinemaului?

M.C.: Unul dintre șocuri a fost Herzog și, atunci când am văzut toate filmele lui în cadrul retrospectivei deja amintite, m-a șocat cel mai tare al doilea lui lungmetraj, „Și piticii au început de mici" (1971), la care am rămas complet mască. Nu am stat niciodată să mă gândesc cum toate aceste electroșocuri timpurii m-au marcat în ceea ce fac în fiecare an la TIFF. Dar cred că acesta e unul dintre filmele care au dat o anume direcție felului în care eu împachetez o programare sau felului în care, printr-o selecție de filme, încerc să spun, de fapt, ce înseamnă cinemaul pentru mine și de ce cred eu că modul acesta de a vedea e cel puțin la fel de incitant pentru public. Cred că „Și piticii au început de mici" și Herzog, în general, au fost șocuri foarte cerebrale, spre deosebire de Truffaut, cu „Cele două englezoaice și continentul", unde șocul nu ținea atât de *filmmaking* – filmul fiind mai facil ca abordare cinematografică și mai ușor de receptat, din punctul ăsta de vedere –, ci de planul emoțional. Prefer amoralitatea de acolo celei din „Jules et Jim" (1962), pentru că o găsesc mai aproape, o integrez mai bine și e mai conformă cu felul în care percep eu lucrurile – nu vorbesc de a le proba, ci de felul în care le aprob și le percep. La fel, e genul de abordare pe care încerc să o duplic în momentul în care „vând" genul ăsta de viziune despre film într-o programare. Apoi, foarte important a fost șocul prilejuit de serialul „Heimat", al lui Reitz. Întotdeauna când văd un film, fac exercițiul de a separa criticul de omul din mine, care nu se uită la un film cu instrumente critice, ci cu unele emoționale, pe baza experienței personale, care de cele mai multe ori la un critic sunt parazitate de discurs, de teorie. Iar eu încerc să mențin un echilibru între aceste două instanțe și de aceea privilegiez de multe ori formule de tipul „plăceri vinovate", care se află la jumătatea drumului. Pericolul cel mai mare e de a începe să te iei în serios și a crede că criticul din tine e mai important decât omul din tine. Îmi rămâne în minte, în acest sens, exemplul lui Pauline Kael, care a scris despre un film nu neapărat mare că e extraordinar, pentru că era proaspăt divorțată, a văzut acel film și i-a atins acel punct emoțional care a făcut-o să reverbereze puternic la nivel personal cu ce vedea pe ecran. Și în discursul meu critic și de programare încerc să creditez acest gen de abordare. Cred că de fiecare dată când vedem un film, visul nostru secret e să găsim acolo acel personaj la care să ne uităm ca într-o oglindă. Asta e utopia oricărui spectator, iar la „Heimat" m-am uitat ca într-o oglindă, pentru că m-am identificat cu Hermann, protagonistul filmului, atât de mult! A merge la filmul ăla – dincolo de aspectul tehnic: era un serial pe peliculă, de 13 episoade a câte o oră, ceea ce înseamnă că mi-am petrecut 13 ore din viață mergând zilnic la Cinema Studio pentru a-l vedea – nu era un act narcisist, ci unul de a te regăsi pe tine într-o ficțiune. A fost un exercițiu foarte bulversant pentru mine și foarte rar, de fapt. Ultima dată când mi s-a întâmplat a fost la „Gloria" (2013), al lui Sebastian Lelio. Încercând să anticipez foarte mult, eu m-am regăsit în „Gloria", mi-am zis că vreau să fiu ca ea peste ani. Genul acesta de abordare, care te expune foarte mult, e departe de un discurs critic riguros, dar e felul meu de a mă raporta la cinema. Eu așa am înțeles, în cele din urmă, să relaționez cu filmul și cu discursul critic.

F.M.: În ce fel s-a modificat ulterior și în timp percepția ta asupra cinemaului, în urma tuturor acestor experiențe marcante?

M.C.: Nu aș putea spune exact, dar, așa cum am afirmat și înainte, eu privilegiez inserția personalului în raportarea la cinema și cred că acesta e motivul care m-a determinat să renunț la critica de film, pentru că nu vreau să fac autoscopie cu mine însumi. Toată discuția despre critica de film a devenit atât de difuză și deja poziționarea ta e foarte blurată, între obiectiv și subiectiv. Mi se pare că, în timp, balanța înclină din ce în ce mai mult spre subiectiv și există filme pe care le reconsideri, fie pentru că îmbătrânești tu, sau ele. Niciodată nu ai de unde să știi cu precizie cauzele. Evit să revăd majoritatea filmelor care mi-au plăcut tocmai din acest motiv, pentru că reprezintă ceva într-un anumit moment din timp și din viața mea, pe care vreau să le păstrez intacte în amintire. Mi s-a întâmplat să revăd filme și să mă dezamăgească, și asta e o experiență care te handicapează, te întristează și de care nu cred că ai nevoie. După cum există filme pe care le revizitez periodic – „Magnolia" (1999, regie Paul Thomas Anderson), „Mulholland Drive" (2001, regie David Lynch) – nu dintr-un unghi critic, nu pentru a proba dacă se mai susțin sau nu; mă lasă rece genul ăsta de discurs. Mai importante sunt pentru mine aventura, căutarea mea personală într-un film; mi se par etern stimulante. Și, din punctul ăsta de vedere, sunt foarte deschis în modul în care-mi concep programarea de filme la TIFF, ceea ce cred că are legătură cu anumite date din biografia mea.

Pe de o parte spun că ce am scris în '94 e penibil, că ce am scris în '96 e jenant și nu mai pot citi lucrurile alea, dar, de fapt, toate aceste etape rămân cumva în mine. Faptul că documentarul „Abba: The Movie" (regie Lasse Hallstrom, 1977) a fost primul film pe care l-am văzut, deși pentru mulți e *a big shit*, a rămas un moment important pentru mine și am făcut tot ce am putut să aduc filmul la TIFF, la aniversarea a 30 de ani de la apariția sa. Da, l-am adus în primul

rând pentru mine. Dacă aduc atâtea filme pentru toată lumea, am vrut să aduc un film la TIFF și să-l revăd 30 de ani mai târziu. Am fost bucuros că a fost o sală plină, în mare parte cu oameni de vârsta mea, care la „Dancing Queen" s-au ridicat în picioare și au început să cânte. Dar, desigur că încadrând filmul, vedem că a lansat o anumită modă de a face documentare biografice despre oameni sau instituții fenomen. Vreau să păstrez momentele acelea din timp – la fel se întâmplă și cu filmele indiene: fac ce fac și mai aduc câte un musical bollywoodian la TIFF. Iarăși, oamenii vor spune că există mult *shit* la Bollywood, dar eu urmăresc fenomenul. Are, n-are legătură cu faptul că acum o sută de ani am văzut „Vagabondul" („Awaara", 1951, regie Raj Kapoor) și mi s-a părut un film minunat, sau „Vandana" (1975, regie Narendra Suri)? Faptul că am fost de șapte ori să văd filmul ăla înseamnă ceva, nu pot să șterg lucrurile astea complet. Și cred că felul acesta de a vedea lucrurile, de a-mi accepta alegerile, de a le privi cu o anume îngăduință și cu un anume respect, dincolo de faptul că spun că ce am scris atunci e un *big shit*, cred că contribuie la o anumită deschidere a modului meu de a programa filme.

Sunt în stare să apăr orice film de la TIFF. Bun, oamenii când vin la festival pleacă de la premisa că vor vedea un anumit număr de filme bune și x filme proaste. E o premisă de la care plec și eu când particip la alte festivaluri unde am de ales între foarte multe filme despre care nu știu mai nimic. Eu pentru filmele de la TIFF sunt în stare să-mi pun gâtul, cu atât mai mult pentru filmele despre care, pe bună dreptate, oamenii spun că sunt proaste; sunt proaste pentru ei. Cinemaul e o artă democratică, poate cea mai democratică dintre toate. Dacă ceva îmi repugnă în viață, în oameni, în artă, e fundamentalismul. Nu accept lucrul ăsta – nu am genuri sau autori preferați, ci filme, cărți, opere preferate. Produsul finit e important, nu cine și când îl face.

O carte ludică

F.M.: În 2004 ai publicat, împreună cu Alex. Leo Șerban și Ștefan Bălan, o carte despre Lars von Trier. Este singura carte pe care ai publicat-o.
M.C.: Cartea a pornit de la materiale care existau deja. Doar vreo cincizeci la sută din ele au fost scrise special. Începusem, împreună cu Leo, să scriem pentru *site*-ul cloudsmagazine.com, gestionat de un medic cinefil român din America (Ștefan Bălan), care ne-a propus să scriem. Revista asta literară *online* arăta rudimentar, ca toate la vremea respectivă. Ne-am gândit să structurăm materialul în ordine inversă – de la prezent înspre începuturile filmografiei lui von Trier. Și deci, acolo am publicat primele articole, cele despre „Dancer in the Dark" (2000), am continuat tot acolo cu „Riget" (1994), iar apoi a venit propunerea celor de la editura Idea de a scrie o carte despre Lars von Trier. Atunci am recuperat textele din revistă, l-am capacitat pe Ștefan, care și el era foarte pasionat de von Trier – ne găsiserăm trei pasionați – și încet, încet ne-am întors în timp, cu „Europa" (1991), cu „Epidemic" (1987), până la „Element of Crime" (1984). De la momentul în care am primit oferta de a o publica, și având deja o treime din material, am scris-o în vreo trei luni. Pornind de la ideea că Lars von Trier este, oricum, un cineast foarte ludic, non-academic și foarte surprinzător, uneori șocant de dragul șocului, ne-am propus să venim cu o formulă care pentru academicieni va fi șocantă. Iar dimensiunea ludică a cărții nu ținea doar de inversarea cronologiei, ci și de sentimentul pe care voiam să-l imprimăm că, de fapt, nu citești o carte, ci tragi cu urechea la o discuție în care trei oameni vorbesc despre acest cineast. Am încercat să adaptăm fiecare abordare a unui film de-al lui von Trier într-o cheie similară însăși felului în care fusese abordat filmul. Bucata despre „Riget" era scrisă în spiritul fiecărui episod din serie, preluând formula aia capitolizată care anunța: „Când nu știu ce se întâmplă și mai aflăm și ceva pe parcurs...". La „Dancer in the Dark" am încercat o grilă muzicală. La fiecare, deci, am încercat să găsim o formulă coerentă pentru întreg, dar coerentă și cu fiecare dintre filmele lui von Trier, care nu seamănă unul cu altul.

F.M.: De ce ați ales să nu semnalați, în întreaga carte, cui îi aparțin intervențiile?
M.C.: Ni se părea mai important ca oamenii să urmărească strict dialogul. La fel, și aici ne-am jucat. Era toată moda din jurul manifestului „Dogma '95", care, bineînțeles, a implodat în cele din urmă și s-a dovedit cel mai mare *fake*. Ultima dintre stipulările de acolo era ca autorul să nu fie creditat. Sigur, noi eram creditați pe copertă. Dar în interiorul cărții nu semnalăm cine spune replicile. A fost tot o joacă în spiritul celor ale lui von Trier.

F.M.: Cum s-a realizat procesul de scriere împreună, în așa fel încât textul să aibă uniformitate ca limbaj și ca ton?
M.C.: Poți să adopți o formulă de tipul acesta doar în momentul în care știi că acele condeie sunt în aceeași sâmbătă, cum se zice. Iar tehnic, lucrurile s-au produs în felul următor: discutam mai întâi ce formă să dăm capitolului, stabileam care sunt temele pe care vrem să le atingem și apoi ne întâlneam într-o cameră cu un computer și unul dintre noi începea să scrie, apoi se ridica și mergea să fumeze o țigară, celălalt venea, citea și continua de acolo. E exact ca într-un dialog – stai, asculți și reacționezi, doar că acolo reacționam în scris. Abordarea nu era de text scris, ci de transcriere a oralului. Din cauza asta tot procesul a mers foarte repede. Bine, dialogul dintre noi se mai rafinase între timp pentru că am mai încercat formule asemănătoare. În „Observator Cultural" avusesem dialogul despre „Marfa și banii" (regie Cristi Puiu, 2001), care se pupa pe formula filmului în care revoluționare erau dialogurile. Am mai recurs pe urmă la formula asta la alte câteva filme, pentru că este menită să fie mai ușor ingurgitabilă – una este să scrii o pagină de text critic și alta este să scrii o pagină de dialog pe două voci care să comenteze. Discursul și joaca sunt mult mai atractive, decât un discurs al unui singur om, gândit, șters, refăcut.

„Re:Publik", revista cu coaie

F.M.: Și în „Re:Publik", revista pe care ai coordonat-o timp de aproape cinci ani, au existat, mai târziu, articole scrise sub formă de dialog de *chat*.
M.C.: Da, *chat* de Messenger. Acolo am făcut chestia asta cu Anca Grădinariu pentru că mergeam împreună la festivaluri de film sau de muzică, după care uneori ne întâlneam într-un loc și începeam să scriem la fel – așază-te tu, ridică-te tu. Apoi am integrat tehnologia și pe-atunci foloseam *Yahoo Messenger* intens. Stăteam fiecare acasă, în poziția cea mai confortabilă cu putință, cu computerul în față, și făceam acest exercițiu de rememorare, care venea la pachet cu un tip de formulări specifice pe care *chat*-ul le presupune – fraze scurte, mișcărești. Eu am mai scris în stilul ăsta și o cronică la „Dincolo de America" (regie Marius Barna, 2008), ca pe o masturbare pe *chat*. Pentru că filmul era atât de

suprarealist, i l-am povestit cuiva pe *Messenger* și am publicat asta ca atare.
F.M.: Chiar cu structura revistei „Re:Publik" părea că vă jucați de la un număr la altul. Ea nu era fixă și nu mergea spre o șlefuire, ci mai mereu apărea ceva nou.
M.C.: Așa ne-am propus chiar de la editorialul primului număr. Scriam că vom fi foarte incisivi, dar nu ne vom da în lături de la a ne contrazice pe noi-înșine, că avem principii, dar dacă ni se pune pata, vom scrie contrar lor. Ne provocam să fim teribiliști și de substanță și cred că am reușit. Teribiliști eram îndeajuns încât să enervăm lumea. Iar revista era, totodată, de conținut, pentru că oamenii scriau de pe poziții teribiliste, dar argumentau foarte bine. De obicei la noi, cei care sunt teribiliști nu știu să și argumenteze și rămân, atunci, doar cu teribilismul. Într-un fel, modelul după care am gândit „Re:Publik"-ul este același după care am rafinat și selecția TIFF-ului, din care am dat însă la o parte componenta teribilistă. Văd lucrurile ca pe un tot. Aia a fost perioada în care am explorat și în partea de selecție a TIFF-ului și în revista „Re:Publik". În ultimul an al său, revista își păstrase coaiele, așa cum se spune în limbaj de „Re:Publik", dar devenise ceva mai structurată. Ne săturasem și noi să ne tot jucăm și începuse să ni să pară că joaca asta se învârte în gol și că riscă să implodeze și să devină ceva foarte superficial. În ultimul an și *design*-ul revistei a fost constant și recognoscibil de la un număr la altul. În primii doi ani nu ne uitam cum arătau numerele trecute, ca să respectăm formulele grafice. Aia a fost perioada cea mai mișto pe care am petrecut-o într-o redacție. Era un *party* non-stop în redacție și în felul în care se lucra la revistă. Stăteam de drag cu nopțile acolo și nu mai mergeam acasă.

F.M.: În anii ei de existență, prin subiecte și prin aspectul vizual, revista era inedită în peisajul editorial din România și era una dintre puținele adresate noii generații internaute și aflate în căutare de trupe, filme sau cărți mai puțin *mainstream*.
M.C.: În cazul unei reviste e mult mai ușor de identificat cui te adresezi, care e publicul potențial. În cazul TIFF-ului încă mai am nelămuriri, chiar dacă nu mai reprezintă chiar o nebuloasă, ca la început. M-am dus într-un oraș necunoscut – Cluj-Napoca –, și chiar dacă ar fi fost unul cunoscut, publicul de film din România este oricum neidentificabil și nu poți ști ce vrea. Asta a și fost filozofia primei ediții. Am vrut să ne înșurubăm în mentalul unui public printr-o selecție coerentă și asumându-ne alegerile. Dar vrând să-i scoatem din amorțeală, am făcut ca prima ediție să fie în mod asumat șocantă, fără avertisment. Ulterior am izolat filmele așa-zis șocante în secțiuni separate, ori le-am însemnat printr-un steguleț, ca lumea să știe. S-a dovedit a fi o mișcare foarte bună, care a funcționat pe principiul publicității agresive.

A fost un pumn în stomac. Pe oameni i-a umplut de repulsie, dar genul de repulsie care te face să te reîntorci la locul crimei. În termeni brutali, a fost o fascinație a morbidului. Am arătat „Pianista" („La pianiste", regie Michael Haneke, 2001), „Mulholland Drive" (regie David Lynch, 2001), „Audiția" („Ôdishon", regie Takashi Miike, 1999), „Dog Days" („Hundstage", regie Ulrich Seidl, 2001). Publicul a ieșit complet halucinat de la filmele astea. S-a lăsat cu leșinuri, cu comentarii de tipul „ăștia care fac festivalul sunt bolnavi". Într-o oarecare măsură, comentariile erau perfect de înțeles într-un oraș conservator cum era Clujul atunci, cu tot peisajul lui cultural letargic. Soluția pe care am găsit-o a avut chiar de la a doua ediție *pay off*. Dar de la a treia ediție am zis că putem marca filmele astea, pentru că deja lumea era în aceeași barcă. Din punctul meu de vedere, TIFF-ul este o instituție care poate și trebuie să mai crească. Cifrele ne spun că vine foarte multă lume la festival, dar există în continuare oameni care nu au auzit de TIFF, în continuare există oameni care stau la patru kilometri de centru și care nu vin în centru nici picați cu ceară, sunt studenți care nu ies din cămine. Pe când o revistă are o adresare națională, erau mai multe domenii acoperite acolo, și deci mai multe publicuri care convergeau. Dar și pentru „Re:Publik" am avut o strategie asemănătoare cu cea pentru primul an de TIFF – am început cu o atitudine radicală, care să deranjeze. Primeam scrisori de la oameni care ne ziceau: „Vă urăsc, vă urăsc, dar o să vă citesc în continuare." sau ceva de genul ăsta. Mi se părea foarte mișto. Și eu aș fi făcut la fel în locul lor.

TIFF, cea mai mare selecție personală de filme

F.M.: Ești directorul artistic al TIFF-ului încă de la prima sa ediție. Ținând cont că festivalul prezintă mai mult de două sute de filme în fiecare an, ne imaginăm că nu poți fi singurul selecționer și că ai nevoie de colaboratori pentru a duce la bun sfârșit programarea.
M.C.: Festivalul a început acum 13 ani prin a proiecta 55 de filme, și a ajuns la 250. A început prin a avea 70 de filme înscrise la prima ediție și vreo șase sute și ceva la cea mai recentă ediție. TIFF-ul are în primul rând o competiție internațională de lungmetraje, care cuprinde 12 filme de ficțiune – primul sau al doilea din cariera cineaștilor. De-a lungul timpului, am amestecat ficțiunea cu documentarul, pentru a încerca să blurez granițele astea și să nu existe „film de ăla", sau „film de ăla". Există doar „film" și atât. Dar a trebuit să modific în timp acest concept, ba din cauza publicului refractar, care nu știe să pună lucurile astea în căsuțe, ba în urma unor discuții cu jurii care mă întrebau: „Dar de ce mi-ai pus filmele astea la grămadă?" Iar reacția mea era cam asta: „Dar de când sunt diferite criteriile de analiză ale unui film de ficțiune și ale unuia documentar? Adică dăm premiul celui mai bun film, nu?" Lumea are impresia că judeci documentarele și filmele de ficțiune cu instrumente diferite. În anul în care am avut patru documentare în competiție, membrii juriului mi-au spus: „Foarte mișto documentarele, dar noi nu dăm premiu unui documentar." Le-am spus că le respect decizia și că au mână liberă, dar recunosc că m-a șocat decizia lor. Și oricum, ce mai înseamnă astăzi granițele dintre documentar și ficțiune? Am avut chiar în acest an mai multe astfel de filme. Spre exemplu, „White Shadow" (regie Noaz Deshe, 2013) folosește resorturile unui documentar – preț de trei sferturi din film poți să juri că te uiți la un documentar – și mi se pare mișto când filmele încep să blureze genurile astea. Sau un film precum „Reunion" (regie Anna Odell, 2013), în care nu știi dacă fata aia a scris un film pe care l-a regizat și în care joacă, iar numele personajului e și al ei, dar lucrurile s-au întâmplat, cei din film sunt colegii ei și, de fapt, sunt prea multe întrebări pe care trebuie să ți le pui, devii frustrat și confuz și nu mai știi cât e documentar și cât e ficțiune. Mai au vreo importanță aceste lucruri? Nu cred. Contează doar dacă dispozitivul, povestea și felul în care îți este livrată se țin și funcționează.

Până acum patru ani, am fost singurul care decidea totul pe partea de selecție. La nivel macro, structural, eu sunt cel care fac *designul* selecției, eu l-am creat în timp. Că apoi unele secțiuni s-au păstrat și au devenit de sine stătătoare, altele sunt flotante și revin când și când, iar altele se modifică de la an la an, ține de dinamica

lucrurilor. În privința secțiunilor tematice, în general prefer ca tema să mă găsească pe mine, nu ies eu la vânătoare de fluturi. Văd, văd, văd și la un moment dat tema se impune și de atunci încep să-i dau carne. Așa s-a întâmplat cu temele din anii trecuți: credința, tinerețea irosită, sau cu sfârșitul lumii. La un moment dat, mi se pare că anumite teme se disting de la sine atunci când vezi multe filme. Dat fiind apoi numărul mare de înscrieri, am început să comisionez secțiuni și cred că e un semn bun – nu vreau să fiu tăticul tuturor și nici nu mai pot să văd atât de multe filme. Și am început să lucrez cu o echipă și încerc să identific acei oameni care văd în cinema ce văd și eu – și aici nu vorbesc de faptul că un om cu care lucrez în comitetul de selecție adoră aceleași filme ca mine. Aici vorbim de ceva mult mai structural. Am comisionat o secțiune permanentă, „Ziua maghiară", pe care am făcut-o singur multă vreme, mergând anual în Ungaria, văzând filme, cunoscând oameni, și așa mai departe, cunoscând țara și construind o selecție personalizată. După ce am colaborat cu diverși oameni, i-am comisionat-o lui Zagony Balint, de la publicația clujeană de limbă maghiară Filmtett, care se raportează la mine în parametri strict tehnici. E selecția lui, eu nu interferez. La fel, în cazul secțiunii permanente „Shadows shorts" – am dus-o ani de zile singur, până în momentul în care a explodat și au început să fie înscrise sute de filme și i-am comisionat-o lui Mihai Mitrică, care răspunde din toate punctele de vedere de ea și poate să-și compună selecția cum vrea el. La secțiunea de documentare e la fel, deși acolo și eu văd foarte multe documentare, pe care încerc să le plasez în diverse secțiuni ale festivalului. Dar secțiunea dedicată exclusiv documentarelor, pentru care se primesc în jur de o sută de filme anual, i-am comisionat-o Anei-Maria Sandu. Vreau să lucrez cu oameni care nu au o structură de critici de film, nu au studii de specialitate, care lucrează cu realitatea și o ficționalizează. Sunt tot felul de alinieri, important e să fii cu antenele ridicate, să vezi cât mai multe filme și să te duci nu acolo unde sunt premiile, ci acolo unde intuiești că se întâmplă ceva incitant. Un film ca „Stockholm" (regie Rodrigo Sorogoyan, 2013), care a obținut anul ăsta la TIFF primele sale premii internaționale, a ajuns la noi într-un email în care de fapt se pierdea printre alte sugestii mai importante ale agenției respective, pentru că mesajul principal promova un documentar. L-am redirecționat automat Anei-Maria Sandu, pentru ca prin aprilie să primesc un email de la ea, în care îmi spunea că a văzut acel documentar și că nu îl va selecționa, dar că celelalte două sunt ficțiuni. Am văzut „Stockholm" *just like that*, m-a lovit și mi s-a părut extraordinar.

Iar focusurile anuale pe câte o țară de cele mai multe ori încerc să le gestionez eu. Sunt mai multe variante în care le concep: 1. Merg la multe festivaluri pe an, văd, văd, văd filme și la un moment dat mi se aprinde un beculeț: „Băi, dar ăștia parcă nu mișcau nimic până acum câțiva ani! Ce se întâmplă? De ce se întâmplă?" Și încep să mă documentez: de le chestiuni administrative, până la planul estetic. Așa s-a întâmplat anul trecut, când am văzut în diverse festivaluri „Made in Ash" (regie Iveta Grofova, 2012), „My Dog Killer" (regie Mira Fornay, 2013) și „Fine, Thanks!" (regie Matyas Prikler, 2013) - trei filme slovace făcute de oameni de 30 de ani - și am zis: „Uau, aici se întâmplă ceva!". Și cred că am fost primul festival care am făcut un focus slovac. De anul trecut, mulți au luat programul ăsta slovac și au început să-l plimbe de colo, colo. Așadar, există trenduri care ți se impun. 2. Există tot felul de invitații ale unor festivaluri din țări de toate felurile, în care ți se spune: „Vă invităm la festivalul de la Wroclaw, sau din Cracovia!" și vrând-nevrând iau contact cu filmul polonez, pe care altminteri nu ai cum să-l vezi dacă rămâi la cele două procente de filme proiectate în alte festivaluri la care mergi și unde, de multe ori, rămâi cu buza umflată. Singura cale de a interacționa *full frontal* cu o cinematografie e să mergi într-un festival național. Și, de fapt, acesta e modul just, pentru că de fiecare dată când am făcut un focus pe o țară, nu m-am bazat doar pe cunoașterea operei din acea țară, ci am încercat să și merg la fața locului. Încerc să nu am o abordare de la distanță. Cel mai bine mi-au ieșit focusurile pe Islanda și pe Finlanda - două țări speciale, din varii motive, și pe care nu le poți înțelege decât dacă mergi acolo. La fața locului, se clarifică mai toate chestiile care scoase din context te fac să te întrebi: „*What the fuck*? Ce e chestia asta?" 3. Există, apoi, varianta mai *marketing oriented*. Spre exemplu, anul trecut, după focusul pe Slovacia, am fost abordat de The Czech Film Center: „Dorim să luați în calcul posibilitatea de a face o retrospectivă pe Cehia în festival! Spuneți-ne de ce aveți nevoie, când puteți veni în Cehia, vă organizăm proiecții cu filme vechi și noi, cu unele *work-in-progress*, întâlniri cu oameni din domeniu." Nu am putut să mai merg în Cehia anul ăsta, drept care am lucrat cu consilieri, am văzut foarte multe filme, am fost sfătuit să nu fac focusul acum pentru că nu e un an bun pentru Cehia. Dar în momentul în care m-am canalizat pe el mi s-a părut totuși că merită să o fac, mai ales datorită filmului „Burning Bush" (regie Agnieszka Holland, 2013), care – dincolo de discursul de tip „e bun, nu e bun" - e un film solid și un mod deștept de a vedea și integra istoria, pe care apoi am început să-l regăsesc în multe din filmele cehești văzute. Mi s-a părut că ăsta ar fi motorul lor ascuns. Și în „Honeymoon" (regie Jan Hrebejk, 2013), am găsit tot documentarea unui trecut și a modului în care se întoarce să te bântuie astăzi. 4. Nu în ultimul rând, sunt ani în care mi se propun astfel de focusuri de către oameni în care am încredere și comisionez programări externe. S-a întâmplat cu Boyd van Hoeij pe Belgia, cu Miguel Valverde pe Portugalia, sau cu Jay Weissberg pe Israel, care au avut cu toții mână liberă, deoarece îi cunosc și am mare încredere în ei.

F.M.: Există și filme mai vechi în aceste focusuri. Cum le alegi din multitudinea de posibilități pe care le-ai avea la îndemână?
M.C.: Nu există o rețetă nici aici. Pe de o parte, filmul „Înainte de sfârșitul nopții", al lui Peter Solan, a fost *coup de foudre*-ul meu pe anul trecut, am vrut să îl includ anul trecut în focusul slovac, dar mi-a fost suflat de Karlovy Vary, care a vrut să facă premiera copiei restaurate a filmului. Pe de-o parte, încerc să recuperez filmele vechi restaurate, pentru că publicul tânăr – precum cel de la TIFF, unde are majoritar între 25 și 35 de ani –, nu a avut acces la o cinematecă și nu se vor duce să vadă, să cumpere, să vâneze filme făcute în urmă cu o sută de mii de ani, pentru că oferta e atât de vastă acum, încât pentru ei singura posibilitate de vedea un film de pe vremuri e în cadrul festivalului, unde intervine ceva care se cheamă snobism, sau o atitudine de tipul: „E la TIFF, deci e mișto!", sau „E o chestie veche, hai să mergem să vedem, că ce-i vechi e *cool*!" Iar în momentul în care oferi un film vechi unui public nou trebuie să fii conștient că pentru el un film de calitate nu e cel în care auzi târșitul, torsul motorului camerei de 35mm, deoarece nu a trăit cu casete VHS și cu dorința noastră de a vedea pe o casetă video ștearsă un film doar pentru că eram *dying* să-l vedem. Ei îl vor *crystal clear*, deoarece trăim într-o epocă în care peste tot te uiți *HD* – pe Youtube, la televizor. Fiindcă vreau ca proiecția acelor filme – dincolo de calitatea lor artistică – să fie optimizată, de fiecare dată mă zbat să le aduc în copii cât mai bune. Uneori sunt opțiuni personale, alteori sunt filme care mi se

pare că sunt la celălalt capăt de pod al noii generații de cineaști din acea țară. Nu am integrat până recent teoria asta – conform căreia cutare din generația 2000 e echivalentul lui cutare din generatia '60. El e noul Kieslowski, sau noul Wajda, sau noul Almodovar, sau noul *whatever*; categorisirea asta vine și din nevoia criticilor de a *tag*-ui cât mai recognoscibil lucrurile. Nu am integrat-o cu adevărat decât în momentul în care Richard Peña a realizat acum șase ani, la Lincoln Center, în New York, un sezon de film românesc generat de filmele Noului Val, având ideea să construiască o selecție de zece filme post- și pre- 1989, demonstrând astfel că filmele noii generații nu au apărut de nicăieri, și că, dacă privim cu atenție la „Proba de microfon" (regie Mircea Daneliuc, 1980), la „O lacrimă de fată" (regie Iosif Demian, 1980) sau la „Reconstituirea" (regie Lucian Pintilia, 1968), vom vedea cum au fost ele configurate de condiții tehnice, de schimbări politice și sociale. Orice răspuns la prezent e în trecut. De aceea, la focusurile pe țară din ultima perioadă am încercat cumva să identific acele capete de pod care îți lărgesc peisajul asupra cinematografiei contemporane din acea țară. Nu sunt un pedagog bun, nu am vrut niciodată să fiu unul, dar cred că dincolo de dimensiunea evenimențială a fiecărui film în parte, TIFF-ul a făcut educație – prin demersuri destul de invizibile, dar nu cu bețișorul, nu la tablă, ci una mai subtilă –, care sper că îi provoacă pe oameni să se raporteze singuri la trecut, în ideea de a descoperi de ce prezentul arată astfel. Trecutul rămâne de foarte multe ori modern și nou.

Dincolo de faptul că e un *challenge* din punct de vedere tehnic să organizezi o retrospectivă integrală a unui autor – filmele trebuie să fie proiectate în condiții optime, cu toate drepturile parafate –, e o muncă înfiorătoare de grefier. Când începi să cauți urma tuturor acestor filme – unde sunt, în ce arhivă, cine are drepturile, unde au migrat ele – te iei cu mâinile de cap. Lumea crede că ai luat un film, l-ai arătat pe DVD și asta este, dar lucrurile nu stau chiar așa. Iar dacă o retrospectivă integrală e un calvar tehnic, a găsi acel regizor care să merite acea retrospectivă integrală la TIFF, e și mai dificil. Integrala Stanley Kubrick de acum câțiva ani nu a fost o alegere personală – mi-e foarte greu, de altfel, să vin cu o alegere personală pe un regizor, deși sper că la anul va fi una de acest fel. Kubrick nu e neapărat cineastul meu de suflet, dar îl consider unic. Recunosc faptul că „Frații Karamazov" e o carte excelentă, dar nu e cartea mea; eu sunt cu „Crimă și pedeapsă". Sau recunosc că „Cei trei muschetari" e un roman seminal, dar nu e cartea mea; eu sunt cu „Contele de Monte Cristo". Recunosc unicitatea, dar nu mi-o apropriez.

Pe Stanley Kubrick nu îl detest, dar pur și simplu nu mă regăsesc acolo. Dar un astfel de cineast trebuie valorificat și arătat, iar retrospectiva Kubrick, cu mici excepții, a fost senzațională din punctul de vedere al prezentării, pentru că am fost printre primele festivaluri care au beneficiat de *DCP*-zarea filmografiei lui, ceea ce a însemnat să proiectăm „Barry Lyndon" sau „2001: odiseea spațială" în condiții tehnice fabuloase. De altfel, am participat la ambele proiecții la TIFF și am stat două ore și jumătate transfixat. Acum, încep cumva să-l reconsider. Dar, desigur, să fac o retrospectivă integrală a însemnat să merg la nu știu ce universitate din America, la nu știu ce moș care avea drepturile primelor lui scurtmetraje, pe care altfel puteam să le iau de pe Internet, dar nu se face. Și astfel am cheltuit mult timp pentru a completa integrala cu filme aproape necunoscute ale cineastului; bani nu, pentru că până la urmă domnul respectiv mi le-a oferit gratuit.

F.M.: Costă mult plata drepturilor de proiecție a filmelor pe care le aduci la TIFF? Se întâmplă des să renunți la anumite filme din motive financiare?
M.C.: Pentru majoritatea filmelor se plătesc drepturi de autor. Pentru filmele digitalizate din retrospectiva Kubrick nu am plătit nimic – ceea ce a fost un mare câștig – pentru că între mine și cumnatul lui Kubrick, instrumental în restaurarea filmelor cineastului, exista o relație privilegiată. Singurele filme pentru care am plătit au fost cele care nu se aflau în portofoliul Warner și pe care le-a realizat la alte companii de producție americane. În rest, se întâmplă uneori să trebuiască să renunțăm la anumite filme pe care le-am dori în festival, deoarece, de multe ori, cei care dețin drepturile lor nu au un dublu standard și nu vor să se complice cu grile și cu balanțe financiare. Ei nu înțeleg, de pildă, că un festival din România, unde un bilet costă în jur de 2 Euro, nu poate plăti un drept de proiecție similar cu unul în care un bilet costă 20 de Euro. Au loc negocieri, dar există și praguri unde negocierea se oprește și distribuitorul refuză să mai coboare din preț. Iar atunci intervine un calcul foarte simplu – și eu sunt ajutat de trecutul meu matematico-fizic –, al rentabilității fiecărui film pe care îl aduc în festival. Știu că fiecare film are un anumit potențial financiar. Nu pot să plătesc pentru un film mai mult decât încasez. Uneori, foarte rar, mai sar peste cal – de exemplu, „Abba: The Movie" a fost un film la care am plătit mai mult decât pentru orice alt film până atunci, pentru că trebuia să își dea acordul fiecare membru al trupei Abba și am așteptat patru luni, etc. Ai crede că e mai greu să aduci un film câștigător al „Ursului de Aur", de la Berlin, dar adevărul este că astfel de filme sunt cel mai greu de negociat și de obținut, din toate punctele de vedere.

F.M.: În privința celorlalte secțiuni ale festivalului, ne imaginăm că există filme la care ții mai mult decât la altele. În ce fel decizi care dintre ele vor intra în selecție și care nu, mai ales în privința acestei a doua categorii, unde e foarte probabil să existe filme comparabile ca valoare pe care să nu le păstrezi în selecția finală?
M.C.: Eu îmi apăr toate opțiunile, dar dincolo de asta, dintr-o selecție de la TIFF, dacă scot la înaintare criticul din mine și încep să rafinez lucrurile foarte tare, există un vârf cu două-trei titluri beton, o bază mai mică a piramidei și 60-70 la sută din filme ar sta la baza de jos. Dar aceea e piramida pe plus a anului. Ce fac eu la TIFF nu e să îmi fac topul personal din acel an, ci un program cu filmele care, în marea schemă din capul meu, pe care nu trebuie să o știe nimeni, își au locul lor acolo; sunt piesele unui puzzle. Încerc să gândesc lucrurile astfel încât programul să funcționeze ca un soi de hipermarket labirintic.

În privința competiției internaționale, aceasta cuprinde întotdeauna 12 filme – un număr foarte mic, care presupune o concurență acerbă. De regulă, în plin proces de preselecție, rămân cu cel puțin două filme pe loc, iar apoi, aproximativ cu două săptămâni înainte de anunțarea selecției, trebuie să tai în carne vie. Criteriul geografic nu înseamnă nimic pentru mine, nu mă interesează de unde provin filmele. De altfel, am avut ani cu trei filme mexicane în competiție, iar în acest an am selectat pentru prima oară două filme iraniene, după 13 ani în care nu am avut nici măcar unul. Pur și simplu am vrut să salut astfel faptul că în sfârșit am văzut două filme iraniene excelente, care ies din estetica năclăită de geam nespălat după ploaie în care s-au bălăcit cineaștii iranieni până acum. Ce s-a întâmplat acum cu filmele astea două mi s-a părut uau! Nu am pus ștampila geografică. Apoi, încerc să includ în competiție doar

filme care nu au primit deja o validare la un festival important. „Bad Hair" (regie Mariana Rondon, 2013), un film spaniol foarte mișto, a luat un premiu la San Sebastian, așa că nu trebuie să mai demonstreze nimic și își are locul în categoria seniorilor, chiar dacă realizatorul se află la debut. Nu Trofeul „Transilvania" o să-l facă pe el, dar expunere merită, așa că l-am inclus în secțiunea „Supernova", un fel de *showcase* de filme deja validate în feluri diferite, pe care le mai validez și eu suplimentar. De fapt, orice alte filme care ating un maxim – fie la nivel de public, fie de critică, sau ating un superlativ într-o direcție –, cu care sunt și eu de acord, intră în această secțiune a festivalului. Singurul film la care am stat puțin pe gânduri dacă să-l includ în competiție sau nu a fost „Of Horses and Men" (regie Benedikt Erlingsson, 2013), care a luat premiul suprem în competiția secundară de la San Sebastian și e unul dintre filmele cele mai surprinzătoare și spectaculoase pe care le-am văzut în ultima vreme. Am stat pe gânduri până în ultima clipă dacă să-l includ sau nu, pentru că e temerar. Nu l-am inclus până la urmă, pentru că am găsit filme comparabile care nu aveau nici măcar acel pedigri. Și principiul pe baza căruia am demarat TIFF-ul acum 13 ani a fost următorul: „Ce vrem noi să arătăm în acest festival? Vrem să arătăm filmele lui Haneke, Almodovar, Wong Kar-wai și să ne umplem de public? Sau vrem să jucăm la risc și să descoperim cineaști de care n-a auzit nici dracu' și să vedem ce se întâmplă?" Și concluzia la care am ajuns a fost că vrem o competiție în care mergem cu oameni pe care îi descoperim, vrem să fim o parte din ei cumva și să urmărim ce se întâmplă cu ei mai departe. De aceea, am și instituit anul acesta secțiunea „Suspecți de serviciu", unde includ filme ale unor foști concurenți de la TIFF. În general, festivalurile mari au așa-numita „politică a obișnuiților", cu cineaști pe care îi invită în mod automat în competiții. Se întâmplă astfel pentru că festivalul respectiv vrea să meargă la sigur, iar dacă aduci necunoscuți nu ai prima pagină la ziar, nu ai oameni care să urle lângă covorul roșu și, în final, nu ai toți acei sponsori care să-și dorească să se partenerieze cu tine. La TIFF, întreaga competiție e concepută în spiritul despre care vă vorbeam anterior: pe mine mă interesează să descopăr oameni care să devină ambasadorii festivalului. Nimic nu e mai flatant decât să programezi pe cineva care peste ani va deveni *the big thing*. E incitant să joci o mână de tipul ăsta, care peste timp se poate dovedi câștigătoare. Am fost cel mai fericit când Sebastian Lelio a ajuns în competiție la Berlin și a luat un premiu cu „Gloria". E o mare satisfacție să fii acolo în momentul în care „se naște" un cineast, despre care nu știe aproape nimeni altcineva, iar în câțiva ani ajunge recunoscut de mai toată lumea. Îmi place să descopăr lucruri, încă am această curiozitate.

F.M.: Cât de importante sunt pentru tine premiile oferite anual la TIFF de juriile invitate în festival? Te implici în organizarea acestora?

M.C.: *Fair* ar fi să spun că am 12 filme în competiție și că toate merită Marele Premiu. Dar să nu uităm că sunt un critic de film și un om care, atunci când e pus să facă ierarhii, poate să le facă. Recunosc că nu toate filmele sunt la același nivel și, oricum, sunt foarte diferite între ele. Am fost reticent până de curând în a-mi numi filmele favorite din festival și am defilat cu discursuri în care susțineam că toate sunt egale, după care m-am întrebat: „De ce să fac lucrul ăsta?" Cred că pot să îmi asum propriii câștigători, fiecare dintre noi poate face asta. Iar anul acesta am nominalizat două filme din competiție în interviul din „Dilema veche" - „Viktoria" (regie Maya Vitkova, 2014) și „Stockholm" –, care întâmplător au și câștigat primele două premii ale ediției. Astfel, devine transparent că sunt foarte fericit cu deciziile juriului din acest an. Dar există și ani în care nu sunt neapărat fericit cu premiile. De exemplu, acum doi ani „Chapiteau Show" (regie Sergei Loban, 2011) mi s-a părut absolut unic și a câștigat al doilea premiu. Trofeul a mers către Joachim Trier și „Oslo. 31 august" (2011) – un film aproape perfect, care nu-și ia însă niciun risc. Îl descoperisem pe Trier odată cu primul lui film, „Reprise" (2006), pe care l-am prezentat la TIFF. În „Oslo", el a rafinat o formulă care funcționase și în precedentul film – care m-a dat pe spate –, însă de data asta am apreciat-o așa cum apreciezi un mecanism de ceas elvețian. Dar „Chapiteau Show" era cu adevărat riscant, glorios de imperfect, dar o minune. De altfel, a fost prima oară în istoria TIFF-ului când toți membrii juriului m-au întrebat dacă pot avea o copie cu acest film. Nu m-au întrebat nimic de „Oslo", erau curioși doar de „Chapiteau Show". Eu nu particip deloc la discuțiile juriilor: îi întâlnesc la începutul festivalului și le prezint premiile pe care urmează să le ofere, iar la final, în seara deliberării, sunt primul sunat în momentul în care ajung la concluziile finale. Dacă doresc să-mi explice deciziile, bine, dacă nu, e dreptul lor. În anul despre care vă vorbesc, faptul că „Chapiteau Show" nu a câștigat trofeul a fost compensat de acela că a luat medalia de argint și premiul publicului. Dar, dintr-un motiv sau altul, juriul a vrut să joace *safe*, explicația lor fiind că „Oslo" e un film mai bun, perfect. Pentru foarte multă lume perfecțiunea înseamnă locul întâi, dar pentru mine nu e așa. Nu perfecțiunea e criteriul care validează un film – din contră, eu mereu spun că pentru competiție aleg filme imperfecte. Din punctul meu de vedere, nici „Oslo" nu e perfect, ci doar rafinează o formulă pe care la primul film al lui Trier am găsit-o mult mai vie și mai excitantă. Juriile sunt realizate pe baza propunerilor mele, ale lui Tudor Giurgiu, care e directorul TIFF, și ale Ozanei Oancea – adică ale oamenilor din festival care călătoresc cel mai mult în alte festivaluri. Nu caut oameni în funcție de gusturile lor, ci oameni cât mai diverși, din zone reprezentative: vreau să am în fiecare an pe cineva dintr-un festival, un actor, un regizor, un producător și pe încă cineva – fie critic de film, fie operator, fie un scriitor, în orice caz oameni care au legătură cu cinemaul. De ani de zile îi curtez pe Chuck Palahniuk și pe Neil Tennant, de la Pet Shop Boys, deoarece mă interesează să am jurii cât mai eclectice. Apoi, pentru că un festival înseamnă stres și chin organizatoric și administrativ, mă interesează și să am în jurii oameni drăguți, prietenoși, care să nu-ți facă viața grea într-o perioadă în care ea e oricum deja foarte dificilă. Aici intervine personalul din nou, pentru că e una să identifici un profesionist și alta să interacționezi cu el și să-ți dai seama că e și foarte mișto.

F.M.: În ce fel se implică Tudor Giurgiu în realizarea selecției festivalului?

M.C.: În momentul în care am început festivalul lucrurile au fost clar delimitate și s-au menținut astfel. Noi suntem oameni foarte diferiți, dar ne completăm foarte bine. Avem abordări diferite în felul în care relaționăm: el este diplomat, eu sunt impulsiv; el este teribil de organizat, eu sunt aparent dezorganizat; amândoi suntem nepunctuali însă, aici ne întâlnim. El este un foarte bun „politician", în sensul organizării, al conceperii și ținerii laolaltă a unui eveniment atât de octopusic precum TIFF-ul; eu sunt mai *no bullshit* în chestiunile astea, pentru că negociind filmele trebuie să fiu așa. Dacă Tudor e arhitectul structurii, eu sunt cel care face *designul* interior. Lumile noastre se intersectează pentru că eu am cel puțin la fel de mult *input* în zona de organizare de evenimente,

iar el are un *input* în cea de programare, dar la nivelul de recomandări. Apoi, fiecare festival trece prin diverse situații care necesită reacții de un anume tip. Dacă necesită o reacție de tip diplomatic, atunci Tudor e omul cel mai potrivit; dacă necesită o reacție impulsivă și nenegociabilă, atunci merg eu.

F.M.: La începutul festivalului, când Internetul nu pătrunsese, filmele de la TIFF, cu scene de nuditate sau care tratau explicit sexualitatea, erau foarte scandaloase în acel context social. Probabil că ele nu mai au cum să fie la fel de șocante acum.
M.C.: Lucrurile astea țineau, într-adevăr, de ofertă, de cunoaștere, de accesibilitate. Există și acum reacții vehemente împotriva festivalului, dar nu le iau în seamă pentru că sunt o dovadă de provincialism și de tâmpenie. A fost situația de anul trecut, apărută ca știre de ziar, pe care am invocat-o în editorialul ediției acesteia, cu oamenii care își iau liber în timpul TIFF-ului și se duc la Cuca Măcăii să facă baie în lac și să se curețe spiritual de filmele infestate de diavol de la TIFF. Este un discurs de extremă dreapta care nu mă mai surprinde cu nimic. În schimb, nu știu cum să procedez când mi se pune în fiecare an întrebarea: „Care este filmul șoc al acestei ediții?". Mi se pare mortală întrebarea asta, mai ales venită din zona clujeană, după atâția ani în care au văzut toate filmele alea. Sunt oameni care au fost marcați de filme ca „Pianista" sau „Shortbus" (regie John Cameron Mitchell, 2006), care le-au dat impresia că universul e mai mare și orizonturile lor de acceptare s-au mărit și că acum înțeleg niște lucruri despre care până atunci aveau prejudecăți. Toată lumea așteaptă aceste filme-șoc. Eu nu-mi propun să caut acest efect; e chiar ultima mea grijă să găsesc filmul-șoc care să-l facă *knoc-out* pe ăla care vine la TIFF ca să-și testeze propriile limite. Însă acum câțiva ani am adus filmul „Cargo 200" („Gruz 200", regie Alexei Balabanov, 2007) care e *hardcore*, dar într-un mod subtil. Nu-i un film doar cu nuditate sau alte lucruri vizibil scandaloase, dar îți dă nasol cu ciocanul în cap. Cât îl vezi, ești anesteziat. În momentul în care ieși, zici că ai supraviețuit unei apocalipse. Oamenii veneau să mă întrebe mirați după proiecție: „Ăsta a fost filmul șoc?! Ăsta a fost parfum.", la care eu le-am zis: „Dacă ăsta a fost parfum, înseamnă că nu eu sunt bolnav, ci voi sunteți bolnavi!". Anul ăsta nu mi s-a mai pus întrebarea: „Care este filmul șoc?". Probabil, într-adevăr, că și șocul s-a tocit, s-a normalizat.

F.M.: În felul în care concepi selecția ai în vedere și provocarea reflecției asupra unor prejudecăți sau norme sociale care dovedesc o îngustime a societății?
M.C.: Nu mă interesează provocarea de dragul provocării. Consider că sunt un om extrem de deschis. Puține lucruri mă pot pune la pământ. Drept care, la un film mă interesează în primul și în primul rând discursul cinematografic, nu dimensiunea angajată pe care o poate antrena subiectul și abordarea lui. O singură excepție este EcoTIFF-ul, acea mică secțiune de Ziua Mediului – 5 iunie –, care este mereu în timpul festivalului și în care arătăm filme angajate în cauza ecologică. Dar nici acolo nu sunt doar niște dări de seamă sau imbolduri de a ne pune doliu că moare Planeta, ci căutăm experiențe cinematografice mișto, care să spună ceva pe zona aia. De aceea, anul trecut am arătat „Fuck for Forest" (regie Michal Marczak, 2012) care e un film de EcoTIFF, dar în alt fel, cumva anti-EcoTIFF. Este în zona aia de angajare, dar e un documentar cu o idee senzațională, făcut minunat și care integrează discursul ăsta într-un mod foarte stimulant, dar nu în ce privește latura angajată, cât a reflecției despre controversa pe care o poate naște un film. De ce se fut ăia în film? Pentru Pădurea Amazoniană. Și cum anume o fac și cu ce rezultat? Și de fapt unde e morala? În discuția despre film uiți, până la urmă, că miza este Pădurea Amazoniană. La TIFF nu am să fac niciodată, de exemplu, secțiunea de „filme *gay*". Ce-i ăla „film *gay*"? E ca și cum aș face o secțiune cu „oameni cu ochi albaștri". De ce aș face un lucru ca ăsta? Pentru mine important este un film bun. Iar un film poate fi bun și atunci când vorbește despre o carte de telefon, și despre o problemă socială, sau despre orice.

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

de Andrei Gorzo

Deci, care e soluția pentru regenerarea socialismului? „Psalmul roșu" caută inspirație în preistoria revoluției bolșevice (în primul rând în răscoalele țărănești de la sfârșitul secolului al XIX-lea), pe care o sintetizează cu unele componente ale „Noii Stângi" studențești șaizeciste și chiar cu elemente câtuși de puțin „roșii" ale „contraculturii" americane. „Noua Stângă" studențească nu mai miza pe clasa muncitoare ca forță revoluționară; în cuvintele filozofului Herbert Marcuse, „aclamat ca lider ideologic de către mișcările studențești rebele din SUA, Germania și Franța"[1], clasa muncitoare se mulțumește cu reforme în loc de revoluții, „acceptând capitalismul liberal de consum"[2]. Speranța venea acum de la lumpenproletariatul minorităților rasiale din SUA, de la însuși tineretul universitar (reformarea instituțiilor de învățământ superior din Franța, percepute drept rigide și represive, a fost unul dintre obiectivele atinse ale mișcării studențești din mai '68[3]) și de la unii lideri politici africani, latinoamericani și asiatici. (Printre aceștia din urmă – Mao, a cărui „revoluție culturală" din 1965-66, constând în epurarea birocrației de Partid prin întărâtarea și asmuțirea tineretului chinez împotriva ei, a fost văzută o vreme, de către radicalii occidentali, ca o cale valabilă de a preveni de-revoluționarizarea, îmburghezirea și corupția care li se întâmplaseră partidelor comuniste din blocul sovietic, odată ajunse clase dominante în societăți ce se pretindeau egalitare.) În eseul său despre „Psalmul roșu", Raymond Durgnat constată posibile afinități între utopia țărănească a lui Jancsó și tipul de inspirație căutată la vremea aceea de Noua Stângă în țări subdezvoltate industrial și tehnologic (inclusiv la Mao, care „a văzut în țărănimea săracă o forță revoluționară naturală" – și asta, după cum subliniază Leszek Kołakowski, „nu doar pentru că în China proletariatul era o clasă atât de redusă numeric, ci și din rațiuni de principiu"[4]). Dintre tendințele Noii Stângi studențești șaizeciste, Kołakowski mai menționează „cultul societăților primitive"[5] (iarăși, relevant pentru „Psalmul roșu", unde unele dintre acțiunile grupului de țărani au alura unor ritualuri de fertilitate precreștine), precum și aspecte „milenariste și apocaliptice"[6] (relevante și ele). Și firește că, răscoala fiind reprezentată ca un festival, ea are o componentă orgiastică (asta chiar dacă, după cum notează și Durgnat, nuditatea din „Psalmul roșu" e castă); iar eliberarea sexuală (conducând nu la acuplări în masă, ci la transformarea tuturor activităților umane în joacă, în plăcere) juca un rol important în influenta concepție a lui Herbert Marcuse despre revoluția globală.

Toate acestea s-au numărat și printre „cele o mie de flori" (cum le zice Durgnat în altă parte[7]) ale „contraculturii" americane, deși (adaugă Durgnat) marea majoritate a florilor respective n-au fost roșii: „psihedelism, zen, subcultura surferilor, festivaluri ale iubirii, ecologism, New Age-ism, OZN-ism, sindromul *Jesus Christ Superstar*...." – enumeră criticul britanic. De asemenea, Durgnat amintește de un alt profet al eliberării sexuale, în afară de Marcuse: psihanalistul Wilhelm Reich (1897-1957), fost discipol al lui Freud (și fost marxist), care, până în anii '50, mersese mult mai departe cu promovarea sexualității ca forță pozitivă, decât era dispusă să meargă, la acea vreme, școala freudiană în general. Freud însuși credea că dorințele instinctuale ale indivizilor au fost, sunt și vor fi întotdeauna în conflict cu civilizația – de orice tip ar fi aceasta din urmă. Deci orice societate e represivă prin necesitate – pentru că descătușarea instinctuală a membrilor ei ar anihila-o. Freud credea, de asemenea, că mecanismele de represiune au ajuns să se susțină și să se înmulțească singure – dincolo (cu mult) de ceea ce ar fi fost strict necesar pentru supraviețuirea societății –, perpetuând și chiar multiplicând suferințele indivizilor, care sunt tot mai privați de libertate. Dar Reich a mers mult mai departe, clamând că nu doar nevrozele, ci și boli precum cancerul sunt provocate de energia sexuală blocată (și pretinzând, de asemenea, că a descoperit baza fizică a acestei energii, constând într-o substanță imaterială pe care a botezat-o „orgon"). Mai târziu, el avea să spună că nu recomandase niciodată ca soluție orgia generală[8], dar ea, Orgia Generală devenise mirajul segmentelor de „contracultură" influențate de el.

După cum amintește Durgnat, scriind în 1999, „contracultura" americană s-a dovedit a fi cât se poate de compatibilă cu sistemul capitalist. O bună parte din subculturile ei – zen, droguri ușoare, muzici rebele și așa mai departe – au fost recuperate și revândute ca „stiluri de viață". Extinderea permisivității sexuale a reprezentat tot o mutație în interiorul sistemului capitalist – accelerată, de altfel, de inventarea pilulei anticoncepționale („adică tehnologie burgheză pusă în slujba pieței"). Atât Marcuse, cât și Reich se născuseră la sfârșitul secolului al XIX-lea, când autoritarismul represiv al familiei burgheze încă mai făcea legea, dar capitalismul modern l-a înlocuit cu ideologii mult mai subtil-represive – hedonismul consumist, cultura narcisistă a „distracției" –, capabile să interpeleze tineretul sub aparențele unor discursuri eliberatoare și să încurajeze eliberarea energiei lui sexuale (dar numai pe canale prestabilite, care, departe de a zgîlțâi sistemul, îl consolidează).[9] În fața acestor ideologii, concepția lui Reich despre o sexualitate sănătoasă pare de-a dreptul arhaică: „Reich păstrează schema lui Freud, potrivit căreia maturizarea emoțională înseamnă trecerea de la plăceri «infantile» – oralitate, analitate, incest, onanism etc. – la satisfacții «adulte» – genitalitate, heterosexualitate, procreere. Dacă interesele infantile continuă să domine, suntem în prezența «perversității sexuale», inclusiv a celei «polimorfe»".[10] Deci homosexualității i se refuză statutul de egală a hereosexualității, iar masturbarea nu mai are ce căuta odată atinsă vârsta „maturității genitale". Din contră, pentru Marcuse, eliberarea sexuală înseamnă chiar întoarcerea la satisfacțiile „infantile" – dar nu direct, ci prin construirea unor variante adulte ale acestora –, așa-zisa sexualitate „adultă" fiind prinsă în jugul performanței socio-economice și, prin urmare, neputând constitui pentru el un ideal. Dar, după cum observă Durgnat, o sexualitate eliberată de „imperialismul genital" poate și ea să servească interesele capitalismului: la urma urmei, individualismul acestuia nu poate fi decât consolidat de o sexualitate care „substituie *obiecte*-parte *subiecților* umani"[11]. E

drept că Marcuse – după cum a tot explicat el însuși – nu se referea la spargerea de tabuuri prin practici sexuale concrete. Pe de altă parte, un comentator ostil precum Leszek Kołakowski îi reproșează tocmai faptul că delimitările lui în legătură cu noțiunea de erotism „sunt prea vagi pentru a cuprinde un înțeles tangibil: ce altceva ar putea să însemne erotizarea integrală a omului [pentru care pledează Marcuse] decât totala lui absorbire în plăceri senzuale?”[12]. Și Marcuse însuși a invitat Noua Stângă „să dezvolte implicațiile politice ale rebeliunii morale-sexuale a tinerilor”[13] – deci vedea în ea manifestarea unui neastâmpăr proto-revoluționar.

Într-un fel, ce face Miklós Jancsó în „Psalmul roșu” este să investigheze compatibilitatea idealurilor revoluționare ale stângii (vechi și noi) cu unele dintre florile mai puțin – spre deloc – roșii ale „contraculturii” occidentale. Dintre atributele acestei contraculturi, folkismul, spiritul milenarist, atmosfera de festival și înclinațiile ruraliste (vizibile și într-unele dintre filmele „contraculturii” americane, dintre care Durgnat amintește „Easy Rider” și „Alice’s Restaurant”, ambele lansate în 1969) sunt cele pe care le găsește afine. Pe altele, însă, le respinge: soluția unei revoluții sută la sută nonviolente e respinsă cu îndârjire de colectivitatea din „Psalmul roșu”, ea fiind repede repudiată inclusiv de cel care o propusese. În fine, vom reveni asupra acestui aspect al filmului. Până atunci, e important de subliniat că șaizeci-optismul romantico-sincretic al „Psalmului roșu” nu se cere luat ca un „ultim cuvânt” al autorului, ca un *statement* al vreunei „poziții finale”. Tot așa, dacă filmul „Confruntarea” relevă un blocaj al socialismului „real” (adică așa cum a fost acesta pus în practică în țările Europei de Est), blocajul nu e declarat indepasabil, socialismul nu e declarat neregenerabil; o dovedește „Psalmul roșu”, care tocmai asta face – investighează posibilități de regenerare. Opera lui Jancsó din acea perioadă le apare criticilor superficiali[14] ca un lung șir de *remake*-uri ale aceluiași film, dar, în realitate, ea se dezvoltă dialectic: fiecare film e o investigație și nu există decât poziții sau sinteze provizorii – puncte de plecare pentru investigații viitoare.

Să luăm, de pildă, revolta sexuală a tinerilor, căreia Jancsó i-a dedicat un film separat, în 1975 (la patru ani după ce iugoslavul Dušan Makavejev – celălalt mare exponent est-european al așa-numitului „modernism politic” – investigase, în ludicul său „W.R. – Mysteries of the Organism”, implicațiile coincidenței de inițiale dintre numele lui Wilhelm Reich și sintagma „World Revolution”). „Vicii private, virtuți publice” / „Vizi privati, pubbliche virtù” este ultimul dintre cele patru filme realizate de Jancsó în Italia, în prima parte a anilor ’70 (celelalte trei sunt: „La pacifista”, din 1970; „La tecnica e il rito” / „Tehnica și ritul”, din 1972; și „Roma rivuole Cesare”, din 1974), cu Giovanna Gagliardo înlocuindu-l pe Gyula Hernádi ca scenarist principal (deși Hernádi, inseparabil de Jancsó, a continuat să contribuie, el figurând pe genericele primelor două filme în calitate de co-scenarist). Prezentat cu scandal în competiția Festivalului de la Cannes (din 1976), „Vicii private, virtuți publice” le-a adus lui Jancsó și Giovannei Gagliardo – nu în Ungaria comunistă, ci în Italia liberă – o condamnare la două luni de închisoare, pentru obscenitate. Lăsînd la o parte obscenitatea, care nu e deloc de factură *mainstream*, „Vicii private...” a fost conceput ca un film istoric ceva mai convențional decât obișnuia Jancsó să facă (imperativele comerciale ale unei industrii capitaliste de film – cea italiană – trebuie să-și fi spus și ele cuvântul): o fantezie pe tema mult-romanțatei (inclusiv de către Hollywood) „afaceri Mayerling”, care s-a petrecut în 1889 și a constat în dubla sinucidere a prințului Rudolf de Austria (fiu al împăratului Franz Josef I și moștenitor al coroanei austro-ungare) și a amantei sale, baroneasa Maria Vetsera, pe care Rudolf, din rațiuni de stat, nu era lăsat s-o ia de soție. În versiunea Jancsó-Gagliardo, tânărul prinț și tânăra baroneasă nu se mulțumesc să se iubească, ci, împreună cu alți *enfants gâtés* (cum fuseseră calificați și protagoniștii mișcărilor studențești occidentale din ’68), pun la cale o revoltă, alegând sexul ca armă politică. Planul lor este să organizeze o orgie monstruoasă, să-și facă fotografii și să-l determine pe împărat să abdice, sub amenințarea scandalului care ar izbucni dacă fotografiile respective (în care apar membri ai tuturor marilor familii aristocratice) ar face înconjurul lumii.

Vizi privati, pubbliche virtù (Vicii private, plăceri publice, 1976)

Evident că Rudolf și Maria nu se sinucid la final, ci sunt asasinați la ordinul împăratului; apoi li se fac niște fotografii atent înscenate și abia acestea fac înconjurul lumii, reducând un protest radical la dimensiunile unei tragedii sentimentale care nu aduce nicio atingere – ba din contră – aurei de basm a instituției imperiale.

Radicalitatea sexuală de aici e de inspirație marcusiană – pansexualism și regresie extatică la stadii infantile. Doica prințului – care, dintre participanții la revoluție, e singura trecută bine de 30 de ani – îl dezmiardă sexual pe unde-l prinde. Incestul e celebrat. Maria Vetsera se dovedește a fi un hermafrodit. Autoritatea patriarhală, imperialo-militaro-clericală, este profanată în fel și chip – și mereu într-un spirit nu atât vindicativ, cât extatic-infantilizat. Prima sorbitură din fiecare pahar de șampanie e scuipată pe portretul împăratului și, pe post de *cache-sexe*, unele fete poartă măști făcute după același portret cu mustăți albe răsucite și ochi dezaprobatori înfundați sub ditamai domul frunții pleșuve. În frumoasa formulare a criticului (britanic de origine română) Rolland Man, „uniforma nenaturală (militară, clericală) e înlocuită de naturala uniformitate a goliciunii".[15] Expunând arbitrariul accesoriilor, gesturilor și formulelor din care sunt compuse ritualurile tradiționale de nuntă sau de încoronare, revoluționarii le înlocuiesc cu unele noi. În fine, nu există urmă de posesivitate sexuală în această revoluție.

Din punct de vedere stilistic, „Vicii private, virtuți publice" e un compromis între stilizarea totală, de tip balet, a celorlalte filme realizate de Jancsó în acea epocă, și stilizarea mai puțin ostentativă (sau, în orice caz, mai puțin nefamiliară marelui public) practicată în filmele istorice *mainstream* sub numele de „realism". Acțiunile sunt decupate în multe cadre (343 cu totul[16] – cantitate de tăieturi ce apare ca o aberație în contextul acelei perioade din cariera lui Jancsó), iar unele dintre acestea (prim-planuri, planuri-detaliu etc.) par inserate la nimereală, ca și când ar fi fost filmate și montate peste capul regizorului. Tot străină de cinemaul lui Jancsó – în care toată muzica vine, de obicei, de la personajele de pe ecran – este (după cum notează și Rolland Man) muzica orchestrală siropoasă, turnată ca din sfere celeste (adică în stil hollywoodian) peste marea scenă de sex Rudolf-Maria. Totuși, concepția lui Jancsó rămâne, și aici, una de coregraf, și, în pofida bruiajelor, ea se impune. Numai o foarte mică parte din activitatea sexuală pe care o celebrează filmul este simulată realist. În cea mai mare parte, ea e transfigurată în dans („arta transcendenței fizice", în definiția lui Yvette Biro[17]) sau cvasi-dans (sau în tablouri vivante cu tineri tolăniți unii peste alții, în postùri parodic-picturale). Abia coborâți din calești, oaspeții prințului sunt invitați la un pahar de șampanie (amestecată, în așteptarea lor, cu ceva praf afrodisiac) și la un mare dans în curtea castelului. Muzica vine când de la un ansamblu folcloric, când de la o fanfară militară, iar Tamás Cseh, folkistul cu alură modernă din „Psalmul roșu" (și din alte filme de Jancsó), e și el pe acolo. În timp ce se dansează, hainele încep să cadă. Dansatorii sunt aproape goi, dar continuă. Cad din picioare, dar se ridică și mai dansează. Printre ei sunt și servitori – barierele de clasă au căzut. E ca în Marchizul De Sade, numai că totul e *pozitiv:* sibariții sunt tandri și frumoși (prințul e tot Lajos Balázsovitz – Laci din „Confruntarea" și ofițerul dezertor din „Psalmul roșu"), lumina e „de regim" (cum spun operatorii români) sau de *magic hour* (cum spun operatorii americani), împrejurimile castelului sunt un decor de pastorală, iar pe cer se aprind artificii și plutesc baloane de săpun.

Nu e loc de îndoială în ceea ce privește adeziunea artistului la proiectul sexual-politic al acestor tineri. Pe de altă parte, pe măsură ce soliile venite de la împărat se înmulțesc, prevestind represalii, nu e loc nici de suspans în ceea ce privește viitorul acestui proiect – adică lipsa lui de viitor. Tinerii petrec în timp ce norii se tot adună; apoi asasinii împăratului lovesc și, gata, revoluția s-a terminat. Lui Rolland Man îi e clar că Jancsó nu dă șanse acestui tip de revoluție – una fără program –, dar și că poziția lui n-are nimic de-a face cu neoconservatorismul. După cum spunea, în 1985, scenaristul Gyula Hernádi, complice de-o viață al lui Jancsó, „utopia trebuie postulată": e nevoie de reprezentări, de imagini mentale ale unei orânduiri alternative, imagini construite – după cum spunea Jancsó însuși – pornind de la negarea a tot ceea ce este opresiv în orânduirea veche. În timp ce, pentru neoconservatori, asemenea imagini sunt fie demne de dispreț, fie periculoase – e mai bine ca oamenii să fie feriți de ele, căci, dacă le intră în cap anumite idei, cine știe?, se poate ajunge chiar la repetarea Revoluției Bolșevice și a tuturor ororilor pe care aceasta le-a născut. De-aici animozitatea lor împotriva unei bune părți din ceea ce se înțelege prin *the sixties*, împotriva celor mai multe dintre „contraculturile" acelui deceniu. Animozitate care, la jumătatea anilor '70, deja începea să domine în atmosferă – și de-atunci n-a făcut decât să se accentueze; de unde și faptul că – după cum speculează Rolland Man – lui „Vizi privati, pubbliche virtù" rareori i s-a făcut cinstea de a fi tratat ca un film serios. (Prezența într-un rol de figurație a compatrioatei lui Jancsó, Ilona Staller – aflată pe atunci la începutul unei cariere care-i va aduce notorietatea internațională sub numele de Cicciolina –, a contribuit și ea la menținerea unei reputații de film „nerespectabil".)

Nici în „Psalmul roșu" nu există prea mult suspans în ceea ce privește șansele de reușită ale răscoalei. Festivalul e în toi, dar armata e în permanență în fundal, făcând manevre, primind întăriri (într-unul dintre cele mai spectaculoase efecte ale cine-teatrului de atracții al lui Jancsó, un tren de soldați intră de nicăieri în cadru, pe niște șine până atunci invizibile), pregătind inevitabila represiune (care, tipic pentru Jancsó, e filmată de la o distanță atât de mare încât grupul masacraților și cel al masacratorilor se văd ca niște figuri geometrice). Totuși, ce urmează acolo după represiune e un final alegoric în care Revoluția învie din morți, personificată de o femeie la fel de supranatural de invincibilă ca soldatul bolșevic din „Arsenal" (1929) al lui Dovjenko, pe care nici toate gloanțele din lume (trase asupra lui tot în ultima secvență a filmului) nu-l pot opri. Am vorbit pe larg despre „cinemaul interogativ" practicat de Jancsó în „Confruntarea" (printre alte filme), opunându-l acelui mare „cinema al certitudinii", practicat în U.R.S.S. în anii '20, dar nu se poate nega că, în „Psalmul roșu", Jancsó reiterează măcar unele dintre certitudinile cineaștilor sovietici. (De altfel, filmul a și fost comparat cu filmele lor: pentru J. Hoberman, „Psalmul" este, poate, „cea mai ecstatică fuziune de radicalism politic și radicalism formal, de la *Pământ* al lui Dovjenko încoace"[18].) În general, Jancsó nu practică „tipajul" (adică alegerea actorilor astfel încât ei să personifice clase sociale) în felul brutal în care-l practica Eisenstein: la acesta din urmă, reprezentanții claselor exploatatoare tind să fie grotești, în timp ce Jancsó preferă, în toate rolurile, actori plăcuți la înfățișare. Dar preotul din „Psalmul roșu" e o (ce-i drept, atenuată) caricatură eisensteiniană. În discursul pe care li-l ține răsculaților, credința și patriotismul sunt echivalate cu acceptarea fără crâcnire a ordinii sociale existente, iar printre adevărații dușmani ai țăranilor – spre care preotul încearcă să le redirijeze furia – se numără evreii. Răspunsul răsculaților – după tranșarea rapidă a polemicii provocate de un partizan al nonviolenței (unul singur, fără susținători) – este să-l închidă pe preot în biserică și să dea foc acesteia, apoi să danseze (se poate înțelege că toată noaptea) în jurul ei. În eseul său despre „Psalmul roșu", Raymond Durgnat povestește că această scenă a fost întâmpinată cu ostilitate de studenții americani cărora le-a arătat filmul, ca și scena de mai devreme în care vătaful dă foc unor saci de grâu cuveniți țăranilor, ca să-i pedepsească pentru refuzul lor de a mai munci, la care aceștia ripostează aruncându-l pe el în foc (și declanșând astfel răscoala). E adevărat că momentul cu vătaful este foarte stilizat: țăranii îl iau pe sus, dispar cu el în spatele focului și reapar fără el; nu-l vedem arzând, nu sar scântei în momentul

presupusei lui aruncări în flăcări și, judecând după cât de repede reapar țăranii, nu s-a dat nici o luptă. Cât despre celălalt moment, cel cu preotul, incendierea accidentală a unui copac din apropierea bisericii poate fi interpretată (după cum prudent propune Durgnat) ca introducând o notă de ambiguitate: un copac incediat inutil e un semn rău, de pustiire totală (sau – adaugă Durgnat – poate doar așa apare văzut azi, când sensibilitatea ecologică a crescut față de 1972). În orice caz, afinitățile cu festivaluri occidentale ale tinereții și iubirii (ca Woodstock-ul) își ating aici limita: în pofida nudității, a muzicilor, a chipurilor angelice, a luminii de *magic hour* și a oițelor care pasc în fundaluri, *flower power*-ul nu e o opțiune – necesitatea violenței revoluționare e o certitudine (așa cum nu era în „Confruntarea" – acolo nimic nu era, cu excepția faptului că tinerii aceia au trăit momente de solidaritate extatică, înainte ca situația să degenereze). Până și folkistul cel cu alură modernă, care pe parcursul filmului nu se implică în conflict (întâmpinându-l cu un cântec inclusiv pe conte, care la rândul lui îl salută prietenos) – la final, până și el scoate un briceag și îl înfige într-un țăran care s-a dezis de răscoală, pentru că familia lui avea nevoie de el. Totuși, despre acest act de violență se poate afirma, cu mai mult temei decât despre celelalte două, că e *menit* să fie chestionabil. După cum observă și Durgnat, nu mai e vorba despre o execuție ce are în spate voința tuturor; folkistul a rămas fără comunitate și actul lui e mai curând un asasinat, comis (adaugă Durgnat) cu o armă de huligan al zilelor noastre. În plus, victima tocmai i se alăturase într-un cântec de jale; și, înainte de a muri, privește direct în cameră, implicând spectatorul (multe cadre din „Psalmul roșu" se încheie cu o astfel de privire). Unde se termină violența necesară și unde începe nihilismul? Chiar și în punctul ei de maximă certitudine (iar „Psalmul roșu" marchează acel punct), arta lui Jancsó (însemnând și mișcarea gândirii lui de la un punct la altul, de la o poziție provizorie la alta), rămâne mai interogativă decât arta lui Eisenstein din anii '20. Eisenstein credea că montajul – „coliziunea" dintre două cadre, cum îi spunea el – reproduce cel mai bine mișcarea gândirii; dar, în practica lui, montajul de tip coliziune tinde spre opozițiile brutale specifice unui gândiri în alb-negru. Jancsó spunea pe vremea aceea că mișcarea gândirii e reprodusă în mod ideal de planul-secvență[19], iar planul-secvență, în practica lui, atenuează coliziunile sau, și mai adesea, pune lucrurile în relații mai greu de descifrat.

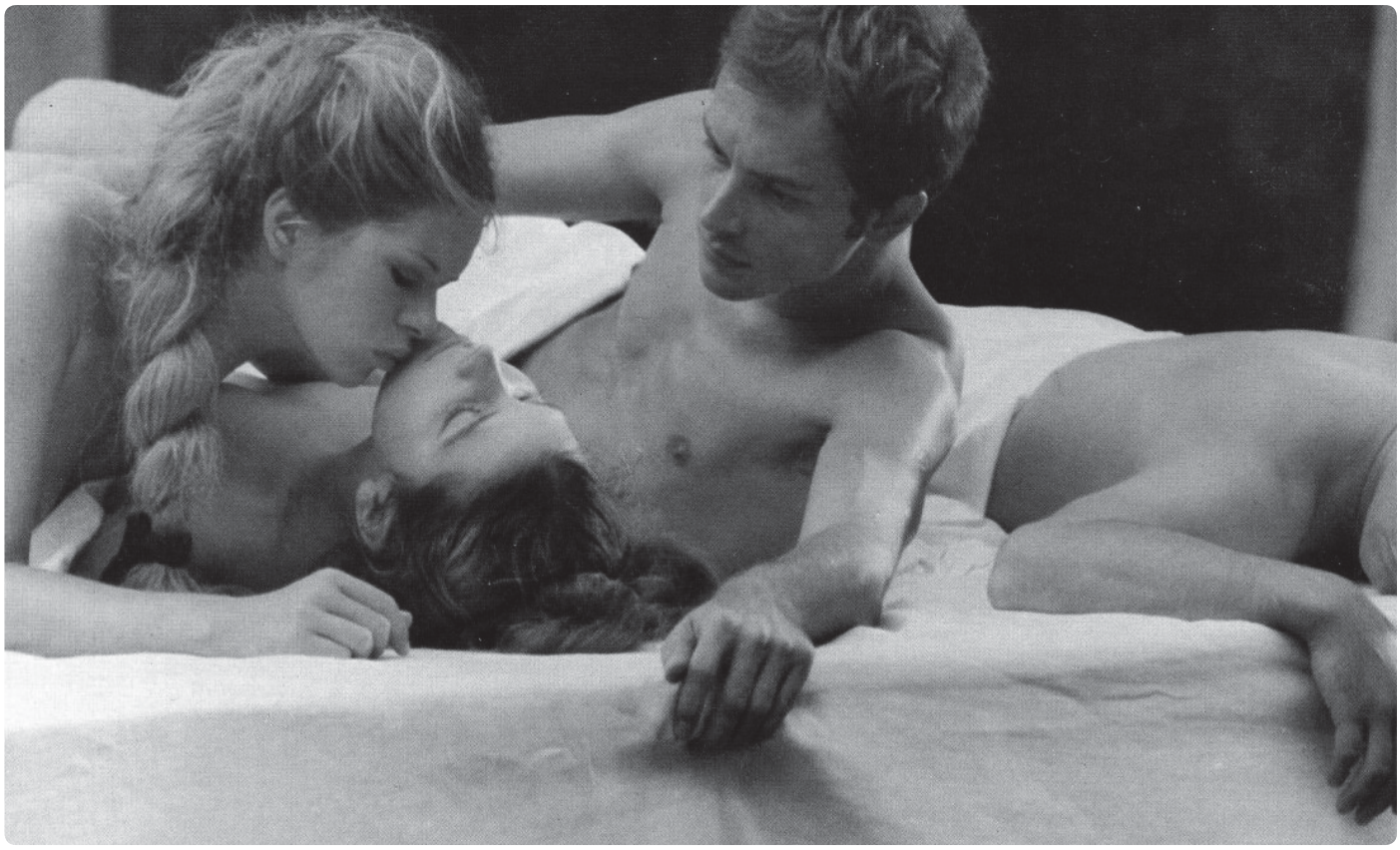
Greu de descifrat, în „Psalmul roșu", este și sensul simbolic al unora dintre acțiunile personajelor – acțiuni care, neavând niciun sens în plan realist, invită cu atât mai mult la o interpretare simbolică. De pildă, de ce moare contele? (Abia a început să discute cu răsculații – stând în iarbă și susținând imposibilitatea accesului la drepturi politice înaintea accesului la educație – când, deodată, își cere scuze, se întoarce pe partea cealaltă și moare.) Sau de ce se sinucide, la un moment dat, un țăran bătrân? Aceste mini-parabole enigmatice alternează cu ocurențe al căror simbolism e simplu, străveziu. De pildă, atunci când o țărancă e împușcată în mână, rana ei șiroindă se transformă într-o cocardă revoluționară roșie. Ofițerul dezertor e împușcat, dar reînvie la atingerea unei revoluționare.

Filmele din anii '60 ale lui Jancsó nu conțin evenimente supranaturale (cu atât mai puțin unele atât de evident îndatorate mitologiei și imageriei creștine – învieri, stigmate). Spre deosebire de „Psalmul...", de „Vicii private..." sau de „Electra, dragostea mea" (realizat chiar înaintea acestuia din urmă, în 1974), ele nu tratează atât despre eliberare, cât despre folosirea represivă a puterii – obiect al unei analize inițial existențialiste (de inspirație kafkiană în „Sărmanii flăcăi", cu înclinații geometrizante în „Roșii și albii"), iar apoi interogativ-brechtiene („Confruntarea"). Evenimentele supranaturale apar în anii '70, când celebrarea elanurilor eliberatoare devine prioritară pentru Jancsó. Această prioritate e cea care pare să-i impună cineastului crearea unei religii noi, a unor mituri noi, diferite de cele vechi, dar – inevitabil – împrumutând de la ele. „Dacă ne amintim de primele filme ale lui Jancsó, putem mărturisi că nu ne-am fi imaginat o asemenea evoluție", scrie colaboratoarea sa, Yvette Biro, în 1977[20].

Vizi privati, pubbliche virtù (Vicii private, plăceri publice, 1976)

Pe de altă parte, atât în „Sărmanii flăcăi”, cât și în „Roșii și albii”, puterea (care în primul film e puterea organelor de represiune austro-ungare asupra ultimelor rămășițe ale Revoluției de la 1848, iar în cel de-al doilea film – puterea oricăreia dintre cele două tabere asupra prizonierilor din tabăra cealaltă, dar și asupra propriilor soldați insubordonați sau dezertori) se face simțită printr-o serie de ritualuri. (Obscuritatea acestor ritualuri este cea care apropie primul film de literatura lui Kafka; similaritatea lor e cea care creează, în al doilea film, o impresie de echivalență între cele două tabere.) Iar în „Confruntarea”, reconstituirea respectivului eveniment istoric se declară a fi una de tip ritual (în opoziție cu *mimesis*-ul de tip „iluzionist” al filmului istoric *à la* Hollywood). În sensul acesta, evoluția lui Jancsó nu are de ce să surprindă: dintr-un cineast preocupat în primul rând de „riturile puterii”, el devine, în anii ’70, un cineast preocupat în primul rând de „riturile revoluției”. Dar „riturile” puse de el în scenă în anii ’60 nu au nimic de-a face cu spiritualitatea; se vor a fi reprezentări esențializate, diagramatic de lucide, ale unui arbitrariu inerent în exercițiul puterii („Sărmanii flăcăi”), al echivalenței morale pe care aceasta tinde s-o instituie între două tabere inamice („Roșii și albii”) sau al opțiunilor care se confruntă (cu rezultate proaste) imediat după preluarea ei. Pe când în „Psalmul roșu” – după cum scrie Raymond Durgnat în eseul său – „aproape că se poate vorbi despre o întoarcere marxistă la spiritualitate” (un fel de „întoarcere a refulatului”, adaugă Durgnat într-o paranteză): „perfectă de la bun început, solidaritatea țăranilor sugerează un «comunitarism sătesc»” anterior socialismului (deși compatibil cu el) – „o sacralitate țărănească” sub a cărei zodie coexistă miracole (sau alte evenimente cu iz de parabole) creștine în formă (chiar dacă nu și în conținut), ritualuri creștine subvertite (recitări din „psalmi socialiști”, botezul unui soldat dezertor în „religia Revoluției”), ritualuri precreștine imaginare și alte obiceiuri folclorice pe jumătate inventate. Or, nu e acest preaplin în opoziție cu luciditatea diagramatică spre care tinseseră filmele din anii ’60? Sau, după cum se întreba Yvette Biro mai aproape de epoca aceea: „Nostalgia mitului mai este oare justificată, în zilele noastre? Oare e doar o întâmplare că raționalismul zilelor noastre a șubrezit vechile mitologii tradiționale? Mai au vreun sens tentativele de a resuscita această formă, cândva organizatoare a comunității? Iar divinitățile absente pot fi ele – și trebuie ele – înlocuite prin mituri incidentale, fragmentare și de valoare limitată?” Asta pe de-o parte. Pe de altă parte – după cum se întreabă tot Biro –, pot noile perspective, noile idei despre solidaritate, egalitate etc., să se lipsească întru totul de „compasiunea credinței”?[21]

Unul dintre autorii invocați de Biro pe această temă este Roland Barthes – cel din eseurile reunite sub titlul „Mitologii” (1957). La prima vedere, sensul pe care-l are la Barthes noțiunea de „mit” nu are nici o legătură cu sensul pe care-l are ea la Jancsó. Invocând mitologii clasice (cea biblică în „Psalmul roșu”, cea greacă în „Electra, dragostea mea”), în combinație cu alte tradiții religioase și folclorice, mai mult inventate („Psalmul...”, „Electra...”, „Roma vrea un alt Cezar”, „Tehnica și ritul”), cineastul încearcă să creeze noi mituri – în „Psalmul...” și în „Electra...” e vorba despre mituri ale revoluției mondiale pe care o așteaptă. În schimb, „miturile” pe care le analizează – pe care le demască – marele teoretician literar francez sunt cele care susțin „viața cotidiană, ceremonialele civile, riturile seculare, toate normele nescrise ale interacțiunilor din societatea burgheză”. Sunt acele mituri pe care, în loc să le recunoaștem drept mituri, cei mai mulți dintre noi le acceptăm drept „ordine naturală a lucrurilor”, drept „lucruri de la sine înțelese”. Unul dintre numeroasele exemple ale lui Barthes e o fotografie de pe coperta unui număr din *Paris-Match*, reprezentând un soldat african care salută drapelul Franței. Ce semnifică acea copertă este „că Franța e un mare imperiu, că toți fiii ei, indiferent de culoare, îi servesc cu loialitate sub drapel, și că nu există replică mai bună, la adresa detractorilor colonialismului, decât zelul acestui african”. Mitul respectiv – continuă Barthes – nu minte prin negarea existenței colonialismului; n-o neagă. Ca toate miturile contemporane discutate de Barthes, el minte prin negarea caracterului de lucru construit, de lucru artificial, al



Vizi privati, pubbliche virtù (Vicii private, plăceri publice, 1976)

colonialismului. Relevând faptul existenței imperiului, dar fără a face nici cea mai mică încercare de a o explica, mitul contribuie la acceptarea ei continuă printre acele lucruri „naturale", „de la sine înțelese". Asta fac toate miturile analizate de Barthes: naturalizează și universalizează niște reprezentări despre lume care, de fapt, își au originea în interesele unei clase dominante. O nuntă în sânul marii burghezii e un ritual al acestei clase, fără nicio legătură cu ceea ce-și pot permite clasele inferioare ei ca statut economic; "dar, prin presă, prin știri, prin literatură, ea devine însăși norma – așa cum o visează, deși n-o poate practica, orice cuplu mic-burghez. Burghezia absoarbe constant în ideologia ei o întreagă secțiune a umanității, care nu are statutul ei și nu-l poate egala decât în imaginație, cu prețul unei imobilizări și al unei sărăciri a propriei conștiințe. Propagându-și reprezentările sub forma unui catalog de imagini colective pentru uzul micii burghezii, burghezia tolerează iluzia nediferențierii între clase sociale". Dominația ei e cu atât mai garantată, în momentul în care o secretară cu venituri modeste ajunge să *se recunoască* (sublinierea lui Barthes) în imaginile și relatările de la nunta marii burghezii. Pe scurt: „Întreaga Franță e îmbibată în această ideologie anonimă [anonimă în sensul că nu mai e percepută drept ceea ce este – și anume ideologie burgheză –, ci drept ordine naturală a lucrurilor – *n.m., A. G.*]: presa noastră, filmele noastre, teatrul nostru, literatura noastră de consum, ritualurile noastre, justiția noastră, diplomația noastră, conversațiile noastre, remarcile noastre despre vreme, o crimă mediatizată, o nuntă emoționantă, rețetele gastronomice la care visăm, hainele pe care le purtăm – totul, în viața de zi cu zi, e dependent de reprezentarea *pe care o are burghezia* (*și pe care burghezia ne face și pe noi s-o avem* [sublinierea lui R.B.]) despre relațiile dintre om și lume." Opoziție nu prea poate exista, căci, „în interiorul unei culturi burgheze, nu există o cultură sau o moralitate proletară – nu există artă proletară; tot ce nu e burghez e obligat să *împrumute* [sublinierea lui R.B.] de la burghezie", care poate astfel, fără a întâmpina nicio rezistență, să-și impună propriile idei despre teatru, artă, umanitate etc. (idei care, de felul lor, nu sunt „eterne", ci sunt legate de interesele ei de clasă, de momentul istoric dominat de aceste interese) drept idei și valori eterne. Nici măcar așa-numitele avangarde artistice nu opun o rezistență capabilă să genereze cine știe ce efecte sociale, odată pentru că artiștii și intelectualii respectivi provin tot dintr-o nișă a burgheziei pe care o contestă și rămân dependenți de ea, ca sponsor și ca public, și în al doilea rând pentru că tind s-o atace pe criterii estetico-morale, nu politice.

Cea mai bună strategie – propune Barthes – constă în construirea de contra-mituri: „mituri experimentale", „mituri de ordin secund" – cum le mai numește Brecht –, care, în opoziție cu toate acele mituri care trec drept natură, își exhibă artificialitatea.[22] În relație cu *această* idee barthesiană pot fi puse și reconstrucțiile fanteziste, ostentativ artificiale, ale lui Jancsó după folcloruri, ritualuri religioase și mituri ale antichității („Electra, dragostea mea"). Asta sugerează și Yvette Biro atunci când scrie că, dacă regizorul ar fi recurs la cutume autentificate de etnografi (Jancsó având el însuși studii de etnografie), s-ar fi chemat că n-a făcut nimic[23]: dintr-o perspectivă revoluționară cum se dorea a fi cea a lui Jancsó, folclorismul sentimental-naționalist, religiile cu tradiție și știința etnografică burgheză fuseseră folosite de atâtea ori la susținerea și propagarea unor mistificări (mituri în sensul peiorativ al lui Barthes) despre ce e sau nu e „natural", „etern" etc., încât erau contaminate.

Biro prezintă căutările lui Jancsó în direcția respectivă ca pe o evoluție strict organică – neinfluențată decât de propria ei logică internă – a gândirii cineastului maghiar; ea nu le raportează la o tendință mai generală (*zeitgeist* sau modă). Cert e, însă, că anii '70 îi găsesc pe mulți regizori de film și de teatru căutând în aceeași direcție. Un film regizat de Louis Malle la începutul deceniului următor, „My Dinner with André" (1981), depune mărturile (una printre multe altele) despre asta, pe partea de teatru. Filmul se prezintă ca un dialog purtat în timp real, într-un restaurant, de dramaturgul american Wallace Shawn (care se joacă pe sine) cu regizorul (tot american) de teatru André Gregory (și el jucându-se pe sine). Convenția ficțională este că întâlnirea lor din restaurantul acela este prima din 1975, când Gregory, sătul de limitele teatrului-așa-cum-am-ajuns-să-l-știm (*i. e.*, ca pe-o artă și ca pe o instituție), a pornit într-o călătorie purificatoare, în căutarea rădăcinilor lui magico-ritualice. Gregory își povestește aventurile. Așa cum le rezumă criticul de cinema Pauline Kael într-o cronică a filmului lui Malle[24], aceste aventuri includ: transe colective prin păduri poloneze, alături de studenții lui Jerzy Grotoswki (Gregory povestește că, în timpul uneia dintre aceste transe, devenise insensibil la foc); experiențe în compania unor budiști, în India, Tibet și Sahara (unde mâncase nisip), și în compania eco-rusticilor New Age din comunitatea scoțiană Findhorn (unde vorbise cu plantele ca să le facă să crească); și o ceremonie în timpul căreia fusese îngropat de viu. După cum scrie Pauline Kael în cronica ei, confesiunile lui Gregory din filmul lui Malle se doresc a fi reprezentative pentru un fenomen mai larg care afectase teatrul de avangardă al epocii, când mulți regizori și actori porniseră în queste asemănătoare cu a lui Gregory și, la fel ca el, îmbrățișaseră diverse culte para-teatrale. Ceva din tânjirea asta generalizată după originile artelor spectacolului se reflectă și în filmele făcute de Miklós Jancsó la începutul anilor '70.

Și nu numai ale lui. După 1966 – scrie András Bálint Kovács în *Screening Modernism* (2007), ambițioasa lui încercare de a inventaria fenomenele cinematografice circumscriptibile „modernismului" –, „includerea de elemente folclorice sau mitologice în stilul vizual sau în narațiunea unui film a devenit unul dintre *trend*-urile principale ale cinemaului modernist".[25] Kovács îl citează pe (compatriotul său) Jancsó printre exponenții de frunte ai acestui *trend*, pe lângă Pier Paolo Pasolini (cel din „Oedip rege" – 1967 – și din „Medea" – 1969), Federico Fellini (cel din „Satyricon" – 1969) și Serghei Parajanov („Culoarea rodiilor" – 1968). În interiorul acestui *trend*, Kovács distinge între filme (ca ale lui Pasolini, de pildă, dar și ca „Electra..." al lui Jancsó) care invocă o mitologie aflată la baza întregii culturi europene, și filme care invocă un *background* specific național, folcloric („Psalmul roșu") sau religios („Andrei Rubliov" al lui Andrei Tarkovski). Kovács observă că filmele din cea de-a doua categorie au provenit mai ales din țări est-europene: „Se poate chiar afirma că principala contribuție a acestei regiuni la mișcarea modernistă a constat în încorporarea unei game variate de motive culturale tradiționale în forme moderniste, ceea ce pe de-o parte le-a îmbogățit considerabil pe acestea din urmă, iar pe de altă parte a contribuit la modernizarea unor lumi culturale încă impregnate puternic de mitologii folclorice. Dacă modernismul cinematografic din Franța, Germania sau Suedia a reprezentat în primul rând modernizarea unor tradiții (locale sau internaționale) ale *cinemaului de artă* [sublinierea mea – A. G.], modernismul cinematografic din Uniunea Sovietică, Polonia sau Ungaria (parțial și Italia, prin unele filme de Fellini, Pasolini și frații Taviani) a reprezentat și modernizarea unor medii culturale tradițional-naționale, prin integararea lor în universul cinematografic modernist. Evident că nu vorbim aici despre simpla reprezentare a folclorului național; așa ceva nu are legătură cu modernismul. Vorbim despre exploatarea folclorului pentru acele trăsături ale sale care se pretează la stilizări în scopuri tipic moderniste – abstractizare, autoreflexivitate, exprimarea subiectivității regizorului-autor. (...)[De obicei, cineaștii respectivi] nu se consideră obligați la fidelitate etnografică. Aproape în fiecare caz, folclorul tradițional e reprezentat într-o formă concentrată stilistic sau distorsionant-intensificată." Kovács adaugă că nu

toate cinematografiile est-europene au contribuit semnificativ la acest *trend;* de pildă, cea cehoslovacă n-a contribuit prea mult. Deci e mult spus că recursul la motive tradiționale – folclorice, religioase sau mitologice – ar constitui principala caracteristică a modernismelor cinematografice care s-au dezvoltat în regiunea respectivă. Dar cele mai importante contribuții la acest *trend* au venit de acolo și din Italia. „Unul dintre posibilele motive ține de nivelul de modernizare al societăților din aceste țări (...), mai scăzut decât în nord-vestul europei. (...) *Pattern*-urile culturale tradiționale continuau să reprezinte o parte constitutivă a vieții cotidiene, într-o măsură mai mare decât în societățile vestice. Și nu erau percepute ca niște obstacole în calea modernizării, ci ca un teren fertil pentru aceasta, ca surse pentru un tip special de modernizare."[26]

Observând că această direcție folclorico-mitologică este contemporană cu politizarea de după 1966 a modernismului cinematografic – ba chiar, în cazul carierei lui Miklós Jancsó, ea apare ca o direcție *în interiorul* unul modernism puternic politizat – Kovács invocă și el (precum Yvette Biro în studiul ei despre regizorul maghiar) noțiunea barthesiană de mit „experimental" sau „artificial", și, în orice caz, opozițional[27]. În același timp, teoreticianul maghiar invocă „proiectul fundamental al modernismului de a regăsi elementele bazice, originare, ale expresiei artistice", proiect manifestat printr-un „cult al primitivismului".[28] În fine, el mai invocă o nevoie, care ar fi la fel de caracteristică modernismului, „de a înlocui banalitatea experienței cotidiene a realității cu o imagine conceptuală a realității" (construită pornind de la o ideologie politică și/sau de la elemente de folclor ori de mitologie străveche)[29].

1 Leszek Kołakowski, *Principalele curente ale marxismului, vol. al III-lea: Prăbușirea*, traducere din limba engleză de S. G. Drăgan, Curtea Veche, 2010, p. 310.
2 Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Beacon Press, Boston, 1972, p. 43.
3 András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema*, 1950-1980, The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 349-355.
4 Kołakowski, *op. cit.* p. 390.
5 *Ibid.*, p. 384.
6 *Ibid.*, p. 383.
7 Raymond Durgnat, *WR – Mysteries of the Organism*, British Film Institute, 1999, pp. 77-82.
8 Charles Rycroft, *Reich*, Fontana, 1971, p. 102.
9 Durgnat, *op. cit.*, p. 75, p. 80.
10 *Ibid.*, pp. 75-76, 24-25.
11 *Ibid.*, p. 76.
12 Kołakowski, *op. cit.* p. 318.
13 Douglas Kellner (ed.), *The New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume III*, Routledge, London and New York, 2005, pp. 133-134.
14 De pildă, Tudor Caranfil în *Dicționar universal de filme*, Ediția a II-a, Editura Litera Internațional, 2003.
15 Rolland Man, „Private Truths, Public Lies: Miklos Jancsó's *Vizi privati, pubbliche virtù* (*Private Vices, Public Virtues*, 1975), *Kinoeye*, vol. 3, nr. 3, 17 februarie 2003, http://www.kinoeye.org/03/03/man03.php.
16 *Ibid.*
17 Yvette Biro, *Jancsó*, Albatros, 1977, p. 98.
18 J. Hoberman, „Miklos Jancsó: The Hungarian Master's Late-Sixties Trilogy", *Film Comment*, volumul 42, nr. 5 (septembrie-octombrie)/2006, pp. 67-69.
19 Citat de Peter Hames în articolul „The Denial of Oppression: Three Hungarian Films by Miklós Jancsó from the 1970s", *Kinoeye*, Vol. 3, nr. 3, 17 februarie 2003, http://www.kinoeye.org/03/03/hames03.php.
20 Biro, *op. cit.*, p. 93.
21 *Ibid.*, pp. 69-77.
22 Roland Barthes, *Mythologies*, traducere în limba engleză de Annette Lavers, Noonday Press, New York, 1972, pp. 115, 134-145.
23 Biro, *op. cit.*, pp. 90-91.
24 Pauline Kael, *Taking It All In: Film Writings 1980-1983*, Marion Boyars, London-New York, ediția a II-a, 1995, pp. 286-288.
25 András Bálint Kovács, *op. cit.*, p. 378.
26 *Ibid.*, pp. 182-183, 189-190.
27 *Ibid.*, pp. 177-178.
28 *Ibid.*, p. 176.
29 *Ibid.*, p. 379.

Vizi privati, pubbliche virtù (Vicii private, plăceri publice, 1976)

REALISMUL SOCIALIST
ÎNTRE PROPAGANDĂ ȘI AVANGARDĂ

de Andrei Șendrea

Ca orice operă a unei voințe politice, realismul socialist are o dată oficială de naștere: la 8 august 1934 are loc Primul Congres al Scriitorilor Sovietici, unde realismul socialist este proclamat metodă obligatorie în literatură, fiind extins ulterior la toate artele. La nivel de definiție metoda realist socialistă însemna că o operă de artă trebuie să fie realistă în formă, socialistă în conținut.

Printre multele discursuri – unele chiar în contra direcției oficiale a Partidului care devenise din ce în ce mai îngustă[1] –, două trebuie reținute, pentru că reprezintă principalele surse de autoritate din spatele mișcării:
- Maxim Gorki (autoritatea profesională): „Un nou tip de om se naște în Uniunea Sovietică. El are încredere în puterea organizatoare a rațiunii... E conștient că e făuritorul unei noi lumi și, deși condițiile de viață sunt încă grele..., scopul voinței lui raționale e să creeze condiții diferite și nu are motive de pesimism”[2];
- și Andrei Jdanov (autoritatea Partidului): Scopul artei este de a „prezenta realitatea în dezvoltarea ei revoluționară”.[3]

Gorki este considerat fondatorul realismului socialist înainte ca el să devină politică de stat și să se rigidizeze, însă extrasul din Jdanov (șeful culturii și cenzurii sovietice) e indicativ pentru relația indisolubilă dintre acest curent estetic și politică, relație care depășește funcțiile propagandei. Nu doar că normele realismului socialist sunt dictate de stat, dar ele sunt în permanentă mișcare, astfel încât despre niciun artist nu se putea spune cu siguranță că a realizat o operă de artă corectă decât atunci când i se scria epitaful. Foarte mulți artiști sovietici, dintre cei care păreau că au înțeles mersul Istoriei și al „dezvoltării revoluționare”, s-au trezit în situația nu doar de a fi produs ceva în afara realismului socialist, dar și că întreaga lor operă de până atunci fusese de fapt un act de sabotaj cultural ascuns sub aparența realismului socialist.

PRINCIPII IDEOLOGICE = PRINCIPII ESTETICE NORMATIVE = VALORI ESTETICE

„Pentru că realismul socialist era mai puțin un stil și mai degrabă o incantație magică, categoriile estetice ilustrate de fiecare exemplu erau identice cu cele după care erau evaluate”[4].

O operă cu adevărat realist socialistă trebuia să conțină patru asemenea categorii, categorii care reprezintă de fapt direcții de propagandă:

- *ideinost* – opera de artă trebuie să fie în concordanță cu și să promoveze ideologia sovietică și marxist-leninistă;
- *klassovost* – opera de artă trebuie să fie imprimată de conștiința de clasă, eroii (și antieroii) trebuie să fie construiți pe principiile apartenenței la o anumită clasă socială, iar deznodământul să confirme mersul implacabil al istoriei în sensul viziunii marxiste: iluminarea conștiinței de clasă în eroul muncitor (ocazional țăran sau intelectual luminat) și victoria proletariatului asupra claselor asupritoare;
- *partinost* – rolul conducător al Partidului trebuie să fie evident și evidențiat, de multe ori prin prezența fizică a unui oficial al Partidului (chiar Stalin), care îl îndrumă pe erou, și prin trimiteri la iconografia specifică;
- *narodnost* – conținutul operei de artă trebuie să reprezinte interesele și punctele de vedere ale poporului și să o facă într-o manieră inteligibilă pentru acesta;

J. Hoberman identifică alte două categorii:
- *tipicnost* – un individ particular este universalizat;
- *paranoidnost* – sentimentul *feedback*-ului instant și al supravegherii totale implicit în toate producțiile realismului socialist („Pentru că operele de artă realist socialiste nu pot fi considerate obiecte autonome. Ele fac parte din același discurs multimedia: unic, autoreferențial, intertextual și autonom”[5]);

Prima categorie poate fi acceptată ca o dezvoltare firească a unei ideologii care pune în centru masele, o moștenire diluată a practicii personajelor colective în filmele mute ale lui Eisenstein (realismul socialist înțelege că pentru a penetra în rândul maselor e nevoie, totuși, de eroi individualizați).

Paranoidnost, pe lângă numele care poate suna amuzant și, din acest motiv, neserios academic, prezintă problema suplimentară de a părea o reflecție actuală fără bază în intenția realismului socialist. E greu de dedus dacă artiștii sovietici sau măcar cenzorii lor aveau în vedere o asemenea categorie. Definiția poate fi verificată

cu nenumărate exemple, dar Hoberman sugerează că scopul *feedback*-ului instant și al supravegherii totale erau de a induce un sentiment de teamă cetățeanului sovietic. Există o opacitate a sistemului, masele au acces la foarte puțină informație reală (de aici și efortul depus în regizarea proceselor politice), iar cei care aveau acces la adevărata față a sistemului (epurările, poliția secretă, controlul total în mâna dictatorului) ar fi fost oricum îngroziți și ținuți în lesă de realitatea obiectivă, nu era nevoie de a infuza arta oficială cu acest *paranoidnost*. Intenționat sau nu, această categorie este bine reprezentată în arta realist socialistă.

ARTĂ DE STAT

În capitolul introductiv din *Art Power*, Boris Groys vorbește despre structura dialectică a artei moderne, cu mișcări estetice structurate pe o logică a contradicției: „Arta modernă e un produs al Iluminismului, al ateismului luminat și al umanismului”[6]. Odată cu proclamarea morții lui Dumnezeu, nu mai există putere absolută și arta modernă devine o expresie a balanței de putere: dacă nu există o reprezentare a puterii absolute, atunci toate reprezentările sunt egale. Stalinismul, având în spate ideologia sfârșitului Istoriei proclamată de marxism, reprezintă punctul terminus al dialecticii în artă și o revenire la principiul estetic unic din arta preiluministă. Poziționându-se la un capat al Istoriei, realismul socialist beneficiază (dialectic) de tot ceea ce se considera a fi valabil în mișcările estetice anterioare (teză-antiteză), eliminând în același timp orice altă modalitate de a face artă pe motiv de anacronism: „arta (totalitară) nu se limitează la reprezentarea puterii – ea participă în lupta pentru putere”[7]. Realismul socialist devine artă de stat într-un dublu sens: este singura artă acceptată oficial și este o manifestare directă a politicii de stat.

În condițiile modernității, spune Groys, o operă de artă poate fi produsă pentru public sub două forme: ca un bun de consum sau ca unealtă de propagandă politică. În condițiile economiei socialiste de tip sovietic, operele de artă nu aveau cum să fie bunuri de consum, pentru că nu exista o piață pentru artă (teoretic, nu exista o piață pentru nimic). Operele realismului socialist nu erau create pentru consum individual, asta ar fi însemnat o alegere de a consuma sau nu, ci pentru masele care trebuiau să absoarbă mesajul ideologic conținut în ele. Astfel, arta sovietică, nefiind produsă pentru a plăcea, capătă, spune Groys, un caracter noncomercial, chiar anticomercial. Dacă o operă îndeplinea precondițiile de a fi realistă în formă (accesibilă maselor) și ideologică în conținut (educativă pentru mase), singurul criteriu de judecată estetică rămânea „capacitatea unei opere de a fi distribuită în masă. Picturile și sculpturile erau reproduse la un nivel comparabil doar cu reproducerea fotografiilor și filmelor în Vest. Mii și mii de artiști sovietici repetau aceleași subiecte, figuri și compoziții aprobate ca realist socialiste, îngăduindu-și doar variații imperceptibile asupra modelelor consacrate”[8]. Arta de stat, unică și uniformizatoare, părea produsă de un singur artist.

Realismul socialist reprezintă o punte între mase și o lume promisă care încă nu a venit, iar prin asta, operele sale devin obiecte-paradox deoarece conțin în ele atât prefigurarea viitorului, dar și critica acestei viziuni: „substituirea viziunii ideologice de către opera de artă este substituirea timpului sacru al speranței infinite de către timpul profan al arhivelor și al memoriei istorice”[9].

Pretenția realismului socialist de a genera o metodă și, în același timp, un stil unic, de a face artă pe tot teritoriul URSS, și limitele tot mai înguste pe care le trasează politicul artiștilor, revelează un alt paradox interesant: „dacă un stil nu poate fi comparat cu alt stil în același mediu, atunci cum poate fi determinată specificitatea lui estetică sau valoarea lui artistică?”[10]. Răspunsul e arbitrar și nu poate veni decât din partea statului. În același timp însă, artiștii sovietici aveau câteva borne de orientare, una dintre cele mai importante derivând chiar din statutul de artă oficială, de partid și de stat: arta realismului socialist nu trebuie să semene cu arta Vestului capitalist – decadentă, formalistă și imună la valorile artistice ale trecutului.

Realismul socialist este sinteza ultimă a tuturor mișcărilor artistice de până la el, dar este și o metodă dialectică în sine. Boris Groys îl citează pe Stalin: „Ceea ce este important nu e ceea ce e stabil în prezent, dar care deja a început să moară, ci mai degrabă ceea ce e emergent și în curs de dezvoltare, chiar dacă în prezent nu apare ca find stabil”[11].

OMUL NOU

Probabil cea mai cunoscută sintagmă care definește realismul socialist și rolul acestei mișcări estetice (în fapt, realismul socialist este echivalat cu însăși noțiunea de artă) în mecanismul politico-social al statului sovietic este celebrul dicton atribuit lui Stalin: „Scriitorii sunt inginerii sufletului omenesc”. Realismul socialist se preocupă de crearea omului nou în două ipostaze: educarea publicului, făurirea acelui om nou și reprezentarea omului nou în operele de artă.

În capitolul „I Saw Stalin Once When I Was a Child: Socialist Realism, the Last Ism”, J. Hoberman compilează mai multe surse de gândire critică care argumentează că, deși vine ca o reacție împotriva exploziei avangardei sovietice și o reîntoarcere la tradiția realismului rusesc (luându-și ca repere scriitura lui Lev Tolstoi și pictura lui Ilia Repin), realismul socialist reprezintă o mișcare estetică la fel de vizionară ca avangarda care o precede: „[Boris] Groys mersese deja mai departe: dictonul lui Stalin despre artiștii ingineri ai sufletului fusese anticipat de ideea vizionară a pictorului suprematist Kazimir Malevici despre stat ca formă de educație estetică impusă – o mașinărie proiectată în scopul de a regla sistemul nervos al cetățenilor săi... Realismul socialist și-a însușit proiectul avangardist de a transcende muzeul și de a face să fuzioneze arta cu viața... Așa cum susține nu numai Groys, ci și Igor Golomstock, realismul socialist mai întâi a distrus avangarda, iar apoi «a uzurpat și încercat să pună în practică ideea avangardistă» a unei noi comunități, a unei noi totalități culturale, chiar dacă într-o formă pervertită care reînvia conceptele mucegăite ale secolului al XIX-lea”[12].

Misiunea realismului socialist de a modela masele înseamnă o schimbare fundamentală de paradigmă: „Interesul primar al realismului socialist nu era opera de artă, ci privitorul. Arta sovietică a fost produsă cu convingerea că oamenii vor ajunge să o aprecieze când vor deveni

mai buni, mai puțin decadenți și mai puțin corupți de valori burgheze. Privitorul era o parte integrantă a unei opere de artă realiste și, în același timp, produsul ei final"[13]. În definiția lui Groys se vede cel mai bine caracterul dialectic inerent al realismului socialist: omul este ținta operei de artă, devine mai bun și în final ajunge să aprecieze opera de artă. Tot Groys identifică o altă fațetă a acestui dialectism: realismul socialist, pentru că nu se desfășoară în condiții de piață (nu există libertate economică, arta e gratuită și obligatorie), și implicit de gust (nu trebuie să placă), reușește să anuleze falia dintre cultura de avangardă și cultura de mase care exista în Vest.

Posibilitatea de a duce creația la următorul nivel, de a crea de fapt oameni (noi), a acționat într-o primă fază ca o forță gravitațională asupra artiștilor. Odată cu moartea lui Stalin, care marchează și sfârșitul realismului socialist propriu-zis (el rămâne cu numele, singura metodă de artă acceptată), moștenirea instituțională și modul de lucru din cadrul mișcării – casele de creație, breslele centralizate, libertate absolută din punct de vedere economic (artistul nu trebuia să „vândă") – se rezumă la stadiul de „birocrație, cu toate privilegiile și restricțiile aferente acestui statut"[14]. Artistul nu mai e preocupat acum de omul nou, ci, dimpotrivă, se îndreaptă împotriva sistemului, a realismului socialist însuși. Scopul artistului este acum de a lărgi limitele realismului socialist; se naște o nouă axiologie a operelor de artă în care operele cu adevărat valoroase nu sunt cele ortodox realist socialiste (și nici cele care i se opun radical), ci cele care reușesc să cucerească noi teritorii în numele realismului socialist.

REALISM SOCIALIST = REALITATE SECUNDARĂ = REALITATE STALIN

Realismul socialist trebuie să fie realist în formă, nu și în conținut. Gorki recomanda scriitorilor să extragă din realitate ideea fundamentală și să-i adauge ceea ce exista potențial și dezirabil în ea, în termeni generali, o uniune între romantism și realism. Pentru omul nou care se năștea era nevoie și de o nouă realitate, una care să fie recognoscibilă și pe înțelesul maselor (reprezentare figurativă în artele plastice, structuri narative clasice în cinema și teatru, anularea oricăror experimente avangardiste) dar, în același timp, să reprezinte o realitate viitoare adusă în prezent, potențialul unei lumi mai bune încastrate genetic în proiectul totalitar al statului sovietic. Caracterul științific al marxism-leninismului trebuia să imprime acestei realități o valoare de adevăr superioară realității imediate, perisabile și în schimbare („dezvoltare revoluționară"), iar artistul sovietic care își însușește rolul de educator al poporului acționează ca un revelator al acestei realități. Cele două realități pot fi înțelese în tradiția platoniciană a Mitului peșterii, cu diferența că *ideea* va ajunge să înlocuiască *copia* în manifestarea ei fizică: „Pictura realist socialistă trebuia să fie un fel de fotografie virtuală – să fie realistă, dar să conțină mai mult decât simpla reflecție a unei scene care s-a întâmplat în realitate. Trebuia ca imaginea să aibă o calitate fotografică, care să o facă credibilă. În definitiv, realismul socialist trebuia să fie realist în formă, nu în conținut"[15].

J. Hoberman denumește această realitate ilustrată de realismul socialist, „*second reality*", adică „alegorie naturalizată, reprezentare a unui peisaj pur ideologic"[16]. Realismul socialist devine, deci, un suprarealism de stat: „Mai mult decât o mișcare de avangardă, suprarealismul a fost un mijloc de cunoaștere – nu atât pentru a fi scris sau pictat, ci pentru a fi trăit. La fel ca realismul socialist, suprarealismul reprezintă un romantism revoluționar acompaniat de o ideologie pseudoștiințifică și de un program radical"[17].

Diferența e că utopia realismului socialist este una turnată în forme care există în realitate și refuză orice manifestare mistică sau supranaturală. Ca atare, granița dintre cele două realități, cea obiectivă, materială și cea reprezentată în obiectele de artă, ajunge să devină invizibilă. Amprenta cea mai concretă și durabilă a realismului socialist o reprezintă arhitectura și arta plastică monumentală. În acest domeniu, al artelor spațiale, realitatea secundară face parte din realitatea obiectivă: „Așa cum filmele și picturile RS arătau o lume a abundenței materiale, muncitori fericiți și neobosiți și lideri carismatici, la fel exista și o a doua capitală sovietică, în paralel cu Moscova reală (...) «Metroul Revoluției face metroul din New York să arate ca un sistem de canalizare», remarca Frank Lloyd Wright despre acest «Versailles al Poporului»"[18].

Dincolo de aceste relicve fizice, mulți comentatori ai realismului socialist au remarcat pregnanța acestei realități paralele virtuale, care prin voința unui singur om ajunge să treacă drept realitate. Realismul socialist are la bază prezentarea/prezentificarea unei realități viitoare, dar politica folosește arta și pentru a modifica realitatea trecutului (și în acest sens își intitulează Boris Groys cartea „Art Power"). Exemplele clasice țin de arta trucajului fotografiilor, prin care se urmărea eliminarea urmelor vizibile pe care dușmanii regimului, cândva fideli membri de partid, le lăsaseră în realitatea fizică a fotografiilor. André Bazin vorbește despre caracterul fotografiei de a fi o emanație a realității, o dovadă că ceea ce vedem a existat cândva. În realismul socialist, realitatea ajunge să fie o emanație a fotografiei. Un alt exemplu sunt procesele politice care sunt ridicate la rangul de artă: există un scenariu, condamnații primesc roluri și există desigur mizanscenă. Hoberman vorbește despre precauțiile pe care și le iau *producătorii*: autodenunțurile sunt preînregistrate – dacă cineva iese din rol, i se taie microfonul și pornește înregistrarea, spre beneficiul milioanelor de radioascultători.

Bazin merge și mai departe, afirmând că arta realist socialistă pe care Stalin încerca s-o vândă poporului drept realitate devine propria lui realitate: „Hrușciov confirmă... Stalin nu mai pusese piciorul într-un sat din 1938, «el cunoștea situația țărănimii doar din filme, filme care prezentau viața în colhozuri în culori atât de frumoase că cineva își putea închipui mese cedând sub greutatea curcanilor și a gâștelor»"[19].

CULTUL PERSONALITĂȚII

„Nu ar fi o exagerare să spunem că Stalin a ajuns să se convingă de propriul geniu vizionând filme staliniste"[20], continuă Bazin, încheindu-și astfel eseul despre mitologia stalinistă promovată în operele cinematografice ale realismului socialist.

Una din ideile fundamentale ale gândirii baziniene, expusă în eseul „Ontologia imaginii fotografice", e că artele plastice au avut până la apariția fotografiei rolul de a „îmbălsăma" realitatea prezentă (prezentul reprezentării, nu cel în care opera de artă este realizată) într-o reprezentare eternă. În eseul „Mitul lui Stalin în cinemaul sovietic", Bazin identifică „complexul mumiei" la puterea a doua: cinemaul sovietic de tip realist socialist reprezintă eternizarea prezentului, personificarea Istoriei în Stalin.

„Nimeni nu poate *deveni* trădător, asta ar însemna că nu a fost unul de la bun început. Ar însemna, de asemenea, că omul care acum acționează în detrimentul Partidului și al Istoriei a fost cândva folositor pentru amândouă(...)De aceea, e necesară o epurare retroactivă a Istoriei, arătându-se faptul că acuzatul a fost din naștere un trădător conștient și permanent, și toate acțiunile lui erau doar planuri de sabotaj camuflate diabolic"[21]. Rolul cetățeanului sovietic în desfășurarea Istoriei poate fi certificat doar prin moarte. Toți cetățenii care trăiesc în realismul socialist și în realitatea secundară pe care acesta o pune în practică sunt supușii Istoriei, toți mai puțin Stalin. Așa cum Lenin fusese îmbălsămat la propriu, Stalin trece printr-un proces de mumificare filmică: „Relația dintre Stalin și politica sovietică nu mai este condițională; ideea că Omul ia parte la Istorie pentru ca apoi Istoria să-l judece e depășită: Stalin e Istoria încarnată, e Istoria personificată"[22].

Ca atare, Stalin devine o prezență omniscientă, omniprezentă și omnipotentă în toate filmele sovietice, chiar și atunci când e prezent doar în efigie. Portretul lui Stalin e de-ajuns să indice cine sunt eroii pozitivi și să certifice fezabilitatea și victoria proiectului personajului principal. În „Valeri Cikalov" (regie Mihail Kalatozov, 1941), tentativa aviatorului rus de a traversa Polul Nord și de a stabili un record mondial e vidată de orice suspans pentru că ideea îi aparține lui Stalin. Filmul are la bază un personaj real și arată modul în care realismul socialist își apropriază trecutul, certificând încarnarea Istoriei în Stalin. Este foarte interesant modul mecanic în care e jucat Stalin în film. Îmbrăcat în uniforma lui modestă, Stalin se mișcă (și e filmat) de parcă ar poza pentru unul din miile de portrete ale căror milioane de còpii atârnau pe pereți pe tot cuprinsul URSS: mâinile sunt mereu flexate la cot, explicând, arătând direcția, dând sfaturi. „Valeri Cikalov" reprezintă, de asemenea, un bun exemplu pentru a înțelege raporturile dintre Stalin ca prezență filmică (plecând de la ideea lui Bazin, pare greșit să-l denumim pe Stalin personaj de film, ficțiunea și istoria contopindu-se în persoana lui) și ceilalți eroi ai realismului socialist. Valeri Cikalov are două atuuri importante, care îi permit să apară în fim ca fiind mai înalt decât Stalin: e aviator, iar cultul pentru aviatori (ce simbol mai bun pentru Omul Nou?) e cel mai important în epocă, după cultul personalității lui Stalin; în plus, este mort, deci nu prezintă niciun pericol de uzurpare.

Nu același noroc îl are Nicolai Buharin, executat în timpul epurărilor din 1938, care primește în „Jurământul" (regie Mihail Ciaureli, 1946) un rol potrivit cu firea lui trădătoare: înainte ca Stalin să repare de unul singur primul tractor de producție sovietică, Buharin exclamă răutăcios că țăranii sovietici ar face bine să-și cumpere tractoarele din America. În „Jurământul", Bazin identifică o scenă pe care o denumește „Consfințirea Istoriei", în care realismul socialist, deși se limitează la mijloacele realiste, își dă măsura viziunii mistice: „Pe bancă, umbra lui Lenin pare imprimată în zăpadă, vocea celui mort îi vorbește conștiinței lui Stalin (...) Stalin ridică privirea spre cer. O rază de soare străpunge ramurile copacului și atinge fruntea noului Moise. Îl vedem apoi, aplecat puțin sub greutatea Grației, în drum spre camarazii săi, spre cei dintre care a fost ales, nu doar prin prisma cunoașterii și a geniului său, dar prin prezența în el a Zeului Istoriei."[23]

Toate mișcările artistice pot fi legate, măcar *post factum*, de o ideologie (în sens larg, de la doctrină politică la religie). Chiar și ceea ce ar putea intra sub definiția de „artă de dragul artei" se definește ideologic prin refuzul înregimentării. Arta nazistă și realismul socialist sunt indiscutabil mișcările estetice cele mai încărcate ideologic.

Încărcătura ideologică e atât de puternică, atât în intenția emițătorului, dar și în practica receptării, încât orice analiză teoretică a realismului socialist trebuie să treacă mai întâi de prejudecata că orice operă de artă produsă la comandă politică și pusă în slujba unui regim (cu atât mai mult unul totalitar) nu poate fi decât ridicolă în cel mai bun caz, și instigatoare în cel mai rău caz[24]. În ce privește realismul socialist, înlăturarea acestui strat de praf istorico-ideologic dezvăluie un set de principii estetice și opere de artă care nu pot fi desprinse de contextul și substratul lor politic.

---

[1] *Criticul formalist Viktor Șlovski face observația că dacă Dostoievski ar fi participat la congres ar fi fost denunțat ca trădător. - http://soviethistory.macalester.edu/index.phppage=subject&SubjectID=1934writers&Year=1934&navi=byYear*

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

[4] *J. Hoberman, „The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism", Temple University Press, Philadelphia, 1999, p. 16.*

[5] *Ibidem, p. 16.*

[6] *„Art Power", Boris Groys, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008., p. 2.*

[7] *Ibdem, p.3.*

[8] *Ibidem, p. 145.*

[9] *Ibidem, p. 8.*

[10] *Ibidem, p. 142.*

[11] *Ibidem, p. 143.*

[12] *Hoberman, op. cit, p. 14.*

[13] *Groys, op cit., p. 147.*

[14] *Ibidem, p. 148.*

[15] *Ibidem, p. 144.*

[16] *Hoberman, op. cit., p. 16.*

[17] *Ibidem, p. 18.*

[18] *Ibidem, p. 24.*

[19] *André Bazin „The Myth of Stalin in Soviet Cinema", Bazin at Work. Major Essays & Reviews from The Forties & Fifties, Routledge, New York, 1997, p. 37.*

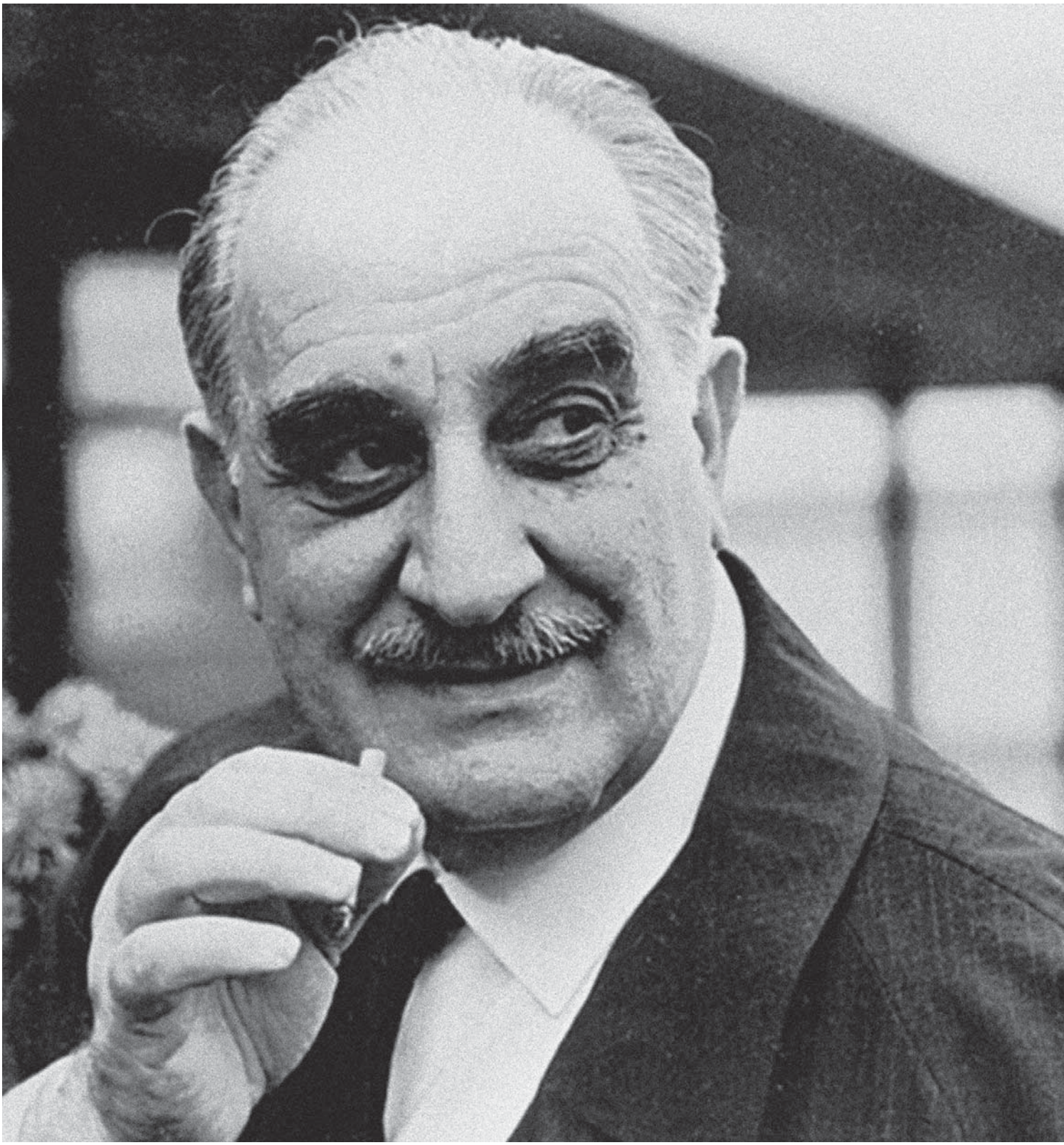
[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem, p. 32.*

[22] *Ibidem, p. 33.*

[23] *Ibidem, p. 34.*

[24] *Într-un postscriptum la eseul „Mitul lui Stalin în cinemaul sovietic" (eseu publicat în 1950, înainte de moartea lui Stalin și celebrul denunț secret al lui Hrușciov), André Bazin comentează satisfăcut-ironic reacțiile violente pe care articolul său le stârnise în media de stânga franceză, reacții infirmate de evenimentele ulterioare.*



Mihail Kalatozov

și posibilitatea filmului de autor în paradigma realismului socialist

de Oana Ghera

La scurt timp după ce „Zboară cocorii" („Letiat juravli", 1958) câștiga „Palme d'Or" -ul la Cannes în 1958, fiind de altfel primul film sovietic care primea această distincție, în paginile revistei *Cahiers du Cinéma* era abordat în felul următor: „Să reglăm o primă chestiune: paternitatea filmului. Nimic din opera precedentă a lui Kalatozov, solidul artizan al cinemaului sovietic, nu lăsa să se întrevadă această izbucnire flamboaiantă. În fața acestui mister se pot înainta două teze: 1. veritabilul autor al filmului ar fi Serghei Urusevski, cel mai celebru dintre operatorii sovietici care încă mai trăiesc, și în ajutorul acestei teze putem cita conferința de presă de la Cannes, ținută de Urusevski, în care vorbea despre film ca și cum ar fi fost al său; 2. autorul ar fi într-adevăr Kalatozov, despre care mi s-a spus că ar fi ținut scenariul în sertar de mai bine de cincisprezece ani, deja decupat în felul acesta, și că ar fi vrut dintotdeauna să facă filmul în stilul acesta, dar fusese împiedicat până atunci de dirijismul strict exercitat asupra cinemaului sovietic."[1]

Că un cahierist cincizecist problematizează un film în termenii auteurismului nu e cu siguranță nimic nou sub soare. Că filmul în cauză e unul sovietic trimite însă la o discuție mai complexă despre viabilitatea conceptului de autor în contextul esteticii realist socialiste, definite de „caracterul colectiv al ideologiei sovietice, care exclude individualitatea și care pretinde supunerea față de voința poporului, identică, în paradigma sovietică, cu statul"[2].

E adevărat, o parte din limitările inerente sistemului sovietic, precum șabloanele stilistice de la care rareori erau permise derapaje, cenzura și reprimarea individualității artistului, care devine un simplu instrument în mâinile unui sistem al cărui unic suveran se presupune că este publicul, pot fi atribuite cu ușurință și sistemului clasic hollywoodian. Asupra acestei prejudecăți se întorc în primă instanță cahieriștii auteuriști în eseurile lor din anii '50, care aveau să se cristalizeze în așa-numita *politique des auteurs*, cu intenția de a demonstra că în ciuda tututor acestor limitări – care în Hollywood-ul clasic luau, printre altele, forma sistemului de decupaj bazat pe continuitate, a sistemului de producție bazat pe genuri, a codului Hays etc. –, personalitatea artistului, ba chiar mai mult, viziunea acestuia asupra lumii, transpare în opera sa sub forma unui tipar recurent de alegeri stilistice particulare – ca în cazul unei picturi sau al unui text literar, unde problema paternității operei este mai ușor de tranșat grație implicării singulare a artistului în actul creației – validându-l pe acesta (adică – în viziunea cahieristă – pe regizor) drept autor.

E necesară însă, înainte de toate, o nuanțare a contextului social-politic care a dus la apariția unui astfel de film în sânul esteticii realist socialiste.

„Zboară cocorii" e un film făcut după moartea lui Stalin (1953) și, mai important, după denunțarea cultului personalității lui Stalin de către noul lider al statului, Hrușciov, în 1956, la cel de-al XX-lea Congres al Partidului Comunist, evenimente care au dus la un *dezgheț* în cultura și societatea sovietică, permițând astfel o relaxare a imperativelor de producție și distribuție în materie de cinema. Venită din dorința noului conducător al Partidului de a extinde granițele esteticii realist socialiste, această relaxare a fost tradusă de Kalatozov și de cameramanul său, Serghei Urusevski, printr-o întoarcere la un tip de abordare formalistă – în sensul formei care prevalează asupra conținutului (care rămâne însă socialist) – propovăduită de avangardă și înfierată de Stalin, formalism ce ascunde o deturnare a mesajului de bază și a esteticii specifice realismului socialist.

Când Urusevski o urmărește pe Veronica prin mulțimea ieșită în stradă ca să-și ia bun rămas de la primii recruți trimiși pe front pentru a-și apăra patria în fața invaziei naziste, tonul nu e unul triumfalist, camera nu e interesată să exulte în patriotismul soldaților, în recunoștința poporului sau în grandoarea priveliștii Armatei Roșii pregătindu-se de luptă. Plasată în mijlocul mulțimii, cu un pas în spatele Veronicăi, camera nu înregistrează spectacolul unei națiuni angajate în înfăptuirea istoriei, ci o dramă cât se poate de personală: Veronica grăbindu-se să-și mai vadă iubitul o ultimă dată înainte ca acesta să plece la război, avântându-se în mulțime, croindu-și drum prin ea alergând, mereu alergând, ciocnindu-se de oamenii înghesuiți în stradă, cu privirile ațintite spre tancurile care defilează printre ei. Camera se ridică deodată deasupra mulțimii și o vedem pe Veronica rupând rândurile, aruncându-se printre tancurile care înaintează, pierzându-se în praful ridicat în trecerea lor de șenilele tancurilor, așa cum merge printre ele, împotriva lor.

Judecând inovațiile aduse de „Zboară cocorii" prin raportare la paradigma artistică realist socialistă – care presupunea trezirea conștiinței de clasă (*klassovost*), ilustrarea rolului conducător al Partidului (*partiinost*) și introducerea unui nou mod de gândire în conformitate cu ideologia de Partid (*ideinost)*, invitând la celebrarea sentimentelor populiste (*narodnost)* prin opere de artă centrate pe eroi construiți ca expresii universalizate ale indivizilor particulari (*tipicnost)*[3] – judecând inovațiile filmului lui Kalatozov, devine limpede că adevărata îndrăzneală a unui asemenea film nu vine din pur formalism vizual, ci dintr-o aducere în prim-plan a realităților cotidiene sau a unor evenimente istorice portretizate conform ideii artistului despre ce va fi însemnat realitatea epocii și renunțarea, în consecință, la eroii unidimensionali ai cinemaului stalinist, în favoarea unor tipologii de personaje ceva mai umanizate.

Astfel, oricât de bine ar servi un demers de felul ăsta pentru a demonstra valabilitatea universală a grilei auteuriste, invocarea recurenței acelui tip particular de folosire a camerei subiective (pe care Urusevski îl rezumă cu o sintagmă tradusă în limba engleză prin „*off-duty camera*"), folosire lesne identificabilă atât în „Zboară cocorii", cât și în „Al 41-lea" („Sorok pervîi", 1956, regia Grigori Ciuhrai, un alt film al lui Urusevski, făcut cu doar doi ani înainte de colaborarea sa cu Kalatozov), nu face decât să ignore complet contextul socio-politic pe care am încercat să îl nuanțez în paragrafele anterioare și să reducă întreaga discuție la nivelul aspectului formal; or, pe cât e acesta de fermecător, pe atât este de irelevant în cazul unei discuții aplicate pe o estetică cum este cea realist-socialistă, care se revendică de la concepția educației și formării maselor, fiind așadar gândită ca instrument esențial în construirea Omului Nou sau, altfel spus, născută dintr-o nevoie înainte de toate politică.

O privire atentă asupra primului lungmetraj al lui Kalatozov, „Sarea Svaneției" („Soli Svanetii", 1930), complică și mai mult încercarea de a stabili paternitatea lui „Zboară cocorii" pe considerente stilistice. Unghiurile ascuțite ale cadrelor filmate de însuși Kalatozov în munții Georgiei, compozițiile în clar-obscur cu trupuri urcând și coborând creste abrupte, cu mâini agățându-se de stâncile tăioase în căutare de sprijin, cu brațe zdravene care lovesc neobosite piatra și abdomene pe ai căror mușchi încordați pare să se sprijine întreaga povară a muntelui care trebuie sfărâmată pentru a face loc drumului, ritmul alert care dă măsura luptei continue a traiului într-un loc în care viața le este curmată pruncilor încă de dinainte de a se naște, lăsând sânii umflați de lapte ai mamelor să picure pe mormintele săpate în mijlocul câmpurilor seci – toate astea par să-și găsească continuitate stilistică directă în colaborările dintre Kalatozov și Urusevski.

Făcut în 1930, „Sarea Svaneției" pare să fie unul dintre ultimele ecouri ale avangardei care își trăia pe atunci ultimele zile, preluându-i nu doar imperativele estetice, ci și pe cele ideologice, criticile violente pe care Kalatozov le aduce burgheziei și bisericii fiind născute din aceeași conștiință ideologică ireproșabilă care răzbate din filmele marilor cineaști ai avangardei ruse – Kulișov, Eisenstein, Dovjenko și Pudovkin.

***

Astfel de ecouri avangardiste aveau să dispară definitiv după 1932. În capitolul dedicat realismului socialist din cartea sa apărută în 2008, „Art Power", Boris Groys observă: „Pluralitatea programelor estetice competitive care caracteriza arta sovietică în anii 1920 a fost curmată prin decretul din 23 aprilie 1932 al Comitetului Central, ce impunea destrămarea tuturor grupurilor artistice, declarând că toți muncitorii din domeniile creative sovietice trebuiau organizați în funcție de profesie în uniuni creative de artiști, arhitecți ș.a.m.d.. Realismul Socialist a fost proclamat metodă obligatorie la Primul Congres al Uniunii Scriitorilor în 1934 și a fost ulterior extins pentru a incorpora toate celelalte arte, incluzând artele vizuale, fără modificări substanțiale ale formulărilor ulterioare. Conform definiției oficiale standard, realismul socialist trebuia să fie realist în formă și socialist în conținut."[4]

Cu puțin timp înainte, în 1931, Kalatozov făcea „Cui în cizmă" („Lursmani cecmași"), un film simptomatic pentru schimbările care se pregăteau în societatea sovietică. Vizual, păstrează o serie de atribute avangardiste – trenul de război care șerpuiește pe șine, filmat din față în timp ce înaintează amenințător cu tunurile ațintite spre inamic, unghiurile înclinate, contrastul violent dintre gardurile de sârmă ghimpată și cerul senin pe care sunt proiectate, pustietatea stranie a frontului întinzându-se de-o parte și de alta a labirintului de sârmă ghimpată în care e prins soldatul trimis în recunoaștere. Ceea ce se schimbă însă e paradigma narativă, caracterizată de acum de didacticism și redusă la orbitarea în jurul unui protagonist care servește ca imagine universalizată a întregului proletariat. Masele proletare sunt împinse în plan secund, mai întâi în narațiune și apoi în însăși mizanscenarea procesului din finalul filmului, în care funcționează ca simple suprafețe de reflexie pentru discursul protagonistului care, recunoscându-și vina de a cădea prizonier în mâinile inamicului, se lansează într-un discurs moralizator menit să-i trezească pe toți ceilalți muncitori la conștiința importanței unei munci asumate (toate necazurile lui trăgându-se de la rana pe care i-o face un cui bătut neglijent în talpa cizmei). În ciuda discursului de glorificare a industriei și a muncitorilor al căror rol pare să fie unul de temelie în toate aspectele vieții socialiste, filmul a fost acuzat de calomnie împotriva armatei sovietice. N-a mai ajuns în cinematografe, iar lui Kalatozov i s-a interzis timp de aproape un deceniu să mai facă filme.

Mai târziu, în 1935, Lev Kulișov, într-un discurs ținut la Conferința Uniunilor Creative ale Muncitorilor din Cinemaul Sovietic, avea să declare: „Viața va fi nemiloasă cu cei care nu pot merge în pas cu Partidul; acei oameni – posibil chiar indivizi deosebit de înzestrați – vor fi înlăturați din cinemaul sovietic."[5]

În 1939, atunci când Kalatozov se întoarce la cinema, situația se schimbase radical: „În acești ani, regimul stalinist începe în mod energic programul de realizare a controlului total asupra tuturor, chiar și asupra celor mai insignifiante aspecte ale vieții cotidiene, pentru a îndeplini programul [...] de «construire a socialismului într-o singură țară» și de «restructurare a întregului mod de viață» [...] Întreaga cultură a devenit, în realitate, conform celebrei formule leniniste, o «parte a cauzei generale a partidului», prin mobilizarea în acest caz a populației sovietice spre îndeplinirea programelor de partid în vederea restructurării țării."[6]

Într-un fel, primul manifest al realismului socialist e totodată o proclamație a morții autorului. Întorcându-ne la propunerea radicală a lui Michel Foucault, de aici înainte „poate că este timpul să studiem discursurile nu numai în termenii valorii lor expresive sau ai transformărilor formale, ci prin raportare la modurile lor de existență. Modurile de circulație, valorizare, atribuire sau apropriere a discursurilor variază cu fiecare cultură și sunt modificate în interiorul fiecăreia."[7]

Trebuie spus că următoarele trei filme ale lui Kalatozov – „Curaj" („Mujestvo", 1939), „Valeri Cikalov" (1941) și „Conspirația condamnaților" („Zagovor obrecionic", 1950) – mi-au fost accesibile doar în variante rusești, fără subtitluri, drept urmare, observațiile mele, deși bazate și pe informații culese din alte surse, rămân destul de lacunare, discursul vizual, compoziția cadrelor, înlănțuirea lor, neputând suplini importanța pe care o are dialogul în acest gen de filme în care discursurile personajelor aduc nu doar indicii narative importante, ci mai ales, concepte ideologice cheie pentru înțelegerea lor. Din acest motiv, aleg să-l discut mai pe larg doar unul dintre aceste filme.

„Valeri Cikalov" este, conform lui Josephine Woll, „un film făcut în deplină colaborare cu forțele armate sovietice, despre un pilot erou al anilor '30, care arată interesul lui Kalatozov pentru însuși actul zborului și, în plus, simpatia sa pentru un erou al cărui temperament îl bagase de multe ori în încurcături."[8] Interesul meu însă merge într-o altă direcție decât cea vădit auteuristă a abordării lui Woll: „Valeri Cikalov" este, înainte de orice manifestare a intereselor lui Kalatozov, o manifestare a canonului realist socialist, a direcției impuse de partid și, în ultimă instanță, a voinței lui Stalin.

În anii '30, în perioada de apogeu a lui Cikalov, care avea să moară la finalul deceniului într-un accident aviatic, piloții erau aproape deificați de Partid, Stalin susținând glorificarea acelora dintre ei calificați drept exemplari. Dintre aceștia, Cikalov a ajuns să fie cel mai faimos, aproape la fel de îndrăgit ca Ceapaev, eroul Războiului Civil, căruia Gheorghi și Serghei Vasiliev îi închinaseră un film („Ceapaev"/ „Chapaev", 1934) devenit preferatul lui Stalin. După moartea lui Cikalov, un Kalatozov străin de-acum de orice urmă de formalism ia mitul ca atare și îl imortalizează pe celuloid. Încăpățânat și impulsiv, Cikalov este întruparea mitului pilotului gândit de Stalin ca un model al Omului Nou, veșnic tânăr, gata să se ia la trântă cu natura și să o stăpânească, un erou deasupra oricăror mașinațiuni politice, ale cărui succese, trâmbițate în patru zări de Partid, să ofere populației un sentiment de superioritate tehnologică asupra lumii și a naturii însăși, superioritate esențială construirii unei noi societăți.

În eseul „Mitul lui Stalin în cinematograful sovietic", André Bazin observă că „din perspectiva materialismului istoric, eroul trebuie să păstreze o dimensiune umană, să fie categorizabil doar într-un sens psiho-istoric și să nu posede genul de transcendență care caracterizează mistificarea capitalistă, al cărei cel mai bun exemplu poate fi găsit exact în mitologia starului."[9] În consecință, atunci când Kalatozov îl construiește pe Cikalov, el pare să o facă fără a se sfii să îi arate slăbiciunile, lipsurile, înconjurându-l de oameni, soția, prietenii, co-piloții, care îi sunt alături în victoriile și eșecurile sale, implicația ideologică fiind că înfăptuirea istoriei este o muncă colectivă.

Însuși Stalin, „întrupat" de Mihail Ghelovani, un actor cu o înfățișare aproape identică, ia parte la pregătirea marelui zbor pe care Cikalov avea să îl facă de la Moscova la Vancouver, zburând pe deasupra Polului Nord. Scena în care cei doi discută traiectoria zborului, cu Stalin strategul vizionar indicând un nou traseu care promite reușita unui zbor greu de făcut chiar și pe hârtie și Cikalov pătruns de măreția tăticului Stalin, aruncându-i-se la piept într-o îmbrățișare, este întâlnirea dintre cele două mituri fundamentale ale stalinismului, cel al pilotului și cel al lui Stalin.

Glorificarea eroului Cikalov la capătul zborului său încununat de succes, văzut dintr-un ușor contraplonjeu, în uniformă, cu decorații la piept și steagul patriei fluturându-i în spate, lăsând să se întrevadă la răstimpuri cerul senin, e o glorificare a patriei și, în definitiv, a marelui lider, din a cărui făptură mitică se întrupează eroul însuși.

Nimic din iconografia asta nu i-ar mai putea aparține lui Kalatozov; ea există *a priori*, înscrisă în canonul realist socialist căruia artistul îi datora ascultare, ieșirea în afara acestuia fiind considerată automat o abatere ideologică susceptibilă de a-l califica pe artistul în cauză drept reacționar.

Un muncitor ca oricare altul, angrenat în construcția socialismului, el trebuia să fie conștient de statutul și de rolul său în societate și să se dedice nu creării operei, ci lucrării supreme – construcției unei lumi noi, care putea fi înfăptuită doar prin efort colectiv.

În același discurs al lui Lev Kulișov din care am citat mai devreme, acesta afirmă: „În Uniunea Sovietică, sarcina noastră de a regiza filme nu ține de individualismul creativ personal, nu ține de talente individuale; ține înainte de toate de Partid, ține de Revoluție în deplinătatea ei, ține de construirea socialismului, ține de viețile noastre în întregime."[10]

Celelalte două filme despre care vorbeam nu par nici ele să difere cu mult ca abordare. Recunosc, „Curaj" rămâne destul de neclar pentru mine. Bazându-se într-o mai mare măsură pe dialogul dintre personaje care nu caracterizează doar relațiile de ordin secund dintre acestea, ci dă sens întregii narațiuni, în lipsa înțelegerii acestuia sau a unor informații mai detaliate asupra

Zboară Cocorii, 1957

filmului din alte surse, îmi rămân doar idenficarea protagonistului (pilotul) și du-te-vino-ul său printre alte personaje înaintea marii aventuri, un zbor ce pare a echivala cu o misiune importantă, la sfârșitul căruia protagonistul e gata să piară (făcând probabil întreaga misiune zadarnică?), când (surle și trâmbițe!) reușește să evite prăbușirea, transformându-se în erou sub ochii celor alături de care îl văzuserăm la început, care îl privesc cu sufletul la gura din fereastră. Ceea ce în definitiv seamănă destul de mult cu „Valeri Cikalov", doar că mult simplificat și la nivelul construcției, și la nivelul discursului ideologic.

Celălalt, „Conspirația condamnaților" („Zagovor obrecionik", 1950), are o intrigă tipică psihologiei Războiului Rece. Într-o țară est-europeană eliberată de Armata Roșie din ghearele naziștilor, se pregătește o conspirație menită să transforme statul proaspăt eliberat într-un stat satelit al Statelor Unite. Din nou, subtilitățile dialogului, relațiile dintre personaje, funcțiile și motivele lor îmi rămân întrucâtva neclare. În ciuda acestui inconvenient, intenția centrală rămâne lesne de identificat. Filmul se vrea a fi o nouă „demascare" a burgheziei corupte și a ambițiilor imperialiste ale americanilor, din care nu lipsesc personajele negative portretizate în tușe groase (fețele bisericești și politicienii cu simpatii occidentale sunt țintele principale) sau *speech*-ul încărcat ideologic cu care se încheiau în mod obligatoriu filmele epocii. Am reținut în mod particular o scenă în care mulțimile înfometate, sătule să aștepte zi și noapte, la cozi nesfârșite, niște alimente care le sunt refuzate, se năpustesc asupra aprozarelor închise, spărgând ușile pentru a ajunge la hrană. Aici, raționalizarea e pusă pe seama unei blocade economice pe care Occidentul o impune țării disputate, pentru a o obliga să taie legăturile cu URSS-ul, dar văzând masele de muncitori în haine ponosite care inundă străzile, ecranul însuși, în așteptarea zadarnică a unei bucăți de pâine, mi-a fost imposibil să nu mă gândesc la raționalizările succesive impuse de sovietici înșiși asupra populației, care aveau să aducă ani de-a rândul, încă din creierii nopții, în fața magazinelor de alimente, alte și alte mulțimi flămânde.

În acest context, filmele lui Kalatozov de până la moartea lui Stalin nu pot fi privite altfel decât ca produse ideologice. Și atunci nu pot decât să mă întreb: ce se schimbă după moartea lui Stalin?

„Primul detașament" („Pervîi eșelon", 1957), prima colaborare dintre Kalatozov și Urusevki, rămâne un film cu ecouri propagandistice despre unul dintre primele grupuri de stahanoviști temerari care se aventurează în Siberia pentru a pune acolo bazele noilor ferme agricole, un proiect care în zilele lui Hrușciov era însăși întruchiparea luptei pentru construirea socialismului. Întruchipare a unei lozinci cât se poate de staliniste – „Pentru un bolșevic nimic nu e imposibil!" –, filmul urmărește eforturile acestora de a învinge natura potrivnică, făurirea treptată a visului lor pe fundalul poveștii de dragoste (în jurul căreia se organizează întregul discurs narativ) dintre o tractoristă de frunte și un tânăr secretar de partid însărcinat cu educația ideologică, a căror determinare îi împinge și pe restul să-și depășească cota la arat și semănat, ajungând pe punctul de a câștiga întrecerea dintre ferme la vremea recoltei. Filmul abundă în cadre cu scene de mulțimi filmate grandios, discursuri înflăcărate despre datoria unui bun comunist față de cauza socialismului, lupta permanentă pentru înfăptuirea lumii noi și altele asemenea, iar eroii, deși relativ umanizați prin simpla lor ieșire din rândul maselor uniformizate,

rămân în limitele tiparelor cinemaului stalinist, cu prea puține excepții - poate doar în construcția presupusului antagonist, din neglijența căruia arde jumătate din recoltă și pierd concursul, care nu mai este rău prin natură, ci un soi de fiu rătăcitor pierdut de alcool și invidie, ce, odată reprimit în sânul familiei, se va dovedi un muncitor neobosit.

Filmul de după „Zboară cocorii", „Scrisoare neexpediată" („Neotpravlennoe pismo", 1959), urmărește o echipă de geologi care pleacă în expediție în Siberia în căutare de aur, în timp ce mor rând pe rând, în luptă cu natura dezlănțuită. De-abia lupta lor fără speranță, străină de orice umanism socialist, pare să indice o adevărată schimbare de paradigmă în cultura sovietică, dar personajele, și ele prinse într-un triunghi amoros, umanizate, deși în continuare construite în acord cu niște tipare anume, rămân în încăpățânarea lor de a-și duce misiunea până la capăt, în moralitatea lor fără cusur, modele imperfecte ale ceea ce se voia a fi Omul Nou. Ca și în „Zboară cocorii" și în „Eu sunt Cuba" („Soy Cuba", 1964), camera lui Urusevski dă dimensiunea grandioasă a luptei în care sunt prinse personajele.

Dar dincolo de acest formalism vizual permis de *dezgheț*, ce s-a schimbat în societatea sovietică după moartea lui Stalin, într-atât încât să ne indice că cele patru filme făcute de Kalatozov și Urusevski ar trebui abordate altfel decât ca produse ideologice, oricare ar fi calitățile lor artistice? Sau, mergând și mai departe, de ce e nevoie de semnătura unui autor pentru a putea considera un astfel de film operă de artă? Și dacă îi acceptăm pe Kalatozov și Urusevski drept autori ai filmelor lor, lucrând împreună sub sloganul prieteniei pentru crearea operei, rămânem încă sub auspiciile auteurismului cahierist sau riscă o astfel de lărgire a conceptului să îl facă irelevant – întrucât, în cazul acesta, opera ține de un efort colectiv, nicidecum de o emanație a viziunii particulare asupra lumii a autorului (înțeles ca entitatate creatoare, diferită de un om oarecare prin aceea că este o sursă inepuizabilă de semnificații care precede opera)?

---

[1] *Jacques Doniol -Valcroze – „Par la grâce du formalisme" în Cahiers d Cinéma, numărul 85, iulie 1958*

[2] *Boris Groys – „Stalin - Opera de artă totală (Cultura scindată din Uniunea Sovietică)", Idea Design & Print, 2007, p.62*

[3] *J. Hoberman – „Socialist Realism = Second Reality din The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism", Temple University Press, 1998, p.14*

[4] *Boris Groys – „Educating the Masses: Socialist Realist Art" din „Art Power", The MIT Press, 2008, p.141*

[5] *Lev Kulișov – „For a Great Cinema Art : Speeches to the All-Union Creative Conference of Workers in Soviet Cinema (Extracts)" publicat în „The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896 -1939", editat de Richard Taylor și Ian Christie, Routledge, 1994, p.354*

[6] *Ibid. nota 2, p.29*

[7] *Michel Foucault –„What is an Author din Aesthetics, Method and Epistemology", editat de J.B. Faubion, The New Press, 1998, p.220*

[8] *Josephine Woll – „The Cranes Are Flying (Kinofiles Film Companion 7)", I.B. Tauris, 2003, p.23*

[9] *Andre Bazin – „The Myth of Stalin" din „Bazin At Work. Major Essays and Reviews from the Forties & Fifties", editat de Bert Cardullo, Routledge, 1997, p.26*

[10] *Ibid. nota 6, p.355*

DESPRE MASE CA ORNAMENT

de Bianca Bănică

„Cultura sovietică era o cultură pentru masele care încă nu fuseseră create."[1] Realismul socialist se adresa unui public care era „educat" și „îndrumat" pe măsură ce devenea parte constituentă a respectivei culturi (în același timp și consumator și materie primă). Existența realismului socialist era strict dependentă de existența maselor, adică de o deconstrucție a individualităților și, apoi, de o formare a unui întreg, din multitudinea de anonimi. Ca personaj colectiv în marea narațiune realist-socialistă, masele nu reprezintă totalitatea persoanelor care iau contact cu noile idei și concepte proletcultiste și aleg să devină loiale lor, ci mulțimea deja pregătită pentru experiență, mulțimea care a trecut deja printr-un „travaliu asupra bazei, asupra conștientului, condițiile de viață în schimbare creându-i o nouă receptivitate, înainte ca acesteia să-i fie accesibile adevărurile supreme ale noii ideologii."[2]

Aceste „adevăruri supreme" aveau rădăcini în experiența avangardei și erau dezvoltări ale metodelor avangardiste care, în esență, nu țineau cont de nevoile sau dorințele maselor, ci doar de potențialul acestora de a contribui la îndeplinirea idealurilor propuse - construirea unei lumi noi și a unui om nou. Artiștii avangardiști optau pentru un anumit tip de discurs artistico-politic conform căruia arta mimetică este limitată, întrucât fragmentul de lume pe care îl imită este limitat; astfel, este necesară crearea unei lumi cu totul noi, acțiune pe care artistul o poate realiza numai prin putere deplină asupra elementului modelat (populația). Acest control absolut rezultă din puterea politică, așadar orice revendicare asupra materialului artistic are o corespondență într-o revendicare asupra materialului politic. Masele capătă valență dublă. Orice decizie de ordin estetic are consecințe politice și orice decizie politică are consecințe estetice. „Artistul avangardist și constructorul unei noi lumi sunt înlocuiți de un conducător militar-politic al întregii realități impregnate de artă, de figura mistică a *marelui caporal de schimb*"[3] care s-a încarnat, ulterior, în figura lui Stalin.

Principalul instrument în retransformarea realității devine corpul uman, totalitarismul fiind un cult al trupului impregnat cu putere politică. Aceasta trebuie absorbită, până când din om rămâne doar capacitatea de a face parte dintr-o mare operă de artă, din acea lume nou formată în care umanitatea e redusă „la nivelul de material maleabil ce poate fi transformat în mit"[4]. Societatea totalitară are nevoie ca omul, respectiv corpul să devină pură materie esențială a „Noului Stat" din care să se hrănească „Marele Conducător" și cultul personalității acestuia.

În primă fază, trupurile devin arhitectură. Devin curtea stadionului pe care o umplu, deci devin baza „Națiunii" pe care o construiesc. Capătă dublu rol, de ornament și suport, „stând ca niște cariatide vii ale Statului. [...] De la cel mai înalt la cel mai mic rang, corpul este necesar pentru a crea așa-zisul imperiu și nicio urmă de umanitate nu trebuie lăsată vizibilă cu ochiul liber"[5]. Mulțimile funcționează aproape mecanicizat, în compoziții laudative la adresa Marelui Conducător și a sistemului care le oferă fericirea deplină. După cum spune Siegfried Kracauer într-unul din eseurile sale din volumul „Ornamentul maselor", a doua etapă este mutilarea spiritului sau extinderea dezmembrării fizice la nivelul sufletului. Oamenii încep să creadă doar într-o putere exterioară, o forță supremă în fața căreia ei există împreună, ca o figură unitară. Paradoxal, deși sunt fracțiuni constituente ale acestei figuri, oamenii nu asistă niciodată la întreg spectacolul pe care îl oferă ei înșiși. Cu cât coerența construcției este abandonată în favoarea simplei liniarități, cu atât ea devine mai îndepărtată de conștiința imanentă a celor care o compun."[6]

Esențial este raportul dintre acel corp suprem care se ridică deasupra maselor, salutându-le cu mișcări repetitive din mână, și conglomeratul de anonimi care îi recompun imaginea gigantică sau numele din plăcuțe colorate, aliniate deasupra capetelor lor. Cele două stări exemplificate de acest raport primesc de la Susan Sontag în articolul ei *Fascinating Fascism* – în care, printre altele, constată similarități între monumentele și paradele din Germania hitleristă și cele din Rusia stalinistă (similarități trecute de ea sub eticheta „artei fasciste", despre care adaugă că poate fi lipită parțial și pe unele spectacole cinematografice hollywoodiene, precum „Fantasia" lui Disney sau unele dintre numerele de musical coregrafiate de Busby Berkeley) - numele de „egomanie" și „servitute". Relația creată este una de dominație și sclavie, căpătând forma unui „spectacol public grandios – obiectualizarea populației, multiplicarea și gruparea oamenilor-obiect în jurul unui atotputernic, hipnotic lider sau figură ce reprezintă forța exercitată asupra lor." Tot Sontag vorbește folosind metafore sexuale pentru a se referi la raportarea liderilor fasciști la populație. Hitler, de exemplu, considera că a conduce masele implică a le stăpâni total, ca într-un act de viol. Exemplul e expresia mulțimilor din documentarul lui Leni Riefenstahl, „Triumful Voinței", asemănătoare cu una de excitație, de extaz total - „raporturi orgiastice între forțele supreme și marionetele lor. Liderul duce mulțimile la orgasm."

Același entuziasm la vederea Marelui Conducător este resimțit și în „Defilada" („The Parade"), documentarul polonez din 1988 despre cultul personalității din Coreea de Nord, sau în „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu" (apărut în 2010, conținând material filmat pe parcursul anilor de conducere ai lui Ceaușescu), unde se depășesc frontierele naționale, întrucât multe imagini prezintă vizitele liderului comunist în China și Coreea de Nord și primirea acestuia de către zecile de mii de oameni coregrafiați într-un spectacol uluitor, parcă nemărginit: „Beijing - un ocean, literalmente un ocean de oameni, mărginit doar de orizont, costumați pe armate - de pionieri, de muncitori, de ostași, sportivi, agricultori - toți zâmbind cu gura până la ceafă, mișcându-se ritmat și strigând din bojoci: „Cea-u-șe-cu! Cea-u-șe-cu!»[7]. Spre deosebire de desfășurările stradale din „Defilada", în care vedem doar deja clasicele stadioane pline până la refuz care scandează numele conducătorului, în „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu" se demonstrează un nou nivel al psihologiei manipulării maselor. Dacă până atunci era o raportare directă (recunoașterea persoanei Marelui Conducător, identificarea fiecărui om cu marea națiune care trebuie să se dăruiască acelui conducător și numai aceluia), acum această raportare capătă drept reper statutul de Mare Conducător și datoria indusă de ideologia regimului, astfel că o națiune care nu îi aparține îl slăvește pe limba lui pe Ceaușescu: „Zeci de mii de trupuri, fiecare cu plăcuța lui ținută cu mâinile pe creștetul capului, alcătuind colosal de perfecte panouri vii care-i urau sănătate și noi succese tovarășului Ceaușescu. Beijing. Care alegorice uriașe, venite parcă din oștirile antichității, închipuind tot felul de imagini tematice plăcute marelui conducător prieten. Phenian. Stadioane întregi cântându-i în românește tovarășului Nicolae Ceaușescu. Beijing... Erau Serbările unui Zeu"[8]. După vizitele din 1971, Ceaușescu trece la restalinizarea României.

***

Realismul socialist credea în teoria pemanentei dezvoltări, într-o „dezvoltare revoluționară" chiar, astfel că nu putea și nici nu încerca să prezinte viața așa cum era. Ceea ce își propunea era să expună doar elementele specific socialiste, pe acelea care puteau diferenția arta realist-socialistă de cea vestică burgheză. Filmarea și prezentarea paradelor oficiale, a demonstrațiilor stradale, a întâlnirilor populației cu liderii partidului comunist sau a muncitorilor fericiți construind baza materială a unei noi societăți reprezentau modalitățile de consolidare a utopiei și de fixare a ei în psihologia maselor - „Fără mase ca instrumente de scris, ficțiunea nu ar fi reală."[9]

Desfășurările stradale sovietice politico-artistice au început după Revoluția din 1917, sub numele de Festivaluri Revoluționare de Masă, și erau combinații între ideologia marxist-leninistă și ideile avangardei artistice. Stalinismul le-a perpetuat sub forma manifestărilor stradale organizate pentru Marii Conducători și au devenit elemente esențiale în construcția miturilor istorice. Fie că erau parade, dansuri, momente de gimnastică, cântări la unison sau scurte piese de teatru, scopul festivalurilor era propagandistic și educațional, iar potențialul de divertisment servea doar la activarea maselor. Conform articolului „Despre festivalurile populare", scris în 1920 de Anatoli Lunacearski, cel care se ocupa de manifestările propagandistice din perioada 1917-1929 sub titulatura de Comisar al Poporului pentru Instrucția Publică, „atunci când masele sunt organizate într-o procesiune care implică muzică, melodii cântate în cor sau exerciții de gimnastică și dans - pe scurt, dacă masele fac parte dintr-o paradă și această paradă nu are o natură militară, ci e mai degrabă saturată de conținut cu esență ideologică, speranță, jurăminte și orice alt tip de emoție - când se petrece aceasta, masele rămase neorganizate, care înconjoară din toate părțile străzile unde are loc festivalul, se contopesc cu masele organizate. Așadar, putem spune că întreaga națiune își demonstrează spiritul chiar sieși."[10] Manifestările publice trebuiau să fie strict coordonate nu numai pentru asigurarea preciziei mecanicizate a sincroanelor în mișcări sau voci, ci și pentru asigurarea transmiterii unui mesaj educațional de propagandă politică al cărui conținut să fie bine determinat.

Deși partener ideologic al sovieticilor, păstrând caracteristicile stalinist-spectaculare în ceea ce privește manifestările stradale ale maselor, China păstrează și elemente ale culturii vestice în operele artistice de pe marile scene sau de pe marile ecrane. Revoluția Culturală chineză avea să introducă un nou concept, acela al artei comuniste chineze ideale, care trebuia să fie educațională, să discute viața proletariatului și să „vindece rănile provocate de arta burgheză"[11], obiective înrudite cu ale realismului socialist. Mao Zedong, liderul comunist chinez, considerând că este necesară o revoluție care să schimbe felul în care oamenii își înțeleg rolul în societate, încurajează crearea unor opere artistice care să se adreseze și să servească maselor. Totuși, artiștii contemporani nu erau familiari cu limbajul necesar comunicării eficiente cu masele, astfel că s-a decis utilizarea unor forme artistice vestice care, „în mâinile comuniștilor, vor fi remodelate, impregnate cu un nou conținut, devenind revoluționare și în serviciul poporului."[12] „Detașamentul roșu de femei" (1964) este primul balet revoluționar chinez transformat în film în 1971, care combină tehnici vestice de balet cu povești populare chinezești, rezultatul fiind un produs ideologic, concretizare a conceptului abstract al idealului comunist chinez. Narațiunea este plasată pe insula Haianan, în timpul celui de-al doilea Război Civil Revoluționar (1927-1937), când o tânără sclavă pe pământul unui tiran scapă și se alătură Armatei Roșii comuniste, alcătuită doar din femei, dar condusă de un bărbat, urmând să lupte pentru a-și răzbuna tatăl ucis. Printr-o educație comunistă, tânăra ajunge să își transforme drama și ura personală în solidaritate de clasă și să conducă armata împotriva naționaliștilor, în numele idealului comunist, filmul sugerând că proletariatul poate căpăta puterea prin intermediul ripostei armate.

Distanțarea de baletul clasic burghez s-a realizat printr-o alterare a aspectelor vizuale, încercându-se „o mai bună ancorare în realitate și viață" (de altfel, trimiși de Mao Zedong, coregrafii și dansatorii au petrecut o perioadă de timp alături de țăranii și muncitorii de pe insula Haianan, pentru a putea aprecia și transpune mai bine pe scenă experiența luptei de zi cu zi a proletariatului) - s-au eliminat elementele care evidențiau senzualitatea, slăbiciunile, romantismul, abstractizarea, tutu-ul a fost înlocuit cu uniformele de armată (femeile din Armata Roșie dansând aproape întotdeauna și cu arma în mână), *plot*-ul romantic din secolul al XIX-lea a fost înlocuit cu povestea unui erou martir și a unui proletariat victorios în fața opresorului, mișcările care sugerau sentimente romantice au fost transformate în expresii ale vigorii și forței (*pas de deux*, în care dansatorul manipula balerina într-o serie de ridicări și piruete având conotație sexuală, a fost regândit într-o luptă între eroină și opresorii săi feudali), gesturile stilizate au fost respinse în favoarea celor obișnuite în viața de zi cu zi (de exemplu, încleștarea pumnilor)."[13] De asemenea, personajele tradiționale în operele de balet care nu serveau „adevărul proletar" au fost eliminate, chiar rolul eroului fiind modificat (devine corespondent al Marelui Conducător), ajungând să capete o dimensiune aproape supraumană prin atributele sale (luptător curajos, bun strateg, susținător neclintit al revoluției, profesor răbdător și înțelept, conducător inteligent al femeilor din Armata Roșie), dar și prin moartea sa din final, care nu reprezintă o înfrângere, ci o ridicare a personajului de la statutul de *aproape* suprauman la nivelul de zeitate, mit. Elementele de cultură chineză populară sunt evidențiate în dansul de grup în care o jumătate dintre dansatoare sunt îmbrăcate în uniforme militare, iar cealaltă jumătate poartă costume tradiționale de pe insula Haianan, demonstrându-se astfel că minoritatea culturală este binevenită să se alăture idealului comunist, fără a risca să fie subsumată și omogenizată culturii militare.

Ecouri ale cinemaului de propagandă chinez din timpul lui Mao Zedong sunt identificate de critici în filmul din 2002 al lui Zhang Yimou, „Eroul" („Ying Xiong"), care prezintă o reinterpretare a mitului tentativei de asasinare a primului împărat al Chinei, Qin Shihuang, cunoscut ca tiran, și care folosea metode brutale pentru a unifica Imperiul Chinez. Singurul moment din cultura chineză în care viziunea asupra acestuia s-a schimbat a fost în timpul Revoluției Culturale, întrucât Mao (care adesea își asocia imaginea cu cea a lui Qin) considera acțiunile extrem de violente și opresiunea suferită de populație sub primul împărat drept o necesitate istorică. Reinterpretarea mitului de către Zhang Yimou constă în oferirea unui motiv pentru eșecul asasinării împăratului, mai precis decizia atacatorului de a se sacrifica pentru ca Qin să poată aduce pacea prin unificarea imperiului, acesta fiind de

fapt scopul din spatele tuturor acțiunilor sale, neînțeles de toți cei care îl considerau un dictator implacabil. Partidul Comunist Chinez a considerat că Zhang construiește prin filmul său o nouă față a Chinei, propunându-i să-și continue ideile în regizarea festivităților de deschidere și închidere a Jocurilor Olimpice de la Beijing, din 2008. După ce unele dintre producțiile sale anterioare fuseseră interzise de Partid din cauza conținutului critic la adresa comunismului, Zhang pare să-și fi schimbat radical opțiunile ideologice și artistice, ajungând să fie acuzat de un pact cu liderii politici, transformându-se într-un fel de „artist de curte" al comuniștilor, supranumit un „Leni Riefenstahl chinez care creează fundaluri frumoase pentru conducătorii cu pumni de fier"[14]. „Eroul" a fost extrem de popularizat de Partidul Comunist Chinez, proiecțiile sale fiind adevărate mobilizări ale maselor. Pentru Olimpiada de la Beijing, Zhang a promis un spectacol cu 15 000 de oameni, care să depășească orice manifestare produsă vreodată în cadrul Jocurilor. Rezultatul a fost cea mai scumpă ceremonie și cel mai vizionat eveniment din istorie, numit de comentatorii americani „un *blockbuster* cinematic în timp real"[15]. În analiza pe care o face spectacolului, J. Hoberman îl consideră o experiență gândită pentru a fi receptată cinematografic, făcută pentru a fi proiectată pe ecran. Ca desfășurare tehnică și de potențial cinematic, Hoberman o compară cu cele mai inovative SF-uri apărute până la momentul respectiv („Close Encounters of the Third Kind", „Tron", „The Matrix"), ca *performance* continuu urmărit de cameră o aseamănă cu „Arca rusească", iar ca proiecție a ideologiei naționale o apropie de cinemaul lui Leni Riefenstahl, de la care împrumută estetica prin filmarea coregrafiilor umane grandioase (a căror precizie și „armonie" ar părea aproape imposibile, dacă nu s-ar ști că reflectă direct ideea de „societate armonioasă" a Liderului Comunist), întrerupte de câte un prim-plan individual al participanților. Zhang nu a făcut altceva decât să reitereze estetica maselor-ornament și să demonstreze „o realitate din ce în ce mai pregnantă în China - aceea a artiștilor care ajung să-și supună talentul sau cel puțin să nu se mai opună în niciun fel Partidului Comunist."[16]

La final, trebuie amintit, pe urmele lui Susan Sontag, că exemple de artă ornamental-spectaculară folosind mase umane se întâlnesc nu doar în Germania nazistă, în Rusia stalinistă, în China sau în Coreea de Nord, ci și la Hollywood – de pildă, în filmele coregrafului și regizorului de *musical*-uri Busby Berkeley (admirat, de altfel, atât de Leni Riefenstahl, cât și de Goebbels, ministrul nazist al Propagandei[17]. Trecând prin Marea Criză Economică, America și arta de masă americană produsă în acea perioadă și-au dezvoltat „o conștiință socială asemănătoare cu cea a statului sovietic, dar care, ajunsă în mâinile monarhului *musical*-urilor, se exprima pe sine cu o energie foarte diferită."[18] Așa-numita „fabrică americană de vise" era una dintre forțele care salvau populația de la depresia cauzată de Criza Economică, cinemaul căpătând rol vindecător. „Pe ecranul gigantic oamenii puteau vedea strălucirea, frumusețea și pentru câteva ore scăpau de gândul sărăciei, lipsei slujbelor și al unei economii ruinate."[19] Esența era practic foarte asemănătoare cu cea a realismului socialist - cu ajutorul maselor, se crea iluzia unei bunăstări care nu avea vreo legătură cu realitatea.

Filosofia lui Berkeley trecea dincolo de nivelul individual, spre o celebrare a ansamblului. Dansatoarele sale erau antrenate până la o precizie mecanică, pentru ca într-un final mișcările lor să fie reduse la gesturi minimale și repetitive. „Angajate pentru aspectul lor fizic, unele nu puteau să danseze deloc. Deși Berkeley își punea amprenta în producțiile sale prin «parada chipurilor» (o serie de prim-planuri scurte), dansatoarele erau întotdeauna o entitate colectivă, nu o trupă de individualități. Fetele erau selectate pentru proporțiile lor identice, întrucât costumele și perucile trebuiau să le transforme într-un fel de clone."[20] Toate spectacolele (fie că erau coregrafii sau pure tipare pe care dansatoarele le alcătuiau ocupând diferite poziții în grup) prezentau femeia ca un produs erotic sau ca un obiect de recuzită ce servea la rotirea caleidoscopică a unor figuri. Această obiectificare a femeilor contribuia în creațiile lui Berkeley la natura aproape fascistă pe care o căpătau reprezentările despre ele, prin anularea valorii individuale în cadrul grupului. „Footlight Parade", „Gold Diggers", „Wonder Bar", „Dames" sunt doar câteva exemple.

Astfel, felul în care oamenii erau „folosiți ca piulițe ale unei roți, unități interschimbabile ale unui mare design, era înfricoșător, dezumanizant." Pentru Berkeley, la fel ca pentru Riefenstahl, sau pentru orice coregraf de mari spectacole de tip stalinist, „forma umană, fie ea individuală sau identică cu a marii mase, era doar materie primă pentru noi tehnologii eficiente, de propagandă sau de stilizare vizuală. Cu cât creștea puritatea imaginii cinematografice, cu atât mai completă era manipularea."[21]

---

[1] *Boris Groys, „Art Power", MIT Press, Cambridge Massachusettes, 2008, p. 146*
[2] *Boris Groys, „Stalin - Opera de artă totală", Ed. Idea Design and Print, Cluj, 2007, traducere în limba româna de Eugenia Bojoga și George State, p.26*
[3] *Idem 2, p.24*
[4, 5] *Christian Crouse – „Intellectualism Cut Off at the Neck: The Body Politic-As-Aesthetic in Leni Riefenstahl's Triumph of the Will", The Film Journal, Nr. 11, Ianuarie 2005, thefilmjournal.com*
[6] *Siegfried Kracauer, „The Mass Ornament: Weimar Essays", editat de Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, p. 77-79.*
[7, 8] *Cristian Tudor Popescu, „Râsul fricii", Gândul, octombrie 2010 www.gandul.info*
[9] *Idem 5*
[10] *Anatoly Lunacearski, „On the People's Festivals", Vestnik Teatra, nr 62, 1920*
[11, 12, 13] *Clare Sher Ling Eng – „The Red Detachment of Women and the Enterprise of Making Model Music During the Chinese Cultural Revolution", Yale University, 2009 www.letterpress.uchicago.edu*
[14] *David Barboza – „Gritty Renegade Now Directs China's Close-Up ", New York Times, august 2008, www.nytimes.com*
[15] *J. Hoberman – „Film After Film or What Became of the 21st Century Cinema?" (2008) – Ed. Verso, Londra, New York, 2012.*
[16] *Idem 14*
[17] *Idem 15, conform lui Jeffrey Spivak, autorul biografiei lui Busby Berkeley*
[18] *Nicole Armour – „The Machine Art of Dziga Vertov and Busby Berkeley", Images, nr 5, UCLA, 1998 - www.imagesjournal.com*
[19, 20, 21] *Imogen Sara Smith- „Busby Berkeley (1895-1976)", Dance Heritage Coalition, 2012 - www.danceheritage.org*
Susan Sontag – „Fascinating Fascism" –The New York Review of Books, februarie, 1975 – www.nybooks.com
Ping Zhu, „Virtuality, Nationalism, and Globalization in Zhang's Hero", Purdue University Press, Vol. 15, no 2, 2013

Studioul Cinema
pre
Realism socialist în

Armata Roșie a ocupat oficial teritoriul României la 30 august 1944 și a plecat 14 ani mai târziu. În tot acest timp, țara a fost supusă unui proces lung și chinuitor de stalinizare. Studiul din 2008 al Institutului pentru Investigarea Crimelor Comunismului în România, scris de Marius Oprea, „Bastionul cruzimii. O istorie a Securității (1948-1964)", face o descriere amplă a procesului prin care membrii Partidului Comunist Român, sub îndrumarea unor agenți sub acoperire NKVD și a spionajului militar rus (GRU), au reușit să dezorganizeze, să infiltreze și să compromită principalele instituții ale statului român: armata a fost epurată; corpul ofițeresc a fost desființat; Poliția, Jandarmeria și Serviciile de informații au fost mai întâi infiltrate, iar apoi, după 1949, epurate, dând naștere Securității; Biserica a fost pusă definitiv sub controlul statului prin Legea cultelor din 1948, mulți dintre funcționarii săi ajungând în închisoare; justiția și-a pierdut independența, iar magistrații au intrat sub controlul comuniștilor; s-au înființat Tribunale ale Poporului și au fost promulgate legi punitive cu caracter retroactiv, care urmăreau înfăptuirea „dreptății de clasă"; prestigiul monarhiei a fost subminat, regele fiind în cele din urmă forțat să abdice. În schimb, au fost cultivate ura de clasă, suspiciunea și paranoia.

Măsurile economice aplicate pentru a slăbi forța claselor de mijloc, și, odată cu ea, forța de reacție a societății față de stalinizarea țării, au constituit lovitura de grație. La 15 august 1947 a avut loc o „stabilizare monetară", în fapt, o metodă de „deposedare oneroasă a populației de rezervele bănești".[1] Seceta din anii 1946-1947 a mărit gradul de sărăcie a populației, în multe zone ale țării izbucnind foametea. În timp ce familii întregi mureau în casă de foame, „ajutoarele «Crucii Roșii», YMCA sau ale altor organizații caritabile, destinate estului țării, se adunau în rezervele activiștilor de partid, iar în marea Hală a Pieței din Ploiești erau cozi interminabile la cele trei sortimente de produse alimentare ce puteau fi cumpărate: cartofi, ceapă și capete de pește. Populația trăia psihoza foamei; (...) Valurile de epurări ale aparatului de stat, nesiguranța și pauperizarea unor largi pături ale populației din clasa de mijloc au făcut ca în primii ani de după instalarea guvernului Groza sinuciderile să ajungă un fapt banal..."[2]

Atmosfera de teroare instituită de Partidul Comunist Român sub atenta supraveghere a agenților NKVD s-a perpetuat până la începutul anilor '60. Securitatea a devenit principalul instrument de represiune al Partidului Comunist. S-au fabricat procese politice în urma cărora elitele au fost aproape anihilate; s-au dat legi cu caracter represiv, cum ar fi cea prin care omisiunea de denunț se pedepsea la fel de aspru ca și fapta ce nu fusese denunțată; preoți, intelectuali, medici, avocați, foști moșieri și proprietari de fabrici, dar și țărani ce se opuneau colectivizării au înfundat pușcăriile sau au murit în chinuri groaznice prin mine sau în lagărele de muncă din Balta Brăilei.

Nimic din această atmosferă de paranoia și teroare nu este reflectat în filmele făcute în timpul dictaturii lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, deși unele dintre evenimentele politice care au marcat acei ani sunt amintite în câteva dintre aceste producții – procesul Lucrețiu Pătrășcanu, retragerea trupelor sovietice în 1958, marea cursă pentru industrializarea țării, urmată de o migrație masivă a țăranilor spre oraș. Principalul rol al cinemaului realist socialist românesc a fost să convingă populația ajunsă în pragul nebuniei de bunele intenții ale prietenilor de la răsărit și de viitorul luminos ce urma să vină odată cu sovietizarea țării.

„Tovarăși, răsare soarele!"
(„Nepoții gornistului", partea a II-a, regia Dinu Negreanu, 1953)

În ciuda a ceea ce s-ar putea crede, filmele realist socialiste românești nu sunt într-un număr foarte mare – aproximativ 25 am reușit eu să identific, produse pe parcursul a 15 ani, deși este posibil să fie mai multe. (La această confuzie contribuie și lipsa de date clare despre filmele produse în anii '50 și '60. Dintre sursele pe care le-am folosit pentru a identifica filmele analizate mai jos se numără lucrarea lui Cristian Tudor Popescu, „Filmul surd în România mută", editura Polirom, 2011; lucrarea lui Valerian Sava, „Istoria critică a filmului românesc contemporan", Editura Meridiane, 1999; și minunatul compendiu al cinemaului românesc oferit de site-ul secvente.ro.) Dintre acestea, foarte puține sunt disponibile publicului în format DVD, deși Arhiva Națională de Film a demarat

atografic București
zintă:
n cinemaul românesc

de Raluca Durbacă

un proces de recondiționare și digitalizare a lor, unele copii putând fi găsite de cei interesați pe YouTube.

Multe dintre aceste filme au reale calități artistice, fie că ne referim la regie – cadrele îngrijite și austere ale lui Victor Iliu și Jean Georgescu în filmul „În sat la noi" (1950); atmosfera dezolantă, ce amintește de filmele încă nefăcute ale lui Antonioni, pe care o creează Liviu Ciulei în „Erupția" (1957); ritmul alert, de *thriller*, pe care Paul Călinescu îl imprimă poveștii comunei Udupu, în „Desfășurarea" (1955) -, fie la jocul actoricesc – exuberanța molipsitoare a lui Florin Piersic, în rolul tânărului oțelar din „Aproape de soare" (regie: Savel Stiopul, 1961), îmbufnarea copilăroasă a lui Iurie Darie în rolul trufașului desenator Dinu Măgureanu din „Pe răspunderea mea" (regie: Paul Călinescu, 1956), privirea demnă și tăioasă a lui Colea Răutu în rolul țăranului desculț Ilie Barbu în „Desfășurarea", versatilitatea lui Ștefan Ciubotărașu, care poate interpreta cu ușurință atât rolul unui tată iubitor în „Străinul" (regie: Mihai Iacob, 1964), cât și pe cel al unui hapsân șef de CAP în „Desfășurarea" -, fie, în fine, la conținut – propaganda nuanțată și bine scrisă de Titus Popovici în „Străinul".

Din păcate, toate filmele la care am avut acces au fost mutilate de cenzură, gradul de ciopârțire variind de la „Mitrea Cocor" (regie: Marietta Sadova, Victor Iliu, 1952), în care abia am reușit să identific o tăietură nelalocul ei, și ajungând până la „Desfășurarea", al cărui final dramatic a fost tăiat aproape în totalitate.

Toate aceste filme merită să fie văzute și studiate cu atenție, fără însă a cădea în capcana tentației de a face procese de intenție celor care au contribuit la producerea lor, majoritar artiști care lucrau sub amenințarea închisorii. Dincolo de un proces de recuperare a cinemaului acelor ani, care este cât se poate de necesar, studiul acestor filme poate facilita o mai bună înțelegere nu a acelei epoci în sine, ci a realității alternative pe care cinemaul românesc încerca să o vândă populației, o lume a viitorului posibil, așa cum o numea Lev Manovich în eseul său „Realismul sintetic și nemulțumirile sale": „Scopul realismului socialist era să reprezinte viitorul în prezent, proiectând lumea perfectă a viitoarei societăți socialiste în realitatea vizuală familiară spectatorului, străzi, interioare și fețe din Rusia mijlocului de secol douăzeci, obosite și subnutrite, speriate și epuizate din cauza fricii, neîngrijite și gri. Realismul socialist trebuia să păstreze îndeajuns de mult din realitatea de zi cu zi de atunci și să arate în același timp cum ar putea arăta acea realitate într-un viitor în care corpul fiecărui om va fi sănătos și plin de mușchi, fiecare stradă va fi modernă, fiecare față va fi transformată de spiritualitatea ideologiei comuniste. (...) Ideea nu era să îi facă pe muncitori să viseze la un viitor perfect, ignorând imperfecțiunile realității, ci să îi determine să vadă semnele acelui viitor în realitatea din jur."[3]

„- Ești cam aspru, meștere!
- Eu nu sunt aspru. Oțelu-i aspru."
(„Aproape de soare", regia Savel Stiopul, 1961)

Filme cu adevărat realist socialiste, care să respecte cele patru legi stabilite de către Stalin în 1934 (opera de artă realist socialistă trebuie să fie proletară, adică să fie relevantă pentru muncitori și inteligibilă pentru aceștia; să fie tipică, adică să prezinte scene din viața de zi cu zi a oamenilor; să fie realistă, în sensul reprezentării proletariatului; și să fie partizană, adică să susțină obiectivele statului și ale Partidului) sunt destul de puține în cinemaul românesc. Principala îndatorire a noului cinema socialist, după ocuparea României de către Armata Roșie, a fost să convingă populația de bunele intenții ale sovieticilor și de beneficiile pe care comunismul avea să le aducă la nivel de mase. Astfel, s-au investit mai multe eforturi în a reprezenta și glorifica lupta comuniștilor români ilegaliști și importanța pe care ei au avut-o în momentul 23 august 1944 decât pentru a portretiza realist socialist viața de zi cu zi a muncitorimii.

Filmele care se aplecau totuși asupra acestor probleme sunt o combinație ciudată între comedie, propagandă și un curs de educație morală a maselor. Adoptând un ton optimist, tonic, care alunecă uneori în comedie, filme ca „Aproape de soare" sau „Pe răspunderea mea" au personaje principale ce primesc lecții de comportament social. Încăpățânarea, trufia, excesul de încredere în forțele proprii,

invidia, egoismul, autosuficiența și dorința de a obține totul într-un timp foarte scurt sunt înfierate și sancționate de celelalte personaje, în timp ce modestia, experiența, valoarea muncii susținute și de durată sunt calitățile pe care aceste personaje sunt obligate să le dobândească până la final.

„Aproape de soare" (film produs după retragerea trupelor sovietice din țară, când a început un proces de industrializare masivă) spune povestea țăranului hunedorean Petre Orșa (Florin Piersic), plecat cu scandal din casa tatălui său (Grigore Birlic), care nu crede în capacitățile sale de a pune umărul la construcția țării și se jură că va înghiți primul cui pe care fiul său va fi în stare să-l facă. Petre vrea să intre în noua elită a Republicii Populare Române, adică cea a oțelarilor, și face tot ce-i stă în putință pentru a urca cât mai rapid în ierarhie, nesocotind sfaturile oțelarilor cu experiență, care știu cât de mult trebuie să muncești pentru a obține acest titlu. Încăpățânarea și excesul de încredere în sine îl fac să compromită o șarjă de oțel și, odată cu aceasta, șansele echipei sale de a-l învinge pe cel mai titrat oțelar al combinatului siderurgic de la Hunedoara, fost discipol al șefului său de echipă.

„Pe răspunderea mea" prezintă o poveste asemănătoare, dar de data aceasta din industria ușoară a textilelor și a modei. Dinu Măgureanu (Iurie Darie), proaspăt numit șef al desenatorilor, dă spre producție, pe propria sa răspundere, o rochie incredibil de urâtă, cu o țesătură care întrece în urâțenie croiala aiuristică, neglijând să își trimită modelul la Comisia de Supraveghere pentru aprobare, stârnind astfel furia țesătoreselor, care se plâng că strică olandina cu un imprimeu atât de urât. Intenția de a se sustrage judecății critice a Comisiei de Supraveghere este aspru sancționată, Dinu pierzând funcția de desenator și, odată cu aceasta, respectul colegilor săi.

Acești bărbați trufași și autosuficienți sunt puși pe drumul cel bun de partenerele lor, femei mature, inteligente, delicate, dar hotărâte, la nivelul cărora sunt obligați să se ridice. Țesătoreasa Ileana îi oferă lui Dinu Măgureanu ocazia de a vedea cât de urâtă ar fi realitatea dacă ar fi constrânsă să se supună gustului său estetic îndoielnic, și tot ea este cea care aranjează ca un model desenat în glumă de Dinu la o cină să fie produs și prezentat în cadrul expoziției de modă, reabilitându-i astfel numele. La fel stau lucrurile și cu Livia, macaragița din „Aproape de soare", care încearcă prin toate metodele să-i bage mințile în cap trufașului Petre Orșa.

Principala lecție a acestor filme stă de fapt în conștientizarea funcției sociale pe care ar trebui să o îndeplinească personajele, portretizate ca rotițe într-un aparat, elemente constitutive ale societății socialiste, nu indivizi înzestrați cu calități excepționale, ci tineri, tonici, exuberanți, gata de muncă, niște eroi printre ceilalți eroi socialiști alături de care luptă pentru progres științific, economic și cultural. Astfel, dacă Dinu înțelege la final că funcția lui socială este să reprezinte în rochiile sale esența artei populare românești (rochia desenată de el în glumă având motive populare), Petre Orșa ajunge să realizeze în final că e mult mai important să învețe să toarne oțel bun, care să fie apoi folosit pentru a construi infrastructura țării decât să fie lăudat de ziare.

Încăpățânarea și credința oarbă în propriile forțe au, însă, și conotații pozitive. „Erupția" spune povestea unui inginer care se încăpățânează să creadă până la capăt că există petrol sub schela sondei Ursei, considerată epuizată. Într-un peisaj selenar și falic, dominat de sonde care împung cerul, inginerul Andrei și sondorul Ioan așteaptă erupția, care va fertiliza zona și care va ajuta la punerea industriei românești pe picioare. Spre deosebire de Petre Orșa, acești eroi socialiști sunt mai rezervați și mai cinici, însă la fel de determinați să pună umărul la construcția țării.

Din păcate, nu am reușit să văd filmul „Răsună valea", de altfel, primul film românesc produs de noul cinema socialist și regizat de Paul Călinescu în 1949, însă sursele pe care le-am avut la dispoziție descriu un film care se înscrie în tiparele de mai sus: tineri voluntari plesnind de vitalitate și entuziasm „sparg munții în pumni" pentru construirea căii ferate Bumbești-Livezeni. Filmul este produs în plin stalinism, adică într-un moment în care dușmanul încă încerca să saboteze eforturile românilor de a construi socialismul, fapt reflectat și în film. Cristian Tudor Popescu notează: „(...) momentul de maximă virulență propagandistică a filmului este lichidarea dușmanului Crețu. După o luptă scurtă, teroristul care voia să arunce în aer tunelul este azvârlit în prăpastie de vânjosul țăran Ion. La început, Crețu fusese montat de bancherii exploatatori s-o facă, acum acționa pe cont propriu, din ură pură. Muncitorii se adună cu torțe la locul faptei și Ion raportează: «Așa a fost». Nimeni nu-i pune la îndoială spusele.

Nimeni nu cere vreo anchetă («Lasă ancheta, tovarășe! N-auzi vorbele care umblă?»). Nu apare niciun milițian, niciun medic legist, niciun procuror. Salopetele murdare țin loc de robe. Justiția muncitorească s-a înfăptuit."

Dacă eroii muncii socialiste sunt voioși, entuziaști și plesnesc de tinerețe, țăranii sunt demni, înțelepți, vorbesc puțin, dar cu sens, și întotdeauna se gândesc la binele comunității. Boierii, în schimb...

„- Aplicăm linia partidului?
- Care-i linia partidului?
- Care? Păi la noi fiecare are linia lui."
(„Desfășurarea", regia Paul Călinescu, 1954)

Seria de filme propagandistice pro-colectivizare debutează în 1950, odată cu lansarea filmului „În sat la noi", regizat de Victor Iliu și Jean Georgescu, după un scenariu de Petru Dumitriu. Un sat este terorizat de un chiabur înstărit și de Scăpău, fiul lui, jucat de Liviu Ciulei, care e rău, rău ca noaptea, rău de-i ies ochii din orbite când amenință cu cuțitul în mână că le va face spinările fâșiuțe-fâșiuțe celor care vor dori să intre în colectiv, rău de aproape o violează pe frumoasa satului, rău de le strică țăranilor dornici să intre în colectiv ședințele, rău de deranjează nunta unor săteni, rău de înjunghie un moșneag progresist, tatăl activistului de partid care va restabili liniștea în sat, care lăcrimează la gândul viitorului strălucit pe care urmează să-l trăiască tinerii. Filmul respiră propagandă prin toți porii, ura de clasă fiind ridicată la rang de datorie națională. Lecția e simplă: țăranii buni, chiaburii răi. Colectivizarea îi va scoate din foame, lipsa colectivizării îi va arunca din nou în ghearele hrăpărețe ale boierului. Doi ani mai târziu, presa vremii înfiera unul dintre scurtmetrajele regizate de Jean Georgescu după o schiță scrisă de I. L. Caragiale, „Arendașul român", pentru că „nu provoacă îndeajuns de mult ura și disprețul spectatorului"[4] venit la cinema ca „să urască cu sete dușmanii de ieri și de azi".[5]

Până în 1955, însă, lucrurile se mai nuanțează. Filmul „Desfășurarea", regizat de Paul Călinescu în 1955, după un scenariu scris de Marin Preda și Paul Călinescu, prezintă o poveste din 1951, din satul Udupu, cuprins și el de febra colectivizării. Ilie Barbu (Colea Răutu), desculțul satului, jignit și exploatat de chiaburi, luptă pentru înființarea colectivului, singurul care-i poate garanta atât o viață mai bună, cât și dreptul la demnitate umană. Ca și în cazul filmului „În sat la noi", chiaburii cei răi și urâți (filmați câteodată în contraplonjeuri grotești) uneltesc, iar oamenii drepți se chinuie să le dejoace planurile. Noutatea vine din faptul că pentru prima oară este introdus un membru de partid corupt, Voicu Ghiocioaia, un mijlocaș ipocrit, care conlucrează cu președintele ceapeului pentru a se îmbogăți pe spatele țăranilor, cărora le cer să predea mai multe cote decât pot duce. Deconspirarea unui complot la vârf nu ar fi fost posibilă dacă realitatea politică de atunci nu ar fi fost marcată de un eveniment similar. Cristian Tudor Popescu notează în lucrarea sa „Filmul surd în România mută": „Gheorghe Gheorghiu-Dej tocmai lichidase, cu aprobarea lui Stalin, «devierea de dreapta» din partid - Ana Pauker, Teohari Georgescu și Vasile Luca - acuzându-i, printre altele, de compromiterea colectivizării. Principalul său rival, intelectualul comunist Lucrețiu Pătrășcanu, fusese întemnițat și își aștepta glonțul. Întregul Partid Muncitoresc Român fusese supus unei verificări de cadre, pentru a se depista elementele nepotrivite și dușmănoase «strecurate în rândurile noastre». Iată de ce tovarășul Anghel (Ernest Maftei), reprezentantul pur și dur al partidului în satul Udupu, scrâșnește la Ghiocioaia: «Nu rămâi tu în partid, am eu grijă!». Este primul film-supapă în care nu se mai alege soluția mușamalizării și cosmetizării realului. Defecțiunile de partid sunt prezentate publicului în toată urâta lor goliciune, pentru a fi rezolvate cu putere de tovarășii juști, operațiune din care partidul iese mereu întărit."[6] Ura de clasă lasă loc paranoiei și suspiciunii. În țara în care omisiunea de denunț se pedepsea la fel de aspru ca și fapta ce nu a fost denunțată, populația era îndemnată să caute în rândurile sale elementele dușmănoase care le-ar putea sabota drumul spre socialism.

„Mâncare de la stat. Cătușe de la stat. Bătaie de la stat."
(„Mitrea Cocor", 1952)

Nu pot decât să îmi imaginez indignarea tăcută a spectatorilor care vedeau în 1952 filmul „Mitrea Cocor", regizat de Marietta Sadova și Victor Iliu, scenarizat de Valeria și Profira Sadoveanu,

după romanul scris de Mihail Sadoveanu. Filmul, primul din seria epopeelor istorice realist socialiste care se încheie cu triumfătorul moment 23 august 1944, reconstituie biografia unui personaj, orfanul Mitrea Cocor, din copilărie până la maturitate.

Părinții lui Mitrea mor la 12 ani, iar el este nevoit să se mute cu fratele său, morarul satului, un om zgârcit, care nu-l lasă pe Mitrea să meargă la școală. Ajuns la maturitate, Mitrea este luat în armată pentru a lupta în „războiul moșierilor și al capitaliștilor" și ajunge să lupte chiar la Stalingrad. Săracul Mitrea e înconjurat numai de oameni răi: boierul e rău, pentru că-i exploatează pe țărani ca la 1907; comandantul român e rău, pentru că le fură banii soldaților; guvernul e rău pentru că se angajează să lupte într-un război nedrept și, mai mult decât orice, fratele e rău, pentru că-și dorește ca Mitrea să moară în război pentru a-i moșteni pământurile. Lupta de clasă se ascute cu adevărat, frații sunt gata să comită păcate biblice pentru un petec de pământ, singura alinare putând veni doar de la Răsărit.

Indignarea vine însă din altă parte. O mare parte din film se petrece pe front, unde nemții rătăcesc bezmetic pe câmpuri, ba atacând, ba retrăgându-se, încurcându-le constant planurile românilor și enervând la culme grupul de soldați comuniști din care face parte și Mitrea Cocor. Se aude un zvon cum că Armata Roșie ar fi pe aproape. Umbre de fericire se ivesc pe fețele soldaților comuniști. Deodată, Armata Roșie dezlănțuie infernul asupra nemților, și accidental asupra românilor - filmul conține scene de bătălie, precum și un scurt cadru cu soldații români, ce pot fi identificați după căciulile lor albe din blană de oaie, care fug prin tranșee ca potârnichile, împrumutate din filmul „Bătălia de la Stalingrad", regizat în 1949 de Vladimir Petrov. Bătălia ia sfârșit, Armata Roșie intră în cadru pe o muzică triumfală. Ai noștri se predau necondiționat. Rușii îi încolonează, în timp ce o asistentă medicală îi oferă îngrijiri unui soldat român rănit.

Cu toate că fratele lui Mitrea, rămas acasă, împarte zvonuri malițioase cum că prizonierii ar fi ținuți într-o câmpie înghețată, filmul demonstrează că acestea sunt doar baliverne. Românii sunt cazați în dormitoare încăpătoare, sunt bine hrăniți și îngrijiți, și au posibilitatea de a discuta cu tovarășii sovietici despre beneficiile socialismului. Se vorbește despre viața paradisiacă din colhoz, despre abundența de grâne și vite, despre creșe de copii pline cu jucării, despre minunatele orașe ale Rusiei și despre fabricile sale, în care fiecare muncitor își poate câștiga traiul. La scurt timp, militarii români luați prizonieri de ruși se înscriu, sub privirile binevoitoare ale lui Stalin, al cărui portret gigantic domină cadrul, în divizia „Tudor Vladimirescu", pregătită de ruși pentru a face curățenie în armata română. „Ofițerii care refuză cizma sovietică sunt demonizați, numiți «prietenii ciocoilor». Singurul viitor luminos pentru România e acela de colonie sovietică."[8]

Schema biografică a celor două părți ale filmului „Nepoții gornistului", regizate de Dinu Negreanu în 1953-1954, este similară celei folosite în „Mitrea Cocor", însă mult mai amplă, filmul urmărind biografiile a trei generații angajate în lupta de clasă: bunicul – gornistul care a sunat asaltul la Grivița, în 1877, persecutat apoi de Guvern în timpul Răscoalei de la 1907; fiul – comunist ilegalist, soldat în timpul Primului Război Mondial, asasinat de fiul patronului de fabrică Racoviceanu pentru că refuză să se lupte cu rușii; și nepoții – comuniști ilegaliști care sabotează fabrica lui Racoviceanu și rafinăriile de la Ploiești, încercând să oprească mașina de război hitleristă, fiind, practic, responsabili pentru 23 august. Adevărul istoric este încă o dată denaturat, iar propaganda este sufocantă. Se declamă constant, comuniștii români sunt niște vizionari care intuiesc venirea unei epoci de aur, iar credința lor în Armata Roșie este aproape mistică. Se amintește mereu de 1907, chiar și în timpul unei greve din 1933 de la uzinele lui Racoviceanu, care se vrea o variantă românească a „Crucișătorului Potemkin" (1925), lipsită însă de inteligența artistică a lui Eisenstein: se strigă „fraților", se ține un discurs în fața soldaților înarmați, gata să tragă în manifestanți, în care acestora li se amintește că au în comun sărăcia (probabil și nevoile, și neamul), se năvălește pe porți și se poartă pe brațe sicriul martirului într-o procesiune. Ca și în „Mitrea Cocor", comuniștii ilegaliști care luptă pentru îndepărtarea burgheziei de la putere sunt salvați în ultimul moment de apariția Armatei Roșii.

„Te-ai îmbrăcat într-o uniformă care ți se pare foarte revoluționară. Te drapezi într-un fel de duritate, de asprime, care nu-ți aparține ca om și care, la un moment dat, te

poate despărți de oameni.”
(„Străinul”, regia Mihai Iacob, 1964)

Momentul 23 august va continua să reapară în producțiile românești de mai târziu, cum este cazul filmului „Valurile Dunării”, regizat de Liviu Ciulei în 1960, după un scenariu scris de Titus Popovici. Însă filmul care prezintă poate cel mai nuanțat evenimentele care au precedat momentul întoarcerii armelor este „Străinul”, regizat de Mihai Iacob în 1964, după un scenariu scris tot de Titus Popovici, o adaptare a romanului său cu același nume, lansat în 1955.

Filmul este plin de anomalii. Andrei, personajul principal, nu mai este un tânăr exaltat și trufaș, voluntar pe șantierele patriei, și nici un comunist ilegalist cu ochii ieșiți din orbite, care visează tot timpul la Stalin. E un intelectual care știe să recite din Shakespeare și să stea de vorbă cu senatorii. Bea, fumează și se uită după fete, cu care s-ar „distra un pic”. E prieten cu Lucian, nepotul senatorului, pe care începe să-l studieze, ca și pe ceilalți amici ai lui burghezi, pe măsură ce începe să i se formeze conștiința politică. Burghezii nu sunt toți niște criminali malițioși, Lucian fiind portretizat ca un tânăr inteligent și naiv, însă îndeajuns de treaz pentru a putea identifica și sancționa verbal ipocrizia tatălui și a bunicului său. În schimb, părinții lui Andrei - tatăl ceferist, mama casnică - nici nu vor să audă de comuniști și îi interzic lui Andrei să vorbească despre unchiul său, Jurcă, comunist ilegalist aflat în închisoare. Nici comuniștii ilegaliști aflați în libertate nu sunt într-un număr atât de mare pe cât cel prezentat în filme ca „Nepoții gornistului”.

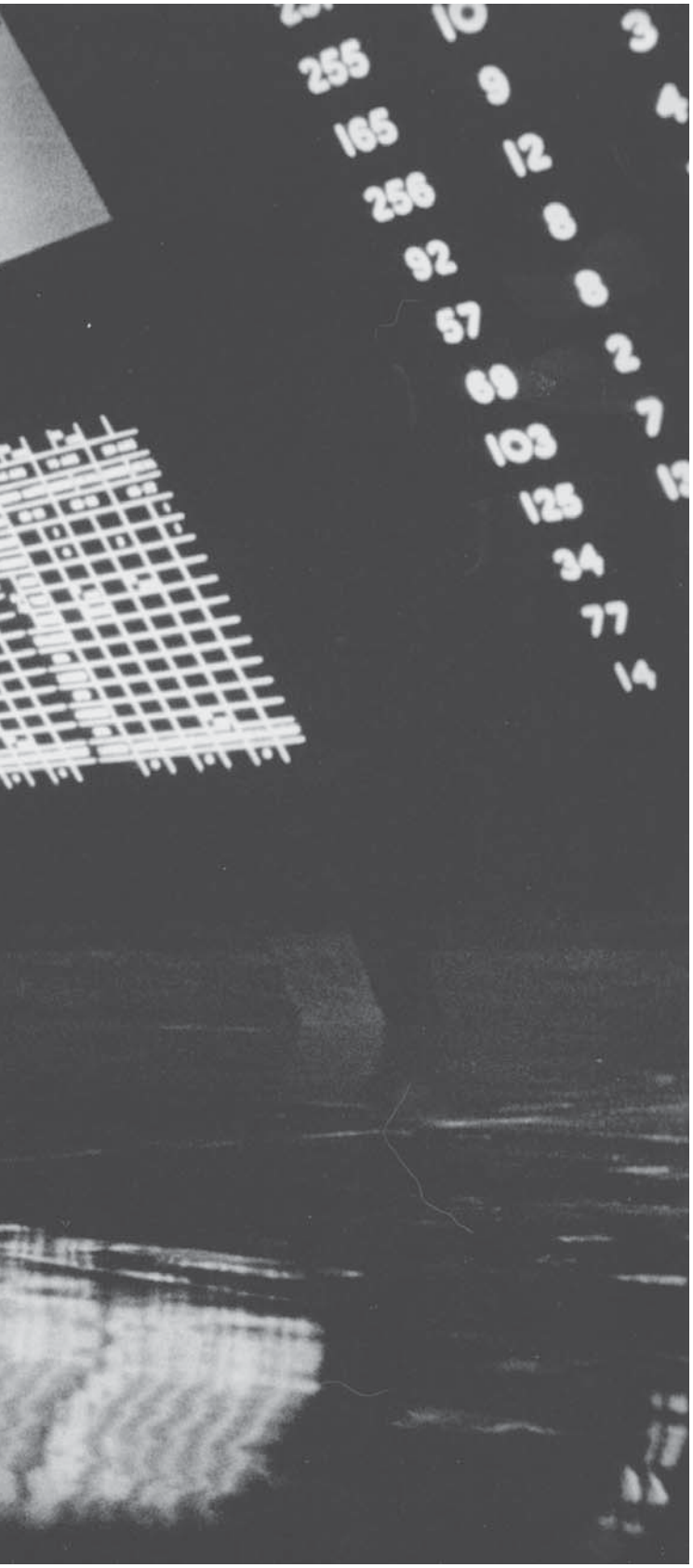
În apropierea lui 23 august, unchiul Jurcă reușește să evadeze din închisoare și, împreună cu nepotul său și cu cei câțiva zeci de comuniști ilegaliști, luptă pentru a dezarma trupele nemțești din oraș. Spre deosebire de celelalte filme, lupta nu se încheie aici. Începe o alta, cea pentru instaurarea comunismului în România. Se organizează acțiuni de propagandă, se împart manifeste, au loc bătăi de stradă între comuniști și anti-comuniști, și de nicăieri nu se aude nicio veste despre Armata Roșie sau despre rolul pe care l-au jucat rușii în instaurarea regimului socialist, acest eveniment fiind reflectat ca o consecință directă a voinței și a acțiunilor întreprinse de masele muncitorești. Pentru prima oară se fac nuanțări și în ceea ce privește linia de partid, prin reprezentarea celor două direcții înspre care se poate îndrepta o acțiune revoluționară: sub privirea blândă a lui Lenin, ce veghează dintr-un tablou așezat pe un perete lateral, unchiul Jurcă (Gheorghe Dinică), partea moderată și matură a revoluției, îi atrage atenția radicalului său nepot că metodele dure pe care le aplică nu vor face decât să antagonizeze cetățenii - o trimitere clară la stalinismul ce terorizase țara până în urmă cu câțiva ani. Propaganda folosită este complexă, subtilă, și, astfel, cât se poate de eficientă.

Finalul filmului „Străinul” este și el atipic, însă nu la nivel de conținut, ci de regie. Mii de oameni ai muncii pleacă în marș către Palatul Prezidențial din Arad, în fața căruia armata începe să așeze mitralierele. Camera sparge în sfârșit monotonia cadrelor descriptive și coboară în stradă, la nivelul participanților, pentru a-l urmări pe tatăl lui Andrei, care-și caută fiul prin mulțime. Masele de muncitori încep să se scurgă de pe străzile adiacente în uriașa piață a Palatului Prezidențial. Camera așezată pe macara urcă în grabă pentru a surprinde miile de oameni care strigă la unison: „Vrem gu-vern de-mo-crat, gu-vern-al-po-po-ru-lui!” Armata rămâne neputincioasă în fața acestei demonstrații de forță. Este un moment pe care l-am mai văzut în „Nepoții gornistului”, când soldații aduși pentru a înăbuși greva muncitorilor de la uzinele Racoviceanu refuză să tragă în mulțime. Însă, contextul politic mai relaxat al anului 1964 îi oferă regizorului Mihai Iacob ocazia de a reflecta acest moment de revoltă a maselor într-un mod credibil și autentic, exuberanța muncitorilor reușind să devină, într-un final, molipsitoare.

---

[1] *Marius Oprea, „Bastionul cruzimii: O istorie a Securității (1948-1964)”, Editura Polirom, 2008, p. 25*
[2] *Ibid., p. 26*
[3] *Leo Braudy și Marshall Cohen, „Film theory and Criticism”, Seventh Edition, Oxford University Press, 2009, p. 795*
[4] *Cristian Tudor Popescu, „Filmul surd în România mută”, Editura Polirom, 2011, p. 76.*
[5] *Valerian Sava, „Istoria critică a filmului românesc”, Editura Meridiane, 1999, p. 213*
[6] *Ibid.*
[7] *Cristian Tudor Popescu, „Filmul surd în România mută”, Editura Polirom, 2011, p. 86*
[8] *Cristian Tudor Popescu, „Filmul surd în România mută”, Editura Polirom, 2011, p. 83*

HOLLYWOOD-UL ȘI CO



OMUNISMUL

de Alexandru Vizitiu

„Sunt foarte mândru, această reușită e simbolică pentru cooperarea și armonia dintre marile noastre neamuri”[1] – replică din filmul „Miss V from Moscow” (regie Albert Herman, 1942), parte din discursul comisarului rus despre colaborarea dintre Rusia și America împotriva naziștilor.

În filmul „Ninotchka” (regie Ernst Lubitsch, 1939), Melvyn Douglas o seduce pe comunista rigidă Ninotchka (Greta Garbo) și îi convinge pe tovarășii Iranov (Sig Rumann), Bulianov (Felix Bressart) și Kopalski (Alexander Granach) să uite de doctrina comunistă și să se bucure de plăcerile capitaliste oferite de Paris. Evoluția personajelor (de la comunism la capitalism) ne este transmisă prin schimbul de pălării – tovarășii renunță la chipiurile lor mototolite pentru jobene, iar convertirea Ninotchkăi începe în momentul în care își cumpără o pălărie de lux. Când vedem URSS-ul, spre sfârșitul filmului, acesta este redus la o garsonieră în care trăiesc cinci oameni, pentru care ouăle sunt un lux. Filmul se încheie cu cei patru foști comuniști la Istanbul, departe de controlul Partidului, bucurându-se de noua libertate, cu Ninotchka și contele Leon liberi să-și continue relația. 46 de ani mai târziu, în „Rocky 4” (regie Sylvester Stallone, 1985), după ce îl învinge pe terminatorul comunist Ivan Drago (Dolph Lundgren), Rocky Balboa ține un discurs (cu glasul dulce al lui Stallone, care îți dă impresia că a suferit un atac cerebral) în care le spune spectatorilor prezenți, cu toții comuniști, că „If I can change, then you can change, then everybody can change”, întâmpinat de aplauze din partea publicului, culminând cu Secretarul General al Partidului Comunist ridicându-se în picioare și salutându-l pe eroul din Philadelphia („The City of Brotherly Love”).

„Ninotchka”, „Comrade X” (regie King Vidor, 1940) sau „Confessions of a Nazi Spy” (regie Anatole Litvak, 1939) aparțin primului val de atacuri hollywoodiene la adresa Uniunii Sovietice, filme în care comuniștii erau rigizi, inflexibili și amenințători. În această perioadă, America și Anglia nu știau cum să întâmpine revoluția bolșevică[2], iar „capitaliștii hollywoodieni, preocupați de luptele împotriva sindicaliștilor și lansând pseudo-documentare împotriva lui Upton Sinclair și a încercării sale de a deveni guvernatorul socialist al Californiei în 1934, [erau] împotriva experimentului sovietic”[3] (contând și faptul că „Uniunea Sovietică era o piață foarte mică pentru film, unde nu exista riscul unor pierderi financiare însemnate”[4]). „Rocky 4”, în schimb, e un film din cel de-al doilea Război Rece (primul se dăduse în anii ’50), o perioadă în care cele două țări aveau fie să cadă la pace, fie să declanșeze un război nuclear, iar prin faptul că pune în scenă o reconciliere între cele două superputeri, filmul lui Stallone aparține (alături de alte filme hollywoodiene, precum „Red Heat”, în care Schwarzenegger joacă un fel de Ninotchka) epocii următoare – a *glasnost*-ului („deschidere”) și a „perestroikăi” („restructurare”) gorbacioviste. Alte filme din anii ’80 au avut un mesaj patriotic și promilitarist („Top Gun”, „Iron Eagle”, „An Officer and a Gentleman”). În unele dintre ele, un individ curajos înfrânge marea anonimă de inamici comuniști („Rambo II” și „III”, „Red Scorpion”, „Missing in Action”). Câteva filme profitau de paranoia publicului american pentru a prezenta o situație în care rușii reușesc să invadeze America („Invasion USA”, „Red Dawn”). Mare parte din existența Hollywood-ului a fost marcată de conflictul dintre America și URSS. Iar în socialism Hollywood-ul – o industrie de film construită în jurul „visului american” sau al mitului lui Horatio Alger, în care un tânăr sărac (urmându-și visul și prin muncă grea) poate deveni bogat (sau cel puțin într-o

situație financiară mult mai bună decât la începutul poveștii) – pare să-și fi găsit un inamic natural. Astfel, în anii '50 – o perioadă percepută drept conservatoare din punct de vedere social și politic în America, multe filme hollywoodiene îi tratează pe comuniști ca pe inamicii numărul 1. Unele filme aleg calea alegoriei – e vorba despre S.F.-uri sau producții *horror* în care monstrul sau extraterestrul e lipsit de individualitate. Unul dintre cele mai faimoase exemple ale deghizării comunistului ca inamic supranatural se găsește în „Invasion of the Body Snatchers" (regie Don Siegel, 1956), cu o faimoasă ultimă scenă în care protagonistul se uită la cameră și țipă: „Nu vedeți? Au venit după voi! Au venit după noi toți! Soțiile noastre, copiii noștri, toată lumea! Deja sînt aici! Voi urmați!" – o scenă care exploata paranoia americanilor față de infiltrarea comunistă (genul de temă care e resuscitată cu serialul „The Americans"). În scena precedentă, protagonistul, Miles, afirmă că va fi în siguranță dacă va ajunge pe autostradă, care, mai mult sau mai puțin, a funcționat ca un simbol al măreției, unificării și caracterului întreprinzător al Americii, speranțele lui Miles fiind zdruncinate atunci când își dă seama că extratereștrii au reușit să iasă din orășelul în care are loc mare parte din acțiune, autostrada devenind acum o punte pentru invadatori. Aceeași teamă este abordată în filmul „The Manchurian Candidate" (regie John Frankenheimer, 1962), în care un spion comunist se infiltrează în guvernul american. „Dr Strangelove, or How I Learned to Stop Caring and Love the Bomb" (regie Stanley Kubrick, 1964) parodiază și critică ambele tabere, politicienii și militarii din Est și Vest fiind caracterizați ca niște obsedați sexual, angajați într-un joc de-a măsuratul bărbăților – idee telegrafiată din afișul filmului -, sfârșitul lumii producându-se din cauza suspiciunii generalului Ripper că impotența sa e cauzată de fluorizarea apei potabile de către comuniști (o teamă reală în America anilor '50-'60). Filmul „Fail-Safe" (regie Sidney Lumet, 1964) este versiunea „serioasă" a lui „Dr. Strangelove" – tot o dramatizare a perspectivei intrării într-un război nuclear. Un film ca „High Noon" (regie Fred Zinnemann, 1952) a fost văzut ca un atac voalat la adresa pasivității americane în fața vânătorii de vrăjitoare declanșate de HUAC – House Un-American Activities Committee, care, sub conducerea senatorului Joseph McCarthy, ancheta oameni suspectați de simpatii comuniste; la Hollywood, cei mai afectați de această vânătoare au fost scenariștii, printre care și autorul scenariului la „High Noon", Carl Foreman. La rândul lui, „Rio Bravo" (regie Howard Hawks, 1959) răspunde criticilor aduse Americii de către „High Noon": dacă, în primul film, șeriful jucat de Gary Cooper e abandonat de comunitate, în filmul cu John Wayne acesta refuză ajutorul civililor, preferând să se bazeze pe câțiva prieteni.

Opinia Hollywood-ului despre comunism a rămas, în mare, neschimbată de-a lungul conflictului cu Uniunea Sovietică – comuniștii erau *the enemy*, temuta alteritate, o masă de soldați și spioni lipsiți de sentimente, care complotează pentru a fura individualitatea spectatorului american.

***

În al Doilea Război Mondial, când America și Rusia erau aliate, adică între anii 1943 și 1945, au răsărit însă câteva filme prosovietice, precum „Mission to Moscow", „Song of Russia", „North Star", „Miss V from Moscow" sau „Days of Glory". Practica hollywoodiană de a-l prezenta pe inamicul de ieri (și de mâine) ca pe aliatul de azi poate fi constatată și mai aproape de zilele noastre – plasat în Afganistan, „Rambo III" (regie Peter MacDonald, 1988) îi glorifică pe luptătorii antisovietici ai lui Bin Laden; peste 13 ani, odată cu atacul terorist asupra World Trade Center, talibanii îi vor fi înlocuit pe comuniști ca „marele inamic" – „The Red Scare" devenind „The War on Terror".

Filmele hollywoodiene prosovietice s-au născut din dorința studiourilor de a se face utile în război. După doi ani în care nu s-a implicat în război, cea mai mare preocupare a guvernului american a fost să scape de stigmatul izolaționismului. Primul dintre aceste filme a fost „Mission to Moscow" (regie Michael Curtiz, 1943), filmat într-o perioadă în care „toate studiourile au fost rugate să contribuie într-un fel sau altul la război."[5] În această perioadă, „guvernul, convins de puterea extraordinară a filmelor de a mobiliza opinia publică, a depus eforturi intensive și fără precedent de a manipula conținutul filmelor hollywoodiene"[6]; prin urmare o influență majoră asupra conținutului acestor filme a avut OWI-ul (Office of War Information), care, pe lângă faptul că „a emis un manual cu instrucțiuni, care se actualiza constant, prin care informa studiourile despre felul în care să susțină efortul de război, a asistat la conferințe cu șefii studiourilor despre subiecte, a recenzat scenariile fiecărui studio major (mai puțin reticentul Paramount), a pus presiune pe realizatorii de film să schimbe scenariile și chiar să renunțe la filme în care găsea elemente inacceptabile, și uneori chiar a contribuit la dialog cu discursuri mai importante"[7].

Văzute de un public modern, aceste filme hollywoodiene prosovietice pot produce un efect puternic de distanțare – ridicolul situațiilor, al *plot*-ului, al reprezentării unor persoane reale (ca Winston Churchill și mai ales Stalin) ne scoate din film, dezinformarea, minciunile și *bellyfeel*-ul din fiecare cadru ne pot face să ne oripilăm sau să ne minunăm. La audierile HUAC, vorbind despre reprezentarea vieții în Uniunea Sovietică din filmul „Song of Russia" (regie Gregory Ratoff, 1944), Ayn Rand a desființat tot filmul, punând accentul pe reprezentarea propagandistică a Rusiei ca o țară de oameni fericiți și zâmbitori, în care agenții GRU nu există. (Pe de altă parte, cel puțin una dintre obiecțiile lui Rand se bazează pe convingerea ei declarată că în Uniunea Sovietică nu se zâmbește absolut deloc, în nicio situație publică.)[8]. Exemple de momente și scene ridicole și/sau ofensatoare care te scot din film: în „Mission to Moscow", personajul principal, diplomatul Joseph E. Davies (Walter Huston), călătorește prin toate țările aflate între Franța și Uniunea Sovietică, discută cu politicieni, diplomați, ingineri, țărani și soldați, și nu are niciodată nevoie de un translator – cea mai amuzantă (ridicolă) scenă e una în care Davies se plimbă printr-o fabrică din Odesa și începe o conversație cu un muncitor ales la întîmplare, care se întâmplă să știe limba engleză (și nu, nu ni se sugerează că Davies, sau orice alt personaj american din film, ar ști rusă); tot în „Mission to Moscow" apare adevăratul Iosif Stalin în imagini de arhivă, pentru ca mai târziu să fie jucat de Manart Kippen, care nu seamănă în niciun fel, chip sau mod cu el; apoi, scena în care Davies apără invazia Finlandei de către Uniunea Sovietică, justificând acțiunea ca un act de autoapărare împotriva naziștilor; sau faptul că în „The North Star" (regie Lewis Milestone, 1943), film despre un sat ucrainean invadat de ruși, toate personajele (cel puțin din tabăra celor pozitivi) vorbesc cu accente americane, lucru care nu ar fi atât de rău (în sensul că poți suporta

o astfel de convenție, folosită nu doar la Hollywood) dacă unul dintre ei nu ar avea accentul lui Yosemite Sam; sau acea replică din „Miss V From Moscow" (regie Albert Herman, 1942) pe care am citat-o chiar la începutul acestui articol. Acest efect de distanțare a mai fost discutat în cartea „We'll Always Have the Movies", ai cărei autori, Robert L. McLaughlin și Sally E. Perry, scriu despre începutul filmului „Mission to Moscow", în care adevăratul Joseph E. Davies se adresează direct publicului (înainte ca rolul lui să fie preluat de Huston, care nu seamănă cu el), explicându-i importanța cărții sale – aceea că restabilește adevărul despre mult calomniata Uniune Sovietică – și a faptului că ea a fost transformată într-un film hollywoodian[9].

O problemă întâmpinată de marile studiouri când au fost nevoite să facă filme de propagandă pro-URSS era, în principiu, amintirea recentă a unor filme ca „Ninotchka" sau „Comrade X", care atacau comunismul - o problemă evitată de studiouri fie prin prezentarea drept calități a ceea ce până mai ieri fuseseră defecte, fie prin ignorarea „defectelor", adică prin estomparea și decontextualizarea elementelor de identitate comunistă din caracterizarea personajelor sovietice[10]. Astfel, în „Days of Glory" (regie Jacques Tourneur, 1944), doar personajul principal, jucat de Gregory Peck, este comunist, iar în „North Star" cuvântul „tovarăș" nu e folosit; acțiunea ambelor filme se desfășoară în spații izolate, „cu relativ puține referințe la lumea exterioară, inclusiv la guvernul sovietic și la comunism"[11]. Filmele hollywoodiene de propagandă au mai fost puternic influențate de campaniile publicitare ale lui Edward L. Bernays, construite în jurul exploatării unor prejudecăți de largă răspândire în SUA (cum ar fi felul în care erau văzuți japonezii înainte de război – niște ascunși, niște mișei etc.) și pe ideea de repetiție: „Prin repetiție și prin acumularea de povești, tipuri de personaj, conflicte și deznodăminte, filmele și media creează posibilitățile anumitor feluri de gândire.... [Odată ce publicul a fost dresat], regizorii îi pot spune ce să gândească în forme cât se poate de prescurtate – spectatorii vor completa povestea de la ei."[12] Tehnica repetiției se regăsește cel mai mult în „Mission to Moscow", unde iar și iar ni se spune din *off* cât de sârguincioși și onorabili sunt comuniștii, cât de mult a avansat țara sub conducerea comunistă, câte lucruri au în comun sovieticii și americanii. Filmul „Song of Russia" (1943) se folosește de o formulă hollywoodiană în care un american intră în contact cu o lume străină, e inițial ostil față de ea, dar se identifică din ce în ce mai mult cu aceasta, până când aparține mai mult „lor" decât propriei culturi. Această formulă narativă se găsește și azi în filme hollywoodiene, de la „Dances with Wolves" (regie Kevin Costner, 1990) la „Avatar" (regie James Cameron, 2009). Astfel de filme își propun să elogieze culturi diferite de „a noastră", dar în același timp evidențiind superioritatea americanului care, în mod inevitabil, se dovedește a fi mai iscusit decât „nativul" chiar în domeniile de excelență ale acestuia: în cazul filmului „Song of Russia", personajul principal este un compozitor jucat de Robert Taylor, care se dovedește a fi mai priceput la Ceaikovski decât rușii.

Măsura în care aceste filme au reușit să influențeze opinia publică este discutabilă – din ce s-a consemnat, reacția publicului la un „Mission to Moscow", de pildă, a fost mai curând sceptică.[13] Într-un final, în ciuda încercărilor Hollywood-ului, aceste filme se aflau în antiteză cu opinia publicului – comunismul pur și simplu era un concept atât de ciudat și de amenințător din perspectiva americanului de rând, încât acesta nu a putut să proceseze și nu a vrut să creadă în informațiile prezentate.

În schimb, știm că aceste filme au fost pe placul lui Stalin și, dacă „Days of Glory" sau „North Star" ar fi dublate în limba rusă, un spectator neinformat ar putea – de ce nu? – să le confunde cu arta oficială produsă în Uniunea Sovietică în timpul domniei lui Stalin. Dialogurile din „Mission to Moscow" și „Song of Russia", despre ingeniozitatea și inventivitatea oamenilor muncii din Uniunea Sovietică, sunt aproape identice cu cele din filme sovietice precum „Căderea Berlinului" (regie Mihail Ciaureli, 1950) sau „Marele răsărit" (Ciaureli, 1938). O porțiune însemnată din primul act al filmului „North Star" e dedicată reprezentării vieții la sat din timpul comunismului, înainte de atacul naziștilor, ca un fel de rai pastoral. Așa cum zice Slavoj Žižek în filmul „The Pervert's Guide to Ideology" (2012), „ideologia nu este doar ceva care ni se impune, ideologia este relația noastră spontană cu lumea, cum percepem fiecare sens și așa mai departe – e ceva ce ne face plăcere, într-un fel". Suntem dispuși să acceptăm anumite forme de propagandă atunci când se aliniază cu propria noastră preformatare ideologică, sau să ne proiectăm într-un film (sau o carte, un tablou etc.) ideologiile proprii. Un Gregory Peck nu foarte diferit de cel care, în „To Kill a Mockingbird" (regie Robert Mulligan, 1962), reprezintă idealul american, întrupează, în „Days of Glory", idealul stalinist – unul dintre acei „oameni cu voință de fier, excluși din ciclul de pasiuni și slăbiciuni ale oamenilor obișnuiți"[14], dar unul care, prin Peck, este și o figură a sincerității.

---

[1] *„I'm very proud, this achievement is symbolic of the cooperation and unity of our great nations";*
[2] *Robert L. McLaughlin și Sally E. Perry „We'll Allways Have the Movies: American Movies during World War II", The University Press of Kentucky, 2006, p. 148;*
[3] *Clayton R. Koppes și Gregory D. Black , „Hollywood Goes to War: How Profits, Politics and Propaganda Shaped World War II", p. 187;*
[4] *„We'll Allways Have the Movies", p. 148;*
[5] *Robert Mayhew, „Ayn Rand and Song of Russia: Communism and Anti-Communism in 1940s Hollywood", Scarecrow Press Inc., 2005, p. 17;*
[6] *„Hollywood Goes to War", p. 8;*
[7] *Ibid.;*
[8] *https://archive.org/stream/hearingsregardin1947aunit#page/84/mode/2up;*
[9] *„We'll Allways Have the Movies", p. 159;*
[10] *Ibid., p. 152;*
[11] *Ibid., p. 153;*
[12] *Ibid., p. 11:*
[13] *„Hollywood Goes to War", p. 186;*
[14] *Slavoj Žižek„The Sublime Object of Ideology", Verso, 2008, p. 163.*

REALISMUL SOCIALIST CA „SUPRAREALISM DE STAT”[1]

de Georgiana Madin

Era abia în timpul celui de-Al Doilea Cincinal când vizionarismul lui Stalin se făcea în sfârșit simțit și în domeniul artelor. În doar câțiva ani de la moartea lui Lenin în 1924, modernizarea industrială luase cu asalt Uniunea Sovietică. În anii ‘30, se putea afirma cu măreție că națiunea rusă trăia la unison visul socialist, muncind neîncetat și depășindu-se frățește în realizarea cotelor de producție. În sfârșit, poporul era eliberat de povara comparației cu Vestul. Îndeplinirea nevoilor primare ale societății fiind garantată de sistemul de producție, era timpul ca membrii clasei muncitoare să revoluționeze arta. Astfel, pe 23 aprilie 1932, prin Decretul Comisiei Centrale a Partidului, urma ca toate organizațiile de scriitori să fie lichidate, locul lor fiind luat de Uniunea Scriitorilor, sub egida căreia, firește, aveau să se creeze opere literare despre eroi socialiști pozitivi, orientați fără excepție spre progresul umanității. Fără discriminare, lichidarea și crearea Uniunilor a fost aplicată în toate zonele artistice. Așa cum, în sfera producției, sovieticii glorificau primele tancuri rusești, în cinema, victoria fusese declarată văzând cum capodoperele ieșeau pe bandă rulantă fără a folosi nici măcar o piesă de echipament sau idee de provenienă vestică. Toți cineaștii de seamă semnau la subsolul unei scrisori de felicitare către Stalin, iar într-un număr „Pravda” din noiembrie 1934 se proclama filmul model al realismului socialist, „Ceapaev” (regie Gheorghi Vasiliev și Serghei Vasiliev), pe care îl urmărea națiunea întreagă[2].

Ironia poate fi totuși indecentă când ne referim la anul 1934. În primul rând, pentru că realizările poporului erau incompatibile cu marea foamete din anii precedenți. Nu o dată, în cursul anilor ’30 și ’40, mulțimi emaciate jucând rolul națiunii îndestulate trebuiau să stea drepte la figurație, să nu se uite în direcția camerei și să cânte osanale în filmele socialiste, la fel cum aveau obligația să mărșăluiască la evenimente. În al doilea rând, pentru că poporului i se impusese să gândească în termenii patosului istoric, prin care orice proiect socialist era declarat *a priori* o capodoperă – iar a nu face o capodoperă avea grave consecințe. Și nu în ultimul rând, pentru că în masivul proiect de reeducare stalinistă în care fuseseră aspirați aproape toți artiștii, a nu anticipa corect dorințele prim-comandantului de la Kremlin echivala cu ștergerea din istorie. Pentru a înțelege modul de operare al realismului socialist, e de subliniat că simpla lichidare a unui dușman era o pedeapsă prea mică. Odată ce un artist sau un membru de partid era găsit incompatibil ideologic – identificare ce se putea produce complet aleatoriu, el trebuia eliminat din arhive, din istorie, pe scurt, din existență, considerându-se că, altfel, elementul reacționar reprezentat de el ar continua să pândească și să corupă. Epoca stalinistă făcuse o artă inclusiv din înscenarea minuțioasă a proceselor trădătorilor, în care aceștia erau examinați ideologic de la naștere până la „descoperire” și erau dovediți, în stil maniheist[3], incompatibili cu proiectul artistic al conducătorului. Ca exemplu pe care îl voi elabora mai târziu, înseși tablourile în care apăreau camarazi ai lui Stalin ulterior identificați ca trădători, se pictau din nou fără aceștia[4]. Ca „inginer al sufletelor omenești”, artistul trebuia să fie într-o alchimie internă permanentă cu Stalin, să fie o extensie a gândirii lui pe teren, practic, să facă ce ar fi făcut Stalin confruntat cu o pensulă și cu un subiect. Și aici, deși fac un salt, trebuie spus că, încă de la sfârșitul anilor ‘30, el abia mai ieșea din mausoleul lui de la Kremlin pentru a vedea în ce stare e de fapt poporul, lucru pe care în mod naiv dipticul „Bătălia de la Stalingrad” („Stalingradskaia bitva” / „The Battle of Stalingrad”, regie Vladimir Petrov, 1949) nu îl disimulează, ci îl prezintă chiar realist, sub pretextul că prim-comandantul dirijează lupta de la distanță, aproape telepatic. André Bazin merge și mai departe, scriind că Stalin, spre sfârșitul anilor ’40, primea vești despre starea națiunii din filmele comandate de el însuși[5]. În acest context, a nu te asemăna lăuntric cu demiurgul – în speță, a nu mima în artă viziunea lui – putea fi fatal.

Ambiția realismului socialist fiind crearea unei arte pentru „omul nou”, ușor digerabilă și funcțională, rolul artistului era simultan de a i se adresa acestui construct uman încă inexistent, de a reprezenta acest construct și de a-l modela ideologic prin conținutul creațiilor. Omul nou și realitatea socialistă trebuiau surprinse nu cum erau în prezent, ci în desfășurare revoluționară, cum ar trebui să fie după aplicarea retușurilor socialiste, având deci mereu în vedere un definitivat istoric victorios și total. În proiectul totalizator al lui Stalin, arta avea mai ales o funcție utilitaristă, iar scopul ei final era remodelarea vieții în toate aspectele. Faptul că arta realist socialistă opera în principal asupra societății e moștenit de la avangardiștii ruși din anii ’20, o mișcare care dorea să creeze o artă imposibil de depășit de către alte curente, supremă, să pună capac tuturor „-ismelor” din istoria artei, să abolească mimetismul și contemplarea vieții și să se mute din muzeu în sfera socială[6]. Realizând că puterea exercitată de artă e de aceeași natură cu puterea politică, arta lor era un proiect de reconstrucție a realității și de remodelare a psihicului social.

Materialul de lucru al avangardiștilor era însăși lumea. În mâinile lui Stalin și ale aparatului de partid, materialul de lucru a devenit în cele din urmă Istoria. Ceea ce voiau avangardiștii, anume să oprească progresul tehnic folosind mijloacele tehnicii, a fost regândit de realismul socialist într-o artă de masă, replicată la infinit prin mijloacele tehnicii. În loc să respingă „-ismele", arta realist socialistă – sub declarația lui Jdanov – a revendicat în spirit utilitarist toți clasicii trecutului din orice epocă, la grămadă, fără discernământ, atâta timp cât se potriveau noțiunilor de umanism și de progresism ale Partidului, iar astfel explică Boris Groys de ce realismul socialist a învins avangarda folosindu-i propriul impuls distructiv și reducționist. Acolo unde avangardiștii voiau să elimine din istorie operele de artă, realist-socialiștii le-au recontextualizat și le-au integrat sensului luptei lor cu Vestul decadent. Ba mai mult, în fața radicalismului avangardei, Partidul și-a asumat rolul de a salva moștenirea clasică din mâinile acestuia și de a o dărui proletariatului. În panteonul stalinist, arată Groys, își avea locul și Leonardo da Vinci[7], și el asociat ideii de progresism. În depășirea forțată a decalajului față de Vest, pe care dorea să îl abolească, realismul socialist își apropria toate realizările umanității.
Cum politica din spatele realismului socialist a fost una de excludere a diversității artistice și cum ea s-a accentuat progresiv până la moartea lui Stalin, realismul socialist scapă unei definiții fixe. Vrând să fie totodată stil, metodă, principiu unificator pentru toată arta (progresistă) și pentru organizarea vieții socialiste, paradoxul realismului socialist e că nu avea termen de comparație în afară de el însuși. În cea mai ușor recognoscibilă variantă a lui, realismul socialist respingea travaliul asupra formei și insista în schimb asupra conținutului, care nu putea fi altfel decât monumentalist și, în același timp, „tipic". Forma sofisticată – declarată instrument de manipulare în democrația liberală – ar fi fost pentru omul nou o barieră în calea receptării conținutului. Cu toate acestea, estetica realismului socialist era deschisă împrumutului eclectic de forme din orice curent artistic. Ceea ce distingea arta proletară de cea ne-proletară era nu forma în sine, ci scopul în care era folosită. Atâta vreme cât forma ajuta la reliefarea optimismului socialist, funcția ei era îndeplinită. Cuvântul „realism" din sintagma „realism socialist" e probabil cel mai înșelător, întrucât nu are de-a face cu accepția clasică a termenului. Realismul socialist nu dorea să reprezinte realitatea și relațiile dintre oameni cu mecanismele lor psihologice complexe, ci realitatea așa cum ar fi trebuit să fie în varianta ei ultimă, ideală, de la finele istoriei. Noțiunea realist socialistă de „tipic" în artă, preluată de la Maxim Gorki, însemna „jumulirea"[8] faptelor de atributele lor neesențiale și reprezentarea adevărului cu un minimum de subiectivism din partea artistului. În accepția lui Stalin, adevărul era sinonim cu imitarea psihicului colectiv așa cum s-ar fi înfățișat el la finele procesului de remodelare. „Tipicul", și el devenit la un moment dat o lozincă tocită, era, așa cum arată criticul de artă N. Dmitrieva[9], cel mai inteligibil în persoana eroului excepțional, cu o personalitate exprimată pronunțat, care face fapte vitejești în ciuda motivațiilor sale psihologice abia schițate –, țelul lui neobosit, la fel ca al planului de reorganizare socialist, fiind viitorul. În retrospectivă, J. Hoberman vede eroul realist socialist ca fiind înspăimântător de vesel și de preocupat de ceilalți[10], un om de paie aproape, deci cu atât mai îndepărtat de realismul clasic. Odată cu victoria lui Stahanov asupra cotei de producție, eroului socialist i s-a adăugat și această dimensiune obligatorie a reușitei.

Deși „Ceapaev" a apărut într-un moment când formaliștii montajului în film începuseră să fie criticați pentru insistența asupra formei, „frații" Vasiliev (ambii formați ca actori și, de fapt, neînrudiți) au scăpat cu alegoriile lor formale tocmai pentru că le-au pus în slujba ideologiei. Combinând două scenarii – unul adaptat după romanul lui Furmanov, celălalt scris de văduva lui Furmanov –, „Ceapaev" urmărește lupta dintre Armata Roșie și Armata Albă din 1919, desfășurată în regiunea Ural-Volga. Aflat la conducerea unei divizii a Armatei Roșii, țăranul necioplit Ceapaev se substituie simbolic clasei muncitoare asuprite, fără acces la educație, în timp ce Armata Albă reprezintă culacii. Prin relația de simbioză cu comisarul Furmanov, Ceapaev crește și el conform grilei disciplinare a Partidului, demonstrând evoluția fulgerătoare pe care o poate avea un simplu țăran sub influența benefică și armonizatoare a acestuia. Deși moare într-o ploaie de gloanțe venite dinspre Albi, deci nu împlinește țelul eroului pozitiv, statutul de legendă al lui Ceapaev se explică prin contopirea lui cu peisajul rusesc[11], moment în care țelul lui e pulverizat în conștiința fiecărui cetățean rus. Ca profil psihologic, Ceapaev e la fel de intangibil și de non-analizabil pe cât de realistă e metamorfoza lui, dar funcționează ca erou „tipic" al vremurilor, e parte dintr-o narațiune importantă pentru educarea omului nou și anticipează caracterul monolitic al filmelor din perioada târzie a stalinismului. „Ceapaev" se potrivea rețetarului de Partid pentru că originea conflictului era istorică, nu personală, și putea impresiona masele încă needucate pentru că protagonistul era construit la limita dintre individual și erou de manual. La nivel formal, frații Vasiliev s-au dovedit cu adevărat inventivi atunci când, într-o coliziune de montaj, l-au făcut pe țăranul Petrovici să mături podeaua pe ritmul *Sonatei lunii*, executată la pian de stăpânul lui, conducătorul Armatei Albe, pe fondul condamnării fratelui lui de către armată – acest moment e unul de răzbunare ideologică și de anticipare a trecerii lui Petrovici de partea celor Roșii, dar și unul care subliniază eroarea istorică în care se află Albii.

După „Ceapaev", care-și permisese jocul cu supraimpresiunile pe alocuri nemotivat ideologic, peisajul stilistic în cinema a devenit din ce în ce mai rarefiat și mai didactic. În confuzia generată de definirea unui specific al realismului socialist, pictura avea un unic stil de manifestare – realismul fotografic cu inflexiuni reținute –, iar cinematograful mima unghiurile și compozițiile abordate de pictură. Realismul fotografic apăruse în pictură pentru a reda cât mai fidel realitatea fără pericolul căderii în naturalism. Ideologii considerau că a permite artistului o doză de subiectivism echivala în teorie cu participarea activă la recrearea lumii, ca opoziție față de contemplarea pasivă, naturalistă, reacționară. În ciuda acestui subiectivism garantat, în cursa permanentă de actualizare a operelor (de eliminare a „dușmanilor" pe măsură ce aceștia erau dovediți și lichidați) și de proslăvire a sistemului, nu mai era loc de inovații stilistice. Astfel paleta artistică s-a redus la o copiere sterilă a aceloraşi situații acceptate la Kremlin (adeseori avându-l pe Stalin ca protagonist). Nu e de mirare, deci, că la sfârșitul perioadei staliniste, atât în pictură, cât și în cinema, Stalin era din ce în ce mai des înfățișat *in awesome solitude*[12] – el fiind unicul element sută la sută pur din punct de vedere ideologic. Ca o paranteză, în 1938, tocmai Boris Șumiațki, cel care ajutase la impunerea realismului socialist în cinema, a fost executat ca trădător pentru un aviz dat lui Eisenstein. Așa că reformatorii picau unul câte unul, dând de lucru artiștilor.

În contradicția dintre a respinge genuri artistice vestice și a le subsuma planului artistic total, însă, cinematograful sovietic trebuia să aibă de toate. Așa au fost permise comedioarele impresioniste ale lui Boris Barnet, cele mai sărace în ideologie, precum „Pe malul celei mai albastre mări" („U samogo sinego moria" / „By the Bluest of Seas", 1936) care se folosea de colhozul „Luminile comunismului" pentru o povestioară despre un triunghi amoros. La fel au fost încurajate comediile muzicale cu elemente de *slapstick* ale lui Grigori Aleksandrov, cu Leonid Utiosov și Liubov Orlova, măcelărite în „Pravda" – firește, printr-o anticipare eșuată a gusturilor prim-comandantului –, dar care s-au dovedit pentru scurt timp pe placul lui. Cu toate că erau copiate cu insolență după comediile americane de gen, comediile muzicale sovietice se declarau încă din generic antiamericane, așa cum făcea „Toată lumea râde, cântă și dansează" („Vesiolîie rebiata" / „Moscow Laughs" / „The Jolly Fellows", 1934), care-și anunța mândru publicul că în el nu apar Buster Keaton, Charlie Chaplin sau Harold Lloyd. Ba mai mult, plasându-l într-o Odesă cu palmieri ca în Miami (sau ca în Hollywood), încerca să și dea o origine caucaziană jazzului. Ca bucată de *entertainment*, filmului lui Aleksandrov nu i se poate nega o candoare dată de naivitatea provincială a gagurilor, dar filmul e urmărit în fiecare secundă de înapoierea echipamentului de sunet folosit și de lupta care se ducea împotriva cineaștilor formaliști. Montajul e inconsecvent și rupe din continuitatea estetică, lăsând gesturi neterminate și fărâmițând bucăți unele în altele, fapt datorat și intervențiilor constante care aveau loc pe platouri și răzgândirilor lui Stalin – pentru că, nu-i așa, realismul socialist era o capodoperă în continuă șlefuire.

Din punctul de vedere al sărăcirii atât a mediului artistic, cât și a societății ca întreg, realismul socialist în cinema atinsese chiar și involuntar în anii '40 un anumit grad de realism tradiționalist. Mulțimile care figurau la cadru în filmul lui Ivan Pîriev, „Cazacii din Kuban" („Kubanskie kazaki" / „The Cossacks of the Kuban", 1949) sau în înseși filmele monolitice despre Stalin realizate de Mihail Ciaureli și de Vladimir Petrov nu puteau fi cosmetizate și îngrășate peste noapte. Sărăcia oamenilor și precaritatea mijloacelor artistice nu puteau fi acoperite de vocea didactică care intona paternal și amenințător istoria definitivă a Uniunii Sovietice. Schimonoseala figurilor lor putea fi văzută din orice unghi. La polul opus, la fel ca în picturile „Dimineața patriei mamă" (1946-1948, Feodor Șurpin) sau „Conducător, învățător și prieten" (1937, Grigori Mihailovici), figura lui Stalin se desprinsese de realitate și era înconjurată de un halou ideologic sfânt. În cinema, se trecuse deja la reprezentarea hagiografică a conducătorului, iar încercarea era, la fel ca în pictură, de a-l face atât de monumental, încât să inspire poporului deopotrivă „venerație sinceră" și „groază sacră"[13]. Dacă filmele regizate de Mihail Ciaureli, „Jurământul" („Pitsi" / „Kliatva" / „The Vow" 1946) și „Căderea Berlinului"(„Padeniîe Berlina" / „The Fall of Berlin" 1950), avându-l pe Mihail Ghelovani în rolul lui Stalin, au, în afara cultului personalității, o anumită vivacitate proprie și se pretează în retrospectivă citirii într-o cheie *camp*, încercarea lui Vladimir Petrov nu admite decât împietrire și groază sacră în fața Istoriei implacabile. Comparând dipticurile „Căderea Berlinului" și „Bătălia de la Stalingrad", e ușor de observat că modul lor discursiv e cel oficial adoptat de iconografia realist socialistă, adică patosul intonării istoriei, o istorie glorioasă și grea ca un bloc de marmură. În ambele, eroul pozitiv socialist de frunte este acum Stalin, iar societatea este presărată cu mici eroi crescuți în oglinda lui. În națiunea sovietică fericită nu există trădători – toate impulsurile umane trădătoare fiind concentrate în figura singulară a unui Hitler isteric, rupt de realitatea luptei cu rușii și de inevitabilitatea istoriei. Dar în timp ce „Căderea Berlinului" poate fi examinat ca narațiune istorică și ca narațiune individuală – unde mai pui că sfârșitul luptei culminează cu triumful dragostei sub binecuvântarea lui Stalin –, în „Bătălia de la Stalingrad" conflictul este cu totul abolit. Filmul se deschide și se închide simetric ca o Biblie căpătuită de portretul lui Stalin, al cărei conținut predestinat avea nevoie doar să fie dezvăluit lumii. Conflictul e înlocuit de Istorie, iar Istoria e una cu Stalin. Deși filmul lui Petrov a fost lansat în 1949, cu un an înainte de cel al lui Ciaureli, el pare făcut în noaptea de dinaintea morții lui Stalin, când misiunea lui trebuie să fi fost îndeplinită – viața devenise mai ușoară, viața devenise mai veselă. Învingându-i pe nemți la Stalingrad în Marele Război Patriotic, Stalin trecuse într-un timp anistoric, de unde privea prin figura apoplectică a lui Alexei Dichi abolirea Vestului.

Dacă în 1953, la moartea lui Stalin, națiunea rusă trăise deja vreo secundă din visul socialist, era irelevant. Până atunci, intervenția asupra vieții de zi cu zi eliminase orice alt mod psihic de a trăi și orice altă estetică. La fel ca în cazul satului Potemkin, pe care împărăteasa Ecaterina îl folosea ca paravan pentru a nu vedea traiul jalnic al poporului ei[14], A Doua Realitate creată prin cinemaul realist socialist devenise mai palpabilă decât realitatea însăși. Acolo se găseau faptele esențiale, miturile valabile, eroii care meritau păstrați în memorie și omul nou care visa holde aurite, turme de tractoare și garoafe la pieptul lui Stalin.

---

[1] *J. Hoberman, „The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism", Temple University Press, Philadelphia, 1998, p. 17*
[2] *Richard Taylor, „The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939", Routledge, New York, 1994, pp. 334-337*
[3] *Boris Groys, „Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică", Idea Design & Print, Cluj 2007, p. 50-55*
[4] *J. Hoberman, „The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism", Temple University Press, Philadelphia, 1998, p. 22*
[5] *André Bazin, „Bazin at Work. Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties", Routledge, New York, 2014, p. 36*
[6] *Boris Groys, „Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică", Idea Design & Print, Cluj 2007, p. 58*
[7] *Ibid., p. 39*
[8] *Ibid., p. 45*
[9] *Ibid., p. 46*
[10] *J. Hoberman, „The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism", Temple University Press, Philadelphia, 1998, p.27-28*
[11] *Raymond Durgnat, „Chapayev", http://www.raymonddurgnat.com/publications_full_essay_chapayev.htm*
[12] *J. Hoberman, „The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism", Temple University Press, Philadelphia, 1998, p. 29*
[13] *Boris Groys, „Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică", Idea Design & Print, Cluj 2007, p. 57*
[14] *J. Hoberman, „The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism", Temple University Press, Philadelphia, 1998, p. 21*

Festivalul Internațional de Film „Transilvania” (TIFF)

ediția a 13-a

Cluj-Napoca, 30 mai - 8 iunie 2014

de Ioana Avram, Bianca Bănică, Maria Cârstian, Oana Ghera

Ida

Polonia 2013
regie Pawel Pawlikowski

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Polonia a pierdut trei milioane de evrei. După preluarea puterii de către comuniști, orice individ cu viziuni independente era executat, iar NKVD-ul lipea crime absurde pe fruntea oricărui ins ce se distingea de mulțime în rezistența anti-nazistă.

„Ida” nu spune fățiș nimic din toate astea, șanțurile adânci lăsate de război în conștiința poloneză fiind construite doar în atmosferă, prin cadrele largi ale unei Polonii scorojite, timpi morți evocatori și banalitatea conversației obișnuite constrânsă de siguranța că toți cei rămași în picioare sunt trădători prin act sau ignoranță. „Ida”, minimalist și auster, are ca principală unitate structurală tăcerea – istoria poloneză nu e explicată nici prin vorbe, nici prin imagini, e doar expresia tacită de pe chipurile celor care au supraviețuit.

Pentru regizorul Pawel Pawlikowski filmul e ca o întoarcere la origini – emigrat până recent în Anglia, regizorul polonez și-a început cariera cu documentare britanice scrise cot la cot cu scenarista Rebecca Lenkiewicz, continuându-și apoi itinerariul în filmul englezesc cu lungmetraje ca „Last Resort” (2000), „My Summer of Love” (2004) și eșecul „The Woman in the Fifth” (2011). Reîntoarcerea în Polonia aduce cu sine o schimbare stilistică, o solemnitate neîntâlnită în filmele lui anterioare. Caracterizat prin debarasarea de mișcări de aparat, renunțarea la culoare și favorizarea în cadru mai degrabă a mizanscenei decât a personajelor, neo-realismul lui Pawlikowski introduce picturalitatea în fiecare cadru, lucru rareori întâlnit în filmele lui precedente. „Ida” poate fi privit ca o succesiune de tablouri statice (sunt doar trei travlinguri în tot filmul), care înghesuie instabilitatea moralo-psihică post-stalinistă în necuvânt și zugrăvește singurătatea prin cadre cu vaste câmpuri veșnic încețoșate ale unei Polonii suspendate în trecut. Cu personaje ale căror capete se află adeseori în colțurile de jos ale cadrului, regizorul diminuează apariția fizică a indivizilor pe ecran, în favoarea stării psihice poloneze generale, făcând loc decorului realist, impunătoarelor clădiri în gradient de griuri sau cerului permanent plumburiu. Peisajul sumbru domină personajele și creează stări de nesiguranță prin ideea de gol – drumurile personajelor se petrec în câmp deschis, cețos, apăsător, în păduri de execuție în care te pierzi cu privirea – peisaje care strivesc aproape fizic și compun nesiguranță, incertitudine prin spațiul neumplut de ceva palpabil, concret, ci doar de sentimentul fluid al singurătății bântuitoare, pasate de la un personaj la altul prin priviri, mai degrabă decât prin dialog.

Pawlikowski construiește (având-o după mult timp alături pe Rebecca Lenkiewicz) o poveste care depășește granițele particularului, tinzând către general, având-o în centrul atenției pe Anna (Agata Trzebuchowska), o fată de 18 ani cu ochi mari negri și figură inocentă, crescută în mănăstirea în care urmează să-și depună jurământul. La fel ca în drama cu titlu siropos, „My Summer of Love”, protagonista e orfană, doar că acțiunea filmului nu mai gravitează în jurul infatuării adolescentine, ci al dezgropării propriei identități și al propriului trecut. Înainte de jurăminte Anna e trimisă la mătușa sa, Wanda (Agata Kulesza), singura rudă aflată în viață, o femeie viciată și decadentă, al cărei stil păcătos de viață contrastează puternic cu direcția ascetică a Annei. Diferența abruptă dintre cele două personaje duce cu gândul la cuplul Mona – Tasmin din „My Summer of Love”, dar nu în sensul vreunui lesbianism, ci al diferenței dintre două personaje feminine ce au totuși ca element comun solitudinea. E drept că în „Ida” înstrăinarea ambelor personaje e mult mai pregnantă și mai reală (tragismul Tasminei se dovedește în final o prefăcătorie), și tocmai ea construiește candoarea într-o relație doar aparent fondată pe răceală și sarcasm. Wanda îi împărtășește scurt și fără menajamente fetei că numele ei real e Ida Lebenstein și că ambii săi părinți au fost uciși în timpul celui de-al Doilea Război, ironizând paradoxul călugăriței evreice. Dialogul eliptic ne tentează inițial să credem că Wanda e o prostituată, dar nu, e un judecător de vază al elitei comuniste supranumit în trecut „Wanda cea Roșie” în numele tuturor celor trimiși la moarte.

Deși plasat în Polonia anilor ’60, „Ida” nu e un film despre comunism, formatul pătrățos al altei ere și alb-negrul susținând încremenirea în

timp a indivizilor rarefiați, a orașelor scurse de viață, evocând vremea de mult trecută a ocupației naziste, a cărei umbră încă întunecă existența polonezilor cu răni nici acum cicatrizate. E un film în care trecutul se îmbină cu acordurile de jazz ale saxofoniștilor fani Coltrane, creionând fragila deschidere către Vest a unei noi generații nebombardate direct. Polonia comunistă a lui Pawlikowski e lipsită de sens, ruptura dintre generații iremediabilă, zbătându-se în mlaștina trecutului pentru acordurile venite ca o boare de pe un alt continent, din afara existenței lor șubrede.

Odată plecată de lângă Iisusul din ipsos la care se închina și din biserica în care a fost educată din pruncie, Ida pășește în profan. Încă din momentul intrării în casa mătușii sale, în care se bea, se fumează, se poartă tocuri, iar bărbații își strâng hainele ca urmare a nopților petrecute în desfrâu, ea își începe pelerinajul laic. Și, deși inocentă (Wanda îi ironizează lipsa de interes pentru distracție și lipsa de experiență în sex), e un personaj activ, determinat și inteligent în castitatea lui. Mărturisirea mătușii sale declanșează în ea dorința de a găsi osemintele fără mormânt ale părinților săi și un *road trip* care leagă cele două individe solitare (și care apropie filmul de un *road movie* minimalist cu accente de investigație). Dramele psihologice ale unei Wande, justificat vicioase, și decizia ei din final rup ceva și în Ida, ieșită din spațiul securizant al mănăstirii. Experiențele prin care trece atât pe drum, cât și în recompunerea imaginii mătușii sale, o maturizează ca într-un *coming of age*, construind o dramă cât se poate de complexă în austeritatea sa, o dramă nu doar despre căutarea identității Idei printre relicve naziste, ci și despre un popor schilodit de un război încă prezent. (Maria Cârstian)

Stockholm

Spania 2013
regie Rodrigo Sorogoyen

El și ea (cei doi rămân nenumiți de-a lungul filmului) se întâlnesc într-un club. El îi spune ca s-a îndrăgostit nebunește de ea. Ea îl ignoră, el ignoră spusele ei și uite-așa ajung să hălăduiască în miez de noapte printr-un Madrid al bulevardelor pustii luminate de neoane colorate care se amestecă neclar în fundalul prin care cei doi, văzuți prin obiectivul camerei lui Alex de Pablo, par să plutească, desprinși de lucrurile din jurul lor. E un romantism *indie*, cu cadre lungi înecate în muzică de fond, în care cei doi merg aiurea pe străzi, privindu-se, râzând, dar mai ales pălăvrăgind despre una, despre alta, un dialog *à la* Linklater din seria „Before"-urilor, cu replici care se ciocnesc la fel de bine, doar că aici miza e mai degrabă psihologică, decât filosofică.

Ce pare să îl preocupe pe regizorul-scenarist Rodrigo Sorogoyen, aflat la primul său lungmetraj, deși intenția devine clară abia după schimbarea de ton din a doua jumătate a filmului – însoțită de o schimbare radicală și în conceptul de imagine, cadrele supraexpuse fiind dominate aici de albul impersonal și rece al locuinței lui –, când în lumina dimineții, cei doi nu sunt nimic altceva decât doi străini, un bărbat care vrea să scape de o femeie oarecare cu care și-a petrecut noaptea și o femeie mai vulnerabilă decât pare, care își pierde controlul atunci când își dă seama de asta, e o psihologie a atracției sau, mai precis, un studiu al relației dintre victimă și agresor, care păstrează destule nuanțe pentru a nu aluneca într-un soi de didacticism steril.

Punerea în scenă din prima parte nu diferă cu mult de cea a unei comedii romantice eficiente și, recunosc, la două-trei dintre replicile lor, mai că mi-aș fi dorit să fi fost în locul ei. Ca să nu mai vorbim de interludiul dintre cele două acte, cu ea care pe jumătate enervată, pe jumătate speriată de avansurile lui, aleargă din apartamentul lui pe scări în jos, în timp ce el coboară în urma ei cu liftul chemat de ea cu câteva clipe înainte, întâlnindu-se la ținc, totul montat pe „La Gazza Ladra", a lui Rossini, și culminând într-un sărut în același timp triumfal și melodramatic, urmat de o tăietură cu elipsă la dimineața de după.

Ce nu îi poate fi negat lui Sorogoyen e minuțiozitatea cu care lucrează și poziționarea precisă a fiecărui element al construcției sale. Dacă ar fi adăugat scena de sex, sau i-ar fi lăsat să se sărute mai devreme în apartament, tot discursul său ar fi fost în van. E drept, nu mi-e foarte clar unde a vrut să ducă deznodământul (pe care vă las să îl descoperiți voi înșivă, deși, eu personal, l-am găsit destul de previzibil), dar până acolo mecanismul său narativ funcționează fără cusur.

Chiar dacă Ea poate fi privită în lumina deznodământului ca o victimă (a circumstanțelor, semnele unei depresii sau ale unei alte tulburări mentale care se adaugă în întâlnirea cu El, fără ca asta să îl transforme neapărat în agresor, deși e adevărat că momentele de violență verbală din cea de-a doua parte a filmului, care culminează cu el furios

bruscând-o pe ea, alunecă într-acolo), miza e jocul pasiv-activ dintre cei doi, care funcționează la nivelul fiecărei scene în parte în schimbul lor de replici și - la nivelul construcției filmului - în felul în care sunt dispuse cele două părți. El o urmărește pe străzi, refuzând să plece până când reușește să o aducă în apartamentul lui, iar ea, odată ajunsă acolo, refuză să mai plece, aruncându-i în față aceleași replici folosite de el cu o seară în urmă pentru a o seduce.

Sorogoyen spunea într-un interviu că legătura cu sindromul Stockholm (evidentă din titlu) a venit mult după ce ideea poveștii ca atare încolțise deja în mintea lui – probabil, undeva în decursul celor opt ani de care a a fost nevoie pentru a ajunge de la idee la film; la capitolul travaliu merită menționat și că filmul a fost făcut cu un buget extrem de redus, grație contribuției a vreo trei sute de „micro-investitori" care au finanțat proiectul prin *crowdfunding*. Voit sau nu, însă, filmul pare o transpunere a definiției de manual a sindromului în cauză în psihanalizarea jocului seducției.

Și, analizându-mi propriile reacții în fața primei jumătăți a filmului, după ușurința cu care m-am lăsat manipulată de tertipurile narative ale lui Sorogoyen, suspinând după aparentul romantism nebunesc al încăpățânării cu care un necunoscut urmărește o femeie pe stradă în miez de noapte, demonstrația pare făcută cu o acuratețe remarcabilă. (Oana Ghera)

Vi ar bast! (Suntem cele mai tari!)

Suedia, Danemarca 2013
regie Lukas Moodysson

Cine a zis că *punk*-ul este mort nu a văzut filmul lui Lukas Moodysson din 2013 despre două fete de 13 ani din Stockholmul lui 1982, cu tunsori și haine băiețești, care strigă cât le țin plămânii la microfon despre lucrurile pe care le urăsc și despre toți cei care nu le acceptă, bătând la niște tobe în care nu știu să bată și zgâlțâind o chitară la care nu știu să cânte.

Înfățișând prin Bobo și Klara, cele două protagoniste, atitudinea revoluționară mai mult instinctuală decât bazată pe vreo ideologie sau pe vreun argument politic, „Vi ar bast" e un film în care adolescența se manifestă cu furie, umor, sensibilitate și ingenuitate. Revenind la vechile preferințe din „Fucking Amal", sau „Tilssammans" („Împreună"), Moodysson continuă explorarea caracterelor feminine tinere, exilate, cumva, de ceea ce e văzut ca normă. Dacă în „Fucking Amal" povestea urmărea formarea unui cuplu între cea mai populară și cea mai nepopulară fată din școală, iar în „Tilssammans" felul în care Eva se adaptează la așa-zisa „viață la comun" din casa unchiului său, unde este nevoită să se mute împreună cu fratele mai mic și mama sa, din cauza violenței tatălui, de data aceasta Bobo și Klara sunt revoltate față de orice pare căutuși de puțin conformist, pornind de la înfățișare, până la alegeri de natură religioasă, motiv pentru care sunt respinse de aproape toată lumea din jur. Fetele se hotărăsc să-și facă o trupă în care o cooptează și pe Hedvig, tocilara cuminte și credincioasă care cântă la chitară la fiecare spectacol de toamnă, ignorând huiduielile întregului public. Conform principiilor lor, chiar se pricepe la chitară, poate le învață și pe ele câte ceva, iar dacă e huiduită, înseamnă că e de-a lor; totuși, dacă insistă să creadă în Dumnezeu, s-ar putea să nu mai fie. Din fericire, Hedvig nu insistă să rămână nici cu părul lung și pieptănat (fetele îi fac o frizură punk la foc automat, de n-o mai recunoaște nici maică-sa cea evlavioasă), nici cuminte și docilă în credință (spre sfârșitul filmului înjură de câteva ori în uralele Klarei care îi spune că a început să se dea pe brazdă).

„Vi ar bast!" nu e despre drumul spre succes al unei trupe renegate din suburbiile suedeze. Ce-i drept, se simte diferența dintre bubuielile fără noimă ale fetelor de dinainte de venirea lui Hedvig în trupă și cum ajung să sune cu ajutorul ei, însă singura lor melodie rămâne *Hate sport!* (compusă într-un moment de furie la adresa profesorului de gimnastică), iar unicul concert e cântarea de la un centru pentru copii, unde sunt huiduite înainte să înceapă, așa că dau și ele înapoi, adaptându-și versurile prin înlocuirea cuvântului „sport" cu numele orașului unde avea loc spectacolul. Filmul nu mizează pe asta, ci pe Bobo, Klara și Hedvig, pe cum lor nu le place să li se spună că sunt o trupă de fete, despre cum prietenia dintre ele se leagă cu telefoane în miez de noapte în care Klara se plânge de cât de groaznici sunt părinții ei care au mereu alte și alte probleme din cauza cărora să se certe sau în care Klara încearcă să înțeleagă de ce mama ei a venit iar cu alt bărbat acasă. Atragerea forțată a lui Hedvig într-o lume mică, dar plină de vână și spirit rebel, în care fata se încadrează perfect, dar în care n-ar fi avut niciodată curaj să se arunce singură, completează trioul camaraderesc. Moodysson rămâne aproape de problemele adolescentine, tratându-și personajele cu o seriozitate care să nu le dramatizeze peste măsură vulnerabilitatea sau să le ia din umor, ci să

le accentueze forța și implicarea cu care își trăiesc fiecare experiență într-o lume în care adulții sunt prea ocupați cu altele și în care să fii diferit și huiduit trebuie să devină cel mai bun imbold de încredere în sine.

Filmat din multe prim-planuri pe chipurile personajelor, „Vi ar bast!" are un ton intim și, în același timp, un aer documentarist la nivelul mișcărilor de cameră, părând că reacțiile fetelor sunt surprinse spontan de operator, cu mișcări imprecise și tremurânde. Conform spuselor lui Moodysson, de obicei aparatul de filmat este pus într-un colț al camerei și de acolo operatorul este lăsat să improvizeze în mișcări sau *zoom*-ări, astfel încât să răspundă cât mai bine spontaneității actorilor foarte tineri care sunt lăsați și ei să se joace cu întregul spațiu din jur. Astfel, tehnica ajunge să contribuie și ea la tonusul filmului care rămâne același, indiferent cărui public i se va adresa - adolescenți în căutarea inspirației sau adulți nostalgici după vremurile în care aveau 13 ani și visau să cânte pe vreo mare scenă a lumii. De fapt, Bobo, Klara și Hedvig nu au în niciun moment un scop anume, iar până spre sfârșitul filmului (când li se propune să cânte la centrul din orașul învecinat) nu există vreun punct fix în narațiune către care să curgă acțiunea. Totuși, nimic nu pierde din ritm, iar Moodysson are grijă să treacă prin toate, de la cititul articolelor despre ultimele trupe *punk* rămase pe baricade și aducerea acasă a sacilor plini de gunoaie ce par interesante, până la bătăi între Bobo și Klara pentru același băiat, desigur și el *punk*-ist *cool*, dar care nu merită osteneala sau punerea în pericol a prieteniei dintre fete.

S-a spus despre „Vi ar bast!" că ar fi și un film despre maturizare. Conține o scenă, pe la jumătatea filmului, în care fetele stau să adoarmă, iar Bobo este tristă și îi spune Klarei că nimic în viața ei nu merge cum ar trebui, după o seară în care băuse prea mult și vomitase în mijlocul petrecerii date de fratele Klarei. Pe jumătate ațipită, Klara îi răspunde: „Ai o prietenă căreia îi pasă de tine... ai chiar două prietene cărora le pasă de tine... și cânți în cea mai tare trupă din lume!". Eu nu știu ce altceva ar mai fi de spus. (Bianca Bănică)

Tom à la ferme (Tom la fermă)

Canada 2013
regie Xavier Dolan

„Tom à la ferme" (2013), penultimul film al lui Xavier *of all trades* Dolan, este un soi de *thriller* psihologic, adaptat după piesa cu același titlu scrisă de Michel Marc Bouchard, în care artificiile stilistice proprii autorului se amestecă cu citate din maeștrii genului (cu precădere Hitchcock) pentru a contura o halucinantă dioramă a jelirii. Sensibilitatea romanțioasă a lui Dolan (de la modul în care arată și joacă, la modul în care se folosește de *flashback*-uri și *slow-motion*) se mulează după grotescul poveștii și se transformă în funcție de el (pădurile și câmpiile încremenite în nuanțe tomnatice din „Les amours imaginaires" și „J'ai tué ma mere" devin un lan de grâu anemic și murdar, grâu ce *taie precum cuțitul în octombrie*). Tempoul filmului este lent, în ciuda zbenguielii constante a camerei, care rar se oprește sau se distanțează de personaje, și a unui montaj mai alert decât cel cu care ne-a obișnuit Dolan până acum, cerut de tensiunea necesară genului.

Tom (Xavier Dolan) se trezește prizonierul familiei de-abia răposatului său iubit, Guillaume, când se încumetă să apară pe nepusă masă la înmormântarea acestuia, undeva într-un orășel răsfirat și veșnic înnorat din estul Americii de Nord, neavând habar că mama lui Guillaume nu știe de natura relației dintre ei doi. După ce îndură lamentările mamei supărate că *iubita* odorului ei n-a venit să-și prezinte condoleanțele, Tom trebuie să reziste atacurilor *hitchcock*-iene ale lui Francis (Pierre-Yves Cardinal), fratele iubitului său și *villain*-ul acestui film, care dă năvală peste el în pat și în duș pentru a-l convinge să-și țină gura în legătură cu homosexualitatea lui Guillaume. După ce Tom primește o mamă de bătaie în toaleta bisericii deoarece și-a încălcat promisiunea și nu a ținut un discurs despre defunct și iubita lui imaginară, acesta o ia la sănătoasa pe autostradă într-un puseu de înjurături bilingve, doar pentru a se întoarce cu coada între picioare, de bunăvoie. Prins astfel între o mamă înnebunită de durere (și cu o figură à la Shelley Duval, de femeie bătută de soartă) și un frate nebun de-a binelea, puțin *bicourious* și notoriu pentru actele sale violente, Tom este obligat să-și proiecteze suferința în iubita semi-imaginară (fata există, partea cu iubirea e inventată), pe care mama lui Guy o cunoaște din poze și din vorbele lui Francis, mergând într-atât încât să îndruge pornoșeli la cină. Văzând că mama lui se distrează de minune cu Tom, Francis decide să îi scoată din funcțiune mașina și să-l inițieze în arta agriculturii. Din acest punct, relația dintre cei doi constă într-un binom de violență și tandrețe care funcționează până în momentul în care Tom reușește să scape – și de Francis, dar și de dileala lui temporară, care l-a ținut locului în cea mai sinistră fermă din ținut.

Un cadru din elicopter surprinde marea de pustietate din jurul orașului, fără a-l dezvălui însă și pe el, iar cromatica agresivă a lui Dolan este înlocuită aici cu tonuri neutre, închise. Claustrofobicul situației în care se găsește Tom derivă din lipsa unui spațiu exterior omogen, logic – toate locurile par insule în întinsul canadian, iar stilul lui Dolan de a păstra fundalul neclar, deci absența unei adâncimi în cadru revelatoare, plasticizează confuzia personajului – și din goliciunea și monocromatismul interioarelor. Ferma este rezumată printr-o serie de cadre cu animale costelive și câteva episoade cu încărcătură existențială, precum târârea unei vaci moarte prin curte sau nașterea (*off-screen*, surprinsă doar prin sângele de pe mâinile lui Tom și ale lui Francis) unui vițel care devine copilul de suflet al lui Tom.

Locuitorii deprimantului oraș îl primesc e masivul Francis ca pe o brută de temut - taxiurile nu vor să se apropie de casa lui, i-a fost interzis accesul în barul local – și totuși, atât Tom cât și Sarah (care este chemată de urgență pentru a se preface că este iubita lui Guillaume) se lasă seduși de acesta până la urmă. Ambiguitatea sexuală și emascularea care devine din ce în ce mai evidentă pe măsură ce relația dintre Tom și Francis evoluează contribuie la definirea singurătății sale. De asemenea, grija patologică pe care i-o poartă mamei sale, de dragul căreia terorizează pe toată lumea, îl izolează și îl definește pe acesta ca fiind neadaptat, imobil într-o stare de agresiune infantilă.

Misterul niciodată elucidat din jurul familiei lui Guillaume se prelungește și asupra acestuia. Neavând prea multe piste, căci prea rar se discută despre el și prea des despre durerea pe care moartea lui a pricinuit-o, putem doar intui că și el avea ceva din nebunia seminției sale. Singurul *flashback* din film îi înfățișează numai spatele, concentrându-se în totalitate pe Tom, iar moartea lui – deși factor determinant al filmului – nu este explicată. Mai mult, Tom află de la Sarah că acesta curvăsărea cât era ziua de lungă (și cu fetițe, și cu băieței), motiv pentru care, se prea poate, reușește Tom într-un final să se rupă de fermă și, după o alergătură febrilă prin pădure (în care, pentru a doua oară, ecranul se transformă progresiv într-un *widescreen* de toată frumusețea), de Francis. (Ioana Avram)

Semaine de la critique

ediția a 53-a

Cannes 13-25 mai 2014

de Andrei Rus

„Semaine de la critique" este, alături de „Quinzaine des réalisateurs", secțiunea de la Cannes cea mai puțin *glamouroasă*, care prezintă exclusiv, cel puțin la capitolul lungmetraje, primele două filme ale realizatorilor. Așadar, aici au șansa de a debuta carierele unor cineaști ce, poate, ulterior vor ajunge la fel de iubiți precum Chris Marker, Bernardo Bertolucci, Jean Eustache, Philippe Garrel, Barbet Schroeder, Ken Loach, Leos Carax, Wong Kar-wai, Arnaud Desplechin, Guillermo del Toro, Jacques Audiard, Kevin Smith, François Ozon, sau Gaspar Noé, cu toții descoperiți la „Semaine". Și e atât de lipsită de fast și de covoare roșii etc., încât atunci când - rareori - o vedetă americană simte nevoia să se retragă din nebunia Cannes-ului, vine în sala de 250-300 de locuri unde au loc proiecțiile și vizionează un film despre care cel mai probabil nu a auzit nimic până atunci, fără ca nimeni să se isterizeze și să leșine la vederea sa. Anul acesta, Ryan Gosling - care a avut la Cannes, dar în secțiunea „Un Certain regard", premiera primului său film în calitate de regizor și care la prima proiecție a stârnit un delir printre adolescenți ce au stat multe ore în fața *Palais*-ului festivalului pentru a intra la film și au format o coadă întinsă pe mai multe străzi - a venit din senin la una dintre proiecții; e adevărat că era urmat de vreo 4 bodyguarzi și că oamenii îi mai făceau câte o fotografie pe ascuns, dar în rest avea statut de spectator; și atât.

Competiția de lungmetraje de la „Semaine" cuprinde dintotdeauna doar 7 filme. Cei doi coordonatori ai secțiunii, Charles Tesson (director artistic) și Rémi Bonhomme (director de programe), urmăresc în paralel mai multe proiecte cinematografice aflate în derulare, călătorind în țări diverse în căutare de talente noi, pe care să le promoveze ulterior în cadrul „Semaine de la critique". Au o sarcină destul de dificilă, deoarece selecția lor trebuie să aibă o identitate proprie, capabilă să diferențieze secțiunea de celelalte trei de la Cannes (Competiția Oficială, „Un Certain regard" și „Quinzaine des réalisateurs"), fiecare cu un specific diferit, dar, de fapt, suprapunându-se la anumite nivele. Astfel, deși „Semaine de la critique" este singura secțiune de la Cannes dedicată primelor două filme din cariera cineaștilor, nu are, de fapt, exclusivitate în acest sens, numeroase filme de debut fiind selecționate și în celelalte competiții. După mărturisirile lui Tesson și ale lui Bonhomme, se pare că există discuții săptămânale prealabile începerii festivalului între toți directorii secțiunilor, în cadrul cărora au loc negocieri cu privire la prezența anumitor filme într-un program sau în altul. Astfel, spre exemplu, în 2014, cel de-al doilea film al realizatoarei italiene Alice Rohrwacher, „Le meraviglie" („Minunățiile"), a fost respins de comitetul de selecție al Semaine – nici măcar nu a ajuns printre semi-finaliste -, pentru a fi inclus ulterior, oarecum surprinzător, de Thierry Frémaux – directorul delegat al Festivalului de la Cannes – în Competiția Oficială, unde a și câștigat un premiu important (Marele Premiu al Juriului).

E adevărat că secțiunile principale și cele mai mediatizate de la Cannes – Competiția Oficială și „Un Certain regard" – ridică an după an semne de întrebare asupra compromisurilor artistice pe care Frémaux le face pentru a asigura proeminență mediatică festivalului, prin includerea în selecție a unor filme mediocre sau chiar catastrofale (precum filmul de deschidere, „Grace de Monaco", realizat de Olivier Dahan), doar fiindcă au staruri în distribuție și din cauză că producătorii lor, unii dintre cei mai influenți ai lumii, își condiționează de multe ori prezența, cu filme valoroase (pline de staruri) în secțiunile de la Cannes, de includerea acestor mini-dude. Însă, tocmai deoarece toată lumea știe - și e vizibil cu ochiul liber – că cele două programe principale de la Cannes îmbină arta și comerțul, „Semaine de la critique" și „Quinzaine des réalisateurs" trebuie să demonstreze constant că varianta pură, lipsită de presiuni industriale, este viabilă și poate revela lumii viziuni intransigente, poate de negăsit în celelalte secțiuni. Faptul că directorii „Semaine" nu reușesc întotdeauna să obțină în selecție toate filmele pe care și le-ar dori se datorează faptului că, de multe ori, realizatorii și producătorii preferă, dacă au de ales, să își includă creațiile în programele intens mediatizate ale festivalului, din rațiuni în primul rând comerciale – Cannes

este locul în care filmele au ocazia să își găsească distribuitori în toată lumea, așa că e preferabilă uneori prezența în secțiuni cât mai vizibile, care atrag masiv atenția criticilor și a exploatatorilor. Deși nu cred că ar recunoaște-o deschis, foarte important în această rivalitate, mai mult sau mai puțin amicală, între secțiunile de la Cannes este premiul „Camera d'or", singurul pentru care concurează filme din toate programele festivalului, cu condiția să fie debuturi în lungmetraj ale cineaștilor. Anul acesta, premiul a fost câștigat de un film din „Un Certain regard" („Party Girl", al francezilor Claire Burger, Samuel Theis și Marie Amachoukeli-Barsacq), ceea ce nu înseamnă, bineînțeles, decât că acesta a fost pe placul juriului prezidat de cineasta Nicole Garcia – despre care mulți francezi de la fața locului spuneau că va prefera cel mai probabil un film mai curând convențional, realizat de o femeie. Și așa s-a și întâmplat, doar că „Party Girl" are nu una, ci două realizatoare - și un co-regizor, e drept.

În juriul Semaine de la Critique

Am ajuns membru al Juriului „Revelation France 4" în urma unui concurs de aplicații organizat de „Semaine de la critique" în colaborare cu Institutul Cultural Român și cu Institutul Francez din București. Același proces de selecție a avut loc în alte trei țări (Franța, Argentina și Mexic), de unde veneau ceilalți colegi de juriu (Louise Riousse, Guido Segal și Sergio Huidobro), cu toții critici mai tineri de 30 de ani, aflați, ca și mine, pentru prima oară la Cannes. Acesta este unul dintre cele două jurii ale secțiunii – celălalt se numește Nespresso și a fost format din patru critici maturi și experimentați, veniți din tot atâtea țări și colaboratori sau redactori ai unor publicații de cinema titrate (Daniela Michel din Mexic, Fernando Ganzo din Spania, Jordan Mintzer din SUA și Jonathan Romney din Marea Britanie). Ambele jurii au fost prezidate de cineaste descoperite la „Semaine de la critique", dorința organizatorilor fiind de a provoca astfel discuții între două tabere care au prea rar ocazia de a schimba opinii despre filme. Rebecca Zlotowski, tânără realizatoare franceză, al cărei debut, „Belle épine", a fost una dintre revelațiile ediției din 2010 a Festivalului de la Cannes, pentru ca mai recentul „Grand Central" să se bucure de un destul de mare succes de public în Franța, a fost colega mea de juriu. Britanica Andrea Arnold, de două ori câștigătoare a Premiului Juriului Competiției Oficiale – cu „Red Road", în 2006, și cu „Fish Tank", în 2009 -, și descoperită la „Semaine" în 1998, cu scurtmetrajul „Milk", a prezidat celălalt juriu.

Pe toată durata festivalului, aveam de vizionat câte un film din competiție pe zi, de la ora unsprezece și jumătate dimineața. După proiecții, ne strângeam cu toții la o cafea și discutam un pic despre cele văzute. Undeva la mijlocul procesului, în cadrul unui prânz oficial, ne-am exprimat opiniile în mod organizat la o masă, iar în seara ulterioară vizionării ultimului film al secțiunii („Plebya" / „Tribul", al ucrainianului Myroslav Slaboshpytskiy, care a și câștigat ambele premii ale juriilor „Semaine de la critique") a avut loc deliberarea finală, la o cină burgheză delicioasă pe malul mării.

Discuția finală a durat aproximativ trei ore și orice subiect atingeam, întotdeauna ne întorceam la același film și îl întorceam pe toate părțile. Am încercat, într-un mod cumva pervers, să găsim un alt film pentru a-l premia, în ideea că poate filmul ăsta e arogant de bun, și că poate unul dintre celelalte, fiecare cu destul de multe probleme și lipsuri, s-ar putea să fie o decizie mai curajoasă sau mai subtilă din partea noastră. Dar, după ce am întors filmele pe toate părțile, reveneam la același titlu. Așa că, la un moment dat,

Hope, 2014

după ce am obosit, ne-am dat seama că asta e situația - devenise evident că aveam cu toții o preferință clară, pentru acest film. Și am decis să-l premiem, cum ar fi fost probabil normal de la început. O altă chestiune oarecum perversă din partea noastră a fost că ne-am pus problema să nu premiem același film precum celălalt juriu de la „Semaine de la critique". Ne-am gândit vreo cinci minute cam înspre ce film ar putea să se îndrepte gusturile celorlalți, care deliberau în același timp și loc cu noi, la o masă aflată la câțiva metri distanță. Am terminat cam în același timp cu ei și, după ce am aflat că au premiat același film, am încercat să îi convingem pe organizatori să ne permită să oferim o mențiune specială, din partea ambelor jurii. Nu s-a putut, așa că am reluat discuția cu scopul de a găsi un alt film câștigător. Ne-am dat cu capul de pereți vreo 15 minute, dar nu am ajuns la un consens și discuția revenea la același titlu.

La un moment dat, Andrea Arnold s-a apropiat de masa noastră și ne-a întrebat cum stăm. Rebecca Zlotowski i-a explicat situația. Arnold, care e o femeie adrenalinică, parcă veșnic pusă pe șotii, a tăcut și i-am cerut sfatul. Și iată ce ne-a zis: „Nu încercați să gândiți ca niște politicieni, să calculați posibilele efecte ale premiului asupra cineaștilor, asta se întâmplă tot timpul în festivaluri și e nasol. Mergeți pe varianta care pe bune vă place cel mai mult, nu faceți acte de caritate aici". Am făcut-o să pară mai filosoafă decât e de fapt în viața de zi cu zi, dar ceva de genul ăsta a zis. Și într-un minut eram gata, cu decizia luată, deoarece chiar cred că avea dreptate. Au venit și ceilalți membri ai celuilalt juriu, ne-am pupat, am ciocnit un pahar de vin cu ei și cu Charles Tesson și am zis că mergem cu toții într-un bar să sărbătorim. Dar Andrea Arnold a venit cu o nouă idee, să înotăm cu toții atunci și acolo, în mare, la miezul nopții. „Nu-i așa că ar fi mișto? Să vă văd pe toți în mare, împreună cu mine? Am încercat asta o dată, când am fost membră a juriului Competiției Oficiale, dar nu am reușit decât să-l conving pe Ewan McGregor să facem împreună câțiva pași de dans dintr-o coregafie de-a lui Janet Jackson pe covorul roșu, în seara decernării premiilor."

Uneori era atât de convingătoare, încât deși apa era rece și noaptea nu erau mai mult de zece grade afară, în câteva minute eram cu toții dezbrăcați și ne aruncam în valuri. Nu a fost cine știe ce gestul ăsta adolescentin, cel puțin pe moment. Mi s-a părut altfel a doua zi pentru că, revăzându-i pe toți ceilalți la prânz, simțeam că suntem un fel de mic grup de prieteni, deși cu unii membri ai juriului matur nu schimbasem până atunci mai mult de două propoziții. Ne-am dus apoi, ca orice grup fandosit de la Cannes în clubul „Silenzio", care îi aparține lui David Lynch. Rebecca cunoștea pe toată lumea la Cannes și avea intrare mai peste tot (în plus, îi și place să petreacă, și de ce nu, la urma urmelor?) Dar în zece minute, în plictiseala blazată de acolo, ne-au trecut energia și cheful de petrecut și ne-am împrăștiat care încotro. Și cam asta a fost - așa a decurs deliberarea juriului meu din cadrul „Semaine de la critique".

Filmele

În acest an, filmul care a câștigat trei, din totalul de patru premii ale „Semaine de la critique", se numește „Tribul", și reprezintă debutul cineastului ucrainian Myroslav Slaboshpytskiy. Plasat într-un liceu de surdo-muți din Ucraina, filmul nu are niciun fel de subtitluri și conține foarte, foarte multe dialoguri, toate realizate prin intermediul limbajului semnelor. E construit din planuri-secvență, spectaculoase și cu elemente imprevizibile; are câteva momente șocante, cu scene explicite de sex între minori, sau cu unele de o violență greu de suportat, mai ales că se petrec în timp real; prezintă o mulțime de locuri comune despre această parte a Europei (prostituție, corupție, dorința de emigrare), dar le abordează într-un mod particular; și construiește una dintre cele mai emoționante povești de iubire pe care le-am văzut vreodată într-un film, cea dintre protagonistul adolescent care intră în gașca de răufăcători (în Trib) și adolescenta care se prostituează cu o aparentă plăcere - nu există în acest film niciun fel de moment de tandrețe între cei doi, cel puțin nu în sensul convențional al termenului, pentru că, altfel, momentul dinspre final când, după ce fata obținuse cu greu un pașaport fals pentru a emigra în Italia, băiatul îl mănâncă furios, deși toți ceilalți din trib îl bat cu violență, e de o gingășie incredibilă, chiar dacă - precum toate celelalte manifestări ale personajelor - e aparent agresiv. Sper că „Tribul" va fi proiectat la un moment dat și în România și că veți avea ocazia astfel să-l vedeți. Încercați să nu vă luați după *trailer*, sau după fotografiile de promovare ale filmului - niciunele nu reușesc să-i surprindă esența.

Celelalte patru filme pe care le-am remarcat în competiția Semaine sunt: „Hope" (un film francez de debut, realizat de Boris Lojkine în Africa, cu actori neprofesioniști, imigranți ilegali care nu au obținut viza pentru Cannes și nu au putut, deci, participa la premieră), „It Follows" (film american de gen - *horror* - realizat de David Robert Mitchell, conținând câteva secvențe fascinant stilizate), „Piu buio di mezzanotte" (film italian de debut, realizat de Sebastiano Riso - în mod evident, un mare fan al lui Fassbinder -, cu un actor care seamănă incredibil de bine cu Tadzio, din „Moarte la Veneția", al lui Visconti, dar care trece prin situații ce amintesc de filmele de început ale lui Larry Clark sau Gus van Sant) și „Gente de bien" (un film columbian de debut, realizat de Franco Lolli, despre relația dintre un tată sărac și fiul lui, cu multe trimiteri la „Hoții de biciclete", al lui De Sica).

În afara competiției, filmul care mi-a atras cel mai tare atenția se numește „Fla: faire l'amour", al realizatorului francez Djinn Carrénard. Aflat la cel de-al doilea film al carierei, Carrénard e un fel de nou Abdellatif Kechiche al cinematografiei franceze, însă unul care refuză construcția unui scenariu după reguli convenționale de gradare a evenimentelor. În rest, păstrează anumite principii ale conaționalului său (deși, de fapt, la origini, Kechiche e tunisian, iar Carrénard e din Haiti), explorând un fel de estetică naturalistă, axată pe interpretarea foarte necosmetizată a actorilor – aproape toți neprofesioniști - și pe spontaneitatea reacțiilor acestora în fața camerei de filmat. Maniera lui Carrénard e una de gherilă, deoarece, spre deosebire de Kechiche, care insistă de obicei asupra chipurilor actorilor atunci când îi surprinde în timpul unor discuții aprinse, acesta se prelinge pe detalii insignifiante – de pe chip, spre picioare, sau spre mâini, sau pe câte un obiect din încăperea respectivă, uneori existând momente lungi de *unsharf*, în care imaginea devine complet sau parțial blurată. Apoi, la nivel narativ, progresia e incertă și secvențială, fiind prezentate în paralel mai multe personaje, a căror traiectorie se întretaie, fără a exista însă scene de respiro, unde elementele adunate până atunci să permită privitorului să reflecteze la semnificații. Carrénard construiește

un film exclusiv din secvențe intense emoțional, personajele – indiferent de combinații – fiind surprinse în situații conflictuale puternice, exprimate prin repetate adresări la un volum și debit verbal alarmante. Precum la Kechiche, impresia lăsată e de improvizație, de cele mai multe ori actorii trăgând de subiectele de ceartă până aproape obosesc fizic, nefiind căutată o construcție verosimilă psihologic – motiv pentru care unele dintre discuții par la început aberante și necredibile -, ci una cu potențial de șoc și de scoatere a privitorului din zona de confort. Același lucru se întâmplă și la nivel vizual, prin modificarea aleatorie a centrului de interes al camerei. Filmul conține nenumărate paranteze narative și alunecă în direcții ce difuzează linia principală a scenariului, conferind impresia de preaplin, de structură gata să explodeze. De altfel, Carrénard mizează pe dejucarea permanentă a așteptărilor spectatorilor, obișnuiți cu structuri narative și stilistice coerente și compacte, și le propune să intre într-o schemă ludică, unde orice poate deveni plauzibil și, mai ales, totul este permis. Finalul e liric și schimbă complet tonul de până atunci (alert și agresiv), imaginile devenind brusc idilice, iar o voce din *off* (aparținând protagonistului) clarificând circumstanțele dispariției și, apoi, a reapariției fratelui mai mic – ceea ce ridică, din nou, un semn de întrebare asupra verosimilității traumei acestuia, presupusă a fi o consecință a vinei resimțite după moartea celuilalt. Așa cum am tot sugerat de-a lungul analizei, Carrénard e interesat de explorarea unui eclectism stilistic și a posibilităților de combinare a unor registre de multe ori contradictorii. Modul în care o face e reconfortant, inteligent și emană libertate prin toți porii. Da, cred că asta ar trebui să exprime filmul oricărui cineast tânăr neînfricat.

Celelalte două filme notabile prezentate în afara competiției „Semaine de la critique" nu mi s-au părut nici pe departe la fel de incitante. Dintre ele, „Respire", cel de-al doilea lungmetraj realizat de actrița Melanie Laurent, deși se cramponează în clișee narative despre iubirea adolescentină și despre jocurile de putere inerente, e memorabil în primul rând datorită prestației celor două actrițe tinere din rolurile principale – Lou de Laage și Josephine Japy -, pe care Laurent, în ciuda unor situații schematice construite de ea, le ghidează spre interpretări de multe ori nefinisate, încurajând anumite lungimi și extravaganțe gestuale, de cele mai multe ori capabile să creeze semnificații proprii, separate de narațiune. Din acest motiv, atracția dintre cele două, care nu se consumă niciodată în planul fizic, rămânând la un nivel emoțional și ludic, capătă nuanțe contradictorii, la fel cum îndepărtarea lor, altfel realizată mecanic, devine relevantă exclusiv prin prisma spontaneității reacțiilor celor două protagoniste. Nici la nivelul mizanscenei Laurent nu e lipsită de idei, construind un plan-secvență ingenios în a doua parte a filmului, pentru a revela în același timp trei personaje în momente diferite ale existenței lor, sau folosindu-se de sunet și de locații alese inspirat pentru a potența anumite trăiri exaltate ale fetelor. În rest, „Respire" e insipid, nedepășind statutul de film despre maturizare, și confundându-se cu zeci de alte produse cinematografice bazate pe subiecte similare. „Haganenet" („Educatoarea"), cel de-al doilea lungmetraj al cineastului israelian Nadav Lapid, realizat după foarte popularul său debut, din 2011 („Ha-shoter" / „Polițistul"), e o dramă care amintește de „Birth" (2004, regie Jonathan Glazer), urmărind parcursul unei educatoare care crede sincer că unul dintre micuții din grădinița unde predă e un poet de geniu. Filmul e construit din ambiguități de toate felurile: se sugerează că femeia ar avea și ceva porniri erotice pentru băiat, dar, deși există o scenă în care îl spală pe acesta și altele două în care întrerupe partide de sex cu doi bărbați, din cauză că gândurile îi zboară spre micuț, sentimentul nu e niciodată explicitat de Lapid. Apoi, cineastul încearcă să inducă un fel de ambivalență morală, prin care să confere complexitate protagoniștilor: educatoarea pretinde inițial că poeziile culese de la copilul-minune îi aparțin, pentru ca ulterior să încerce să convingă pe toată lumea de geniul acestuia, iar băiatul, deși acceptă fără rezerve să fugă împreună cu femeia cât mai departe de mediul opresiv, în care tatăl face tot posibilul să îi înfrâneze pornirile artistice, alertează spontan poliția, susținând că fusese răpit de aceasta. Problema principală a filmului lui Lapid este că toate aceste mecanisme narative sunt folosite mecanic, ambiguitățile amintite nereușind să potențeze un mister uman, ci doar să evidențieze nesiguranțele cineastului.

Tribul, 2014

EM MENU

FILMELE \ REDACTORII	Diana Mereoiu	Bianca Bănică	Irina Trocan	Oana Ghera	Andrei Rus	Ioana Moraru	Raluca Durbacă	Andrei Gorzo	Gabriela Filippi
E agora? Lembra-me (r. Joaquim Pinto)			★★★★★		★★★★★				
Le dernier des injustes (r. Claude Lanzmann)							★★★★★		
Vi är bäst! (r. Lukas Moodysson)		★★★★★	★★		★★★	★★★			★★★★
Trei exerciții de interpretare (r. Cristi Puiu)	★★★	★★★		★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★
Vic + Flo ont vu un ours (r. Denis Côté)			★★★		★★★	★★★★			
Stockholm (r. Rodrigo Sorogoyen)		★★★	★★	★★★	★★	★★★			★★★★★
Snowpiercer (r. Bong Joon-ho)	★★★★		★★★★			★		★★★	
La Vénus à la fourrure (r. Roman Polanski)		★★★	★★★			★★★			★★★
Història de la meva mort (r. Albert Serra)			★★		★★★				★★★★
Les Rencontres d'après minuit (r. Yann Gonzales)		★★★	★★		★★★★				
Still Life (r. Uberto Pasolini)							★★★		★★★
The Immigrant (r. James Gray)		★★	★★★★		★★★	★★			★★★
Sacro GRA (r. Gianfranco Rosi)			★★★				★★		★★★
Real (r. Kiyoshi Kurosawa)	★★★		★★						
Soshite Chichi ni Naru (r. Hirokazu Koreeda)		★★	★★★	★★★		★★		★★	★★
Under the Skin (r. Jonathan Glazer)	★★		★★★		★★		★★		
Tom à la ferme (r. Xavier Dolan)			★★★		★	★★			
Michael Kohlhaas (r. Arnaud des Pallières)			★★						

★★★★★ *capodoperă*

★★★★ *trebuie văzut*

★★★ *merită văzut*

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

★ *pierdere de vreme*

NE REVEDEM ÎN TOAMNĂ CU ȘI MAI MULTE FILME BUNE!

powered by

unatc

SAPTE SERI · DECAT O REVISTA · ANTHONY FROST ENGLISH BOOKSHOP · cărturești · DILEMA · Veioza · TATAIA · JUMĂTATEA PLINĂ · paspartu · LiterNet.ro · SUB 25 · FEEDER.RO · MODERNISM