

FILM MENU

REVISTA
DE CULTURĂ
CINEMATOGRAFICĂ

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

NR. 7, OCTOMBRIE 2010

Semih Kaplanoglu •
Gaspar Noé •
Satoshi Kon •
Lotte Reiniger •
Răzvan Rădulescu •



CLAIRE
DENIS

SHIRLEY
CLARKE

VERA
CHYTILOVA

SAMIRA
MAKHMALBAF

PROGRAM

Octombrie - Noiembrie

27 octombrie

Teen kanya (Două fiice), India 1961
regia Satyajit Ray

3 noiembrie

Cléo de 5 à 7 (Cleo de la 5 la 7), Franța - Italia 1962
regia Agnès Varda

10 noiembrie

His Girl Friday (Fata sa de vineri), SUA 1940
regia Howard Hawks

17 noiembrie

Chelovek s kino-apparatom (Omul cu aparatul de filmat),
U.R.S.S. 1929, regia Dziga Vertov
The Brig (Carcera), SUA 1964
regia Jonas Mekas

24 noiembrie

The Savage Innocents
(Inocenți sălbatici)
Franța - Italia - Marea Britanie 1960
regia Nicholas Ray

CINEMATECA UNION
ÎN FIECARE MIERCURI SEARA
DE LA ORA 19.30

**FILM
MENU**

1980





La mujer sin cabeza, 2008

SUMAR

04 Editorial

05 Review

Lourdes, Tetro, Gaspar Noé, șamanul, Visage, Morgen, Un poet - Semih Kaplanoglu, Inception, Sayonara, Satoshi Kon, Marți, după Crăciun, Trash Humpers, Zanan-e berdun-e mardan, Gainsbourg, l'homme qui aimait les femmes

26 Interviu

Interviu cu Răzvan Rădulescu

38 Animație

Lotte Reiniger - umbre, zâne și povești

41 Teorie de film

Sus realismul! Jos Realismul! (2), Despre necesitatea istorică a feminității lui Bette Davis

51 DOSAR - Femei-regizor

Claire Denis - un cinema în stare de transă,
Ann Hui și viața postmodernistă a oamenilor „neimportanti”, Portretul lui Shirley,
Jane Campion - autor?, Kira Muratova, curator de personaje,
Mărul, tabla, calul și după-amiaza Samirei Makhmalbaf, Lucrecia Martel: precizia emoției,
Neliniștita Vera Chytilova

76 Festivaluri

Festivalul Internațional de Film de la Sarajevo

79 Cotații filme

AL ȘAPTELEA NUMĂR FILM MENU

Numele primei realizatoare de cinema a lumii, Alice Guy-Blaché, are astăzi pentru populația anglofilă o conotație masculină. Noi am denumit dosarul acestui număr al revistei „Film Menu”, dedicat cineastelor, „Femei-regizor”. Am putea fi trași la răspundere, pe bună dreptate, pentru sintagma aparent misogină la care am apelat, de către acei cititori care cunosc avântul reprezentantelor de sex feminin într-o profesie dominată covârșitor de bărbați timp de peste 70 de ani. Puteam să ne rezumăm la a denumi dosarul mult mai simplu, în diferite moduri: „Cineaste”, „Regizoare”, „Realizatoare” etc. Însă am simțit că niciunul din acești termeni, incluși astăzi în vocabularul de specialitate, nu poate cuprinde o realitate încă ușor de perceput: femeile se află în continuare în minoritate în domeniul regiei de cinema. Este de ajuns o rememorare a filmelor realizate de femei și distribuite pe ecranele din România în ultimii ani pentru a atesta această afirmație. Iar dacă ne-am rezuma la o trecere în revistă a lungmetrajelor cineastelor din țara noastră apărute în primul deceniu al noului mileniu, balanța numerică ar trage încă mai drastic înspre reprezentanții masculini ai breslei. Veți dori în continuare să ne îndreptăm atenția spre cinematograful mai dezvoltat și spre culturi mai emancipate decât a României. Vă propun, așadar, să ne reamintim câte filme realizate de femei au intrat în 2010 în competiția Festivalului de la Cannes, cel mai important festival de film al lumii. Răspunsul este: niciunul (din 19 filme candidate). În același an, la Festivalul de la Venetia au fost acceptate în competiție 3 filme realizate de femei (din 24 de filme candidate), iar la Berlin tot 3 (din 20 de filme candidate).

Este, însă, un fapt demn de remarcat că cineastele s-au bucurat în ultima perioadă de o atenție specială a presei și a cinefililor de pretutindeni, prin prisma palmaresului obținut în cadrul aceluiași festivaluri în care continuă să se afle în minoritate netă sau în cadrul ceremoniilor de premiere ale diferitelor Academii de Film ale lumii. În decursul unui singur an, Festivalul de Film de la Berlin a fost câștigat de către peruanca Claudia Llosa, cu filmul „La teta asustada” („Laptele deznădejdi”, 2009), despre care am scris în numărul al 4-lea al „Film Menu”, Academia Americană de Film a decernat premiul „Oscar”, pentru prima dată în istorie, la cele mai importante două categorii – „cea mai bună regie” și „cel mai bun film al anului” – unei producții realizate de Kathryn Bigelow, „The Hurt Locker” (2008), despre care am scris în numărul al 5-lea al „Film Menu”, iar, foarte recent, la Festivalul de Film de la Venetia a triumfat Sofia Coppola, cu „Somewhere” („Undeva”, 2010).

Pe fondul acestui val de susținere a realizatoarelor de cinema, am decis să le dedicăm un dosar întreg al revistei. Nu ne-am propus, așa cum veți constata în continuare, să trasăm un istoric al prezenței lor în profesia regiei de cinema. Am dorit, în schimb, să supunem analizei opera unor cineaste aparținând cât mai multor puncte de pe Glob. Continentul african rămâne nereprezentat în acest număr al revistei, în ciuda faptului că una din realizatoarele prezente în cadrul dosarului, Claire Denis, a copilărit în Camerun și și-a plasat mai multe filme în acea parte a lumii, însă promitem să revenim asupra acestuia printr-un întreg dosar. În rest, Europa e reprezentată de Claire Denis (Franța), de Věra Chytilová (Cehia), de Lotte Reiniger (Germania) și de Kira Muratova (Ucraina, Rusia, România), America de Nord de Shirley Clarke (SUA), America de Sud de Lucrecia Martel (Argentina), Asia de Ann Hui (Hong Kong) și de Samira Makhmalbaf (Iran), iar Australia (sau Oceania) de Jane Campion (Noua Zeelandă). Nu figurează în cadrul dosarului trei cineaste la care ținem, Agnès Varda (Franța), Maya Deren (SUA) și Leni Riefenstahl (Germania), dar cărora le-am dedicat deja articole ample în numere anterioare ale revistei, iar lui Chantal Akerman (Belgia), lui Yvonne Rainer (SUA), lui Kathryn Bigelow (SUA) și altor realizatoare fără de care cinematografia mondială a ultimelor decenii ar fi fost mai săracă valoric, le vom dedica materiale în viitoarele numere ale revistei.

Nu ascundem faptul că, prin acest dosar, dorim să încurajăm indirect regizoarele din România aparținând generației noastre să ne ofere material de analiză în viitorul apropiat.

ANDREI RUS

REDAȚIA

REDACTOR COORDONATOR

Andrei Rus

REDACTORI

Dan Angelescu, Oana-Irina Băilă, Cristina Bilea, Sorana Borhină, Andreea Borțun, Tudor Buican, Andrei Ciorică, Roxana Coțovanu, Gabriela Filippi, Anna Florea, Tudor Jurgiu, Mirona Nicola, Andra Petrescu, Irina Trocan, Miruna Vasilescu, Emi Vasiliu

COLABORATOR INVITAT

Andrei Gorzo

DESIGN ȘI EDITARE FOTO

Anna Florea

ILUSTRĂȚIE COPERTĂ

Matei Branea

ILUSTRĂȚII INTERIOR (Cineclub, Tabel cotații)

Tudor Prodan

P.R.

Andreea Borțun

CORECTOR

Ormus Profane

CREDITE FOTO

Independența Film, New Films România, Glob Com Media, Ro Image 2000

Lourdes



de Irina Trocan

Titlul filmului „Lourdes” e un toponim. Se referă la acel loc de pelerinaj catolic care primește anual șase milioane de vizitatori - o bună parte din ei purtați într-acolo de speranța unei însănătoșiri miraculoase. Christine (Sylvie Testud), protagonista filmului, e chiar mai sceptică decât ceilalți pelerini; o frământă mai puțin nădejdea că tocmai ei i se va vindeca infirmitatea. Filmul Jessicai Hausner întretine această îndoială - faptul că titlul desemnează locul, nu personajul, e un prim indiciu în acest sens. Jessica Hausner o folosește pe Christine pentru a dezvălui, treptat, atmosfera din Lourdes - nu folosește locul de pelerinaj ca decor pentru ceea ce e numit de obicei o „poveste emoționantă”.

Unii comentatori au apreciat că „Lourdes” are stilul unui documentar. Nu e într-un totul surprinzător: atâtea filme cu teme religioase reciclează simboluri - în lipsă de altceva-, încât, pe lângă prețiozitatea lor, frustetea lui „Lourdes” poate trece drept mizanscenă invizibilă. Mai mult, filmul e presărat cu detalii veridice, pe care Jessica Hausner le-a cules în lunga perioadă de documentare dinaintea scrierii scenariului: locațiile valorifică eclectismul orașului - Lourdes apare alternativ ca biserică, spital și stațiune montană; programul pelerinilor e compus dintr-un amestec de proceduri și timp pentru socializare, iar îngrijitoarele infirmilor (personal ecleziastic aparținând

Ordinului Maltez) trebuie să îndeplinească simultan funcții de asistentă și de organizator.

Interpretarea lui Sylvie Testud dovedește același efort de pregătire. Actrița pare deprinsă cu limitările pe care i le impune rolul: cum personajul ei e o femeie care suferă de scleroză multiplă, ținută într-un scaun cu roțile, Sylvie Testud e nevoită să-și controleze mișcările corpului și să se exprime numai prin fizionomie și prin modulațiile vocii.

Și totuși, e impropriu spus că filmul Jessicai Hausner „are stilul unui documentar”. Nu poate fi integrat în acel subtip al realismului cinematografic caracterizat prin discreția regiei -spontaneitatea încadraturilor și a mișcărilor de cameră, lipsa iluminării artificiale (folosită de obicei pentru înfrumusețarea subiectului); dimpotrivă, fiecare cadru din „Lourdes” e compus cu meticulozitate. De altfel, o asemenea mizanscenă -care ar face locul de pelerinaj să arate cât mai „pământean”- nu i-ar servi subiectului; ar fi echivalentul afirmației că religia este creată de oameni - în fond, o platitudine.

Jessica Hausner însăși neagă că filmul e asemănător unui documentar, și îl citează ca influență pe Jacques Tati. Trebuie precizat că mizanscena ei nu e nici pe departe la fel de riguroasă ca aceea din „Les vacances de Monsieur Hulot” („Vacanța

Austria-Franța-Germania 2009

regie și scenariu Jessica Hausner

imagine Martin Gschlacht

montaj Karina Ressler

sunet Matz Müller

costume Tanja Hausner

cu Sylvie Testud, Bruno Todeschini

d-lui Hulot”, 1953) sau „Playtime” (1967), nici la fel de puțin manipulativă: Jessica Hausner folosește mișcări de aparat pentru a redirectiona atenția spectatorilor, și trece de repetate ori de la un plan general - o încăpere întreagă- la plan mediu - un grup restrâns- ca să izoleze ce e mai important de observat.

Dar „Lourdes” seamănă cu filmele lui Jacques Tati printr-o anumită seninătate a tonului și prin alegerea unor încadrături care extrag umorul dintr-o situație - un haz de necaz cinematografic. De exemplu, când asistenta și Christine stau în fața oglinzii din baie (Christine fiind așezată în scaunul cu roțile), cele două femei sunt filmate de la înălțimea umărului asistentei, astfel încât lui Christine i se vede în oglindă numai fruntea - e clar că nu-și poate vedea reflexia. În alt moment, protagonista -care nu se poate roti cu scaunul- întoarce capul, zâmbitoare, să vorbească peste umăr cu o asistentă care s-a oprit în spatele său; pe toată durata conversației, camera rămâne fixată asupra ei, din spatele scaunului cu roțile.

O altă asemănare dintre „Lourdes” și filmele lui Tati, poate mai admirabilă decât prima, e finețea cu care sunt recreate relațiile interumane într-un spațiu dat. între anumiți pelerini se leagă prietenii (unii invalizi nu pleacă de acasă niciunde altundeva). Unii stârnesc aversiunea celorlalți (când Christine se vindecă, o femeie cu convingeri religioase mai puternice obiectează că ea ar fi meritat mai mult un miracol). Ceilalți nu intră în contact cu vecinii deloc; Jessica Hausner și directorul de imagine Martin Gschlacht îi surprind în planuri largi, izolați în colțurile lor, așteptând să li se întâmple o minune; i se poate întâmpla oricui.

Tetro



de Mirona Nicola

Cel mai recent film al lui Francis Ford Coppola e greu de încadrat într-o categorie. Descompus în elementele constitutive, ușurează sarcina de a emite judecăți de valoare, însă ca tot este mult mai greu de clasificat. Un lucru este însă clar: regizorul lui „Tetro” nu mai este cel din epoca „The Godfather”.

Cu toate acestea, în primul rând în ceea ce privește subiectul, Coppola rămâne în sfera caracteristică a relațiilor de familie și a felului în care îl afectează pe personajul principal. Tetro (Vincent Gallo) este fiul unui celebru dirijor, Carlo Tetrocini, care, chiar în absență, guvernează legile existenței sale și filosofia sa de viață. Asta nu se întâmplă, însă, pentru că Angelo Tetrocini își admiră tatăl, ci tocmai pentru că își dorește să stea cât mai departe de el. Relația celor doi s-a deteriorat treptat după ce mama lui Angelo a murit într-un accident de mașină, fiind pe scaunul din dreapta în timp ce fiul conducea. Însă la momentul asupra căruia se oprește filmul, Tetro se află în Argentina, unde locuiește cu Miranda, după ce i-a fost acesteia pacient într-o instituție pentru persoane cu traume de natură psihică. Până acum, planul său de a se îndepărta total de figura paternă a reușit, însă întregul edificiu

de apărare pe care Angelo l-a construit în jurul său se dovedește fragil și se demolează treptat, o dată cu apariția lui Bennie (Alden Ehrenreich), fratele său vitreg.

Relația dintre cei doi va evolua de la respingere (din partea lui Tetro), la acceptare (cu ajutorul Mirandei), apoi din nou la îndepărtare, pentru a fi urmată de o apropiere și mai mare. Aceste două extreme se succed aproape cu aceeași cadență până în final, când mărturisirea adevăratei relații dintre cei doi determină o reuniune.

Filmul derutează prin însuși personajul principal, care are o doză incontestabilă de bizarete. De fapt, această caracteristică se regăsește în general în lumea în care trăiește Tetro, cu foarte puține excepții (poate singura notabilă este Miranda, mereu un factor ce determină revenirea lui cu picioarele pe pământ). Stranietatea vine nu numai din manifestările actuale ale personajului (treceeri bruște de la o extremă emoțională la alta, ambițiile de scriitor ascunse pe pagini scrise în oglindă și încuiate într-o valiză), ci și din viața sa de până acum, ale cărei puncte cheie sunt prezentate printr-o serie de momente filmate color (spre deosebire de restul filmului, care este alb-negru).

Este sugerată ipoteza că aceste flashback-

SUA - Italia - Spania - Argentina 2009

regie și scenariu Francis Ford Coppola

imagine Mihai Mălaimare Jr.

montaj Walter Murch

sunet Federico Esquerro

muzică Osvaldo Golijov

costume Cecilia Monti

cu Vincent Gallo, Alden Ehrenreich

uri/vise îi aparțin chiar lui Tetro, căci multe dintre ele se bazează pe scene de dans și au în comun paleta cromatică, fiind inspirate din două filme citate explicit de personaje (în momentul în care Bennie își aduce aminte cum fratele său mai mare îl ducea la cinema). Este vorba despre „Tales of Hoffmann” („Poveștile lui Hoffmann”, 1951) și „The Red Shoes” (Pantoforii roșii”, 1948), ambele regizate de Michael Powell și Emeric Pressburger. Dacă „The Red Shoes” poate fi încadrat (cu oarecare rezerve) în genul musical, „The Tales of Hoffmann” este cel mai ușor de clasat drept spectacol filmat, această denumire nefiind însă cea mai potrivită pentru a-l descrie, având în vedere că cei doi regizori depun un efort considerabil și extrem de eficient în a crea acest film aparte.

Pe cât de inconstant este Tetro, pe atât de inconsecvent este regizorul în stilul de decupaj, care variază de la cel clasic, la găselnițe vizuale foarte interesante (cum ar fi momentul în care Bennie discută cu Tetro, acesta din urmă apărând în cadru ca o umbră mărită ce pare să țipe chiar în urechea fratelui său; în schimb, atunci când Tetro este în imagine, Bennie este prezent în cadru prin reflexia sa dintr-o oglindă). Singura constantă este calitatea imaginii, în special prin ecleraj, utilizat din plin pentru crearea de interes vizual pe întreg ecranul (filmul fiind în format 16:9). Mihai Mălaimare Jr. ar fi putut colabora cu succes cu Coppola și în perioada mai fastă a carierei regizorului, dar este poate cu atât mai valoros acum, când aduce un plus vizibil căutărilor creative nu totdeauna reușite ale lui Francis Ford Coppola.

„Ceea ce mă interesează este să fac spectatorul să plonjeze într-o transă hipnotică. Cei ce fac filme sunt șamani, hipnotizatori.”

GASPAR NOÉ



ȘI SAMANUL

de Miruna Vasilescu

„PENTRU O MELODRAMĂ BUNĂ E NEVOIE DE SPERMĂ, SÂNGE ȘI LACRIMI”

Gaspar Noé pare să se fi născut în Iad. Cu toate acestea, și în ciuda privirii de nebun care nu cunoaște limite, e clar că nu e tocmai un diavol. E mai mult un mesager inofensiv care prezice Răul pentru că e înconjurat de el, pentru că îl știe și îi e la îndemână, pentru că se poate gândi la el fără să tresară și fără să-i fie rușine, așa cum fac cei mai slabi de înger. Ba chiar, de cele mai multe ori, cred că îi face plăcere să testeze limitele oamenilor în fața răului; ale personajelor, ale spectatorilor, ale lui însuși. Cel puțin așa lasă impresia minutele în șir de sex anal, corpuri zdrobite, oameni care își pierd firea și se transformă în bestii, frecvențe sonore grețoase și teste de epilepsie care fac din filmele lui un brand inegalabil.

Gaspar a luat pentru prima oară contact cu starea de transă la 6 ani, când ai lui l-au dus să vadă „2001: A Space Odyssey”. Pentru că experiența a fost de-a dreptul năucitoare, de-atunci, și-a dorit să facă film: „Mintea mi-a fost posedată! Și de-atunci, de câte ori văd filmul ăsta, se întâmplă același lucru. M-a făcut să vreau să pot să dețin controlul, să fiu eu cel care posedază mințile celorlalți. Să fiu eu păpușarul!” Tot ce a urmat, de la copilăria în Buenos Aires și New York și până la Școala Lumière din Paris, l-a condus pas cu

pas spre un alt tip de cinema. Și-a dorit un anti-cinema, care să dea lumea peste cap, să testeze puterea filmului și capacitatea de rezistență a spectatorilor. Rezultatul: filme care fac spectatorii să se ridice din sală, să leșine și să vomite, filme care fac criticii să-și piardă cumpătul și să înjure, filme care au stârnit valuri de furie și urale și care l-au transformat pe Noé într-un autor cult, după doar două lungmetraje. El însuși spunea într-o emisiune a cărei gazdă era Marilyn Manson: „Vreau să transform filmele într-un drog care le dă oamenilor o stare ciudată, foarte apropiată de vis. Vreau să impresionez spectatorii pentru un timp îndelungat, nu neapărat să umplu sălile de cinema la lansare.”

Ca bază teoretică pentru filmele lui Noé, există Sergei Eisenstein și al său „cinema de atracții”. Acest tip de cinema, considerat până nu demult primitiv și anti-narativ, solicită atenția spectatorului în mod direct, prin folosirea nerestricționată a montajului, a șocurilor vizuale, a tuturor metodelor care i-ar putea spori implicarea și plăcerea. Iată de ce, Gaspar se folosește din plin de tot ce îi pune la dispoziție tehnologia și de mult mai multe. Inserțiile de text godard-iene – deși date fiind și contextul și conținutul, ar putea fi mai degrabă parodii ale mesajelor politice ale lui Godard – avertizările directe de genul „Aveți 25 de secunde să părăsiți sala de cinema”, diverse notițe care completează firul narativ, împușcături la fiecare tăietură de montaj, sunete electronice intense, lipsa frame-urilor și

viteza montajului în general au pus bazele unui stil pe care Noé și l-a upgradat cu fiecare film, ajungând odată cu „Enter the Void” (2009) la un stadiu foarte abstract și foarte intens al cinema-ului.

Poveștile lui Noé sunt reduse la teme. Și temele sunt de când lumea; dragoste, trădare, răzbunare. De cele mai multe ori au loc și violuri, incesturi, reprize îndelungate de sex, abuzuri de droguri, violență extrem de grafică. Noé arată povești, fără să povestească prea multe prin ceea ce se întâmplă.

Judecând după primul lungmetaj, „Seul contre tous” („Singer împotriva tuturor”, 1998), ce se întâmplă pe ecran e aproape irelevant. Ce contează e ce se întâmplă în capul personajului, gânduri expulzate printr-un monolog, a cărui tensiune crește cuvânt cu cuvânt până la ritmul nebunesc al unui adevărat thriller. Totul grație tonului și privirii actorului Phillippe Nahon, susținut de împușcăturile de pe coloana sonoră, care nu-și găsesc explicația în narațiune, ci doar în mișcărilor de cameră și în ritmul montajului. Înainte de „Seul contre tous” au existat două scurtmetraje de școală: „La tintarella di luna” (1985) și „Pulpe amère” (1987), un mix de suprarealism méliès-ian, expresionism împrumutat din filmele mute și neorealism italian. Apoi, Noé face primul pas spre consacrare, renunțând aproape total la rigurozitatea academică, dar păstrând totuși reminescente ușor poetice, odată cu mediumtrajul de 40 de minute, „Carne” (1991).

„AVEȚI 25 DE SECUNDE PENTRU A PĂRĂSI SALA DE CINEMA”

„Carne” pare a fi un „Amelie” bolnav, avant la lettre, în care începutul e ambalat romanțios – un măcelar părăsit de soție e obligat să-și crească singur fiica autistă – în timp ce sfârșitul virează brusc înspre un hău negru, lipsit de orice speranță – măcelarul pe jumătate îndrăgostit de fiica sa crede că aceasta a fost violată, prin urmare mutilează un om nevinovat și sfârșește în închisoare, lăsându-și fiica într-un internat. „Carne” e filmat curat, cu mișcări exacte, geometrice, în culori calde, de poveste; un Paris boem, care lasă impresia de lume mică și liniștită.

Există încă de aici impulsuri erotice. Măcelarul, lipsit de afecțiunea unei femei, captiv într-o relație unidirecțională cu fiica sa care nu vorbește și nu reacționează, se abține cu greu ca afecțiunea sa pentru copilă să nu derive în dragoste erotică. Singura prezență caldă și receptivă la energia lui masculină este vânzătoarea de la barul la care obișnuia să meargă – o blondă planturoasă coborâtă dintr-un coșmar erotic sado-masochist. Până una alta, confundând sângele menstrual cu cel vaginal, măcelarul este orbit de furie și își înfige cuțitul în gura primului om care îi iese în cale. Motivul nu pare a fi întocmai dragostea de tată, ci mai degrabă furia că un altul i-a murdărit fiica, de la care el s-a abținut atât. De reținut interludiul memorabil cu melodia lui Umberto Tozzi – „Ti amo” la radio, în timp ce măcelarul își curăță masa de sânge, bona șterge masa din bucătărie pe ritmul melodiei și fiica fixează cu o privire la fel de mută ca ea trotuarul din fața blocului, ducând cu gândul la suicid, de care nu e, însă, capabilă. E doar un alt truc al lui Noé, o poezie pe care o introduce intenționat, așa cum face mai târziu, la sfârșitul lui „Irreversible” („Ireversibil”, 2002) cu pajiștea coborâtă din basmele fraților Grimm. Așa cum face și aproape de sfârșit, în „Seul contre tous”, când tot „fake ending”-ul deosebit de violent e opus unei efuziuni lacrimogene cum nu s-au consumat de-a lungul unui mediumtraj plus lungmetraj între măcelar și fiica lui aparent total insensibilă. Toate momentele frumoase din lumile lui Noé sunt

greu de crezut. Par apropo-uri cinice la adresa vizitorilor care încă au credința că natura umană este fundamental bună. Sau poate că și durul și diavolescul Noé are nevoie de un pic de liniște, în interiorul lumilor prăpăstioase pe care le prevestește.

Următorul în programul de reprezentatii din cercul lui Noé, este experimentul TV „Une experience d’hypnose televisuelle” („O experiență de hipnoză televizată”, 1995), în care lumea virtuală a televiziunii devine o experiență interactivă, care privează telespectatorul de libertatea de a-și alege reacțiile și emoțiile. Dacă reușește sau nu ar trebui să-mi spună cineva căruia nu îi e frică de astfel de experimente, de preferat un nativ francez care se lasă pradă cuvintelor înainte de a le băjbâi sensul. Sunt sigură că e simplu și că merge. Dar, să recunoaștem, încercarea e destul de ieftină și de la îndemână, în comparație cu show-ul de hipnoză subliminală pe care Noé îl are pregătit în continuare.

Doamnelor și domnilor, urmează „Sodomistes” (1998), o reclamă la prezervative foarte pretențioasă și foarte XXX. Scurtmetrajul din 1998 face parte dintr-o serie de clipuri care promovează utilizarea prezervativului, „A coups sûrs”. Printre regizori se află Jacques Audiard și soția actuală a lui Noé, Lucile Hadzihalilovic. Deși pare o fantezie pornografică în culori sumbre, „Sodomistes” e plin de umor, culminând cu genericul de final pe care poate fi citit un mesaj subliminal, în frame-uri plasate printre credite: „Coit / anal/ plaise/ avec/ preservatif/ plus/ gel/ aux normes/ NF”.

Mai departe, „We Fuck Alone”, segmentul din „Destriated” (2006), un lungmetraj în care pornografia e considerată artă. Scurtmetrajul lui Noé vine după „Seul contre tous”, în care, în monologul său, ajuns pe culmile disperării, măcelarul recunoștea pentru sine că cei care fac filme porno sunt singurii care înțeleg și acceptă natura umană. Sexul e axa principală a omului, cea care îi dă o anumită direcție. Și Noé nu se dezice de asta. Într-un interviu a zis chiar că s-a gândit serios să facă un film porno și, la cum și-a conceput filmele până acum, următorul pas este, după cum el însuși promite, pornografie 3D.

Sexul e miezul lui „Irreversible” (2002). Fiecare suie și coborâș are un singur trăgaci: sexul; sexul ca dragoste între Cassel și Bellucci, sexul ca generator al sarcinii, sexul care stârnește gelozia, sexul care orbește oamenii, sexul ca mobil al violului. „Învinuit” de pornografie, Noé se bucură: „de ce ar trebui să-mi fie rușine să filmez lucruri firești? Eu am un penis. Femeile pe care le-am iubit aveau toate vagin. Care e partea ciudată?” Chit că are sau nu dreptate, Noé provoacă până la capăt și, de fiecare dată, violența adesea fatală e un melanj odios de excitație, frică și dezgust.

„EXISTĂ O SINGURĂ CALE MORALĂ DE A PREZENTA VIOLENȚA: SĂ O FACI SĂ DOARĂ”

Gaspar Noé are o franchise totală nu doar în ceea ce privește sexul, ci mai ales în ceea ce privește violența. El însuși a declarat că efectul pe care și-l dorește de la toate șocurile vizuale (flash-uri, frame-uri sărite etc.) este să facă un om să se simtă electrocutat, să creadă că va suferi o criză de epilepsie în secunda următoare.

Zdrobirea feței perfecte a lui Bellucci de asfalt, lovirea repetată a capului violatorului cu un extingtor, cadrul-secvență de 9 minute cu violul total cinic, înjurăturile foarte inventive și plastice, sunt scânteii cu care „Irreversible” își ține spectatorii lipiți de ecran, chiar dacă se uită printre degetele răsfrirate ale mâinilor. La asta se adaugă coloana sonoră care pulsează, în primele 60 de minute ale filmului, la un ton constant de 27 de hertzi, inventat de Noé special pentru



a cauza greața. Sunt artificiile lui, care vin să susțină cumva vechea teorie a lui Eisenstein, cel care sugera amplasarea unor artificii reale sub scaunele spectatorilor, pentru un plus de emoție. Prin primele două lungmetraje, cineastul a demonstrat că violența nu cunoaște limite și că poate fi imprimată pe toate căile: pur auditiv - ca în „Seul contre tous”, sau vizual extrem, ca în „Irreversible”.

Mai mult, Noé a reușit să instige la violență pentru că reacțiile criticilor împotriva lui sunt de-a dreptul hilare. Cea mai faimoasă este a criticului Nathan Shumate, de la Cold Fusion Video, care a fost atât de atâțat încât a declarat că „ar fi fost mai câștigat dacă și-ar fi gravat coduri poștale în abdomen cu un ac decât să fi văzut mizeria asta de film”. Și tot el provoacă dependență și știe unde să lovească: filmele lui merg în festivaluri și iau premii. „Irreversible” a luat Prix de Jeunesse la Cannes, dar acesta nu i-a fost acordat pentru că, ulterior, filmul a fost interzis minorilor în Franța.

„FILMELE MELE SUNT ANTI-FRANȚUZEȘTI”

Scopul primar al acestui cineast a fost să creeze un curent în deplină contradicție cu cinematograful contemporan francez, un curent demn care să-i garanteze disprețul tuturor și care să dezonoreze Franța, așa curată și cuminte cum se arăta ea. Franța lui Noé se apropie mai degrabă de viziunile lui Victor Hugo și Emile Zola decât de poveștile burghezilor, de Franța urbană sau de filmele cineaștilor ceva mai „civilizați”. „Cinema-ul francez e extrem de conservator, exact ca saloanele din secolul 19, un club privat în care vreo 6 oameni decid ce filme se fac și ce filme nu se fac”. De atunci, însă, Noé s-a îndepărtat de francezi și s-a scufundat în oameni. Și nu orice fel de oameni. Oamenii care își împing limitele până la refuz, dintr-un fel de dorință de a depăși ceea ce denumim în mod generic viață.

MELODRAMA PSIHEDELICĂ: ENTER THE VOID

Lui Noé i-a luat 15 ani să facă „Enter the Void”. „Habar n-am cum au reușit ei să facă „Metropolis” sau „King Kong” sau „Space Odyssey” în vremurile alea, dar eu a trebuit să aștept ca să fiu în stare să fac asta”.

Pe parcursul celor 2 ore și 17 minute, Noé nu va mai exista. Spectatorii vor plonja în starea de trezie din care doar câteva contacte violente cu un camion și un pistol îi va zgudui. Va fi trist, va fi plăcut, va fi excitant. „Enter the Void” nu e altceva decât un drog audio-vizual. În Tokyo-ul luminat de neone stridente de toate culorile, un drug-dealer englez (Oscar) și sora lui stripteuză (Linda), încearcă să-și vadă de viață. Dealerul e împușcat în toaleta unui club undeva în primele 10 minute ale filmului. Sora rămâne singură și nemângâiată.

Tot restul filmului, spiritul lui Oscar are libertatea totală de a pluti deasupra orașului, de a intra în materie, de a trece prin pereți, de a vedea tot ce nu i-a fost permis să vadă, de a încerca să părăsească o lume tripanță și inexplicabilă în care e prins, fără să știe de la bun început calea de ieșire. Rezultatul e un mix de învățături din „Cartea Morților”, idei despre reîncarnare, dorințe pe care nu le-am putea satisface niciodată ca oameni, stări de transă provocate de droguri, senzația sinistră de captivitate în corpul lui Frankenstein, într-un dummy fără creier, fără forță, care trăiește într-o buclă trecutul, coșmarurile, prezentul și ceva ce nu seamănă cu nimic din ce a cunoscut el.

„Enter the Void” este echivalentul unei orgii de halucinații. Pentru cei care sunt în stare să lase garda jos în fața unui ecran, reacțiile vor fi violente, pentru că Noé nu se sfiște și exploatează la maximum orice teren. Greața, atracția, durerea, repulsia sunt emoțiile cu care își asaltează pur și simplu spectatorul timp de 137 de minute (poate prea lungi și repetitive), ca un ciocan care lovește în creier cu unele culori violente și detalii fizice grotești, greu de suportat în realitate, dar care se așează cumva în întreg, în timpul filmului. Camera lui Noé planează calm peste „love hotel”-uri din care răsună gemete de plăcere, peste cluburi în care tineri drogați dansează până la epuizare, peste separeul din back-stage în care sora lui Oscar își încolăcește picioarele lungi în jurul patronului ei. Ca într-o incantație, trece de la real la halucinații, la fractali infiniți și amănunte pe care ochiul uman nu le-ar putea percepe. Senzația ar fi putut fi cea de experiment din „A Clockwork Orange”, dar „Enter the Void” e probabil cel mai puțin violent dintre filmele lui. E înfricoșător tocmai pentru că își captivează publicul până la un grad în care filmul poate deveni horror, doar pentru că e o scufundare în lumea dintre lumi, o variantă originală pentru purgatoriu.

EPILOG

Gaspar Noé poartă numele unuia dintre cei trei magi din Biblie. În persană, „gaspar” înseamnă „cel care are comoara”. Noé a încercat probabil toate drogurile posibile și a fost în jungla amazoniană. Tot el zicea într-o conferință de presă la Cannes: „Sunt sigur că James Cameron a luat ciuperci la viața lui. Scenele alea din pădure din „Avatar” cu plantele ciudate care strălucesc... cine a luat ciuperci știe că sunt exact genul de imagini pe care ți le generează. Și dacă n-a luat, măcar s-a documentat foarte bine.” Noé arată ca un circar, ca un îmblânzitor de șerpi sau ca un fachir. Are ochii bulbucați și periculoși, nu ca un pușcăriaș, așa cum credeam, ci ca un copil entuziasmat căruia i se derulează în cap sute de idei pe secundă, una mai sărită de pe fix decât alta. În dimineața în care a ținut workshop-ul la Sarajevo, mirosea a bere și gesticula mult.

Visage Chip



de Andrei Rus

Pentru un film huiduit la scenă deschisă la Cannes, „Visage” este neașteptat de ofertant. S-ar putea să fie chiar unul din acele filme cu care primul deceniu al secolului se va mândri în albumele ilustrate ale următorilor ani. Rămâne de văzut.

Cert este, însă, că taiwanezul de origine malaysiană Tsai Ming-liang a realizat cel mai personal film al carierei, permițându-și să fie mai ermetic și autoreferențial decât în trecut. Un soi de „La nuit américaine” al cineastului, „Visage” e construit secvențial și pe mai multe planuri, care se intersectează vag și aparent aleatoriu. Filmul din film constituie liantul tuturor episoadelor, fără a garanta însă o explicație logică a înlănțuirii acestora. Structura circulară a discursului, debutând cu detaliile unei turnări și încheindu-se asemenea, anunță și permite autorului diverse idiosincrazii imputabile unui context narativ delimitat clar. Tsai Ming-liang are grijă, așadar, să își atenționeze din start spectatorii că vor fi confrunțați cu o construcție atipică, lipsită de suficiente explicații care ar putea permite decriptarea sa totală.

Își permite aici taiwanezul suficient de multe libertăți pentru a putea fi considerat fie un artist iconoclast, fie unul auto-suficient și, deci, limitat. Revine asupra celor mai importante teme și leitmotive ale operei sale, nepunându-le neapărat într-o lumină nouă. Relația fiu-mamă, atmosfera apocaliptică a realității, homosexualitatea reprimată, fetișizarea „icoanelor” cinemaului constituie tot atâtea revizitări ale trecutului artistic al acestuia. Inedită e doar abundența de actori francezi care populează de această dată universul cineastului, Jeanne Moreau, Jean-Pierre Léaud, Laetitia Casta, Fanny Ardant, Nathalie Baye sau Mathieu Amalric

alăturându-se actorului-emblemă Lee Kang-sheng în definitivarea distribuției filmului. Profitând de o conjunctură exterioară valențelor estetice ale operei („Visage” a fost finanțat de către Muzeul Louvre din Paris, una din condițiile implicării acestuia în producție fiind cooptarea actorilor și tehnicienilor francezi la turnarea lui), Tsai Ming-liang își realizează un vis vechi, de a immortaliza în același cadru chipurile a doi actori pe care îi iubește din rațiuni diferite. Este vorba despre partenerul său de viață și, totodată, colaboratorul de lungă durată Lee Kang-sheng și de idolul său din tinerețe, actorul-fetiș al lui François Truffaut, Jean-Pierre Léaud. Un întreg plan al filmului îl reprezintă, de altfel, un omagiu adus de taiwanez lui Truffaut. Un cadru-secvență lung și static (precum marea majoritate a cadrelor - secvență din „Visage”, Tsai Ming-liang fiind un adept al hiperrealismului cinematografic) le surprinde pe Jeanne Moreau, Fanny Ardant și Nathalie Baye, trei dintre protagonistele filmelor lui Truffaut, stând la o masă lungă, într-o cameră pustie a unei case izolate. Stângăcia celor trei în a întreține o conversație relevă un aspect definitoriu al stilului cineastului, care permite întotdeauna actorilor să improvizeze. Scenariile sale, afirmă colaboratorii și realizatorul însuși, se aseamănă mai degrabă unor poeme, neconținând decât strictul necesar de amănunte care permit unei echipe de producție să funcționeze în parametrii normali. Este evident că un cadru precum cel amintit anterior, sau cel în care Fanny Ardant, mama uneia dintre ficele lui Truffaut, răsfoiește nostalgic un album ilustrat dedicat acestuia și, de asemenea, cel în care Jeanne Moreau fredonează din afara câmpului vizual refrenul din

Franța - Taiwan - Belgia - Olanda 2009

regie și scenariu Tsai Ming-liang

imagine Liao Pen-jung

montaj Jacques Comets

sunet Jean Mallet

muzică Jean-Claude Petit

costume Christian Lacroix

cu Lee Kang-sheng, Jean-Pierre Léaud

„Jules et Jim”, se constituie în prețete alegorice, nefuncționând semantic în afara contextului.

Planul cotidian al relației fiului cu mama muribundă și cel al ficțiunii totale, reprezentat de dansurile femeii fatale Salomé (spectaculoasa Laetitia Casta), sunt la fel de ermetice. Cu toate că Tsai Ming-liang permite planurilor să relaționeze prin prezența, la nivel narativ sau vizual, a personajelor unui plan în altul, procedeul nu implică o deschidere semantică la nivelul receptorilor. „Visage” este un exponent al modernismului de dată recentă, echivalent cu apropierea cinemaului de poemul autoreferențial.

În condițiile în care o mare parte a publicului pare să fi acceptat condiția de „obiect artistic” a cinematografului, rămâne inexplicabilă atitudinea ostilă la adresa unui film precum „Visage” a unui public rafinat (în teorie, cel puțin) precum cel de la Cannes. Dacă, într-adevăr, cinemaul este o artă, ar trebui să-i fie acceptate căutările propriilor resorturi de existență, indiferent de natura lor. Și, mai mult decât atât, unui cineast precum Tsai Ming-liang i s-ar cuveni întreaga stimă a breslei pentru intransigența cu care și-a construit o operă conformă, în linii mari, dialogului modernist actual. Faptul că în continuare festivalurile mari propulsează opere aflate în ariergarda modernismului (mă refer aici la toate filmele câștigătoare la Cannes sau Veneția în ultimii ani, excepție făcând cele ale fraților Jean-Pierre și Luc Dardenne), demonstrează că lupta împotriva prejudecăților artistice cu privire la posibilitățile cinemaului nu a fost câștigată încă.

Morgen



de Tudor Buican

„Morgen”, primul lungmetraj al lui Marian Crișan, promite. Și, din păcate, nu fructifică promisiunile până la capăt. „Morgen” desemnează în limba germană doi termeni importanți în contextul filmului, și anume: „mâine” și „dimineață”. „Mâine” reprezintă promisiunea lui Nelu, un locuitor singuratic al Salonteii, oraș situat pe graniță, adresată proaspătului său prieten, un kurd care încercând să treacă granița ilegal înspre Germania rămâne pierdut pe tărâmul țării noastre. „Dimineața”, mai ales în perioada crepusculară, reprezintă perioada zilei în care cei doi se întâlnesc și în care se despart în final.

Acest moment al zilei prilejuiește numeroase filmări de regim cu adevărat reușite, expresive în contextul unei povești despre necunoscut, neînțelegere, non-comunicare. Totuși, de multe ori, deși frumoase, aceste cadre par un prilej bun de a masca eventualele lacune în jocul actoricesc sau în scenariu (luarea lui Behran de către vameși, privitul prin întuneric la imigranți etc.), o astfel de afirmație fiind permisă în termenii unei comparații cu puținele momente în care întunericul sau lumina nu joacă un rol important în cadru. În acest context, cel mai bun exemplu mi se pare o urmărire din spate și apoi din față a lui Nelu, când acesta se duce să schimbe banii proaspăt obținuți de la turc. Pot exista două cauze pentru ratarea acestui moment (care se aplică pentru toate momentele similare din film): fie e vina

actorului, în acest caz Istvan Danko, care pe tot parcursul filmului are foarte multe momente în care privește fix (în gol), fie a indicațiilor regizorale, care îl îndeamnă la un joc pietrificat.

Oricum ar fi, e vorba de o stângăcie care nu avantajează o poveste care se dorește despre omenie, despre binele moral deasupra celui impus de lege, la fel cum, prin alăturare, personajul lui Behran pare foarte subțire. Acesta ajunge în casa lui Nelu și repetă obsesiv, ca pe o incantație, fără o schimbare de ton sau atitudine, aceleași cuvinte, din care se distinge „Alemania”. Înțelegem că e vorba de faptul că trebuie să ajungă în Germania la fiul său și că nu cunoaște altă limbă. Problema e că după ce repetă obsesiv aceleași cuvinte (netraduse, un truc facil de a transmite neînțelegerea dintre cei doi), Behran, când e acceptat în comunitate, nu prea mai vorbește și parcă uită complet de familie sau de faptul că îi dăduse lui Nelu banii săi, refuzați de transportatorii săi ilegali.

Și când își amintește, când e amenințat de poliția de frontieră că va fi trimis înapoi, repetă exact aceleași cuvinte, însoțite de aceleași gesturi ca la început, dar reacțiile sale nu sunt umane, repetiția nu reprezintă diferența dintre aceeași melodie cântată de aceeași formație în mai multe concerte live, ci mai degrabă pe cea a unei înregistrări puse pe „repeat”. Deși cu siguranță că nu acestea sunt intențiile realizatorilor,

România - Franța - Ungaria 2010

regie și scenariu Marian Crișan

imagine Tudor Mircea

montaj Tudor Pojoni

cu István Dankó, Yilmaz Yalcin

poate părea pentru mulți că Behran e mai degrabă un câine de pază pentru Nelu; doar îl urmează, execută comenzile și „latră” din când în când.

Alte personaje care provoacă „de ce”-uri spectatorilor sunt vameșii, cea mai neverosimilă situație fiind aceea în care îl scot pe Behran din zona de frontieră, adică la puțini kilometri de casa lui Nelu, sperând că acesta nu se va întoarce, încetând astfel să mai fie problema lor, când tot ceea ce cunoștea turcul la acel moment se afla pe drumul dinapoi sa, pe care nu îi e greu să îl urmeze în sens invers.

Totuși, filmul abundă de momente bune, de sine-stătătoare, multe dintre ele fiind pline de umor, precum cel al trecerii graniței pentru a ajunge la meci, al privitului imigranților noaptea sau al așteptării trenului la barieră. De asemenea, multe secvențe se învârt în jurul constrângerilor generate de diferite legi, aici încadrându-se prima secvență - cea cu peștele care moare pe graniță, apoi cele din supermarket sau cea în care Nelu încearcă să își treacă prietenul în Ungaria folosind mașina de marcat drumuri.

Și totuși, Nelu îl adoptă pe cel care încalcă legi, profitând de el, dar tocmai mesajul de omenie transmis în finalul filmului capătă tente prea moralizatoare pe alocuri: de exemplu, schimbarea banilor de la turc atunci când acesta spune că merge la biserică. Diferențele dintre cei doi se regăsesc la toate nivelurile, dar acestea nu împiedică cu nimic ca relația dintre ei să se apropie de una de prietenie. Totuși, chiar și în aceste condiții, filmul rămâne rece. Acesta nu ar fi un lucru rău, dar pare în contradicție cu intențiile.

Pur și simplu, „Morgen” e un amestec de jocuri frumoase cu adâncimea cadrului, de imagini foarte mișcate, neclare și lungi, de momente amuzante și momente care par acoperite, mascate - un amalgam de aparențe de film subtil și de film ratat.



Un poet - Semih Kaplanoglu

„Poezia e cea care mi-a deschis porțile” (Semih Kaplanoglu)

de **Andreea Borțun**

Kaplanoglu, un personaj în sine, cu o aură mistică și aproape profetică (fără însă a prooroci), este un regizor care poate fi cunoscut ca artist și ca om, în adevărata sa esență, prin intermediul filmelor sale. Trilogia lui Yusuf („Yumurta” („Ou”, 2007), „Süt” („Lapte”, 2008) și „Bal” („Miere”, 2010)), având la bază o scurtă povestire intitulată „O zi senină” (despre experiența unui tânăr poet de 18-19 ani care încearcă să facă față schimbărilor (modernizării) din mediul rural - mai mult sau mai puțin povestea din „Süt”), vorbește despre traiectoria unei vieți prin prisma relațiilor mamă-fiu și tată-fiu. Pentru Kaplanoglu arta servește drept mijloc de a înțelege „acea altă lume”: lumea noastră interioară.

De altfel, tema aleasă de Kaplanoglu în cadrul seminarului de la „Sarajevo Talent Campus” la care am participat, a fost cea a relației dintre tradiție și modernitate. Regizorul a vorbit despre necesitatea de a explica de unde vii, despre cunoașterea din noi care ne va face să oferim, la rândul nostru, ceva lumii. Trilogia lui Kaplanoglu pare inspirată din dorința ultimă a lui Cioran: întoarcerea de la om la piatră, de la moarte la viață, de fapt regăsirea esenței primare: ea începe cu povestea lui Yusuf - adultul, se continuă cu cea a lui Yusuf - tânărul și se încheie cu începutul - istoria lui Yusuf - copilul. Utilizarea spațiului rural funcționează ca o constantă aducere aminte a conexiunii noastre cu propriile origini: în viziunea lui

Kaplanoglu, doar astfel putem știi cu adevărat cine suntem. Natura e locul de unde începe viața, iar finalul din „Bal” (Yusuf în poziție de foetus la rădăcina unui copac) ne arată însăși esența spiritului – pentru Kaplanoglu e echivalentul întoarcerii la noi înșine.

Opțiunea de a diminua dialogul, de a folosi cadre statice și lungi, poate fi înțeleasă printr-o sintagmă folosită de regizor: „Vorbele ne diferentiază de ceilalți”. De aici, opțiunea sa pentru acțiuni sau chiar acțiune prin pasiv – adică emoția trăită. Filmele sale urmează un ritm foarte greoi, însă ne permit să simțim prin acumulare, răbdare și acceptare. Tema familiei (relația mamă-fiu – prin prezență și absență în „Yumurta” și „Süt” și relația tată-fiu în „Bal”), naște în structura personajului apartenența la ceva. Viața, în definitiv, e văzută prin prisma relațiilor cu ceilalți – cei care ne dau viață și cei de care nu ne putem desprinde nici după dispariția lor – părinții noștri. În „Yumurta”, moartea (văzută ca o parte integrantă a vieții) e un sentiment care vine ca acceptare. Conexiunea cu natura face mult mai inteligibilă ideea apartenenței: cadrele naturale sunt aici spații în care omul (Yusuf) își dă voie să simtă, să fie sincer cu sine însuși și să mediteze. Strivirea oului de struț e simbolul unei morți – Yusuf nu oferă șansa unei nașteri, pentru că el nu este pregătit să accepte dispariția mamei sale.

În filmele lui Kaplanoglu actorii joacă detașat: totul se întâmplă în interior - în exterior putem confunda detașarea cu neutralitatea, dar contextul și lipsa exagerărilor fac ca sentimentul să fie mult mai puternic. Regizorul posedă acel simț al subtilității: nu vezi propriu-zis drama – înțelegi tragedia evenimentului (moartea mamei în „Yumurta”, a tatălui în „Bal”) și de aici drama. E vorba, totodată, de lucrurile mărunte care ne urmăresc și pe care le trăim, de chinul zilei de azi și al celei de mâine. Profesia lui Yusuf este cea de poet, așadar are o fire înclinată spre meditație, fiind surprins într-un moment de profundă nemulțumire față de creațiile sale. În mica sa librărie din Istanbul, el află într-o zi de moartea mamei sale. Întors acasă, în satul în care s-a născut, încearcă să se elibereze de trecut și de origini.

Tradiția însă ajunge să-l constrângă pe personaj. Obligația, sau mai bine zis datoria, face ca aceasta să renască în jurul său: stropirea mormântului cu apă, sacrificarea berbecului ca ultimă dorință a mamei, sădirea florilor în pământul celor dispăruți (aceștia rămânând prezenți în ghivecele din casă) – „tatăl meu a înflorit”, constată la un moment dat Yusuf. Un eveniment precum cel al dispariției unei persoane dragi atrage nevoia de „ceilalți”. Legătura care se naște între Yusuf și verișoara sa Ayla e un alt prag pe care personajul e nevoit să-l treacă: conștientizarea nevoii și acceptarea ajutorului. Sprijinul vine prin simpla prezență. Ayla e o întrupare a inocenței și curățeniei spirituale, care poate ajuta la purificarea lui Yusuf. Astfel, prelungirea șederii bărbatului în orașul natal capătă sens. Personajul descoperă procesul căutării de sine prin pierderea cuiva.

Lirismul lui Kaplanoglu e vizibil în aproape fiecare cadru, însă e prezent cu foarte multă moderație. În „Yumurta”, Ayla îi aduce lui Yusuf în pragul dimineții un ou – la nivel simbolic, în debutul filmului, bărbatul lipsit de încredere și în plină suferință sparge oul, sparge acceptarea, la final însă zâmbește (e vorba de răbdare: de răbdare cu situația, nu cu problema). Filmul se termină cu scena micului-dejun, un ritual de familie de altfel, care înseamnă normalitate, încredere și uciderea ignoranței. Momentul pe care regizorul îl alege pentru a ilustra „explozia” personajului apare abia la final: atât în „Yumurta”, cât și în „Bal”, protagonistul își dă voie să se însuși să simtă pentru prima oară abia în ultimele minute ale filmului - Yusuf-adultul plânge în fața câinelui care l-a doborât,

iar Yusuf-copilul, cu ochii uscați, se așază la rădăcinile unui copac, ghemuit și poate împăcat. Așa cum spune Jonas Mekas într-un clip postat pe internet: „nu mai credem astăzi în schimbări, fie ele rapide sau fulgerătoare”. Schimbările, de fapt, ne sperie îngrozitor.

În „Süt”, ca și în celelalte două filme ale trilogiei, se mențin tema centrală a familiei, a căutării de sine, dar și dependența pe care o avem față de oameni și, totodată, în mod paradoxal, dar uman, nevoia de singurătate. De fapt, în rezolvarea problemelor ne dovedim incapabili să facem ceva singuri, deși poate acesta e primul instinct. Acest al doilea film începe să spună povestea condiției artistului și a primelor dileme care apar în viața unui tânăr poet. Relația lui Yusuf cu mama sa (Fatma) se consumă aici prin prezență. E partea trilogiei care explică maturizarea personajului: asistăm la prima publicare a poemelor sale, cunoaștem personaje despre care doar am auzit în „Yumurta”, înțelegem contextul dezvoltării sale, nevoile, dorințele și aspirațiile sale, apropierea față de personajul matern. Timpul ales pentru narare nu pare unul precis identificabil: știm că ne aflăm în contemporaneitate, într-o perioadă a transformărilor, a metamorfozelor (atât în plan exterior cât și interior). Laptele e aici un simbol al legăturii dintre mamă și fiu, în contextul crizei de identitate a amândurora. Totodată, nevoia Fatmei de a avea un alt bărbat și neprimirea în armată a lui Yusuf, conduc spre maturizarea băiatului. Schimbarea mamei sale, schimbarea lumii din jurul său și incapacitatea de a înțelege aceste transformări, duc la nașterea întrebărilor și la acuta nevoie de găsim a sinelui. Prima interacțiune a tânărului cu orașul (Izmir) își va pune amprenta asupra propriilor căutări și va determina, alături de recunoșterea sa literară, ivirea nevoii de a părăsi spațiul natal și a se arunca în lume.

În „Bal”, Kaplanoglu ajunge cumva la esența personajului: relația cu tatăl și moartea acestuia – prima experiență marcantă care va determina maturizarea. Aici folosește cel mai puțin dialogul, lăsând situațiile să vorbească de la sine, într-o atmosferă onirică, cu o profundă încărcătură spirituală. Yusuf este un puști de șapte ani care, trăind alături de mama și de tatăl său într-o casă izolată din mijlocul munților, ajunge să descopere și să iubească spațiul care îl înconjoară. În „expedițiile” pe care le întreprinde alături de Yakup (tatăl său), pădurea devine un loc al misterului și aventurii, cu o profundă încărcătură ludică și meditativă, care antrenează imaginația și fascinația copilului. Legătura paternă puternică dintre Yusuf și Yakup vor face ca, o dată ce puștiul iese din „bula” sa protectoare în lume, în primul an de școală, acesta să devină un inadapdat. Incapacitatea de a învăța să citească și nesiguranța care rezultă din asta se opun siguranței de care copilul dă dovadă în mijlocul pădurii. Viața lui Yusuf gravitează în jurul copilăriei nepătate de oameni și civilizație, la sânul protector al părinților și al naturii. Astfel, nu societatea, ci viața însăși, în micul său univers, îi va determina prima dramă a copilăriei și, de fapt, începutul devenirii sale: moartea tatălui într-o pădure îndepărtată, la distanță de fiu și de lumea pe care o construise pentru acesta. Visarea și visul ocupă un rol important în acest film: în debut, Yusuf vrea să-i povestească tatălui visul de peste noapte, dar este avertizat să nu-și verbalizeze visele – „visele dispar atunci când vorbim despre ele...atunci când le împărtășim” (Kaplanoglu, într-un interviu în revista turcească „Sinema”). Atmosfera din „Bal” pare, de la început până la sfârșit, una de vis, de feerie și încetineală a timpului pentru a ne permite să trăim în deplinătate și sub permanență conștientă, experiențele. Pentru Kaplanoglu, Dumnezeu este natura, și altă cale spre noi înșine nu pare a exista. Filmele sale vorbesc despre viața noastră ascunsă în spatele experiențelor, al oamenilor care ne-au transformat și al propriilor noastre opreliști.

Inception

Începutul



de Oana-Irina Băilă

„Visez enorm, colorat în demență.” (Mircea Cărtărescu). Pentru că trebuie să recunoaștem: Nolan se scaldă în demență; în demență vizuală, demență sonoră, concepții demente. „Inception” este apogeul exploziei subconștientului lui Nolan. Sau poate că filmul este construit așa doar ca să trezească în public întrebări evident retorice, care pot fi rezolvate doar prin introspecție și analiza propriei existențe.

Ca toate subtilitățile folosite de Nolan în filmele sale, apare la început oceanul, ce devine leitmotiv și ascunde conceptul dezvăluit pe parcursul filmului: „limbo”, uitare sau poate simbol văzut printr-o prismă religioasă, spălarea păcatelor și în final negarea propriei existențe a lui Dom Cobb. Apare întrebarea: „Este Dom Cobb creatorul visului (în vis, în vis)?”. Dacă citim printre rânduri, gândindu-ne la definiția termenului „inception” (început), care în vis aparent nu există, atunci nici unul din personaje nu creează lumile din vis, ba chiar, nici unul din personaje nu există.

De ce oare Nolan adoptă tehnica bulversării publicului în structura filmelor sale? Poate pentru că, în felul acesta, în final, e mult mai ușor să tragi concluzii, sau o face doar pentru ca publicul să se minuneze de curajul său? Astfel, aduc în discuție „începutul-final” al filmului, secvența intrării lui Cobb în limbo-ul lui Saito. Aceasta

SUA 2010
regie și scenariu Christopher Nolan
imagine Wally Pfister
montaj Lee Smith
sunet Richard King
muzică Hans Zimmer
scenografie Guy Hendrix Dyas
cu Leonardo DiCaprio, Marion Cotillard, Ellen Paige

apare fracționată, aproape fără fundament, fiind urmată evident de momentul, să zicem, declanșator al acțiunii, în care apare pentru prima dată Mal, ce devine personaj-cheie al filmului, sau poate chiar motivul pentru care apare întrebarea: „Este Cobb real sau este doar o proiecție din mintea unui arhitect?”. Așadar, alăturarea secvenței

de început cu cea a persuadării, moment în care Cobb încearcă să-l convingă pe Saito să colaboreze, poate să alimenteze subconștientul privitorului cu întrebări retorice, sau, mai evident, să reprezinte chiar esența filmului, concentrând în subtil toate elementele importante. Până și apariția Ariadnei este anticipată, prin coborârea lui Cobb pe fereastră, ancorat cu o frânghie (firul Ariadnei) de scaunul pe care stă proiecția Mal a proiecției Cobb.

Deja am ajuns în punctul în care trag o concluzie poate ridicolă: Ariadna este arhitectul și visătorul. Își creează un univers propriu, abstract, dar presărat cu toate artificiile vieții.

Ea reprezintă tipul tânărului cu o inteligență peste medie și cu aspirații ce depășesc mediul în care trăiește. Ajungând, totuși, să mă contrazic, va trebui să îmi justific această ultimă concluzie: de ce îi proiecta Ariadna pe toți cei din jurul ei, așa cum a făcut-o? Îmi permit să emit ipoteza următoare: fiecare personaj reprezintă o parte a minții sau dorințelor ei. Cobb apare ca proiecție a tatălui, a nevoii, poate, de protecție a tinerei. Arthur, prin sărut, devine proiecția iubirii și curajului ei. Saito este viitorul, Eames - dualitatea, sau mai bine zis, multipla ei personalitate, iar Fischer- pe de o parte teama, pe de altă parte dorința de afirmare profesională a Ariadnei. În final, Mal, entitate prea puțin palpabilă, e obstacolul între fată și Cobb, dar sugerează și importanța acestuia pentru Ariadna, prin ipotetica libertate pe care ea o oferă proiecției lui: puterea de a crea la rândul lui un univers, clădit însă din nisip, element ce mă trimite iar cu gândul la vis și virtual.

Poate că această ipoteză nu e îndeajuns de stabilă, însă apare totemul, pe care tind să îl consider justificarea solidă a concluziei. Titirezul, totemul lui Cobb, este aparent singura legătura cu realitatea și elementul ce poate aduce în discuție ideea de nebunie, prin planul detaliu din finalul filmului, în care se rotește continuu. Nu poate exista fizic decât dacă nimic nu este real: Cobb îl închide în seiful lui Mal. Toate aceste meandre încâlcite nu pot decât să se concretizeze ca aparținând minții unei tinere „arhitecte”. Așadar, „nebulul” Ariadnei, singurul totem pe care îl vedem în „proces de creare”, este pilonul ei în realitate, permițându-i să apară ca un personaj lucid, creator al unei lumi virtuale și instabile.

Din punct de vedere al modului de realizare a filmului „Inception”, este clar că fără efectele speciale abundente, plot-ul nu ar fi fost credibil, iar filmul ar fi devenit poate prea previzibil. În afară de asta, folosirea lor în număr foarte mare nu face decât să sporească atenția și interesul privitorului. Pot oferi chiar un exemplu care mi-a rămas întipărit în minte: primul vis al Ariadnei. Efectele, însoțite de montajul foarte fluid și sunetul aproape insesizabil din cauza stării create celui ce privește, determină o cantitate considerabilă de tensiune (susținută și de prezența proiecțiilor suspicioase), care nu se eliberează decât în cubul de oglinzi al fetei, în momentul spargerii acestora. Trebuie menționată și prezența unor principii și planuri ale unui grafician cunoscut, Escher, sursă de inspirație pentru scările fără sfârșit sau fântâna care curge în cerc, ce sunt folosite, din nou, pentru susținerea conceptului de „inception”, prin infinit și aparență. Unghiulația folosită pentru a prezenta aceste două iluzii optice, este specifică graficianului, ajungându-se astfel la conceptul de „aparență și esență”. Confuzia privitorului apare odată cu travelling-urile laterale ce pornesc de la aparență- așa cum ar trebui să fie- și se opresc la esență- așa cum este de fapt-, prin iluzie susținându-se din nou ideea ce stă la baza filmului. Alte elemente ce întăresc irealul și visul în vis sunt efectul de slow motion, folosit pentru încetinirea treptată a ritmului fiecărui nivel, într-un montaj discontinuu aparent, însă oferind și mai multă fluentă vizuală, și efectul de lipsă a gravitației,

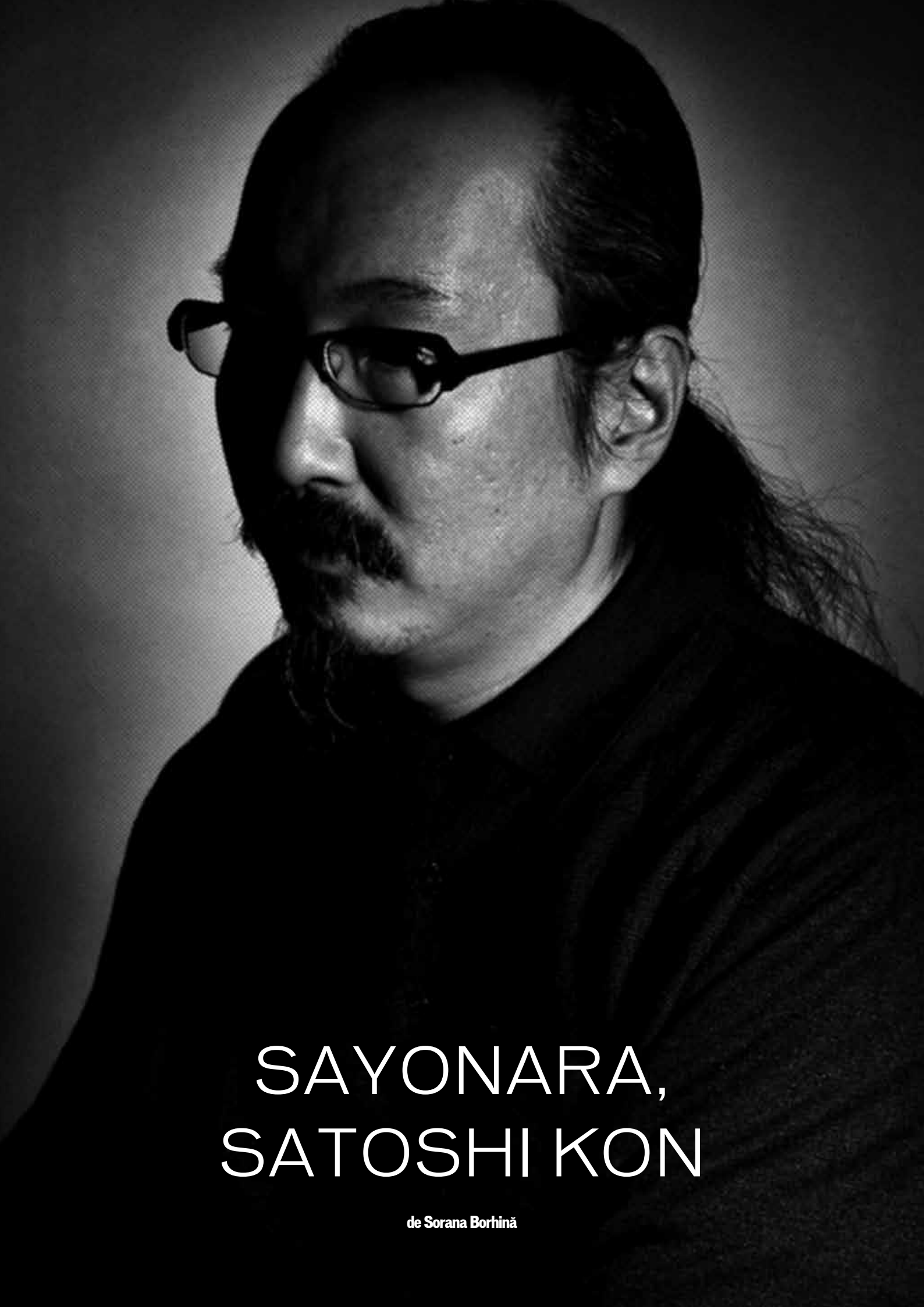
determinat de căderea mașinii în apă, moment ce reprezintă liantul dintre secvențe, fiind construit aproape pe tot parcursul filmului.

Muzica originală, creație a binecunoscutului Hans Zimmer, maestru al muzicii de film („The Dark Knight”, „Sherlock Holmes”, „The Last Samurai”), deși mustește de forță și tensiune, se desfășoară pe parcursul imaginii cu finețe, obținându-se penetrarea puternică a subconștientului publicului, prin multitudinea de frecvențe joase și sonorități bizare, specifice lui Zimmer, întâlnite în special în secvența în care Cobb și Ariadna pătrund în limbo-ul lui Dom. Faptul că toate piesele compuse seamănă între ele într-o oarecare măsură nu poate fi explicat decât prin asemănarea secvențelor în care sunt folosite. Da, secvențele seamănă toate între ele, dar nu din punct de vedere al compoziției vizuale, ci din cel al compoziției subtile: începutul.

Revenind la ideea de „inception”, pot chiar să trec de la film la viața reală și să încerc să îmi aduc aminte cum m-am născut. E imposibil! Ideea de naștere este „plantată” în mințile tuturor, dar tu nu vei putea în veci să descrii momentul venirii tale pe lume. Sau pot să o iau altfel: când ne imaginăm un lucru pe care vrem să-l creăm, îl vedem finalizat. Nu apar niciodată în concept acea moleculă sau acel imbold care ne determină să fim și noi, la rândul nostru, „arhitecți”. Dar nici nu ne gândim prea des la asta, nu?

Pentru toate întrebările pe care „Inception” le sădește în mințile noastre „bureți”, nu pot să spun decât: „Amintește-ți începutul...” (Memento Inception). Se pare că cinema-ul actual american și-a propus să completeze lista filmelor cu substrat psihologic. Dacă ne-am gândi la un gen propriu al acestor filme, acela ar fi SF-ul psihologic. Pot veni în minte titluri precum „The Butterfly Effect” (2004, r. Eric Bress), „Eternal Sunshine of the Spotless Mind” (2004, r. Michel Gondry), „Shutter Island” (2010, r. Martin Scorsese) sau „The Imaginarium of Doctor Parnassus” (2009, r. Terry Gilliam). Pun „Inception” în capul listei nu numai din subiectivitate ci și având, zic eu, argumente aplicabile în cazul oricărei persoane care a văzut toate filmele amintite mai sus. Într-adevăr, fiecare din ele trezește în privitor cam același lucru: întrebarea. Așadar, dacă ar trebui găsit „numitorul comun”, acesta ar fi. Fie că e vorba de cât de departe putem înainta în timp și spațiu cu puterea minții, ori de cum putem schimba viitorul în funcție de hotărârile pe care le luăm, cum uităm „secvențe” din viață dintr-un orgoliu stupid, cum, deși totul se năruie în jur, ne adăpostim într-o lume interioară, sau cum din lăcomie sau trufie trecem de la „prinț la cerșetor”, genul SF-ului psihologic e menit să dea acest impuls celui ce îl urmărește, atingând puncte slabe ale caracterului uman și activând secretul conștiinței noastre.

De ce SF psihologic și de ce în capul listei? Pentru că „Inception” este probabil filmul deceniului, din punct de vedere al impactului său asupra percepției generale a oamenilor. De exemplu, spre deosebire de Gilliam, care prin „Parnassus” a reușit să sădească ideea de control al propriei conștiințe (că de nu, o pătești), prin parabola bătrânului „zeu” ce ajunge aproape invizibil, însă renaște din nisip, pentru că își conștientizează alunecarea, Nolan aglomerează atât de multe întrebări și constatări dure în privința limitei dintre vis și realitate, pe care oamenii adesea o depășesc fără să își dea seama, încât „Inception” își justifică astfel poziția, prin tumultul de emoții transmise publicului. Evident, toate filmele amintite mai sus sunt doar plâsmuiri ale imaginației unor „oameni ciudați”, însă dacă ne-am gândi că acești oameni nu au vrut să transmită doar ce se vede, poate am vedea fracțiunea de secundă de „signal lost” a universului în care trăim noi. E prea mult spus, recunosc. Însă adunate, mesajele tuturor acestor filme, se așează permanent în subconștientul nostru și dau naștere, evident, ÎNTREBĂRII.



SAYONARA, SATOSHI KON

de Sorana Borhină

PERFECT BLUE

La 24 august 2010 animația niponă pierde una dintre cele mai interesante și originale personalități: regizorul Satoshi Kon se stinge din viață la doar 46 de ani. Cu câteva zile înainte de a muri, Satoshi postează pe blogul personal o scrisoare de adio în care își cere scuze apropiatilor pentru „iresponsabilitatea” de care a dat dovadă atunci când a decis să-și ascundă precara stare de sănătate - pe 18 mai doctorii îl anunțaseră că suferă de cancer la pancreas și că boala a intrat în fază terminală - dar și pentru faptul că nu o să poată să finalizeze ultimul său proiect, intitulat „Yume Miru Kikai” („Mașina viselor”). Regizorul mărturisește că filmul se află într-un moment critic al dezvoltării sale: „Satoshi Kon și-a pus brațele în jurul poveștii originale, a scenariului, a personajelor și a locațiilor, a fiecărei schiță din fiecare storybord, astfel încât nimeni nu ar fi putut avea o idee de ansamblu sau o viziune cât-de-cât completă asupra operei.” În final, regizorul regretă egoismul cu care tratează fazele de pre și postproducție, dar în același timp ne atrage atenția că filmele sale n-ar fi aceleași fără asumarea acestei „meschinării” creative.

Putem să-l considerăm pe Satoshi Kon un „autor” de cinema în sensul tradițional: însemnătatea ansamblului lucrativ scade vertiginos în fața esenței creative, reprezentantă de concepția regizorală. Satoshi Kon se dorește un „autor total”, puternic implicat în fiecare aspect al dezvoltării filmice.

SATOSHI, MANGA-KA +

Nu e de mirare că regizorul a fost un autor de benzi desenate în tinerețe. În industria japoneză, libertatea de care se bucură un artist este direct proporțională cu succesul pe care manga îl înregistrează la public, și deși prima lucrare a lui Kon - „Toriko” (1984) - a fost mai bine primită de critică, decât de cititorii revistei în care a fost publicată, ea a reușit să atragă atenției maestrului Katsuhiro Otomo, care-l angajează ca asistent.

În această perioadă, industria de manga și anime se pregătea pentru una dintre cele mai definitorii tranziții: dezvoltarea și extinderea cyberpunk-ului. Având la bază principiul „high tech, low life”, cyberpunk-ul tratează povești al căror fir narativ se învârtă în jurul ideii folosirii tehnologiei ca formă de opresiune și tiranie, iar acțiunea acestora are loc într-un viitor nu foarte îndepărtat. Capodoperele genului sunt considerate „Battle Angel Alita” al lui Yukito Kishiro și „Akira” scris și mai apoi regizat de către Katsuhiro Otomo.

Satoshi Kon flirtează cu această formă de manga în 1990, când i se oferă șansa să publice „Kaikisen” într-o revistă săptămânală. În 1991 lucrează cu Otomo la „Roujin Z” pentru care realizează grafica fundalurilor. Complexitatea așezămintelor desenate de către Kon este impresionantă, iar atenția pentru detalii avea să devină una dintre principalele caracteristici ale animatorului. Într-un interviu, Katsuhiro Otomo vorbește despre plăcerea tânărului Kon de a se folosi de obiecte banale pentru a spune o poveste. În 1995 Satoshi lucrează ca scenarist și art-director pentru „Memories” - regizat de același Otomo. După o serie de experimente literare, Kon este angajat de către studiourile Madhouse, unde își începe activitatea de regizor cu „Perfect Blue” (1998), un thriller psihologic bazat pe romanul cu același nume al lui Yoshikazu Takeuchi.

Inițial, „Perfect Blue” trebuia să fie un OAV de 40 de minute, însă în mijlocul producției Satoshi Kon s-a răzgândit și i-a convins pe directorii studioului să-l lase să transforme filmul într-un lungmetraj. Rezultatul final a depășit nu numai așteptările direcțiunii, dar a uimit însăși membrii staff-ului. Aceștia au conștientizat valoarea artistică a filmului de-abia după prima vizionare. După ce dezvoltă fiecare detaliu în parte, Kon asamblează elementele asemeni unui imens puzzle, pe care apoi îl șlefuieste și îl stilizează. Cu „Perfect Blue” Satoshi Kon aduce un omagiu lui Alfred Hitchcock: structura poveștii, amestecul realității cu fantezia, gradarea intensității acțiunii, toate aceste elemente creează un cerc vicios, o spirală în care este aruncat personajul principal, Mima Kirigoe. De altfel, amestecul realitate - vis avea să devină tema predilectă a regizorului japonez.

Mima Kirigoe este o cântăreață J-POP, membră a faimoasei formații „CHAM!”. Aceasta zâmbește frumos publicului, cântă balade pop și vinde imaginea unei fetițe de provincie, caste și pure. Fiind conștientă că idolii au viață scurtă în showbizul nipon, Mima încearcă să-și clădească o carieră mai solidă ca actriță. Atâta vreme cât este pusă să joace roluri de „girl next door”, simpatică, inocentă, neprihănită și neajutorată, lucrurile merg bine, dar atunci când producătorul o îndeamnă să filmeze o scenă de viol, tânăra are o cădere nervoasă și se confruntă cu o criză de identitate. Din acest moment, Mima pierde capacitatea de a face diferența între realitate și fictivitate. Între timp au loc câteva asasinări, iar victimele sunt persoane care au abuzat-o sau care au amenințat-o, la un moment dat, pe Mima. Deși critica internațională nu este plăcut impresionată de primul efort cinematografic - acuzându-l de Kon de întrebuintarea unei violențe și sexualități gratuite - „Perfect Blue” își câștigă statutul de film cult. Orbiți de frica față de „hentai”, mulți dintre spectatorii filmului nu reușesc să ghicească dragostea necondiționată pe care Satoshi Kon o are față de cinema. Deși nu îndrăznește încă să fie suficient de inovativ și original, cu „Perfect Blue” reușește să omagieze în mod sincer și respectabil unul dintre filmele sale preferate, „Psycho”, al lui Hitchcock.

MILLENIUM ACTRESS

Cu „Sennen joyū” („Millenium Actress”, 2001), însă, Satoshi Kon devine un regizor „serios”. Filmul este un evantai de genuri și stiluri cinematografice, iar tehnica narativă care le sincronizează este „povestea în poveste”. Aceasta îi oferă lui Kon o mobilitate filmică aparte, facilitând trecerea de la un plan la altul - fie el trecut-prezent sau realitate-fictivitate - și dinamizând o istorisire relativ statică.

Genya Tachibana este șeful unui studio de televiziune interesat să realizeze un documentar despre „steaua cinematografică a mileniului”, faimoasa actriță japoneză Chiyoko Fujiwara, acum în vârstă de 70 de ani. Însoțit de un cameraman, Genya o întâlnește pe Chiyoko și îi înregistrează povestea. Cei doi bărbați se lăsă transportați în povestea bătrânei, care amestecă în mod neintenționat experiența personală cu cea cinematografică. În centrul acestor amintiri se află dragostea pe care Chiyoko a dezvoltat-o în adolescență pentru un pictor misterios. Acesta dispare fără să-i dezvăluie fetei numele sau locul în care aceasta îl poate găsi. Chiyoko devine actriță, în speranța că îl va reîntâlni pe bărbatul iubit.



Perfect Blue, 1998

Chiyoko îi transportă pe Genya și operatorul său în lumea amintirilor, unde evenimentele sunt retrăite prin intermediul filmelor. Astfel, cele mai importante momente ale vieții lui Chiyoko își găsesc un contrapunct în diversele producții în care aceasta a jucat. Cele trei personaje traversează aproape întreaga cinematografie niponă: de la filmele cu samurai, la cele cu ninja; de la melodramele anilor '30, la filmele de propagandă din timpul războiului; de la geishele lui Mizoguchi la Godzilla, pentru ca în final să se ajungă la filmele „futuriste” ce au ca temă explorarea spațială.

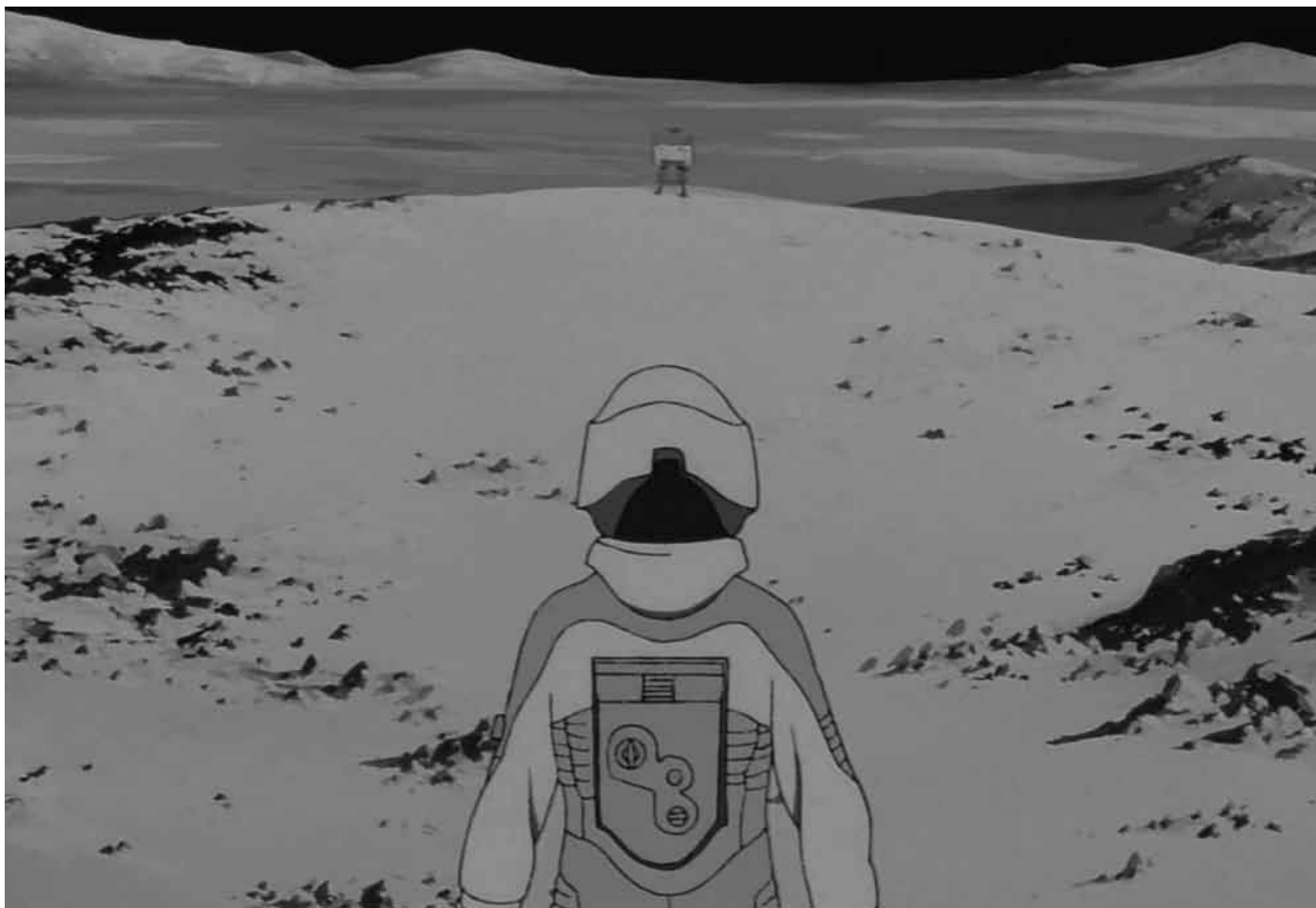
La baza filmului se află relația antitetică dintre causalitate și destin. Chiyoko are senzația că trăiește o dragoste imposibilă și că cel care o împiedică să-l reîntâlnească pe „bărbatul vieții ei” este destinul. Dacă schimbăm însă perspectiva și privim povestea din prisma lui Genya, causalitatea devine forța motorie, ea declanșează desfășurarea acțiunii. Deși s-au cunoscut cu mulți ani în urmă pe platourile de filmare, Genya și Chiyoko nu sunt predestinați să se reîntâlnească, ci bărbatul face tot ce-i stă în putere pentru a materializa această reuniune.

O tematică la fel de importantă este reprezentată de sentimentele nemărturisite ale lui Genya față de Chiyoko. Puternica ierarhizare a societății japoneze ar fi făcut imposibilă dezvoltarea unei povești de dragoste între cele două personaje; în același timp, Genya însuși, un simplu asistent de regie, se simte „nevrednic” atunci când se află în proximitatea faimoasei actrițe. Chiyoko își permite să lupte împotriva „destinului”, în vreme ce Genya își asumă și se mulțumește cu propria mediocritate, reușind să-și suprimă dragostea și s-o înlocuiască cu idolatrie.

TOKYO GODFATHERS

Dintre toate animațiile lui Satoshi Kon, „Tokyo Godfathers” (2003) este cea mai „child-friendly” și mai accesibilă marelui public. Prezentat sub forma unei povești de Crăciun, filmul se inspiră vag din romanul lui Peter B. Kyne, „The Three Godfathers”, publicat în 1911 și ecranizat de 7 ori la Hollywood – cea mai cunoscută fiind varianta din '48 a lui John Ford, cu John Wayne în rolul principal. Cei trei hoți de bovine sunt înlocuiți în filmul lui Satoshi Kon cu trei personaje lipsite de adăpost: Gin - un alcoolic morocănos, dar bun la suflet; Hana - o fostă drag queen, actualmente un transsexual vâlcăret și Miyuki - o adolescentă sictirită și flegmatică, fugită de acasă de mai bine de 6 luni și adoptată în sânul acestei ciudate familii. În noaptea de Ajun, în timp ce Hana caută prin gunoaie un cadou de Crăciun pentru Miyuki, tânăra și bărbatul găsesc un bebeluș abandonat. Aceștia stabilesc să-l returneze imediat autorităților, însă Hana - pătrunsă de un puternic sentiment matern - decide să-l păstreze până în dimineața următoare. La insistențele aceleiași Hana, cei trei pleacă a doua zi în căutarea părinților copilului.

În aparență, „Tokyo Godfathers” are suprafața netedă a unui film de Crăciun, cuminte și cumsecade; în realitate este singura dintre operele lui Satoshi Kon care tratează în mod direct problemele sociale ale Japoniei contemporane. Kon nu adoptă un stil moralizator și nici nu încearcă să găsească rezolvarea unor chestiuni precum abandonul sau sărăcia lucie, în schimb le tratează cu ironie și umor. De asemenea, există o briză de optimism - ce-i drept, pe alocuri macabră - care traversează întregul film. Legătura pe care opera o



Millenium Actress, 2001

face cu „A Christmas Carol” este subliniată nu doar prin intermediul personajului Gin (un Scrooge nipon, ceva mai coleric și total lipsit de toleranță față de miracole și entități ancestrale), dar însăși atmosfera generală a filmului te duce cu gândul la Londra lui Dickens. Desigur, această stare este realizată în mod intenționat de către Kon, căruia îi place să orchestreze și să armonizeze forme și idei antitetice: basmul are ca rezultat ilustrarea neliniștii și remușcărilor unei societăți închise și puternic ierarhizate.

De exemplu, de la filmul lui Ford și de la alte producții „christmasy” americane de tipul „Miracle on the 34th Street” („Miracolul de pe strada 34”), Satoshi Kon a extras ideea că grația divină ajută persoanele bine intenționate să treacă peste tot felul de adversități. Acestei filosofii îi alătură meschinăria, cruzimea și violența lumii moderne. Nu putem spune că Satoshi Kon îi lipește filmului „Tokyo Godfathers” un fals happy-end, pentru că acesta nu e un final fericit à la „Disney”, ci o înțelegere, un armistițiu de scurtă durată făcut cu o lungă serie de viitoare întâmplări nefericite și împrejurări potrivnice.

PAPRIKA

Freud s-ar răsuci în mormânt dacă cineva ar demonstra că lumea onirică nu este fundamentală atunci când se încearcă înțelegerea psihicului uman. Satoshi Kon lansează o întrebare: visele sunt doar fructul unei cazuale călătorii mentale sau a unui sens precis? Și de aici începe „Paprika” (2006), din dorința de a studia visele din interior, de a pătrunde în subconștient și de a le analiza.

Paprika este alter-egoul doctoriței Atsuko Chiba: îndrăzneță, senzuală și încrezătoare în lumea viselor; rece, distantă și introvertită în realitate. Ea ne ghidează în imaginarul doctorului Konokawa, un detectiv care detestă cinemaul, bântuit de un coșmar bazat tocmai pe stereotipuri cinematografice. Aflăm de existența unui dispozitiv numit DC-mini, care permite persoanei care-l folosește să intre în visele oamenilor, să le analizeze și să le modifice.

„Paprika” este genul de film care trebuie absorbit și apoi înțeles – atât cât se poate. Nu este suficientă o singură viziune, deoarece asemeni unui vis, filmul este haotic și confuz. Nu vă așteptați la filosofie pe pâine, amestecată cu un scurt curs de introducere în psihologie și o ambiguitate falsă rezolvată printr-o serie de clișee hollywoodiene.

Regizorul japonez a declarat într-unul dintre ultimele sale interviuri că-și mulează eroinele după starea de spirit și că ele reprezintă „esența sufletului lui”. Astfel, dacă Mima din „Perfect Blue” este o tânără naivă, indecisă și fricoasă, 10 ani mai târziu, Paprika este o femeie puternică, senzuală și încrezătoare. Una dintre obsesiile creative ale lui Satoshi Kon a fost aceea de a nu se repeta, de a încerca să fie întotdeauna inventiv și original. Luată în ordine, filmele sale atestă maturizarea acestuia ca ilustrator, animator și povestitor.

Satoshi Kon nu a fost un regizor „science-fiction” și nici unul „fantasy”; în „Perfect Blue” și „Tokyo Godfathers” nu și-a construit orașe fictive în care să-și situeze personajele, deoarece Japonia conținea deja acel amestec de magie și mister, inocență, perversitate și violență de care poveștile lui aveau nevoie. De asemenea, nu trebuie să uităm că în anii ’80 orașe precum Tokyo, Yokohama sau Kobe arătau deja ca Los Angelesul anului 2019 din „Blade Runner”.

Marți, după Crăciun

de Andrei Rus

Filmul cel mai valoros al regizorului român Radu Muntean, „Hârtia va fi albastră” (2006), e, cred, mai puțin ambițios decât proiectele ulterioare ale acestuia. Are la bază un scenariu construit în stilul caracteristic al lui Răzvan Rădulescu, acțiunea petrecându-se pe durata câtorva ore dintr-o noapte mai specială pentru protagoniști. Cineastul se limitează la a ilustra cât mai fidel personajele, care se perindă în spații cotidiene și trec prin situații – limită, dar suficient de verosimile în contextul realist ales de creatorii lor. Muntean se ferește aici de pericolul de a cădea în diverse capcane estetice, care ar fi putut distra atenția receptorilor de la traiectoria tânărului revoltat, dornic să contribuie la succesul unui eveniment (o revoluție) mult așteptat de generația lui.

„Boogie” (2008) și „Marți, după Crăciun” (2010), deși se aseamănă din punct de vedere al construcției narative cu „Hârtia va fi albastră”, dar la niveluri diferite, nu mai mizează pe un tip de suspans evenimential, protagoniștii lor aflându-se în situații comune de viață. Spectatorilor li se cere să urmărească un număr de personaje banale, prezentate într-o unică ipostază aflată în strânsă legătură cu tema principală a filmelor (criza bărbatului la 40 de ani).

În primul caz, Adrian Ciocăzanu (Boogie) se reîntâlnește, în timpul unui concediu petrecut la mare împreună cu soția și cu fiul său de patru ani, cu doi prieteni pe care nu îi mai văzuse de mulți ani. Petrece o noapte întreagă cu ei, spre nemulțumirea soției, ajungând, în urma unei dispute cu aceasta, să apeleze la serviciile unei prostituate. Revine dimineața în patul conjugal, descoperind că are alături o femeie care înțelege nevoia lui de a se elibera din când în când de sub presiunea familială. În cel de-al doilea caz, Paul Hanganu are o soție și o fiică aproape adolescentă, dar și o amantă. Ambiția scenariștilor merge un pas mai departe de această dată, construind un protagonist ale cărui lupte se duc exclusiv în interiorul său, nefiind provocate de comportamentul vreuneia dintre cele două femei. Mai mult decât atât, se mizează aici pe o prejudecată a spectatorilor, familiarizați cu astfel de triumphi amoroase din sute de alte cărți, seriale sau filme vizionate anterior. În consecință, povestea este esențializată, urmărind alternativ și aproape exclusiv episoade cotidiene ale conviețuirii bărbatului cu amanta și cu soția și nepropunându-și să adauge elemente spectaculoase strictului necesar oferit de scheletul dramaturgic. Într-un fel, cred că această epurare evenimentială constituia unul dintre pariurile principale ale scenariștilor. Precum în celelalte două filme amintite, nuanțele veriste abundă la nivel de replici și de situații, neconferind însă o complexitate suplimentară personajelor, dar localizându-le puternic într-un context

România 2010

regie Radu Muntean

scenariu Radu Muntean, Răzvan Rădulescu, Alex Baciu

imagine Tudor Lucaciu

montaj Alexandru Radu

sunet Electric Brother

costume Georgiana Bostan

cu Mimi Brănescu, Mirela Oprisor, Maria Popistașu

social (clasa de mijloc a României, reprezentată în film prin mărcile produselor cumpărate de protagoniști: familia Hanganu are o Honda, cumpără fiicei de Crăciun un snowboard de la „Intersport”, își permite să iasă la restaurant și să apeleze la un dentist privat pentru a pune fiicei proteză dentară, Paul îi face cadou amantei un ceas, fiica primește de la bunici o orgă Casio etc.). Realizatorii prezintă în „Marți, după Crăciun” o Românie occidentalizată, mergând împotriva curentului „mizerabilist” al cinematografiei autohtone din ultimul deceniu. Nu e prezentat în film niciun detaliu scabros sau rugos, nici măcar în cadrul vizitei lui Paul la mama amantei, în ciuda faptului că în acest punct e surprinsă, prin intermediul femeii aparținând unei generații mai înaintate în vârstă, un tip de mentalitate socială învechită.

Radu Muntean și ceilalți colaboratori ai săi și-au întors ocheanul cinematografic spre un tip de lume apropiată, probabil, de statutul lor social, ignorând mizeria și sărăcia, sau cosmetizându-le, atunci când apariția lor e iminentă (secvența cumpărării brazilor de la piață). Regizorul lui „Marți, după Crăciun” și-a creat oricum în timp o reputație, alături de Cătălin Mitulescu, de „cel mai americanizat cineast român al Nouului Val”. „Furia” (2002), debutul său în lungmetraj, e tributar nu doar structural, ci și estetic, spectaculosului de tip hollywoodian, deși surprinde o lume marginală a societății, reprezentată de borfași și de maneliști. Ulterior boom-ului internațional al realismului autohton, Muntean schimba și el direcția estetică o dată cu „Hârtia va fi albastră”, începând o colaborare de durată cu Răzvan Rădulescu, co-scenarist al



filmului „Moartea domnului Lăzărescu” din 2005, deschizător al unei direcții noi în cinemaul de la noi. După cum aminteam la începutul articolului, consider că „Hârția va fi albastră” este singura realizare a lui Muntean care va supraviețui trecerii timpului, deoarece beneficiază de un scenariu de tip „road-movie”, dar adaptat culturii europene sau, mai specific, celei românești și mulându-se astfel pe tipul de simțire cinematografică a realizatorului. Scăpările filmului pot fi reperate la nivel de nuanțe (grimase afectate ale anumitor actori, o lipsă de armonie la nivel de timbru vocal între protagoniști, costumele care nu par să aparțină cu adevărat personajelor, conformându-se mai degrabă unui tip de convenție hollywoodiană, care implică o distanțare spectator – realitate filmică), iar nu la cel al gradării evenimentelor. Tocmai pentru că acest film este bazat pe o gradație a suspansului de tip american, Muntean reușește să mențină trează atenția privitorilor la traiectoria protagonistului, aflat totuși într-o situație care îi poate amenința viața. Îl ajută, în acest sens, și temperamentul personajului principal, care este activ, rebel, dornic să schimbe în bine realitatea sa și pe a celorlalți, fiind deci un corespondent fidel al eroilor din basme și din producțiile hollywoodiene. Este departe, însă, cineastul de a conferi realității valențe personale, de a avea deci un punct de vedere asupra ei, așa cum Cristi Puiu, spre a oferi cel mai concludent exemplu din cinematografia noastră, reușește de fiecare dată, ca prin minune, chiar și în „Aurora” (2010), cel mai puțin desăvârșit film al carierei, să potențeze apariția actorilor, transformându-i în personajele lui inconfundabile și să filtreze prin sensibilitatea sa peripețiile prin care trec aceștia. Spre deosebire de Radu Muntean, la Cristi Puiu necesitatea tuturor alegerilor estetice pare direct proporțională cu cerințele unui anumit discurs, iar nu cu un calcul făcut anterior debutului turnării.

Ceea ce șochează în primul rând la estetica adoptată de Muntean este că, în linii mari și de la un film la altul, ea rămâne aceeași. Or, așa cum am arătat înainte, natura pariurilor scenaristice din „Hârția va fi albastră”, „Boogie” și „Marți, după Crăciun” se schimbă, devenind din ce în ce mai ambițioasă estetic și, implicit, mai dificil de controlat și de revelat. Cineastul își conturează cu fiecare ocazie o schemă regizorală care conține un tip de încadraturi și de lungimi ale planurilor cinematografice conforme, într-adevăr, cu tiparele realismului. Însă nu reușește să le adapteze cerințelor unor situații concrete, lăsându-și spectatorii să răspundă pe cont propriu unor întrebări de natură estetică ale căror răspunsuri au fost insuficient elaborate de autor.

Pentru a susține afirmația precedentă, voi apela doar la câteva din multitudinea de exemple posibile, selectându-le conform gradului de perplexitate pe care l-au provocat asupra mea în timpul vizionării filmelor în care sunt integrate. În „Boogie”, există o secvență în al cărei debut camera de filmat îl surprinde în baie pe Dragoș Bucur (interpretul protagonistului), într-un plan american, luat din spate, spălându-și

penisul la chiuvetă. Imaginea actorului se reflectă în oglindă, obiectivul camerei fiind plasat în așa fel încât spectatorii să observe fără probleme natura acțiunii personajului. Ulterior, acesta e urmărit în timp ce iese din baie, intră în camera alăturată, stă pe gânduri câteva zeci de secunde, timp în care celelalte trei personaje își continuă discuția. Apoi, se ridică de pe scaun, le cere celor doi prieteni să iasă din cameră, începe să se dezbrace, indicând și prostituatei să facă același lucru. Se culcă pe pat, moment în care, după ce aparatul de filmat îl surprinsese exclusiv în planuri medii spre largi, focusul se îndreaptă spre chipul lui, în timp ce femeia îi face o felație, detaliu sugerat de fundalul sonor, acțiunea petrecându-se în afara câmpului cinematografic. Întrebarea firească a spectatorilor este următoarea: dacă secvența respectivă conține un plan larg la debut, arătând organul genital al protagonistului, și continuă prin a urmări traiectoria acestuia prin cameră într-o încadratură asemănătoare, de ce focusul este schimbat brusc exact în momentul cel mai puternic senzorial și semantic al scenei, cel al maximei murdării în raport cu stadiul moral al personajului? A devenit regizorul pudic în timpul turnării scenei? Sau a calculat că publicul va fi prea șocat și oripilat dacă i-ar fi arătat un asemenea act? Indiferent de răspunsul potențial al privitorilor, un lucru devine cert în acest moment, și anume că cineastul, deși mimează obiectivitatea, se implică activ în parcursul propriilor personaje. Să nu uităm că „Boogie” cuprinde exclusiv planuri de o lungime considerabilă, în care personajele sunt surprinse dintr-un unghi în general static, în timp ce își deapănă amintirile și își devoalează frustrările.

„Marți, după Crăciun” este un film care se desfășoară în proporție mare în spații intime, ascunse în mod normal privirilor străine. Camera de filmat are, așadar, un rol de voyeur, o misiune extrem de delicată pentru orice artist cât de cât respectabil. Radu Muntean nu numai că nu abordează diferit din punct de vedere estetic scenele de acest fel și pe cele care au loc într-un spațiu public sau în prezența altor personaje, apelând la același tip de mișcări de aparat (mici corecturi aleatorii ale acestuia, în mod normal menținut la o oarecare distanță de personaje și într-o imobilitate care ar vrea să sugereze, din nou, o lipsă a implicării auctoriale), dar nici nu își conduce actorii înspre nuanțele cerute de fiecare circumstanță în parte. Scena din debutul filmului constituie un echivalent al celei din „Boogie”, amintită adineauri. Camera de filmat este poziționată la o distanță medie de Maria Popistașu (interpreta amantei) și de Mimi Brănescu (interpretul lui Paul Hanganu), surprinzând din lateral partea superioară a corpurilor goale ale acestora, în timpul unui dialog post-coital. Actorii își schimbă minimal poziția față de punctul de stație al obiectivului, acestuia fiindu-i corectată, de asemenea, poziția ușor în diferite momente. Punctul culminant și inexplicabil din punct de vedere estetic al secvenței este cel în care Maria Popistașu se ridică în picioare, situându-se frontal în raport cu aparatul de filmat și lăsând



vederii acestuia (și, implicit, celei a spectatorilor) organul său genital, capul și partea superioară a corpului trecând în afara câmpului vizual. Este conștient Radu Muntean că o astfel de încadratură insolită, care îi este de altfel familiară, unele personaje episodice din „Boogie” (spre exemplu, chelnerii din sala de bowling) apărând de la gât în jos pe ecran, necesită o motivație regizorală solidă? Cu atât mai mult cu cât avem de-a face cu o unealtă artistică (corpul uman) atât de variat reprezentată de-a lungul secolelor? În aceeași cheie abordează cineaștii și scena din baia conjugală, în care soția (Mirela Oprișor) e surprinsă în timp ce tunde părul soțului său aflat gol-goluf înaintea sa. De această dată, camera îi surprinde în plan întreg pe cei doi, Mimi Brănescu operând o întoarcere de 360 de grade, parcă pentru a permite publicului să îl admire. Din nou apare întrebarea firească a spectatorilor: de ce sunt cei doi surprinși în acest tip de încadratură, dacă în debutul filmului o altă scenă intimă fusese gândită într-un alt tip de plan cinematografic? Nu ar fi funcționat la fel de bine această scenă surprinsă într-un plan mediu, spre exemplu, sau cea de la început într-un plan întreg? E incomprehensibil pentru mine felul în care Radu Muntean concepe decupajul regizoral al filmelor sale în general și pe cel din „Marți, după Crăciun” în mod particular. Pur și simplu nu înțeleg dacă aceste modificări aleatorii ale tipului de încadraturi ar trebui să semnaleze o poziționare auctorială față de subiect. Dacă răspunsul la această ultimă interogație e afirmativ, atunci concluzia mea este că Muntean e un cineașt vulgar.

E, cred, momentul să îmi mărturisesc preferința pentru cineaștii pudici, care, atunci când se apropie de situații intime, indiferent de natura acestora, se sfiesc să intre abuziv în universul personajelor pe care ei înșiși le-au creat. Nu înseamnă că mă oripează scenele surprinzând nuditate sau decesul unor personaje, cele mai dificil de gestionat cinematografic deoarece reprezintă două dintre forțele esențiale ale vieții: sexualitatea (fără de care aceasta nu se poate manifesta) și moartea (deznodământul pe care nu îl poate evita). Sunt două dintre aspectele importante pentru existența umană care nu pot fi puse în discuție satisfăcător și concludent decât la nivel științific sau artistic, din cauza statutului lor de tabu-uri sociale și spirituale. Există în diferite opere ale unor cineaștii greu de suspectat de pudoare excesivă, scene care denotă un tip superior de discernământ cinematografic. Pentru că Radu Muntean s-a apropiat până în prezent numai de una dintre temele delicate amintite anterior, voi introduce în discuție exclusiv scene relevante pentru modul în care tratează sexualitatea. Spre exemplu, Chantal Akerman include în filmul autoreferențial „Je, tu, il, elle” („Eu, tu, el, ea”, 1976) o scenă de sex între două personaje feminine (una dintre ele fiind realizatoarea însăși), surprinsă într-un plan general și neascunzând nimic privirii spectatorilor. Acest moment constituie un posibil echivalent al celui din „Boogie”, în care protagonistul întreține relații sexuale cu o prostituată. Aceeași senzație de disperare animalică ar fi trebuit să fie indus spectatorilor de ambele secvențe, același sentiment de vină și de murdărie ar fi trebuit să transpară din coregrafia mișcărilor actorilor ambelor filme. Muntean se limitează, însă, la a ilustra reacții și stări, nu trece niciodată pragul spre reprezentare. E concludent pentru întreaga sa operă modul de gândire cinematografică a finalului secvenței relației din „Boogie”. Faptul că alege să încheie punctul culminant al celui mai important capitol al propriului film, echivalând cu murdărirea morală definitivă a protagonistului, printr-o scurtă afișare a chipului acestuia, acțiunea incriminatorie fiind lăsată în afara câmpului vizual, echivalează cu o certitudine a regizorului că spectatorul a înțeles ideea și nu mai are nevoie să vadă. Îi reteză astfel celui din urmă orice șansă de a trăi și a înțelege prin ce trece protagonistul, nerămânând însă, așa cum am demonstrat deja, nici imparțial. Scena din debutul lui „Marți, după Crăciun” ar fi putut funcționa dacă înapoia planului-detalii pe

organul genital al Mariei Popistașu s-ar fi ascuns o semnificație, precum în zeci de alte filme sau picturi în care astfel de decupări ale unei realități concrete, palpabile, simbolizează. Or, modul în care este redat acest aspect în „Marți, după Crăciun” reliefează o lipsă a discernământului creator, incapabil să găsească o soluție viabilă pentru a justifica estetic o decizie atât de radicală. Acel cadru lasă impresia că Radu Muntean nici nu și-a pus măcar problema pregnanței unei asemenea imagini pentru mintea umană. Dacă cealaltă secvență de nuditate supusă analizei în articolul de față, avându-i drept protagoniști pe Mimi Brănescu (gol-goluf) și pe Mirela Oprișor (îmbrăcată) în baia apartamentului conjugal din „Marți, după Crăciun”, ar fi vrut să sugereze nonșalanța intimității celor doi soți, cred că o simplă rememorare a unei scene asemănătoare din „La dernière femme” („Ultima femeie”, 1976) al lui Marco Ferreri ar folosi enorm argumentației. Există în filmul italianului o scenă în care Gérard Depardieu (interpretul protagonistului) se apropie gol de Ornella Muti (protagonista), de asemenea goală. Cei doi sunt surprinși într-un plan întreg. La un moment dat, în toiul îmbrățișărilor, Depardieu se dă un pas înapoi pentru a-i arăta jucăuș femeii că a intrat în erecție, revenind apoi în îmbrățișare. Nu cunosc modalitatea prin care un regizor reușește să ajungă la o intimitate cu actorii săi care să-i permită obținerea unor asemenea reacții naturaliste de la ei, dar mă îndoiesc, totodată, că Radu Muntean ar fi ajuns la un adevăr artistic în acest sens. Să ne reamintim că apogeul scenei de intimitate conjugală din „Marți, după Crăciun” survine după rotația de 360 de grade în cadrul a lui Brănescu, într-un moment în care acesta se află cu spatele la spectatori. Abia o dată coregrafia încheiată, Oprișor simulează că i-ar atinge penisul cu mâna înainte de a ieși din cadru și de a semna astfel finalul acestuia. În esență, avem din nou de-a face cu un tip de judecată similară celei din „Boogie”, în care regizorul se mulțumește să ilustreze o idee, iar nu să o reprezinte, fiind satisfăcut că publicul a prins-o din mers.

„Marți, după Crăciun”, pe de altă parte, e considerat de unii spectatori drept un film esențializat, ceea ce i-ar scuza, în teorie cel puțin, lipsa de spontaneitate vitală. Simpla urmărire a actorilor (și în special a lui Mimi Brănescu, extrem de rigid) pe toată durata filmului revelează o totală lipsă a stilizării interpretării lor. Faptul că în toate discuțiile sunt statici, ducându-și în repetate rânduri mâinile la piept sau aprinzându-și o țigară, nu denotă o ghidare a stilului de interpretare a niciunui dintre ei. Scenele fiind lungi și neîntrerupte de tăieturi de montaj, actorii sunt nevoiți să construiască situații în timp real și pornind de la zero. Fiind direcționați spre o interpretare naturalistă, rămân de cele mai multe ori blocați într-un tip de realism psihologic care îi împiedică să găsească nuanțele potrivite pentru a rosti replici riscante, care devin astfel caraghioase, precum „Ai făcut din mine o cârpiță” (Maria Popistașu, într-o scenă melo cu Mimi Brănescu) sau „Ai dus copilul să-i umble în gură cu mâinile cu care îți umblă ție la pulă” (Mirela Oprișor, în scena despărțirii de Mimi Brănescu). Există o oarecare imobilitate în interpretările tuturor actorilor din „Marți, după Crăciun” și, deși Maria Popistașu are tentative de a evada, o fugă de joacă în detrimentul unei gravități artificioase și neconforme cu situațiile concrete în care se află personajele lor în anumite momente.

Lipsa de stilizare a interpretării actorilor, mișcarea aleatorie a aparatului de filmat și încadrarea inexplicabilă a personajelor în spațiu și în raport cu obiectivul în „Marți, după Crăciun” mă determină să consider că termenul de „esențializare”, descinzând direct din cel de „stilizare”, nu poate fi atribuit filmului. Iar lipsa de discernământ artistic a filmelor lui Radu Muntean în raport cu natura scenariilor abordate mă asigură că acesta nu e în niciun caz un autor, ci mai curând un tehnician calculat, dar văduvit de o viziune de ansamblu asupra propriei opere și a cinemaului în general.

Trash Humpers



de Miruna Vasilescu

Acest film nu merită cronici ca la carte. Simpla prezență a acestui titlu printre ilustrații geniale ai cinematografului mondial ar putea stârni dezacorduri violente. Cu toate acestea, filmul există și ridică semne de exclamație și de întrebare pretutindeni în lume, de la premiera la Festivalul de la Toronto din 2009 și până acum, când în sfârșit a intrat în cinematografele din SUA.

Regizorul, operatorul și unul dintre actori este Harmony Korine, cunoscut mai ales pentru scenariul filmului „Kids” (1995, r. Larry Clark) și pentru filmul lui de debut „Gummo” (1997). Vizual, „Trash Humpers” mimează casete VHS hiper-uzate. Intenția lui Korine a fost să recreeze sentimentul încercat de el față de vechile casete, pe care, copil fiind, înregistra, ștergea și înregistra din nou, până la un grad extrem de ridicat al granulației imaginii.

„Trash Humpers” spune, așa cum prevestește onest titlul, „povestea” unor indivizi care fac sex cu tomberoanele de gunoi de pe străzi. Ideea a pornit, susține autorul, de la nopțile târzii petrecute prin orașele americane, când nu e nimeni pe stradă și tomberoanele sunt căzute la pământ din cauza vreunui curent mai puternic. Korine susține că de departe, prin ceata orei târzii, tomberoanele alea par niște corpuri abuzate și lovite. Oricât de absurd ar părea, e un pic de nostalgie la mijloc, un fel de omagiu adus unei Americi

liniștite, provinciale, departe de vuietul metropolei, al televiziunilor, al Hollywood-ului. E vorba despre aceeași lume pe care Korine o explorează și în celelalte filme ale lui, o lume care nu a putut și nici nu a vrut să țină pasul cu schimbările alerte; un spațiu în care ritmul și-l fac oamenii și în care niciun lucru nu e mai important decât altul.

E posibil ca Harmony Korine să-și considere progeniturile un fel de soli ai unei ideologii pe care încearcă să o propovăduiască: outsiders care aleg să fie liberi, ignorând toate „faut-pas”-urile prevăzute de societate. Sunt personaje burlești a căror existență nu se înscrie mai deloc în definiția speciei umane. Sunt oameni care poartă măști de bătrâni și se comportă ca niște senili / retardați, care fac exact ce le trece prin cap – și nu e mare lucru de capul lor.

E la fel de posibil ca Harmony să abuzeze cu bună știință de statutul lui de autor indie hype pe care „Kids”, „Gummo”, fotografiile lui Larry Clark și susținerea din partea lui Herzog, laolaltă cu relația cu Chloé Sevigny și dependența de heroină, i l-au oferit în timp. Confirmă această ipoteză el însuși, recunoscând că i-a trecut prin cap să abandoneze caseta filmată pe undeva pe un trotuar și s-o lase să aibă soarta ei. De altfel, „scenariul” are o istorie destul de simplă: Harmony și „ai lui” s-au plimbat ceva timp prin Nashville, au dormit prin parcuri

SUA - Marea Britanie 2009

regie și scenariu Harmony Korine

imagine Harmony Korine

montaj Leo Scott

sunet Alex Altman

cu Paul Booker, Dave Cloud, Chris Crofton

și pe sub poduri, au făcut o vreme exact ce reiese din film, doar că fără întrerupere. Toate acestea sunt date perfecte pentru un experiment video care ignoră termeni „demodați” ca personaj, plot, ritm etc. și care se apropie, mai degrabă, de cinemaul american transgresiv al anilor '80.

Ca în toate filmele lui (lungmetraje, scurtmetraje, spoturi publicitare), și de data asta Korine pare să scormonească după poezie într-un morman de gunoi. De obicei, reușește să transforme momente de-a dreptul absurde în poeme ale unui cotidian greu de înțeles. De această dată, rezultatul e mai degrabă un vaudeville grotesc, pe alocuri sinistru, care nu are, de fapt și de drept, niciun sens.

Vor apărea întrebări retorice și închinăciuni dezaprobatoare în fața acestui film, la fel cum există în fața artei abstracte sau a instalațiilor din muzeele de artă contemporană sau a artiștilor care urinează pe scenă. Supraapreciat sau nu, Korine mai stârnește încă o dată vâlvă și umple forumiștii de ură. În concluzie, cu ce sunt filmele lui diferite de un realism minimalist ca la carte? Cine a zis că în Nashville nu există o gașcă de tineri demenți care cel mai probabil iau droguri și apoi fac și spun tâmpenii? Cine hotărăște că viața lor e mai puțin interesantă decât drama vreunei familii „normale”? Korine n-a pretins că rezultatul zilelor lui de vagabondeală reprezintă vreo capodoperă (de altfel, termenul „capodoperă” își pierde complet sensul în contextul dat). Concluzia e simplă: „Trash Humpers” trebuie privit cu zero așteptări, ca o colecție de „lucruri care le trec prin cap anumitor oameni”. S-ar putea să stârneasă hohote de râs; măcar cât ar face-o un show „Jackass” sau, mai aproape ca stare și gen de umor, un clasic „Beavis & Butthead”, în care cei doi ar și pune în aplicare tot ce le trece prin cap.

Zanan-e bedun-e mardan

Femei fără bărbați



Germania - Austria - Franța 2009

regie Shirin Neshat

scenariu Shirin Neshat, Shoja Azari, Steven Henri Madoff

imagine Martin Gschlacht

montaj George Gragg

sunet Felix Andriessens

muzică Ryūichi Sakamoto

costume Thomas Oláh

cu Shabnam Toloui, Pegah Ferydoni, Arita Shahrzad

de Andra Petrescu

„Femei fără bărbați” („Zanan-e bedun-e mardan”) este primul lungmetraj al fotografei americane de origine iraniană Shirin Neshat, pentru care a primit Leul de Argint la Festivalul de la Veneția în 2009. Pelicula este mai degrabă un album foto, emoționant ce-i drept, decât un film. Cadrele sunt compuse cu atenție pentru ca fiecare obiect și culoare să se afle într-o armonie perfectă și să înfățișeze suferința, dar și puterea interioară, a femeilor iraniene. Privite ca un întreg, suma de fotograme nu comunică, ci ilustrează mai mult; autoarea se folosește de plasticitatea compoziției pentru a puncta mesajul prin simbolistică, metaforă sau culoare. Dialogul este fad și slab, iar actorii sunt reprezentări simbolice, și nu oameni; de altfel, personajele nu i-ar permite mai mult decât o portretizare a unei viziuni asupra bărbatului sau femeii din Iran.

Filmul, o adaptare după romanul omonim al scriitoarei Shahrnush Parsipur, urmărește patru femei în căutarea libertății. Acestea se reunesc într-un punct comun, o livadă (simbol al Paradisului sau Grădinii Edenului), pe care Farokh Legha o achiziționează dorind să-și regăsească liniștea în natură. Fiecare dintre personajele feminine reprezintă un statut social: Zarin - o prostituată, Munis - o revoluționară, Faezeh - o conservatoare și Farokh Legha - o femeie la aproximativ 50 de ani ce găsește,

în sfârșit, curajul de a divorța. Atmosfera filmului induce o stare de reverie prin ritmul lent, culorile sepie, cadrele lungi și adesea statice și muzica tradițională atât de specială. Acțiunea se desfășoară sub privirea blândă a lui Munis, tânăra care se sinucide la începutul filmului și reînvie câteva secvențe mai târziu pentru a veghea tăcută asupra destinului politic al Iranului din anul 1953. „Acum voi avea liniște... liniște. Și nimic. Și am crezut că singura cale de a mă elibera de durere este să fiu eliberată de lume”, sunt cuvintele lui Munis ce se aud rar pe imaginea vălului ei negru plutind în aer, a norilor albi ce se mișcă în relanti pe cerul albastru, descoperind o rază de soare; apoi, cadrul se schimbă și camera urmărește, de parcă ar fi privirea tinerei, cursul unui izvor, până când pătrunde într-o grădină care se dovedește a fi livada cumpărată de Farokh.

Oricât de alegoric și liric din punct de vedere vizual se vrea filmul, personajelor le lipsește viața pentru a reprezenta cu delicatețe acel curaj al femeii despre care Shirin Neshat vorbește în interviuri. Așa cum sunt, fanteze înlăcrimate și cu un strat de epidermă înlăturat, nu se ridică la nivelul imaginii și simbolisticii, fiind doar ilustrările unor victime ale societății patriarhale. Dar oricât de schițate sunt femeile, personajele masculine din film sunt și mai simplist reprezentate. Ele sunt

înfățișate prin cadre compuse frumos, căci tot ce fac este desprins dintr-un univers feeric; Faezeh se plimbă parcă plutind printre copacii livezii colorați sepie, Zarin zace întinsă în iazul înflorat al livezii, Farokh cultivă flori ca o adevărată zeiță pe Câmpiile Elizee, iar Munis chiar învie pentru a comenta cu tristețe în voce evenimentele istorice. Bărbații sunt filmați în planuri statice și menite a le revela puterea - camera îi privește de multe ori de jos; ei sunt violatorii, cei ce abuzează de putere.

Atenția pentru imagine se datorează regizoarei, cunoscută până la acest film ca fotograf și artist vizual. Neshat a realizat anterior un album numit „Femeile lui Allah” și o serie de scurtmetraje pe tema statutului femeii în cultura musulmană, în toate evidențiindu-se predispoziția ei spre metaforă. Și, într-adevăr, este un artist interesant pentru felul în care reușește să-și compună universul și să comunice un mesaj coerent despre diversitate culturală și feminitate. Acest lungmetraj de debut al său nu este un film prost - mai ales că demonstrează abilitatea tehnică a regizoarei către un cinematograf metaforă -, dar denotă câteva stângăcii la nivelul scenariului, care ar fi avut nevoie de mai multă creativitate. Metaforele filmului sunt prea demonstrative, repetând mereu aceeași idee despre femeia iraniană.

Gainsbourg, l'homme qui aimait les femmes

Gainsbourg, bărbatul care iubea femeile

Serge Gainsbourg și Charlotte Gainsbourg



Franța 2010

regie și scenariu Pascal Fornieri și Didier Varrod

montaj Nicolas Trembasiewicz

cu Bambou, Brigitte Bardot, Jane Birkin, Catherine Deneuve, Charlotte Gainsbourg

de Roxana Coțovanu

Anul acesta, la aproape două decenii de la dispariția uneia dintre cele mai controversate personaje ale muzicii franceze, Serge Gainsbourg, au apărut două filme despre el. Unul – „Gainsbourg (vie héroïque)"/ „Gainsbourg (viață eroică)”, regia Joann Sfar – un soi de biopic ce merită aplaudat pentru abordarea insolită și pentru distribuție (spun doar atât – Laetitia Casta în rolul lui Brigitte Bardot), dar care se pierde în cele prea multe direcții în care încearcă să meargă; celălalt – un film documentar făcut pentru televiziune care, prin simpla natură a acestui gen, nu are cum să se bucure de o popularitate asemănătoare cu cea a primului; dar ar merita-o, dacă nu chiar mai mult decât filmul de ficțiune. Să-i restituim, așadar, celui din urmă ceea ce i se cuvine.

Inspirat ales, titlul filmului parafreazează un altul, al unei pelicule semnate de Truffaut – „L'homme qui aimait les femmes” („Bărbatul care iubea femeile”, 1977); sigur! Gainsbourg – cum altfel, cine altcineva? Aparent, documentarul abordează cea mai facilă modalitate de a vorbi despre celebrul

cântăreț – cu ajutorul femeilor care s-au perindat prin tumultuoasa lui viață. Și, totuși, pe măsură ce se desfășoară, filmul scoate la iveală alte fațete ale artistului, un altfel de Gainsbourg făcându-și apariția din spatele măștii pe care și-a construit-o și pe care o cunoaștem cu toții. Pentru a ajunge la imaginea multidimensională a lui Gainsbourg, cu care rămâi la sfârșitul filmului, cei doi realizatori au intuit cât se poate de corect că nu pot obține asta decât prin mărturiile muzelor acestuia, femei care au jucat un rol mai mic sau mai mare în viața sa. Sunt interviewate femei pe care le-a iubit, femei care l-au iubit, actrițe pentru care a compus (chiar afone, de multe ori, dar neapărat foarte frumoase) sau tinere pe care le-a făcut celebre; sau toate acestea la un loc; de la cele trei B-uri al căror nume e legat inseparabil de al său (Bardot, Birkin, Bambou), la Juliette Gréco, Regine, France Gall, Françoise Hardy, Vanessa Paradis sau la fiica sa, Charlotte Gainsbourg. Ceea ce vedem sunt bucăți din videoclipuri, din concerte, secvențe din emisiuni și interviuri

televizate sau fotografii mai mult sau mai puțin cunoscute, montate destul de alert, ca pentru televiziune. Faptul că nu le auzim decât vocile – nu le vedem niciodată așa cum arată după inevitabila trecere a timpului (excepție face Birkin - la final, preț de câteva zeci de secunde, timp în care îl numește pe Gainsbourg cel mai amuzant om pe care l-a întâlnit) – împrumută cumva filmului un aer intim, propice confesiunilor. Vocile comentează imaginile în care fie apar ele împreună cu Serge, fie Serge cu altă femeie, își amintesc diverse întâmplări sau vorbesc, pur și simplu, despre personalitatea lui – fiecare văzându-l și descriindu-l altfel.

Din când în când, câteva comentarii ale autorilor, care schimbă direcția în care o ia filmul: fără să fie construit cronologic, documentarul pune accentul pe stabilitatea și pe continuitatea din opera sa, orientând interviurile spre a dezvălui câte ceva nou și, de multe ori, surprinzător. Surprinzător nu e că descoperim în spatele cinismului, al misoginismului, al caracterului său voit instigator numai romantism și pasiune; acestea le-am putea descoperi analizându-i muzica și, mai ales, versurile. Alte laturi de-ale sale sunt puse sub reflector – la începuturile carierei se pare că împietrea din cauza tracului; timiditatea și apropierea de o femeie frumoasă îl făceau să se sufoce; aspectul său fizic l-a dezgustat toată viața; era foarte riguros cu copiii săi fiind, incredibil sau nu, un tip foarte conservator; doar apelând la acel doctor Hyde al său, Gainsbarre, a reușit să-și fabrice masca pe care o iubește atât de multă lume, o mască menită să-l protejeze.

Cumva, concluzia documentarului se trage de la sine; în mod paradoxal, personalitatea sa excesivă, instabilitatea și, nu în ultimul rând, multiplele muze i-au dat continuitate în operă și acea claritate de viziune. Iată ce spune unul dintre regizorii filmului, Pascal Fornieri, într-un interviu: „cu cât sapi mai mult în viața lui, cu atât mai bine înțelegi cât de echilibrat era în viziunile sale estetice. De obicei, cu cât sapi mai mult în viața cuiva, cu atât mai bine observi inconsistența; cu el se întâmplă exact opusul”. Și chiar așa și e.

INTERVIU CU RĂZVAN RĂDULESCU



Ne-am întâlnit cu Răzvan Rădulescu după ce ne-am asigurat că toate scenariile și filmele la care a lucrat ne sunt proaspete în memorie. Am sperat că timpul, spațiul și curiozitatea ne vor permite să obținem un interviu în care va trata pe larg câteva chestiuni care, până atunci, au fost menționate în treacăt. Rezultatul a fost un interviu de opt ore, transcris în doisprezece pagini de revistă, cu un conținut care – credem noi - răsplătește o lectură atentă. Ne-am redus la minimum intervențiile (transcrise ulterior la persoana I plural și reunite sub eticheta „Film Menu”), pentru a-i lăsa lui Răzvan Rădulescu libertatea să-și discute filmele în termeni cât mai concreți, sau cât mai abstracti - în orice caz, în termenii proprii. Cu toată ambiția noastră de a fi exhaustivi, ne-am limitat întrebările la cariera sa de cineast și la filmele care au fost proiectate în România până în acest moment.

de **Andrei Rus și Irina Trocan**

„NIKI ARDELEAN, COLONEL ÎN REZERVĂ” (2003, r. Lucian Pintilie)

FILM MENU: Scenariul la „Niki Ardelean, colonel în rezervă”, scris de tine și de Cristi Puiu și regizat de Lucian Pintilie, este redactat atât de detaliat, încât numai dacă regizorul ar fi mers total împotriva scenariului ar fi putut realiza ceva mediocr.

RĂZVAN RĂDULESCU: Scenariul la „Niki Ardelean, colonel în rezervă” are un defect major. Când l-am recitit, la câțiva ani după ce l-am scris, am hotărât: „Niciodată așa! Din acest moment, niciodată personajul principal nu mai moare. Nu are nici o noimă.” Finalul încheie atât de tare orice interpretări ulterioare, încât imperfecțiunile sunt de preferat.

Scenariul vorbește despre o degradare metodică și așezată. Țsta e și motivul pentru care, în baza credințelor de o viață ale protagonistului, în mod ironic, toate zilele în care el se petrece au o însemnătate în istoria patriei. Spre exemplu, Florian,

cumnatul lui Niki, ia pianul din casă și restul de mobilier, ca să le vândă și să facă rost de restul banilor pentru biletul copiilor în 11 iunie – de Naționalizare. Pe săracul Niki Ardelean, Florian îl depozitează de bunuri în această zi.

F.M.: Știm încă de la apariția filmului că nici tu, nici Cristi Puiu, nu ați fost mulțumiți de transpunerea lui Lucian Pintilie.

R.R.: Nu, și nici acum nu sunt mulțumit. Mă simt ultragițat. Pentru mine e foarte simplu, cred că nu Pintilie era regizorul potrivit pentru acest film, ci Cristi. Cred că temperamentul lui Pintilie nu are nici o legătură cu felul în care e scris acest film. Abilitatea lui de a fi ironic sau sarcastic funcționează în alt registru - într-unul grosier, ca să fiu mai precis. Când ne-a propus colaborarea, Pintilie ne-a spus: „Aș vrea foarte tare să fac un film pe care voi să-l scrieți, dar nu-l regizez dacă n-am un coproducător străin. Semnăm un contract prin care voi scrieți scenariul și încheiem „a gentlemen's agreement” - îmi aduc aminte foarte limpede această sintagmă - „a gentlemen's agreement” - „că dacă nu există nici un coproducător, cum nici nu

cred că o să existe, „filmul îl faci matale” – i-a zis lui Cristi.

F.M.: Tu și Cristi Puiu ați început să lucrați la scenariu după apariția filmului „Marfa și banii”, nu?

R.R.: Și după Cannes.

F.M.: Lucian Pintilie a vrut să preia un scenariu de-al vostru pe care să-l realizeze în stilul lui, din câte înțelegem. Sigur că tu ai fost implicat direct, pentru că ai lucrat la scenariu și îl vedeai transpus într-o cheie anume, la fel și Cristi Puiu, dar ți se pare că nu se reflectă nicio viziune în film? Nu se răsfrânge în film viziunea lui Pintilie asupra cinema-ului și asupra oamenilor?

R.R.: Poate că există anumite resturi. Asta-i ce cred eu: pe Pintilie îl interesează să rezolve cât mai repede problemele României într-un film, mai curând decât să rezolve problemele pe care orice cineast ar trebui să le aibă în raport cu substanța filmului, cu alegerile de comunicare ale auctorialității: care este reglajul care decide gradul de transparență al minții tale, prin film, în fața spectatorului. Nu mai există demult asta în filmele lui Pintilie.

F.M.: Și totuși, putem recunoaște mărcile lui Pintilie în „Niki Ardelean, colonel în rezervă”.

R.R.: Și eu le pot recunoaște. Marca lui Pintilie este stridența, și filmul ăsta nu este într-un nimic diferit. Este tipător. Pot să spun, de exemplu, că există un singur moment în film în care poți să ai ocazia să vezi ce a pierdut colonelul și, prin asta, omul ăla poate să-ți devină foarte drag. Poți să vezi că e un tată care a pierdut un copil și copilul ăla a însemnat mult pentru el – a fost copilul care îi ducea mai departe moștenirea. Mihai, fiul lui, era și el militar – dar la arma liră, un artist care reușește să netezească conflictul între generații. Îl vedem în alt moment important din trecutul colonelului – cel în care își mărită fata. În scenariu, Mihai îi distrează pe invitații de la nuntă cântând la clarinet, și, cumva, pentru colonel, acesta e un moment de împlinire. Ei, dacă nu l-a pus Pintilie să cânte și la păsărică cu apă, și la fluieraș de fag, și la cimpoi, un circ întreg! Totuși, e copilul protagonistului, care între timp a murit. Dacă omul ăla e un clau, atunci colonelul n-a pierdut un copil, a pierdut un clau. În scenariu, Florian, care filmează nunta pe video (pentru că e videast amator) nu insistă asupra momentului. Îl vedem fulgurant. Motivul pentru care Florian insistă în film e pentru că era grotesc (pentru Pintilie). Dacă vrei, eu sunt aproape de Colonel. Lucian Pintilie, fără să își dea seama, este un Florian.

F.M.: Dar credem că e pur și simplu vorba despre viziuni diferite. După cum spui și tu, Pintilie este atras de grotesc.

R.R.: Pentru mine, „Niki Ardelean” este povestea relației dintre o ființă umană și un parazit. La limită, dimensiunile celor două specii care trăiesc într-o astfel de simbioză sunt interpermeabile suficient încât parazitatul să îndepărteze parazitul. Dar există cazuri în care dimensiunile sunt atât de diferite, încât e imposibil. Ai să poți să strivești un purice, dar fizica degetelor tale lipite și strânse nu te va ajuta să strivești o bacterie. E foarte interesantă zona de graniță dintre interpermeabilitate și non-interpermeabilitate. Scenariul vorbește, pentru mine cel puțin, despre felul în care conviețuirea cu un om poate să treacă de la o simbioză acceptabilă, în care poți să ignori sau să îndepărtezi parazitul, la un nivel de la care singurul fel în care îl poți elimina e cel în care iei antibiotice, adică schimbi registrul. De asta, crima e justificată în film - era singurul fel în care lucrurile se puteau sfârși. Nu regret că lucrurile s-au întâmplat așa, dar, după ce m-am distanțat suficient de filmul ăsta, mi-am spus

că imperfecțiunile din neînchiderea formală – prin deces - a unui scenariu, sunt mai profitabile. Inclusiv estetic sunt mai profitabile.

F.M.: Lucian Pintilie nu a avut nici o contribuție la scrierea scenariului?

R.R.: Nu. L-a luat „tel quel”, l-a lăudat foarte tare; o singură dată ne-a făcut niște sugestii, cât încă lucrăm la el, dar s-a lăsat un fel de tăcere jenată și a renunțat. Când a fost gata, la o oră după ce l-a primit, ne-a sunat și ne-a spus că e cel mai bun scenariu pe care l-a citit și n-o să ascund că aprecierea lui mi-a făcut plăcere atunci. Contribuțiile lui sunt ulterioare. Programul tv cu Turnurile Gemene, schimbarea datei din 8 septembrie în 11 septembrie - mi s-au părut ambele alterarea unei linii de forță ale filmului. Moartea fiului se întâmplă în 1 aprilie, ziua păcălelii, de 2 mai se duc la mare, de Ziua Tineretului adică, de 11 iunie îl naționalizează pe Niki, 23 August e 23 August, iar de 25 Octombrie, ziua armatei, Niki îi dă lui Florian cu ciocanul în cap. Ziua de 8 septembrie, așa cum era scrisă în scenariu, era ziua de naștere a lui Florian. O zi la fel de importantă istoric în calendarul colonelului ca și restul. Să transformi asta într-o zi pe care o recunoaște Occidentul... Cum e asta important pentru Niki? E poate important pentru dorința cuiva de a câștiga relevanță internațională speculând niște evenimente cu relevanță internațională. N-am altă explicație. Știți, mi se pare că, în ciuda a ceea ce crede lumea, să spui povești este, de fapt, foarte ușor: ai pe masă, ca autor, absolut tot. Dar, ca în Spider Man, o dată cu marea putere, vin marile responsabilități. Poți să apeși toate pedalele, dar e mai bine să n-o faci.

F.M.: Tu și Cristi Puiu ați avut ocazia să vedeți filmul înainte de a fi lansat?

R.R.: Da, am avut.

F.M.: Pentru că ați fi putut astfel evita schimbarea datei de 8 în 11 septembrie, apariția Turnurilor Gemene ar fi putut fi eliminată din film ș.a.m.d.

R.R.: Nu se putea rezolva în niciun fel. O discuție a existat. Cred că a fost menționat și porumbelul, și Mihăiță (n.r.: fiul mort al lui Niki). Am semnalat lucruri care nu existau în scenariu și care nu i-au făcut niciun bine scenariului, o dată adăugate.

F.M.: Altfel, în mare, filmul a respectat mot-a-mot...

R.R.: Litera...

F.M.: Litera scenariului. Dar modificări precum adăugarea unui porumbel care iese pe fereastră dintr-o cameră nu au cum să fie întâmplătoare.

R.R.: Nu, nu, nu. N-au cum să fie întâmplătoare. Și nici neglijabile. Înainte să plece din țară, Angela dă drumul porumbelului. Eliberează pasărea.

F.M.: Deci este un...

R.R.: Moment de ATF anul III. Scuzați-mă. ATF anul II. În anul III eliberăm calul. Pentru că și mijloacele sunt mai mari, am învățat mai mult, avem și un buget mai mare pentru film, filmăm și pe peliculă. Păstrăm calul pentru peliculă. Mi se pare vomitiv. Ai în față un scenariu care joacă totul atât de strâns și tu crezi că un scenariu e pentru tine un teritoriu în care să-ți alergi marotele. E o situație confuză și iritantă: nu e un film rău, nici pe departe, dacă te uiți la ce făcuse Pintilie înainte. E mai bun decât „Terminus Paradis”, de exemplu. Și, în același timp, mi se pare, în raport cu ce a avut el la dispoziție, o ratare extrem de supărătoare. Dar asta e situația.



„COCOȘUL DECAPITAT” (2007, r. Radu Gabrea) și „CĂLĂTORIA LUI GRUBER” (2008, r. Radu Gabrea)

F.M.: Și „Niki Ardelean” este, dintre transpuerile scenariilor scrise de tine până acum, cea care te frustrază cel mai tare?

R.R.: Nu. Sunt mai multe, și presupun că șirul încă nu s-a terminat, pentru că mai sunt scenarii care aștept să se producă și colaboratori în viitor, în privința cărora o să mă înșel. Mă frustrază, evident, „Offset”, și mă frustrază, evident, „Călătoria lui Gruber”. Însă, în ceea ce-l privește pe Pintilie, dezamăgirea e cu atât mai mare cu cât așteptările au fost mai mari.

În privința „Călătoriei lui Gruber”, Radu Gabrea avea deja un scenariu scris de Eugen Uricariu după aceeași poveste a pogromului de la Iași, tot cu personajul lui Curzio Malaparte în ea, pornind de la acele faimoase trei pagini din cartea acestuia din urmă, „Kaputt”. Era mai mult decât nesatisfăcător, oricum l-ai fi citit, și suna fals, suna a „film istoric”.

F.M.: Și Radu Gabrea a simțit nevoia să se consulte cu cineva în privința scenariului și a apelat la tine și la Alexandru Baciu...

R.R.: Pentru mine, atunci, evenimentele din scenariu reprezentau doar o dată în istorie. Și atunci am început și eu, și Alex să ne documentăm.

F.M.: Vrem să clarificăm un amănunt: tu apari pe Internet ca script consultant pentru un film precedent al lui Radu Gabrea, „Cocoșul decapitat”.

R.R.: Lucrurile stau așa: exista un scenariu care avea pretenția că ecranizează cartea lui Eginald Schlattner – la ora aia era un mare succes editorial în Austria și, ulterior, și în Germania. Dintr-o aberație birocratică cu niște commission editors germani, scenariul, și să fi fost perfect, trebuia modificat. Am citit cartea - romanul mi s-a părut extrem de stufos; romanul unui om evident talentat, dacă te gândești că astea sunt memoriile lui; dacă te gândești însă la carte ca la o ficțiune, și sunt foarte multe mărci că autorul încearcă să rotunjească diegeza în sensul unei ficțiuni, mai bine să nu vorbim. Iar filmul încearcă să folosească din roman cam tot ce se poate. Momentele major-simbolice ale romanului erau toate în film. Atunci i-am propus lui Gabrea să scriu un treatment care să aibă la bază o cu totul altă structură. E o ecranizare, nu poți să ai pretenția că transferi în ea romanul în conformitate cu cronologia lui narativă... Am scris un treatment măricel, de peste 60 de pagini, în care încercam să condensez patru momente de acțiune emblematice, care se petreceau „in reverse order”. Filmul începea din momentul bombardamentului, aproape de 23 august, și se termina la începutul războiului, acolo unde totul părea să fie posibil. Avea un fel de elatie, părea că personajele alea care au trecut prin atâtea - și, în ordinea inversă, motivele se desfăceau și se lămurau foarte frumos - au ajuns să se lumineze în momentul inocenței lor, care ar fi corespuns cu clarificarea totală a motivelor pentru care au ajuns să facă ce aveau să facă mai târziu. Toți au făcut lucruri reprobabile, sub vremuri. Dar la început, toți erau inocenți; se duceau la un film, într-un frumos decor hibernal. Mi-aduc și acum aminte. Vă dați seama, dacă vă spun ce vă spun acum și ați văzut filmul, că nimic din asta nu

există în el. Treatmentul nu a fost dezvoltat în scenariu – aceiași commission editors au vrut altceva, dar Radu Gabrea a încercat să integreze anumite momente din el în propriul lui scenariu. Nu a funcționat. Până când filmul a intrat în producție, scenariul a cunoscut 43 de drafturi, din câte știi eu.

F.M.: Și tu nu ai lucrat la nici unul dintre ele propriu-zis?

R.R.: Nu. Și, spre surprinderea mea, am fost chemat la premieră, doi ani mai târziu, unde mi-am văzut și numele pe generic...

F.M.: Ți se pare că există asemănări între cheia regizorală din „Cocoșul decapitat” și „Călătoria lui Gruber”? Pentru că am citit scenariul la „Gruber” și, schematic, singura diferență între el, „Hârtia va fi albastră” și „Moartea domnului Lăzărescu” e contextul în care se desfășoară acțiunea; l-am citit într-o cheie realistă. Are tot un protagonist pasiv care se perindă printr-un decor verist. Întrebarea noastră este, având în vedere că tu văzuseși „Cocoșul decapitat”, care seamănă cu „Gruber” în edulcorarea asperităților, dacă ați avut - tu și Alexandru Baciu - discuții cu regizorul despre cheia de citire regizorală a scenariului?

R.R.: Am avut o singură discuție cu Radu Gabrea, care, cu foarte puțin timp înainte să înceapă filmările la „Gruber”, a spus că vrea să modifice scenariul și să ne arate sânge și evrei morți. Despre cheia regizorală nu s-a vorbit atunci, pentru că eu, personal, eram prea furios ca să vorbesc despre cheie regizorală. Am vorbit doar despre cheia în care a fost scris acest scenariu și despre, mai curând, o înțelegere pe care am avut-o încă de la bun început și care a stat în picioare un an și ceva, pe timpul documentării și pe tot parcursul scrierii scenariului, una pe care Radu Gabrea păruse că vrea să o respecte, și anume că baza acestui fel de abordare a poveștii este că o astfel de malversațiune se numește cum se numește pentru că reușește. Asta par să ignore toți autorii filmelor despre Holocaust: când vorbesc despre un asasinat în masă, despre un pogrom, toți ignoră faptul că evenimentul a intrat în cărțile de istorie pentru că a reușit. A fost o mare izbândă în acel moment, la care au subscris foarte mulți, și nu există urme de regret, pe moment, în conștiințele celor care l-au dus la bun sfârșit. Nu au îndoieli în privința asta. Sau dacă au câțiva, nu le arată, pentru că sunt mai mulți cei care n-au sau par să nu aibă. Și mi se pare că înțelegerea mecanismului prin care subscrii la sentimentul comun de reușită, chiar dacă reușita este, în cazul nostru, un asasinat în masă, e singurul motiv pentru care aș vrea să scriu o poveste pe care n-am trăit-o și care nu mă privește nici măcar etnic, să spunem. Și Radu Gabrea a fost de acord. De altfel, materialul documentar pe care l-am și văzut după aceea, plus cei care au supraviețuit și cu care am vorbit au confirmat că, în zilele care au urmat pogromului, era liniște totală în Iași. Ordine pe stradă, farmaciile evreiești închise, interdicție pentru evrei să iasă din case și tot așa. Iar scenariul, oricum, nu vrea să vorbească direct despre asta, ci despre mofturile pe care le are în cap un artist în momentul în care i se pare că ceva se pune între el și capacitatea lui de a crea. Omul ăsta (Malaparte) are simțurile tocite. Lăcrimează și pomeții lui sunt așa de ridicăți încât nu mai vede peste ei. Nu mai miroase cum trebuie, nici nu aude prea bine și are în general o amorțeală și o lipsă de chef care îl fac insensibil la toate chestiile care îl interesau și îi dădeau ascuțimea. Malaparte era corespondent de front pentru „Corriere de la Sera” și Mussolini îi aprecia

mult talentul de scriitor. Or, în momentul ăsta, artistul este orb la catastrofă. Îl interesează exclusiv omul care îi poate reda acuitatea - pe omul ăla l-ar fi căutat și dacă n-ar fi fost evreu. Dar dacă a fost evreu, e dispus să folosească toate relațiile pe care le are ca să-l găsească. Și asta este toată povestea. Iar omul ăla nu e de găsit așa de ușor pentru că toți ceilalți care au fost implicați în pogrom sunt deja ocupați cu alte lucruri.

F.M.: Ne-a uimit o secvență din film. Eram curioși dacă exista în scenariu acest detaliu și, citindu-l, am constatat că nu exista.

R.R.: În film Gruber plânge.

F.M.: Plânge. Exact.

R.R.: M-am umplut de acreală și de disperare și de frustrare în momentul în care am văzut. Nu știu dacă e indicația de joc pe care Gabrea i-a dat-o lui Marcel Iureș, dacă a fost ideea lui Iureș... Mi s-a părut o foarte proastă decizie. Faptul că plânge e ultimul rest al faptului că Gabrea vroia neapărat să arate evrei și sânge și n-a putut. De încercat, a mai încercat: pata aia de pe perete de la Chestură este mai colorată decât trebuie, cadavrele din groapă sunt mai vizibile decât trebuie... și Gruber plânge. E din aceeași serie. Mi se pare o lipsă de respect față de victime. Ce sens are să arăți oameni în bejenie, sânge și fecale? Convoaiele sunt figuranți angajați cu ziuă, ketchup și Finetti. Am vorbit cu un supraviețuitor din garnitura de tren de la Podul Iloaiei. A supraviețuit în alea două zile de caniculă pentru că a fost înalt. Cel mai înalt din familie și neobișnuit de înalt pentru un evreu, cum mi-a zis chiar el. Frații lui au murit, și oamenii ăia erau atât de înghesuiți în vagoanele alea lăsate în soare, încât dacă cineva se dezzechilibra, avea mari șanse ca, o dată trecut sub nivelul umerilor celorlalți, să nu se mai poată ridica și să moară sufocat. Unii leșinau și îi luau cu ei pe alții pentru că încercau să se țină. Ceilalți se dezzechilibrau, se crea o busculadă oarecare, cădeau, nu se mai puteau ridica, mureau acolo. A durat o zi până să se prindă cei care au supraviețuit că ar trebui să se organizeze și, încet-încet, s-au tot mișcat unul în jurul celuilalt, ca să-și facă loc să respire, și au construit un zid din cadavre de-a lungul pereților. Cadavrele s-au rigidizat, ceea ce a fost de folos, pentru că s-au putut așeza pe ele. Le-au pus ca pe cărămizi. Ceea ce, de fapt, invalidează mărturia lui Malaparte, care povestește în „Kaputt” cum a deschis el eroic vagoanele și s-au prăbușit cadavrele afară. Nu s-a prăbușit nimic, licență de scriitor. Din păcate, o mare parte a personajelor sunt niște caricaturi în film. Consulul italian este o caricatură. Singurul care are un anumit ștaif este personajul colonelului, Freitag. Și, evident, Florin Piersic Jr. în rolul lui Malaparte. Este bine, dar este singur. Când vine, de exemplu, Niculescu-Coca la Malaparte, care se simte deja mai bine și ia micul dejun în restaurantul hotelului: nu l-a găsit pe Gruber, adică l-a găsit pe o listă de morți la Podul Iloaiei, dar alergia îi trece de la sine. După ce a fost muștruluit de mai multe instanțe, Niculescu-Coca vine la el spășit și îi spune: „Ne-am inflamă ieri degeaba, și eu și dumneavoastră. Așa e când nu cauți ce trebuie. Vi l-am găsit pe Gruber. Am căutat și noi mai temeinic prin acte, am mai dat niște telefoane și l-am găsit.” Malaparte e deja indignat: „Domnule Coca, am fost ieri până la Podul cum îi spune și am ajuns la o groapă comună cu morți. Gruber este mort acolo, l-am găsit pe listă. Vă rog foarte frumos...” Niculescu-Coca e ușurat: „Greșit. Acela este Gruber Jozef, tatăl. Nu are nici o legătură cu Gruber Jozef, fiul și

alergologul, pe care îl căutați.” La replica asta, în sală, lumea ar fi trebuit să întepenească, dacă personajele ar fi fost redade într-o cheie serioasă și responsabilă.

„LEGĂTURI BOLNĂVICIOASE” (2006, r. Tudor Giurgiu) și „4 LUNI, 3 SĂPTĂMÂNI ȘI DOUĂ ZILE” (2007, r. Cristian Mungiu)

F.M.: Tu mai apari pe genericele de la „Legături bolnăvicioase” și „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” drept consultant pe dialoguri și, respectiv, consultant pe scenariu.

R.R.: Consultant dialoguri înseamnă că am scris niște replici și Cecilia Ștefănescu a scris, și ea, replici.

F.M.: Deci ai intrat în proiect când exista deja o formă...

R.R.: Exista un scenariu, sigur, care încerca să ecranizeze un roman – după părerea mea, un roman foarte bun.

F.M.: Și ești satisfăcut de film?

R.R.: Colaborarea cu Cecilia m-a bucurat foarte tare. Ce a fost plăcut a fost că da, vorbeam aceeași limbă și ne înțelegeam foarte repede pe lucruri. De cealaltă parte, cred că nemulțumirile adunate nu numai de mine, cred că și de Cecilia și, pe urmă, și de Tudor Giurgiu, vin din tot soiul de piruete pe care trebuie să le faci în momentul în care ecranizezi și de care ar trebui să ții seama și regizorul. Dacă regizorul face altfel de piruete, piruetele pe care le-ai făcut tu nu funcționează. Există o discrepanță de registru între scenariu și film. Două sau trei dintre replicile care îți mie îmi sună nepotrivit acolo mi le asum total. Sunt stridente, și personajele n-au greutatea suficientă să le spună. Personajele alea nu sunt suficient de coerente încât să spună astfel de lucruri enorme și tu să le crezi. Din păcate. Există, sigur, și parti-pris-urile pe care un om care a scris un roman continuă să le aibă când scrie un scenariu. Pentru că e foarte greu să accepți că dramaturgia cere rearanjarea substanței. Pot să înțeleg. În viața mea nu aș ecraniza un roman de-al meu.

F.M.: Și la scenariul lui „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile”, în ce a constat aportul tău?

R.R.: Acolo, aportul a fost cu totul cuantificabil. Cristi Mungiu mi-a trimis scenariul, am avut o întâlnire cu el la „Mobra”, casa lui de producție, care a durat maximum două ore, în care i-am spus ce cred despre scenariu și unde mi se pare că sunt hibe. În primul rând, demarajul extrem de lent, până la jumătatea scenariului, pentru o poveste care, în plus, consacră două personaje, din care pe al doilea îl uitai – pe Găbița, care avea de scăpat de copil; o încasai ca personaj principal în prima jumătate a celui lung scenariu, și pe urmă o uitai. Mai era finalul, în care Otilia pleca într-un drum nesfârșit prin oraș să arunce avortonul și care era, de departe, o poveste în sine – jumătate din a doua jumătate a filmului – care o consacra pe ea ca personaj principal. Din cauza asta, nu puteai vedea despre ce era povestea asta, în general. Părea a fi cronică unei epoci prin intermediul unei anecdote nefericite, dar, în definitiv, nu înțelegeai despre ce vorbește. Am stabilit cu Cristi Mungiu că putem să avem niște discuții care să coaguleze mai bine scenariul timp de două săptămâni – ceea ce am și făcut; ne-am întâlnit de trei ori și Cristi a redactat schimbările, pe măsură ce reinventam împreună

scenele. În rescrierea scenariului, domnul Bebe a câștigat importanță și biografia lui a căpătat amplitudine. Domnul Bebe a câștigat o mamă. Scena de la hotel, cu domnul Bebe, a fost amplificată de la cinci pagini la optsprezece. Scena mesei de la părinții băiatului a fost reinventată. Otilia a primit mai multă atenție în prima jumătate și focalizarea de pe Gabi s-a diminuat. Și, după aia, reîntoarcerea Otiliei la hotel și scena finală. Alte lucruri n-au ajuns în scenariu. Am dezbătut atunci scena violului. Mi se pare că să ieși cu Găbița după ce Otilia a fost violată e o eroare de voce narativă și nu ai de ce s-o faci. În continuare, gălesc extrem de problematică pretenția domnului Bebe de a face sex cu amândouă. Ce tip de sexualitate are? E foarte neclar, pentru mine. Foarte particular, în același timp. Și a treia problemă este arătarea fetusului, care mie în continuare mi se pare un fel de...

F.M.: Lacrima de pe obrazul lui Marcel Iureș în „Călătoria lui Gruber”.

R.R.: Da, și în același timp e ratarea soluției mai eficiente: aveai șansa să nu-l arăți și să le rămână spectatorilor în cap ca obiect al primejdiei, sau ca emblemă a compromisului pe care l-au făcut, a avortării prieteniei dintre cele două – ca marcă a abuzului comis de Găbița. Mi se pare, în plus, un discurs despre cum acel sistem pervertește valorile și te face să abuzezi de prietenul tău. De ce să arăți cum scapi de făt - are importanță să arăți că Otilia nu urmează sfaturile domnului Bebe?

„OFFSET” (2006, r. Didi Danquart)

F.M.: „Offset” este un film despre care s-a scris destul de puțin la data apariției lui.

R.R.: Asta poate pentru că nici nu merită foarte multe aprecieri de niciun fel. De altfel, nici așteptările noastre de după finalizarea scenariului nu mai erau tocmai înalte. Didi Danquart realizase anterior un film decent (n.r.: „Viehdud Levi”, 1999). Am pornit cu entuziasm, în ciuda faptului că semnalele din partea cealaltă au devenit, de la un moment încolo, destul de proaste – le citisem și eu, le citise și Cristi (n.r.: Puiu) -, dar am decis să trecem peste ele pentru că am considerat că există o șansă ca filmul să iasă ok. Lucrurile au stat foarte bine la nivelul treatment-ului, am aflat de la Didi Danquart că i-a plăcut foarte tare, și ne-am apucat să scriem scenariul, cumva ușurați că temerile pe care le avuseserăm la un moment dat se dovedeau nefondate. Dar, după primul draft, ne-am trezit cu o scrisoare dezamăgitoare, în care Didi Danquart ne aborda de sus cu maxime de tipul „Less is more” – când am citit asta cel puțin, ni s-a urcat amândurora sângele la cap. Ne spunea că el știe mai bine ce o să facă cu imaginea în film și că dacă punem atâtea vorbe în gura personajelor, diminuăm forța chipurilor actorilor. A avut parte de la noi de o scrisoare de răspuns atât de acidă, încât s-a speriat și a venit la București, unde am petrecut două nopți negociind ce urmează să se întâmple în continuare cu proiectul. La capătul acestor nopți, el a fost înfrânt în discuție, iar noi am fost înfrânți în proiect. Am decis că toată întreprinderea asta se va încheia în felul următor: noi vom scrie cum vom dori scenariul, iar el o să facă ulterior ce va dori cu el, ținând seama, pe cât posibil, și de ce ne-am dorit noi. A fost un mare efort să îl finisăm, deoarece entuziasmul dispăruse. De altfel, în film au supraviețuit câteva



lucruri din scenariu, deși spiritul nu e deloc același – sunt replici scoase, scene scoase sau inversate, câteodată faptele sunt altele. Poate că a fost și greșit să ne iluzionăm că Didi Danquart ar putea să înțeleagă ceva dintr-un personaj precum Nicu Iorga. Inclusiv distribuirea lui Răzvan Vasilescu și felul în care este dirijat, într-un „emploi” strigător, a făcut mare rău filmului. Ne imaginăm acolo un personaj mult mai puțin sigur pe el și mult mai mâncat de îndoieli și de gelozie.

În momentul în care am văzut „Offset”, mărturisesc că rușinea resimțită când mă uitam la ecran era înjumătățită, pentru că o parte o consumasem așteptând, aflând ce actor îl va juca pe cutare personaj sau asistând la turnarea unor scene. Când ți se spune că puternicul accent german al personajului de origine română interpretat de Alexandra Maria Lara nu va fi simțit de spectatorii germani, înțelegi foarte bine care sunt standardele și nu mai ai nicio așteptare. Filmul nu e de niciunde: muzica este înspăimântătoare, camera și montajul, așa cum și le-a imaginat Didi Danquart, sunt de tv – și încă de tv german, care e mai special.

„MARTI, DUPĂ CRĂCIUN” (2010, r. Radu Muntean)

F.M.: Cu regizorii care colaborează la scrierea scenariilor (precum Cristi Puiu sau Radu Muntean) discuți încă din faza aceasta cheia optimă de citire regizorală a lor?

R.R.: Da, și e un mare avantaj să știi distanța de la care scrii. Ea se traduce în cuvinte: atât timp cât nu dai, programatic, în scenariu, indicații despre camera de filmat, realitatea pe care o descrii acolo conține un grad mai ridicat sau mai puțin ridicat de detalii. E limpede că, dacă afli că aparatul nu se va apropia niciodată de personaje sau că un anumit detaliu nu o să fie funcțional, nu îl vei marca în scenariu. Dacă știi că planul va fi larg, trebuie ca anumite obiecte să fie suficient de vizibil plasate

sau tranzacționate, astfel încât să joace într-un fel. Iar atunci când scrii, poți oricum să indici distanța, folosind cuvinte care o marchează.

F.M.: Însă regizorul tot poate schimba foarte mult la filmare. Îți dăm un singur exemplu, frapant, pentru noi: scena de intimitate dintre cei doi soți din „Niki Ardelean”. Respectă aproape mot-a-mot indicațiile...

R.R.: Dar pe ecran, este scabros.

F.M.: Și asta, numai prin felul în care e poziționată camera; în scenariu, era o scenă foarte firească de intimitate, pe ecran pare chinuit. Actorii par jenați.

R.R.: În mintea noastră, era o scenă cu un grad ridicat de intimitate, care vorbește despre lucrurile despre care vorbim toți, un fel de bucătărie a sexului și a rutinei lui - dar am avut un șoc când am văzut-o filmată. Lucrurile au ieșit din scala justă. Mi-aduc aminte că, așa cum sunt ele scrise în scenariu, se rezolvă la nivelul dialogurilor și la nivelul gesturilor care însoțesc vorbele.

F.M.: E exact ce se vede pe ecran.

R.R.: Sigur. Dar nu de la apropierea asta. Iar actrița nu e în poziția aia.

F.M.: Asta nu e indicat. Probabil că acesta este principalul neajuns, ca scenarist, că nu poți explica regizorului exact ce vezi.

R.R.: Nu cred că e relevant. Dacă e să fi învățat ceva, e că, mai curând, nu trebuie să lucrezi decât cu oamenii cu care descoperi că ai afinități cu adevărat. În rest, ar trebui să te abții. Ar trebui să te rezumi cel mult la un raport tehnic. Să fii scenarist înseamnă, până la un punct, să-ți aneantizezi ego-ul. E un exercițiu pe care trebuie să înveți să îl faci din ce în ce mai bine, în măsura în care cel pentru care îl faci învață să prețuiască asta și să accepte că este la mijloc un anumit tip de sacrificiu care lui nu o să i se ceară niciodată. Anumiți regizori înțeleg asta și anumiți regizori, nu. Anumiți regizori, chiar dacă nu înțeleg asta, reușesc măcar o dată să facă să-și treacă auctorialitatea coerent peste munca scenariștilor, alții nu reușesc niciodată, se află în

disonanță totală.

F.M.: În „Marți, după Crăciun”, scena de început e ceea ce se vede pe ecran? În scenariu, joaca personajelor – care bănuim că urma după o partidă de sex - ni s-a părut firească. În film, am perceput o anumită închistare între cei doi actori.

R.R.: Nu, nu mi se pare că e închistare. Mi se pare că reacția pe care o ai la scenă e reacția – cu totul scontată - pe care ar trebui s-o ai când asști, vizual și auditiv, la intimitatea cuiva – intimitate care nu te privește. Teoretic, nu ar trebui să existe nimic excitant în intimitatea a doi oameni pe care nu-i cunoști. Sentimentul ar trebui să fie unul de mare stânjeneală, n-ar trebui să recunoști mai nimic din replicile pe care și le spun - pentru că nu este intimitatea ta, și nici idiolectul tău cu partenera ta. Și asta este motivul pentru care găsesc că să nu te plasezi în postura de a-i găsi atașanți este bine: este util pentru ceea ce ai să afli mai târziu despre personajul lui Paul. Trebuie să înțelegi la un nivel abstract că între Raluca și Paul comunicarea este suficient de fluidă și că un anumit tip avansat de intimitate și de idiolect s-a creat deja. În același timp, nu trebuie să fi atât de aproape încât să simți că el, cu adevărat, s-a îndrăgostit. Pentru că dacă empatizezi din start cu el și simți că e îndrăgostit, ce face după aia este scuzabil. Scena aia, în distanța aia și în stânjeneala care te cuprinde, te pregătește să poți adopta poziția pe care o are Adriana în momentul în care află despre existența relației extraconjugale și în care trebuie să-și imagineze ce se întâmplă cu soțul ei și cu corpul lui. Am vrut ca, în momentul în care Adriana află, tu ca spectator să nu poți să îl scuzi pe Paul. Să poți să înțelegi, în momentul acela, consternarea ei. Asta e calculul, și nu cred că secvența respectivă ar fi putut fi înscenată cu tandrețe. E o încercare de dramaturgie care controlează identificarea cu personajul.

F.M.: O face să nu existe.

R.R.: Nu, există, la un nivel abstract, există. Îl integrezi ca personaj. A doua scenă îți confirmă: despre el e vorba, e personajul principal. Și e cu altă femeie. În nici zece minute de film, îl ai pe Paul, după părerea mea, extrem de eficient plasat, și tensiunile sunt lansate. Prima persoană cu care empatizezi este amanta, în cabinetul stomatologic. E cea care suferă – se simte încolțită. Dar asta pentru că se întâmplă confruntarea pe teritoriul ei. Teoretic, Paul trebuia să se simtă încolțit acolo - în mod explicit, e prins între cele două femei. E un model dramaturgic care încearcă să livreze măsurat identificările și tensiunile, astfel încât ce se întâmplă la sfârșit să împingă citirea înspre Adriana. În momentul acela, ea este singura care mai poate emite o judecată despre comportamentul lui Paul. Și ironia este că judecata pe care o emite ea, până la sfârșitul filmului, este oricum o judecată la cald. Ceea ce gândește ea despre Paul nu are prea mare valoare, pentru că este la doar o zi după ce a primit vestea. Și asta o gândești mai târziu. Și asta, de fapt, relativizează poziția tuturor în conflict.

F.M.: Și mai vrem să discutăm o scenă (din camera de la Constanța a amantei lui Paul) în care Paul și Raluca își spun lucruri destul de mari - se folosește cuvântul „a iubi” aproape la fiecare două replici. În scenariu e menționat între didascalii că replicile sunt spuse „în glumă” sau „în joacă”; în film sunt zise patetic, nu pare o joacă. E o scenă care merge spre melodramă. Nu există nici măcar o tentativă de stilizare, ca la Douglas Sirk sau la Fassbinder - care au replici spuse patetic, dar actorii sunt înconjurați de decoruri care îți distrag atenția. Și oricum, actorii

sunt direcționați într-un anume fel la Douglas Sirk și într-un anume fel la Fassbinder. Aici e un cadru foarte strâns pe ei – adică, de la mijloc în sus, aproape mediu. Sunt doar un bărbat și o femeie care își spun patetic lucruri amoroase.

R.R.: Mi se pare că amândoi au distanță, unul față de celălalt. Doar că momentul este unul de impas pentru Paul pentru că, dintr-un motiv care ne scapă, hotărăște că așa nu mai merge și că trebuie să facă o alegere aici. De ce asta e momentul, de ce n-a făcut-o mai devreme și de ce decide să-și țină fața socială și Crăciunul ăsta, e o altă discuție. Nu cred că scena merge în altă direcție decât scenariul. Sunt acolo toate mărcile ironiei dintre ei și ale distanței, la fel și continuarea aceluiași tip de joc în care ne spunem vorbe patetice, dar asta e jocul nostru, și apăsăm un pic mai mult decât trebuie și în același timp zâmbim. Toți am făcut asta la un moment dat în relații, cred, într-un fel sau altul: ne-am vorbit din vârful buzelor, ne-am prostit și ne-am răsfățat și, dacă ne-am fi reuzit înregistrați, repet, am fi intrat în pământ de rușine. Mi se pare că discuțiile între îndrăgostiți au un grad înalt de ridicol, inclusiv în felul în care încearcă ei înșiși să arate că se află într-un fel de meta-nivel al discursului. Iar motivul pentru care sunt acolo și sunt așa e să nu-ți fie la îndemână să-i dai lui Paul credite în plus.

F.M.: Am înțeles din felul în care e scris scenariul că personajul lui Paul trebuie judecat cu sânge rece, numai că ne lasă impresia că spectatorul e pus în situația să-l judece fără să aibă toate datele. Probabil că, dacă spectatorul ar ajunge să-l cunoască mai bine, ar avea la fel de multe motive să-i condamne alegerea. Dar, dat fiind că din viața lui nu sunt alese decât momente când e ori cu soția, ori cu amanta, ori se gândește la una dintre ele, el, ca om, e simplificat foarte mult.

R.R.: Dar care sunt situațiile din viață în care ai toate datele să-l judeci pe cel pe care trebuie să-l judeci? Nu mi se pare că asta se întâmplă vreodată. Sigur că tu tot o să-l judeci, pentru că face parte din felul în care îți consolidezi poziția și avansezi, dar n-ai niciodată toate datele. Te folosești doar de datele care-ți permit să deschizi proces, nu mai mult. Dacă aștepti ca filmul să-ți dea toate datele ca să-l poți judeca, chipurile, echilibrat pe Paul, mi se pare că te plasezi într-o impostură. Eu cred că avansăm ipotezele de lucru, după care facem observațiile care confirmă sau infirmă ipotezele de lucru și la capătul lor emitem o teorie, toate acestea în baza unor așteptări, altfel n-am ști ce ipoteze să emitem. Adrianei însăși îi lipsesc datele după care să-l poată judeca, deși a crezut până în momentul ăla că-l cunoaște. Când descoperă că nu-l cunoaște, îl judecă extrem de urât, și bine face, pentru că, pentru ea, este vital în acel moment să se apere. Filmul nu încearcă să consacre logica lui „toți suntem borțoși, vina e împărțită, nu trebuie să judecăm, e și-așa, și-așa, și-așa”. Nu. Filmul vrea să-i lase Adrianei posibilitatea de a-l judeca pe Paul și spectatorilor posibilitatea de a subscrie, urmând ca, ulterior, să-și chestioneze ei înșiși judecata și să-i dea lui Paul un drept la existență.

F.M.: Poate că simțim că e un pic schematic pentru că personajele sunt reduse la postura de „soț care înșală” și „soție înșelată”, și deja simpatia noastră e față de victimă, fără să avem orice fel de reținere; o dată ce am lămurit aspectul acesta - avem de a face cu un bărbat care îi face rău soției fără să fie absolut deloc vina ei - filmul nu conține foarte multe surprize. Deși e drept că nu credem că ar fi fost o soluție să i se atribuie soției o parte din vină.

R.R.: N-ar fi fost o soluție.

F.M.: Dar o raportare la altceva n-ar fi ajutat? Paul e văzut strict în cadrul triunghiului amoros. Și atunci el se raportează la o morală comună a spectatorilor, cărora poveștile despre adulter le sunt deja familiare. Nu apare nicăieri altceva, ceva particular pentru personaj – de pildă, serviciul sau viața lui spirituală. Și poate datele care sunt omise din scenariu – practic, tot ce ține de restul vieții lui - lasă să se acutizeze un conflict care se poate rezolva, în timp, mai elegant. Avem impresia că e un conflict iminent. Deși poate el ar putea să prelungească situația mai multe luni.

R.R.: Și care e diferența între a te opri acum sau peste trei luni, când tu, ca spectator, nu știi când a început totul? De ce s-a oprit Paul acum? De ce se oprește cineva când se oprește?

„MARFA ȘI BANII” (2001, r. Cristi Puiu) și „MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU” (2005, r. Cristi Puiu)

F.M.: „Marfa și banii” e primul scenariu pe care l-ai scris vreodată?

R.R.: E primul scenariu pe care l-am scris în Final Draft și, totodată, primul scenariu românesc scris în Final Draft și reflectă entuziasmul de a lucra împreună cu Cristi Puiu, combinat cu feroarea pe care ți-o dă opoziția față de tot ce s-a făcut prost până în acel moment, și neîmplinit, și în orice fel vă puteți imagina. Cristi și-a dorit să facă un film despre compromis. În plus, ne-am dorit amândoi să fie un film în care să se vorbească ca pe stradă și nu ca „în film”, un film la care spectatorii să se recunoască în personajele de pe ecran, iar lucrurile să se întâmple ca în realitate, un film curățat de tropi. Din momentul în care povestea s-a așezat în jurul unui fir narativ conținând un drum, referințele la alte „road-movies” au fost limpezi. În mod explicit am știut că poliția care te oprește și benzinăria sunt etape obligatorii într-o astfel de structură.

F.M.: Există mai multe soluții în scenariul de la „Moartea domnului Lăzărescu” care pot apăra filmul de o acuzație care i-a fost adusă, și anume că ar critica prea aspru sistemul medical românesc. Și ne referim inclusiv la faptul că noaptea în care protagonistul e plimbat din spital în spital coincide cu un accident grav, în care fuseseră implicate mai multe zeci de persoane. Scenariul nu generalizează natura ghinionului domnului Lăzărescu.

R.R.: „Moartea domnului Lăzărescu” e un film despre iubire. Ni s-a părut un bruiaj de receptare inutil să fi lăsat să planeze suspiciunea asupra sistemului medical. Nu este despre asta. În ordinea rezolvării, soluțiile au fost următoarele: am dorit ca doctorii să fie toți foarte umani și ocupați și, până la urmă, faptul că toți aveau o grijă față de alți pacienți ne-a făcut să transformăm problema asta, cel puțin până la un punct al nopții, într-o chestiune comună; a avut loc un accident care le-a ocupat tot timpul. Nu că n-au timp de domnul Lăzărescu, ci, pur și simplu, situația e de așa natură, încât au alte priorități. Dar chiar și în lipsa accidentului, probabil l-ar fi refuzat, prin prisma suspiciunilor pe le poate avea un medic în fața unui astfel de pacient: deja până să aștepte primul doctor că a avut loc un

accident, îl ceartă pe Lăzărescu pentru că a băut; și are dreptate. Cineva s-a chinuit să-l opereze de ulcer, și el continuă să bea; își bate joc de viața lui și dorește, în același timp, să fie respectat. Pentru că, într-adevăr, lucru perfect posibil, simptomele pe care le manifesta Lăzărescu în stadiul acela puteau fi interpretate multiplu. Am luat toate măsurile ca doctorii să nu se aple în erori de diagnostic din cauza ignoranței sau a neatenției. Erorile de diagnostic sînt datorate fie condițiilor, fie indiciilor parțiale.

F.M.: Presupunem că și decizia ca Lăzărescu să fie însoțit de asistentă, iar nu de o rudă, are aceeași motivație.

R.R.: Nu. Prima intenție a fost să spunem povestea unei asistente care însoțește un bolnav. Există un layout pentru povestea aceea, cvasi-asemănător cu varianta filmată, însă acolo ajungeam la asistentă, sau la șofer acasă, șoferul trebuia să ia o butelie de la locuința fostei soții, și asistenta trebuia să autorizeze ocolul, în fine, lucruri care statuau poziția asistentei ca personaj principal; însă ceva nu funcționa. Iar lucrurile s-au legat când am schimbat unghiul povestirii și bolnavul a devenit cel din perspectiva căruia se povestește. Sigur că asistenta oricum era acolo și a funcționat foarte bine, nu mai era mare lucru de schimbat la personajul ei. Șoferul și-a pierdut din importanță. Legat de rude, a existat o variantă în care sora lui Lăzărescu ajungea la București, împreună cu soțul, undeva între penultimul și ultimul spital. Era tentant, dar extrem de neplăcut, pentru că, dintr-o dată, Lăzărescu nu se mai afla în centrul atenției.

F.M.: Menționarea unor informații periferice care nu devin niciodată relevante (sau complet inteligibile) accentuează ideea că Lăzărescu e în trecere prin niște locuri și micșorează importanța lui în acel spațiu.

R.R.: Nu numai atât. Accentuează și apartenența lui Lăzărescu la o lume cu implicații luxuriante, dincolo de ce vedem. Funcția lor dramaturgică este de a crește identificarea, în măsura în care un spectator este suficient de reflexiv încât să știe că, dincolo de lumea observată direct, există o junglă de semnificații adiacente, o multitudine de tranzacții, toate cu implicațiile arborescente. Vă referiți probabil la scena în care cele două asistente medicale discută despre viața personală. Nu e o scenă fără o funcție dramaturgică; gândiți-vă că femeile alea se cunosc și se reîntînesc accidental și sunt încântate să apese pe faptul că se cunosc și că, în baza faptului că se cunosc, se și ajută, mai ales într-un moment care conține o oarecare doză de excitație.

F.M.: O altă caracteristică a multor personaje, diferite de cele pe care le știm din filme în care au o singură grijă și nu par să se preocupe de altceva până o rezolvă, e că există un pattern obsesiv de reflecție asupra unor lucruri care ar putea părea că trec într-un plan secundar (spre exemplu, vecinul care se gândește la arsura lui, în timp ce Lăzărescu se simte foarte rău). Asta desprinde, într-un fel, spectatorul de personaje, pentru că trebuie să facă un pas în spate pentru a le vedea preocupările în ansamblu și nu pot să se concentreze asupra unui teritoriu regulat; iar alteori, gândurile conexe umanizează personajele și le fac să pară serioase (protagonistul din „Boogie” sau Raluca, din „Marți, după Crăciun”, își poartă cu ei preocupările profesionale și în timpul liber).

R.R.: Eu, ca spectator, le citesc ca pe un spațiu de relaxare și de manevră care mi se îngăduie. De fapt, dacă ne imaginăm dramaturgia ca pe un fel de vehicul pentru personaje, e cât mai bine să fie confortabil. Dacă personajele nu fac decât ce este util dramaturgiei, asta seamănă foarte tare cu niște mașini care ar fi



construite în mod precis pentru a încăpea noi în ele; nu am mai avea spațiu să ne mișcăm, șoferul ar avea puțin mai mult spațiu ca să-și miște mâinile, dar atât. Ar fi niște mașini turnate peste noi și ne-am deplasa cu ele. Mi se pare că personajele care nu au gânduri conexe, care nu fac „multi-tasking” sunt neinteresante, de la un punct încolo.

„FELICIA, ÎNAINTE DE TOATE” (2009, r. Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf)

F.M.: „Felicia, înainte de toate” e primul lungmetraj pe care l-ai coregizat, alături de Melissa de Raaf. Ai mai regizat anterior un scurtmetraj pe care nu l-am văzut. A fost mai mult un exercițiu? Era cu actori, cu un scenariu, sau era un experiment? E singura experiență regizorală pe care ai avut-o anterior, nu?

R. R.: Da, în afară de regia de operă, care, pentru mine, se aseamănă foarte tare cu regia de film. Mi se pare că textul, muzical sau nu, există într-un timp predefinit, atâta doar că gramatica temporală a textului muzical e evidentă, pentru că e dictată de măsură, de anumite grupuri ritmice, de articulațiile dintre ele, în timp ce, într-un scenariu, mărcile temporale sunt aparent libere. Pe de altă parte, atât timp cât tu ești autorul textului și tot tu faci regia, îți este dat acest atuu: poți să tratezi un text ca pe o partitură cu o gramatică temporală inclusă. Experimentul pe care l-am făcut în scurtmetraj a fost unul de strictă gramatică temporală, acolo unde te folosești de stimulii auditivi, vizuali și de înțelegere ca de niște părți morfologice și încerci să construiești din felul în care se dizolvă ei, creează așteptări sau, dimpotrivă, se aglomerează, un anumit fel de puls al receptării. De altfel, experimentând acolo anumite

durate și juxtapuneri de durate, a rezultat un joc care nu putea fi decât într-un fel, și nu în altul, un anumit fel de a face gestul, de exemplu, care nu putea fi decât decalat față de vorbe la un moment dat. Sau, dimpotrivă, dintr-un anumit fel de gest și din apăsarea lui nu putea rezulta decât o accelerare a tempoului de joc. E destul de vag ce spun acum. E o teorie destul de lungă. În orice caz, ca în orice gramatică, există legături sintactice imposibile, legături sintactice obligatorii și o câmp de legături sintactice posibile, între aceste limite. Ca să revin, găsesc o mare asemănare între punerea în scenă a unui spectacol de operă, unde libertățile tale sunt aparent reduse pentru că trebuie să servească un timp muzical precis, și regia de film - o dată ce ții seama de o gramatică temporală coerentă. Pentru mine, timpul cinematografic este singurul lucru demn de interes în acest construct. Într-un anumit sens, conținutul i se subordonează. Deși mă plictisește foarte tare felul în care s-a înfundat în formalism, mă interesează Zbigniew Rybczynski. Există un scurtmetraj de-al lui de 8 minute care se numește „Tango” (1981). Nu e o animație propriu-zisă, ci mai curând un fel de colaj cu oameni filmați, decupați și lipiți într-un decor real, dar care servește ca fundal și e ajustat. Personajele spun o poveste intrând, ieșind, făcând diverse acțiuni de-a lungul unui parcurs în buclă, dar sunt complet separate unele de altele, și au sau nu au interacțiuni. În momentul în care ajungi să vezi 40 de personaje într-o cameră mică, fiecare cu un parcurs independent, dar interacționând în anumite puncte, mereu altele, pentru că parcursul lor circular este decalat, te ia ameteala. E mai bine să-l veдеți decât să vi-l povestesc eu. Discursul lui Rybczynski despre timp este cu atât mai interesant cu cât, la sfârșitul filmulețului, emoția rezultată e aproape palpabilă. Ce nu mă interesează e formalizarea procesului. Cred că pericolul acesta mă urmărește

tot timpul și sper că primejdia va dispărea în momentul în care voi căpăta mai multă experiență. O să fiu suficient de antrenat încât să mănuiesc fluid gramatica temporală.

„Felicia, înainte de toate”, dacă mă uit acum la el, e un film care încearcă să recupereze multe lucruri din cele spuse anterior la nivelul tratării jocului actorilor, al poziției și mișcării camerei, dar care rămâne pentru mine crispat. Mi-ar plăcea să pot să integrez gramatica temporală mai organic în ficțiune.

F.M.: Asta va schimba și natura scenariilor pe care le vei scrie, nu?

R.R.: Într-o mare măsură, da.

F.M.: Motivul principal pentru care ne place atât de mult „Felicia, înainte de toate” e căutarea estetică anti-naturalistă, în ciuda faptului că scenariul (la nivel de posturi, de ton al vocii personajelor) indică o citire total naturalistă a sa. În film, există posturi, gesturi prelungite ale personajelor, verosimile în interiorul discursului pe care îl propune filmul, dar se insistă asupra lor într-un mod nenaturalist.

R.R.: Când am scris scenariul împreună cu Melissa, am discutat foarte mult asupra convenției de joc. Sigur, scenariul îl scrii așa cum ai obișnuința textuală de a scrie la un moment dat, cu diferențe care vor ajunge să se așeze, probabil, doar la a doua sau a treia încercare. Probabil că la al doilea sau al treilea scenariu care va avea ca obiect și ca propunere acest tip de investigație a timpului dramaturgic, inclusiv scrierea scenariului va fi un proces diferit de ce este acum. În orice caz, natura acțiunilor din „Felicia” a fost de la bun început stabilită între noi, astfel încât să servească o anumită convenție de joc și o anumită circulație a obiectelor de la un personaj la celălalt, o lecție pe care eu am învățat-o de la Dreyer. „Gertrud” e un film în care obiectele, în distanța la care se află față de personaje, de cameră, în plasarea lor inițial invizibilă și în emfaza pe care o capătă de la un moment dat încolo, sunt tratate preferențial. Nu vorbesc despre obiectele strict decorative care devin funcționale la nivel simbolic, cum este faptul că pe peretele de acasă de la amant se află „Leda și Lebăda”. Vorbesc, de exemplu, despre plicul cu bani pe care ministrul trebuia să îl dea drept contribuție lunară mamei lui, care venise tocmai ca să-l ia și pentru livrarea căruia ministrul apelează la Gertrud. Se declanșează în jurul plicului o mizanscenă foarte complicată, poticnită și asincronă și, în același timp, de o fluiditate consternantă când o judeci în raport cu relațiile dintre personaje. Mi se pare spectaculos. Și nu e singurul exemplu. La Dreyer, lucrurile sunt observabile tocmai pentru că te săcăie de la un moment încolo prin subtila lor disfuncționalitate; te săcăie faptul că Gertrud pleacă, rămâi cu amantul în casă și el este la fereastră și ține draperia ridicată cu un deget, iar cu mâna cealaltă îi face semn de rămas bun, și când ea se uită și când ea nu se uită. Ceva nu e-n regulă acolo, la tipul ăla de înscenare. Și mi s-a părut că e o convenție de joc mult mai subtilă decât așa-numita convenție de joc de tip bressonian. Mi s-a părut că oamenii ăia joacă fluid și articulat, după reguli care țin de o gramatică, și nu după reguli care enumerează restricții. Nu sunt reguli care le spun „nu te uiți la el, nu faci asta” sau „nu vreau să ai o expresie pe față”, - nu, nici vorbă. Sunt reguli care vorbesc organic despre scurtări sau prelungiri ale unor emoții existente și explicite, vizibile în expresiile actorilor.

F.M.: La ce nivel se reflectă circulația obiectelor pe care o admiri la „Gertrud” în „Felicia, înainte de toate”?

R.R.: De la lentilele de contact pe care și le pune Felicia, la cutia

de ceai pe care i-o dă maică-sii și o preia taică-su, banii care trec de la Felicia la maică-sa și înapoi, portofelul și pozele, felul în care obiectele alea sunt făcute să apară și să dispară, geaca și pantalonășii care când sunt împreună, când sunt separate și, prin extensie, toată atenția pe care o au personajele la propriile mâini și la jocul pe care îl fac cu mâinile. Decizia de-a o pune pe doamna Mateescu să se dea cu cremă înainte de a ieși - sigur că e un gest verosimil (și maică-mea își dădea cu cremă pe mâini înainte de pleca în oraș, dar iarna, mai degrabă decât vara); însă insistența ei, faptul că gestul e accentuat într-un anumit fel, e cu totul urmărit și repetat, inclusiv ritmul în care îl face. E destul de greu să determini un actor să gesticuleze altfel decât natural, adică să nu suprapună gesturile peste accentele tari. Am repetat cu Ozana și Ileana Cernat cinci săptămâni înainte de filmare. În răstimpul săptămânilor ălora am procedat cum aș fi procedat la operă, și anume îți lași interpretii să-și învețe partitura, după care repeți partitura cu un instrument și cu o orchestră și faci un fel de „fine tuning” al substanței muzicale: fundamental, actorii au învățat, de fapt, o partitură și, după aceea, au învățat să se miște pe ea în funcție de intențiile evidente sau câteodată rezultate din ce discutaserăm că e personajul respectiv, dar știindu-și bine intonațiile și gesturile, cu anumite decalaje de tot felul, cu prelungiri ale gesturilor menite să se rezolve la un nivel sintactic; noi știind de fapt la ora la care deja repetam unde o să punem camera, pentru că într-un fel apare un gest surprins de la o anumită distanță și în alt fel de la o altă distanță; și ce poate să conțină o morfologie ritmică de la o distanță anume, de la zece metri distanță e doar o mișcare „unu-doi-unu-doi” și nu este „uuunuu-dooooi-uuunuu-dooooi”. Repet, pentru că e prima dată când am făcut așa ceva, cred că o mulțime de lucruri, în toată interpretarea noastră, sunt un pic exagerate și, privind de la distanța de acum, ușor inabile. Plus că nu există o singură sintaxă coerentă și gramatical posibilă; există mai multe, și fiecare cere un alt tip de poziționare a camerei, care să corespundă organic unei alte înlanțuiri de durate în interiorul scenei și așa mai departe. Unele asamblări sunt mai fluide decât altele. Așa cum, pentru un text muzical oarecare, din câte interpretări știți voi la ce sonată de pian de Beethoven vreți, cele mai multe sunt conforme literei, corecte, existând un oarecare transfer de emoție muzicală; alte interpretări sunt inepte ritmic, îți dai seama că interpretii nu au nicio muzicalitate specială și asta le face lipsite de valoare; iar unele au o prezență a muzicalității interpretului care pare să egaleze valoarea compozitorului. Sunt piese care sună cu totul neașteptat pentru că angajamentul strict temporal - felul în care materia temporală este rearanjată de interpret - este foarte coerentă. Interpretările bune sunt bune pentru că reușesc acest tip de angajament temporal.

F.M.: „Felicia, înainte de toate” are ceva radios. Există un tip de amabilitate la nivelul relaționării între personaje, care, chiar când se enervează, se mențin tonal între anumite limite; începând chiar de la soneria telefonului Feliciei, audibilă pe genericul din debutul filmului, care e radioasă și îi conferă o cheie tonală în consecință.

R.R.: Se numește „Marimba” și este „default-ul” de sonerie pe iPhone. Chiar dacă Felicia nu are un iPhone, ci un Nokia oarecare, l-am ales împreună cu Melissa și cu Dana Bunescu (design sunet și montaj), special pentru că am vrut ca trezirea ei să nu fie brutală. Am vrut un ringtone insistent, săcăitor și fundamental senin.

F.M.: Avem, în legătură cu acest film, o teorie care s-ar putea să pară ușor deplasată. Acțiunea se petrece în trei locații (casă – mașină – aeroport), dacă lăsăm deoparte interludiile reprezentate de intrarea și ieșirea din taxi (în fața blocului Felicie și la intrarea în aeroport). Din punct de vedere realist, în casă sunt perfect justificate prezența soarelui în fiecare cadru (e dimineată) și existența tuturor spațiilor acelora bine definite vizavi de care sunt poziționate personajele (dreptunghiurile oglinzilor, tablourilor, ușilor de la obiectele de mobilier). Însă am observat că lumina întotdeauna cade central pe personaje. Împreună cu poziționarea personajelor în forme geometrice bine definite, am citit o intervenție fină a realizatorilor în construcția unui nivel semantic secund. Astfel, e creată o senzație de protejare a personajelor și e indusă acea stare radioasă despre care vorbeam adineaori.

R.R.: Acesta este și motivul pentru care camera de filmat e poziționată la înălțimea umerilor personajelor; le filmează de un pic de mai de jos de linia ochilor și motivele pentru care camera se află acolo sunt următoarele: o dată, pentru a ne împăca conștiința, am încercat, împreună cu Melissa, să statuăm un personaj abstract, care e naratorul (măcar să-l putem aronda în vreun fel, să-l putem aproxima ca pe un personaj suficient de distanțat încât să nu intervină și suficient de apropiat pentru a nu avea unde fugi, atunci când nu se simte confortabil cu ce se întâmplă în fața lui) și, în al doilea rând, pentru că oamenii trăiesc între unghiuri drepte toată viața lor. Dacă spațiul are linii de fugă câș (ceea ce se întâmplă cu anumite focale de obiectiv), securitatea oamenilor care stau în locul ăla nu se mai transmite. Dar dacă personajele sunt într-un echilibru (și pentru noi era important ca Felicia să fie în siguranță în casă, într-un fel de loc privilegiat) liniile alea trebuiau să fie așa cum le percepi tu ca om, adică drepte. Trăiești între unghiuri drepte și mintea le restituie ca drepte chiar și atunci când ochiul le vede ca făcând parte dintr-o perspectivă. În film, le vezi mediate de lentilă și încadratură și perspectiva spațiului devine mai importantă decât natura lui. În casă ne-a interesat, atât timp cât aparatul de filmat e, în general, imobil, să restituim unghiurile ca fiind drepte. Nu a fost întotdeauna ușor să găsim acea poziție a camerei în care tocurile ușilor să nu fugă, de exemplu.

F.M.: Partea din taxi e de tranziție, între protecția oferită de apartament și lipsa totală de protecție a aeroportului. Bănuim că, fiind filmată într-o mașină, nu aveți oricum prea multe variante de poziționare a camerei...

R.R.: Dacă vreți să fim stricți, nu există nici măcar prea multe focale la dispoziție pentru asta.

F.M.: Exista cel puțin varianta de a filma din afara mașinii.

R.R.: Nu cred în convenția că ne auzim prin geamuri.

F.M.: Decizia de a filma cadre strânse pe fetele personajelor, din interiorul mașinii, semnaleză un schimb de poziție al instanței narrative. Încă personajele sunt încadrate de unghiurile ferme ale geamurilor mașinii, încă soarele intră pe geam din când în când, însă apropierea de ele deja induce o stare de neliniște, un ușor disconfort. Iar din momentul în care intră în aeroport, nu există niciun cadru ilustrativ al unei mulțimi și nici pe sunet nu sunt îngrămădite mai multe surse, ambele putând transmite spectatorilor o stare de insecuritate mai accentuată a personajelor. Nu mai există lumina soarelui, protagonistele se află într-un spațiu artificial. Însă, cu toate că sunt lăsate singure, naratorii le protejează în continuare prin modul radios de a

vorbi al personajelor cu care se întâlnesc acestea. De aceea, din punct de vedere senzorial, traiectoria lor pare un vis urât, iar nu o chestiune pe viață și pe moarte, ceea ce e just raportat la gravitatea problemei Felicie. Cadrul descărcării emoționale a Felicie este destul de contestat, deoarece mulți spectatori consideră că ar fi surprins într-un plan mult prea apropiat de chipul protagonistei - ceea ce, pe de o parte, întrerupe prea brusc stilul vizual utilizat până atunci, iar pe de altă parte, pare că vrea să emoționeze cu orice preț.

R.R.: Nici eu și nici Melissa nu avem acolo vreo problemă cu distanța aparentă, în cazul acestei scene. Singurul lucru nepotrivit acolo este focala. Dacă folosești focale lungi (pentru a vedea aproape de mai departe), diferența de sharf dintre Felicia și maică-sa, care nu se află exact în același plan, se accentuează prea tare. Ar fi fost mult mai bine să aplatizăm diferența dintre personaje, mutând camera mai aproape, și folosind o focală mai scurtă. Pentru că, așa cum e ea în film, doamna Mateescu se află într-un unsharf prea pronunțat. E singurul lucru care mă deranjează, faptul că e prea multă atenție pe Felicia. E fără folos să explic motivele tehnice pentru care focala e mai lungă decât ar fi trebuit. Ideea este că filmul evită sistematic amorsele; să simți prezența unui personaj lângă cameră și să îl vezi pe celălalt în altă parte, pentru ca apoi să poți tăia și să simți prezența de ascultare a celui alt - sunt lucruri pe care nu le suport. Din păcate, regimul de focalizare o transformă, regretabil, pe doamna Mateescu într-un fel de amorasă. Asta mă deranjează. Însă pe foarte mulți îi deranjează că momentul respectiv constituie o ieșire din regimul filmului, la nivel de dramaturgie. Iar întrebarea mea este: de ce nu? Nu e un astfel de moment o ieșire din regimul comportamental care te definește? Dacă mă întrebați pe mine, așa arată rarele noastre momente de demnitate. Cred că, după ce primul draft a fost gata, a fost evident și pentru Melissa, și pentru mine, și pentru orice cititor de bună credință al scenariului, că momentul acesta dezzechilibrează major o construcție de tip circular (acasă-aeroport-acasă) și îi conferă o tușă ușor indigestă. Mie, tipul ăsta de formă dezarticulată și dezzechilibrată îmi este familiar: are mare legătură cu opera. Oricum, cuvintele pe care oamenii ăștia le spun, în ciuda aparentei lor mundanități, sunt încărcate atât de funcție dramaturgică, cât și de afect, cum sunt și cuvintele dintr-un libret. Considerați acest moment o mare arie dintr-o operă, un mare lamento pe care personajul îl cântă înainte ca finalul real al operei să repună lucrurile în ordinea lor convenabilă.

F.M.: Există două momente în film care ne emoționează aproape inexplicabil, deși aparent nu sunt încărcate dramaturgic. Sunt, intrând în convenția ta de discurs, precum niște arii. Unul ar fi cel al întoarcerii personajelor de la aeroport, când, pentru prima dată atenția nu e concentrată pe ele, ci pe șoseaua traversată de acestea. Iar celălalt e momentul în care tatăl Felicie privește la televizor o emisiune despre castelele din Valea Loarei pe un post francez.

R.R.: Primul dintre momente, care e de fapt, cronologic, printre ultimele ale filmului, a fost cerut de Melissa din momentul în care am ieșit din aeroport (am turnat cronologic scenele). Înainte de a filma scena monologului Felicie, mi-a spus că acum personajele urmează să se întoarcă acasă și că, de pe momentul în care-i vedem pe toți în spatele mașinii Iuliei, sora Felicie, discutând despre cum nu mai fumează maică-sa și despre toate prostiile astea, o să tăiem pe un lift în care sună Martin: lucrurile



o să arate extrem de înghesuit și tăietura aia nu o să funcționeze niciodată. Și mi-a spus că ce i-ar plăcea ei ar fi să introducem drumul de întoarcere, dar filmat dintr-un unghi care să nu aparțină nici Feliciei de pe locul din față, și nici unei camere montate pe un trepied așezat pe mașină; foarte greu de găsit un asemenea unghi. Însă e un unghi pe care îl văzusem amândoi în filmul „La Vie moderne” (2008) al lui Raymond Depardon. E momentul de deschidere al filmului, în care mașina cu echipa de filmare se deplasează spre sat pe un drum șerpuit. Poziția aceea nu știu ce a declanșat la nivel emoțional. Filmul nici nu începuse de trei minute și mie mi-au dat lacrimile, în fine. Melissa mi-a spus că și-ar dori asta - ca întoarcerea să fie surprinsă dintr-un unghi suprasubiectiv al Feliciei. Și l-am filmat prea de sus prima oară, din cauza mea, pentru că sunt încăpățânat, și când am ajuns la montaj ne-am dat seama că nu e ce trebuie. Ne-am dus și l-am refilmat de mai jos. În montaj, am scos priza de sunet și am înlocuit-o cu una trasă în altă parte, cu alte mașini și pe o altă

șosea, mărginită de copaci care foșnesc. Am construit împreună cu Dana Bunescu un fel de piesă, care respectă ce am povestit anterior despre gramatica temporală: mașinile vin, se duc, se depășesc, sunetul coincide câteodată cu evenimentele vizuale ca intensitate, câteodată ca durată, câteodată se decalează față de ele sau le anticipează.

Celălalt moment, cu tatăl privind la televizor, există în scenariu. În scenariu e castelul Montpoupon, în film e castelul de la Villandry, care are o grădină de legume. Toată geometria aia tipic franceză e obținută din lobode și verze, cu frunzele lor mari și uneori neașteptat de frumos colorate, care apar pe ecranul televizorului într-un moment în care Felicia se uită la tatăl ei, într-o înțelegere a faptului că poate fi ultima oară când îl vede în viață, timp în care acesta contemplă o epură a unui paradis cartezian, care, în ce mă privește, stă la baza alegerilor estetice din acest film, a unui anumit tip de desen urmărit în detalii și împins, cât m-am priceput, până în ultimele consecințe.



LOTTE REINIGER

- umbre, zâne și povești -

de Anna Florea

„Chiar și cu materiale primitive poți realiza mici minuni”

Lotte Reiniger s-a făcut remarcată în cadrul trupei de actorie a lui Max Reinhardt, însă nu pentru vreo afinitate deosebită pentru arta actorului, ci pentru abilitatea cu care decupa siluete pentru spectacole de „ombres chinoises” în timpul pauzelor dintre repetiții. Oricum, Reiniger se afla în trupă mai mult de dragul lui Paul Wegener, al cărui film „Der Golem” (1915) a fascinat-o atât de mult, încât nu și-a imaginat că ar putea să facă vreodată altceva decât film. Lui Wegener i-a fost imediat atrasă atenția și curând,

Reiniger ajunge să realizeze intertitlurile pentru filmele acestuia, iar în 1918, la 19 ani, animează o secvență de stop-motion cu niște șobolani de lemn pentru filmul „Der Rattenfänger von Hameln” („The Pied Piper of Hamelin”). După această experiență, tânăra animatoare ajunge să lucreze la Institutul de Cercetare Culturală, un studio de animație experimentală din Berlin, unde îl cunoaște pe Carl Koch, care îi va deveni soț și cel mai important colaborator de-a lungul carierei sale. Iar de atunci încolo, Reiniger va realiza peste cincizeci de filme de animație, care vor face ca numele ei să fie sinonim cu animația cu siluete.

Tehnica utilizată de Reiniger este derivată din spectacolele de umbre și siluete aduse de coloniști din China și devenite

populare în Franța secolului al XIX-lea și este, practic, o formă de animație „cut-out” în care personajele și decorul decupate din carton negru sunt animate pe un ecran translucid luminat de jos. În funcție de importanța personajului, complexitatea construcției acestuia crește o dată cu numărul de articulații necesare pentru expresivitatea mișcărilor sale. Decorul, pe lângă cel decupat din carton negru, este realizat și din foi de calc de diferite densități, care creează un efect de profunzime. Însă cel mai important element în crearea efectului de profunzime este masa de animație, „Tricktisch”-ul, construită de Reiniger și Carl Koch și realizată din mai multe straturi de sticlă dispuse unul sub celălalt, perpendicular față de planul camerei - ceea ce astăzi este cunoscut sub numele de „multiplane camera” - și care, cu mici diferențe tehnice, a fost patentată de Disney în 1933, la zece ani după ce Reiniger utilizase deja „Tricktisch”-ul ei. În orice caz, pe parcursul întregii sale cariere, materialele de bază pentru realizarea filmelor de animație ale lui Reiniger au rămas aceleași - cartonul negru și foarfecele.

„Mica minune” pentru care Reiniger este cel mai bine cunoscută este lungmetrajul de animație „Die Abenteuer des Prinzen Achmed” („Aventurile Prințului Achmed”, 1926), cel mai vechi film de animație de lungmetraj care a supraviețuit până în zilele noastre. Reiniger a preluat elemente din diferite povești din ciclul „1001 nopți” și le-a îmbinat într-un basm oriental fermecător, acompaniat de coloana sonoră compusă special pentru film de Wolfgang Zeller. Filmul a fost realizat pe parcursul a trei ani de zile (între 1923 și 1926), iar la realizarea acestuia au contribuit, în afară de Reiniger, alți doi animatori importanți - Berthold Bartosch și Walter Ruttmann, responsabili pentru efectele speciale. Reiniger a fost încă de pe atunci apreciată și susținută de colegii din industria filmului, chiar dacă animațiile sale erau complet diferite de tendințele cinematografice din Germania acelor ani (muzica vizuală în animație și expresionismul în film); de aceea, când filmul a fost gata, iar niciun cinematograf din Berlin nu a vrut să îl proiecteze (cine ar vrea să vadă un film de animație de lungmetraj?), Reiniger și Koch au organizat o proiecție privată la care, la invitația prietenului cuplului, Bert Brecht, au participat personalități culturale importante, dar și critici (la fel de importanți), toți încântați de povestea Prințului Achmed. Cu ajutorul lui Jean Renoir, filmul a fost proiectat în Franța, ca apoi să revină în Germania, unde în septembrie 1926 a avut loc premiera sa oficială la Gloria Palace din Berlin. Reiniger a intrat în istorie, iar imaginea cu cinicul și blazatul Fritz Lang, prezent la prima proiecție a filmului, uitându-se prin monoculul său la vrăjitori, prințese și cai zburători animați cred că a făcut și face deliciul multor cinefili.

„Cred în adevărul din poveștile cu zâne mai mult decât în adevărul din ziare”

Deși nu a fost persecutată de regimul nazist, Reiniger nu era privită cu bunăvoință de noua putere instalată în Germania în 1933, animațiile ei fiind catalogate drept „romantice și nerealiste” - „Avem nevoie de o producție sănătoasă pentru poporul german. Ce face Reiniger este caviar de care nu suntem interesați în niciun fel”. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Reiniger și Koch

locuiesc pe rând în Franța, Anglia și Italia, se întorc în Berlin în 1944 pentru a avea grijă de mama bolnavă a Lottei și se stabilesc definitiv în Anglia în 1949, unde înființează mai târziu un studio, Primrose Productions, în cadrul căruia realizează o serie de animații pentru copii, în principal pentru televiziunea americană. Dacă în rândul publicului specializat, Reiniger este cunoscută pentru „Aventurile Prințului Achmed”, publicul larg, în special cel din țările anglofone, îi cunoaște animațiile de scurtmetraj care au ca subiecte diverse povești și basme - de la „Degețica” la „Hansel și Gretel” și „Jack și Vrejul de Fasole”. Din cele patruzeci de filme ale lui Reiniger care s-au păstrat până în zilele noastre, puține nu au ca inspirație un basm sau o poveste - poate cel mai interesant dintre acestea este „Galathea” din 1935, o reinterpretare interesantă a mitului lui Pygmalion, în care Galathea este o creatură de moravuri indoelnice, iar adevărata eroină este soția sau partenera sculptorului care suferă din cauza pasiunii oarbe a bărbatului pentru creatura infatuată care îi vrăjește pe toți bărbații din jur și se roagă la zeita Hera ca statuia însuflețită să se transforme la loc. Dorința îi este îndeplinită, femeile își recapătă bărbații, iar eroina fără nume rămâne cu Pygmalion. Însă poveștile au rămas subiectele de bază pentru Reiniger, animatoarea chiar refăcând anumite povești ecranizate anterior (cum ar fi „Cenușăreasa” - „Aschenputtel” din 1922 și „Cinderella” din 1954), însă diferențele între versiunile separate uneori de câteva decenii nu sunt prea mari, fapt ce arată dedicarea absolută a lui Reiniger tehnicii sale. O relație deosebită în ceea ce o privește pe Reiniger în calitate de animator este cea între filmele sale și muzică. În afară de faptul că a realizat o serie de animații inspirate din spectacole de operă („Carmen” din 1933, „L'Elisir D'Amore” din 1939), în multe din filmele sale muzica este cea care dictează dinamica interioară a animației - mișcările personajelor, ritmurile sunt plănuită cu atenție în funcție de notele din partitura muzicală. Mai mult decât atât, filmele sale care au drept coloană sonoră o piesă muzicală se aseamănă inevitabil cu un spectacol de balet - expresivitatea personajelor reiese din relația între mișcările lor și muzică, practic, din „coregrafie”. Reiniger însăși compara realizarea filmelor cu baletul - „Filmul este mișcare. Combinația curbilor și diagonalelor este cea care le conferă baletului și animației gingășia lor dulce și caracterul lor direct uimitor”. Acest farmec specific baletului nu mai este prezent în animațiile lui Reiniger din perioada Primrose Productions. Majoritatea dintre aceste filme au parte de un narator, de câteva efecte sonore și de muzica banală a lui Freddie Philips. Însă timpurile dictează cerințele, iar animațiile destinate copiilor din anii '50 își aveau regulile lor.

„Ador să lucrez pentru copii pentru că sunt un public foarte critic și foarte recunoscător”

Dragostea față de muzica clasică a lui Reiniger se reflectă și în încercarea ei de a face un film de animație de lungmetraj după opera pentru copii a lui Maurice Ravel, „L'enfant et les sortilèges”, dar și în revenirea ei periodică asupra muzicii lui Mozart - „Zehn Minuten Mozart” (1930), „Papageno” (scene din „Flautul Fermecat”, 1935), „The Sergalio” („Răpirea din Serai”, 1958). Deloc întâmplător, Jean Renoir i-a descris la un moment dat filmele ca fiind „expresia vizuală a muzicii lui Mozart” - și, într-adevăr,



design-ul detaliat, sensibilitatea și ludicul din animațiile lui Reiniger își găsesc cu ușurință echivalentul în muzica acestuia. Reiniger a lucrat și pentru alți regizori, fie în calitate de animator, fie ca responsabil de efectele speciale sau de scenografie. Printre personalitățile cu care a colaborat se numără Fritz Lang (secvența zborului șoimului din filmul „Die Niebelungen” realizată în colaborare cu Walter Ruttmann), G.W. Pabst (secvența din debutul filmului „Don Quixote” din 1933) și prietenul său apropiat, Jean Renoir („Madame Bovary”, 1933 și „La Marseillaise”, 1938). Când nu avea fonduri suficiente pentru realizarea propriilor filme, Reiniger a realizat și filme de publicitate, însă și acestea erau animații cu siluete. De amintit, din această categorie de animații, sunt „Das Geheimnis der Marquise” („Secretul marchizului”, 1920) pentru agenția de publicitate a lui Julius Pinschewer (considerat inventatorul filmului de publicitate) și „The Tocher” („Zestrea”, 1937) realizat pentru G.P.O. Film Unit (unitatea de film de stat pentru care au realizat filme și alte legende ale animației precum Len Lye sau Norman McLaren). Ambele filme sunt scurte povești inventate de Reiniger („Zestrea” fiind acompaniat de muzică de Rossini prelucrată de Britton), cu personaje din altă epocă în care mesajele publicitare capătă involuntar un simț al umorului drăgălaș de naiv.

Însă, oricare ar fi fost condițiile de lucru și oriunde s-ar fi aflat, Reiniger, însoțită pretutindeni de Koch, a continuat să își realizeze ale sale „Filmfantasie” și „fairy-films” (cum erau prezentate în genericul de început) cu aceeași dedicare și același entuziasm. Singura dată când s-a oprit din activitatea sa creativă a fost în anul 1963, la moartea soțului său. Zănela s-au ascuns, prîntesele au adormit, iar masa de animație a rămas neatinsă până în 1975. În această perioadă, în 1970 mai precis, este realizat un scurt documentar, „The Art of Lotte Reiniger” („Arta Lottei Reiniger”), în care animatoarea își explică tehnica sa atât de simplă, dar în același timp, atât de solicitantă. În documentar, la început, este arătată casa în care locuia Reiniger, un cottage simplu englezesc, iar mai apoi, la intrarea în casă apare însăși Reiniger, o femeie la 71 de ani, înaltă, îmbrăcată în negru, cu ochelari de vedere ce o fac să semene cu o pasăre, simțindu-se ușor incomfortabil cu camera ațintită asupra ei. Reiniger ne explică în engleza ei cu accent nemțesc savuros fiecare pas în realizarea animațiilor sale și, la un moment dat, îl decupează în fața camerei pe Papageno,

iar îndemnarea și viteza cu care face acest lucru sunt într-adevăr uimitoare. Cu aproape cincizeci de ani mai devreme, în 1922, animația sa, „Cenușăreasa”, debutează cu silueta unei perechi de foarfece și mâinile Lottei care decupează dintr-o bucată de carton personajul principal. Diferența între cele două momente este inexistentă, abilitatea lui Reiniger de a mînuși foarfecele rămânând aceeași după atîta timp.

Înainte de moartea sa în 1981, după mai mult de zece ani de la moartea lui Carl Koch, Reiniger realizează „Aucassin and Nicolette” („Aucassin și Nicolette”) cu sprijinul NFBC (Comisia Națională de Film din Canada), iar patru ani mai târziu, ultimul său film complet, „The Rose and the Ring” („Trandafirul și inelul”), lăsând în urmă peste cincizeci de filme de animație cu siluete. În cartea sa, „Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic”, Christiane Schonfeld citează o enciclopedie de realizatoare de film care menționează că, în calitate de realizator de film independent, „cariera Lottei Reiniger [...] este printre cele mai lungi și unice din istoria filmului, acoperind șaiszeci de ani (1919-1979) de realizare activă de filme de animație cu siluete”. Caracterul independent al carierei sale de realizator de film este de admirat, creațiile sale aparținându-i în întregime, iar reproșurile care i-ar putea fi aduse - că temele și subiectele ar fi simpliste sau că prin animațiile ei nu atinge cine știe ce profunzimi - își pierd forța în fața farmecului pe care îl emană imaginile cu siluetele delicate însuflețite de mâinile animatoarei.

Unul din comentarii unui clip pe internet cu o animație realizată de Reiniger era foarte fericit că a dat întâmplător de clipul respectiv pentru că nu mai era sigur dacă aceste animații erau reale căci, până atunci, avusese senzația că visase că le știa. Cred că acest comentariu descrie foarte bine senzația creată de umbrele cu care lucrea Reiniger - imaginea cinematografică formată din umbră și lumină, redusă la aceste două elemente, funcționează mai mult la nivel subconștient decât la nivel rațional, iar combinarea acestui tip de imagine cu subiecte inspirate din basme și povești creează, oricât de clișeic ar suna, o senzație magică - magie în sensul de putere de atracție inexplicabilă. Nu pot decât să sper că într-o zi voi avea posibilitatea să văd „Aventurile Prințului Achmed” pe un ecran cinematografic, poate chiar având la ochi monoculul meu personal. Până atunci, voi lăsa umbrele zănelor, prinților și spiridușilor să se joace cuminți undeva în subconștient.

SUS REALISMUL!

JOS REALISMUL!

(2)

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

de Andrei Gorzo

În viziunea modernistă asupra istoriei artelor, acestea evoluează în direcția unei tot mai mari conștiințe de sine, devin tot mai autocritice. Propriile lor materiale, premise și proceduri ajung să constituie obiectul lor de investigație – devin subiecte. Proza nu mai e despre personaje și povești, ci despre cuvinte. (Tranziția se vede foarte bine la cineva ca James Joyce, în opera căruia un impuls „realist” – acela de a capta învălmășeala de gânduri din capul oricărui om – coexistă cu tendința de a face din limbajul verbal adevăratul său subiect.) Tot așa, un tablou nu mai e despre o bătălie, despre un picnic, despre o femeie care face baie etc, ci despre linii, forme, culori. (Tranziția se vede foarte bine la impresionisti, despre care se poate spune că pe de-o parte introduc un mai mare realism optic – o mai mare finețe în reprezentarea luminii – și pe de altă parte deschid calea către investigarea „culorii pure”¹.) Primul val modernist (cel de dinainte de Al Doilea Război Mondial) nu ocolise nici cinema-ul (pe lângă cinematograful „revoluționar” sovietic și cel „impresionist” francez, existaseră filme suprarealiste, filme dadaiste, filme experimentale etc.), nici reflecția despre el. Primii săi avocați sau apologeti – cei cu care avea să polemizeze Bazin după război – încercaseră să-l justifice, ca artă, „prin capacitatea sa de a stiliza realitatea”.² Nu, spuseseră ei, nu e doar o tehnologie condamnată să nu facă altceva decât să înregistreze. E o artă care crește, care acumulează tot mai multe procedee de a-și transforma – de a-și transfigura – subiectele, care treptat intră în posesia unui limbaj specific, care cu alte cuvinte se maturizează, se înțelege tot mai bine pe ea însăși – pe scurt, urmează traseul, aprobat de gândirea modernistă, al celorlalte arte. Dar apoi venise Bazin și, în cuvintele lui David Bordwell, „dăduse totul peste cap”.³ Da, admiseseră el, adevărul modernist o fi valabil pentru celelalte arte: căutarea și înțelegerea propriilor esențe le pot duce tot mai departe de realism (astfel încât în literatură să nu mai fie vorba decât despre

cuvinte, în pictură să nu mai fie vorba decât despre culori etc.). Dar cinema-ul nu are de ce să le urmeze în acea direcție, căci esența lui este realismul. Nu realitatea e materialul de bază al literaturii (ci cuvintele). Nu realitatea e materialul de bază al picturii (ci linia, culoarea etc.). Dar realitatea este materia de bază a cinema-ului, care la origine, deci înainte de a fi o artă, este un proces mecanic inventat pentru înregistrarea lumii reale. Imaginile cinematografice nu sunt simboluri ale lucrurilor din lumea reală, așa cum sunt cuvintele. Sunt chiar urmele sau amprente lor, luate cu ajutorul luminii, fără ca subiectivitatea celui care le ia să intervină în mod la fel de inevitabil cum intervine în pictură. Deci iată cum Bazin sustrage cinematograful „success story-ului modernist” (expresia lui Bordwell), folosind chiar argumentul modernist al obligației fiecărei arte de a-și explora propriul specific!

Da, numai că atunci când modernismul revine în Teoria Filmului (adică în anii '60 și '70), el revine în forță, politizat de Brecht și consolidat suplimentar de semioticienii care susțin că „cinema-ul este o țesătură de coduri care nu au un acces [mai] privilegiat la realitate” decât au codurile – convențiile arbitrare – ce compun limbajul verbal.⁴ (De ce „arbitrare”? Pentru că decizia unei comunități umane din vechime de a-i spune câinelui „câine” – și nu „piscă” – este arbitrară. La fel de bine puteau să decidă invers.) Asupra ideilor lui Bazin se dezlănțuie un tir extraordinar.

Potrivit noilor teoreticieni, realismul imaginii cinematografice nu reprezintă, așa cum susținuse el, împlinirea unui vis omenesc milenar și transcultural – acela de a triumfa asupra timpului, asupra morții („complexul mumiei”, cum îi spune Bazin: nevoia ca trupul meu să se păstreze).⁵ Visul este unul directionat de clasele sociale dominante și, în esență, împlinirea lui nu le avantajează decât pe

ele. Pentru clasele dominate reprezintă o consolidare a asuprairii în care trăiesc, deși ele nu-și dau seama de asta. De ce? Din motive brechtiene: identificarea aceea cu personajele, consumată în catharsis, care are rezultatul de a ne ține fundamental împăcați cu condițiile în care trăim, incapabili de alte indignări decât unele mici, locale, incapabili de viziune revoluționară radicală. Bazin – aveau să anunțe noii teoreticieni radicalizați politic (inclusiv din paginile fostei lui reviste, „Cahiers du cinéma”) – fusese „un naiv”: nu înțelesese că orice cinema realist – orice cinema care-și camuflează propriile procese de fabricație, afișând transparența unei ferestre deschise spre o lume – lucrează în serviciul ideologiei care ne condiționează, care ne ține captivi. Într-un eseu din 1962 despre Brecht, filozoful marxist Louis Althusser scrie că „oglinza” în care „ne recunoaștem” atunci când mergem la teatru (e vorba despre teatrul „realist”, despre „teatrul burghez”) este „exact oglinda pe care trebuie s-o spargem ca să ne cunoaștem cu adevărat”.⁶ E vorba despre o falsă recunoaștere; după cum explică profesorul Murray Smith, termenul implică, pentru Althusser, „un mod de existență spontan, nebazat pe reflecție, o lipsă a adevăratei cunoașteri de sine”.⁷ Ce „recunoaștem” de fapt? Niște „mituri” despre noi înșine, ne spune Althusser. Și de ce nu ne dăm seama că sunt doar niște mituri? Pentru că ele „ne guvernează” demult „fără consimțământul nostru”, fără să știm că ele ne guvernează. Ceea ce trăim noi de fapt este o ideologie. O trăim „în mod spontan”, adică necritic, fără a reflecta la ea. „Recunoașterea” asta începe încă dinaintea piesei, dinainte ca noi să ne identificăm cu personajele. Începe cu însuși faptul că în seara aceea am venit acolo, la teatru.

Althusser avea să dezvolte această teorie a condiționării noastre ideologice – sau, în jargonul teoretic care ajunge la modă în anii '70, a „poziționării subiectului” –, întărind-o cu concepte împrumutate de la psihanalistul Jacques Lacan. În această viziune, instituțiile sociale sau, cum le spune Althusser, Aparatele Ideologice ale Statului (printre care și cinema-ul oficial sau dominant), nu ne mai condiționează doar în sensul acela brechtian, neutralizându-ne simțul luptei de clasă. Ele ne „construiesc” într-un sens mai radical: după cum rezumă David Bordwell, ele ne „construiesc” din start ca „entități conștiente puse în fața a ceea ce presupunem că este realitatea obiectivă”. Asta înseamnă „poziționarea subiectului”. „Subiectul”, în acest jargon, este ceea ce devine individul biologic atunci când „capătă capacitatea de a trăi experiențe și de a avea credințe”. Subiectivitatea este, în mod inevitabil, ceva social, care se construiește „în relație cu obiecte și cu alți subiecți”, deci prin „sisteme de reprezentare”. „[I]ndividul biologic devine un subiect prin faptul că nevoile lui inerente sunt fie gratificate, fie reprimite – sunt, în orice caz, organizate – de procesul de reprezentare. Pornirile individuale sunt reconfigurate ca reprezentări mentale (dorințe) și apoi sunt fie reprimite, fie canalizate în pattern-uri sociale acceptabile.” Se produce astfel o scindare a subiectului, o rupere a lui în două. Lacan îl urmează pe Freud, care a arătat că definirea unui eu nu e posibilă decât prin reprimare. Așadar – rezumă în continuare Bordwell –, deși, pentru ca acțiunea socială să fie posibilă, trebuie să existe un agent conștient care să „acționeze și să vorbească de pe o poziție coerentă” (care, cu alte cuvinte, să se simtă întreg), acest agent întreg și conștient de sine, adică eul, „nu e, de fapt, decât o parte a unui subiect scindat, construită pe o lipsă fundamentală”. Acel prețios simț al unității sale, fără de care subiectul n-ar putea acționa, e dependent de două registre psihice. Primul este Imaginarul, „în care subiectul

găsește reprezentări vizuale ale unității postulate”; totul începe în acel moment al copilăriei pe care Lacan îl numește „stadiul oglinzii”, când copilul se recunoaște pentru prima dată în oglindă și începe să-și contruiască eul prin identificare cu corpul întreg (unitar) pe care-l vede. (Până atunci, copilul nu avusese o idee a unității corpului său. Autorecunoașterea sa inițială – ne spune Lacan – este o falsă recunoaștere, întrucât abia pe baza ei, prin identificare cu imaginea aceea, începe construcția eului.) Celălalt registru este Simbolicul, reprezentat, în scena oglinzii, de adultul spre care copilul se întoarce, după momentul autorecunoașterii, ca să-i valideze descoperirea. Simbolicul este, deci (printre altele), registrul Diferenței (ceea ce nu poate fi asimilat prin identificare) și al Legii. Pentru Lacan, „stadiul oglinzii” nu e doar un moment din evoluția copilului, ci o structură permanentă a subiectivității. Acel simț prețios al propriei unități, fără de care subiectul n-ar putea acționa, trebuie să fie menținut, clipă de clipă, o viață întreagă, căci, după cum explică Bordwell, el „este amenințat clipă de clipă de erupții ale inconștientului”. „Poziționarea subiectului” este un job pe viață. Este job-ul ideologilor, care pentru Althusser sunt procese, manifestate prin sisteme de reprezentare, care „se adresează acelei subiectivități unificate ce face posibilă acțiunea conștientă”, deși ele „se mai pot adresa și inconștientului, promițându-i imposibilul – de pildă, satisfacerea dorințelor în domeniul Simbolicului.”

.....

*Aproape toată „lumea bună” din domeniul
criticii universitare din Occident cade de acord,
pentru o vreme, asupra faptului că nici practica
cinematografică, nici activitatea spectatorului
nu pot fi înțelese fără marxism
și fără psihanaliză*

.....

Pe aceste baze – marxism althusserian și psihanaliză lacaniană, combinate cu semiotică – se întemeiază un set de dogme care în anii '70 domină reflecția academică despre cinema în Europa Occidentală și în SUA. Iată acest set de dogme (tot în rezumatul lui Bordwell): „[c]inema-ul este un sistem semiotic care reprezintă lumea prin texte construite cu ajutorul unor coduri convenționale și care i se adresează spectatorului ca subiect scindat sau rupt în două, inițiind un proces în care conștientul și inconștientul său interacționează”.⁸ În ceea ce privește natura acestor interacțiuni, explicațiile teoreticienilor diferă un pic una de alta. Christian Metz, de pildă, vorbește despre „pornirea scopică” sau „scopofilă” sau „voyeuristă” – pornirea de a-l vedea pe celălalt ca obiect erotic. Doar aceasta, spune el, „face posibilă practica cinematografică”.⁹ Spectatorul s-ar identifica, așadar, cu camera de filmare. Teoreticianul feminist Laura Mulvey politizează suplimentar scopofilia, introducând conceptul de „privire masculină” („the male gaze”), și mai adaugă în ecuație și narcisismul. Jean-Louis Baudry vorbește despre regresia spectatorului la „stadiul oglinzii” – adică identificare ca falsă recunoaștere. Dar, dincolo de diferențele dintre un teroretician și altul, aproape toată „lumea bună” din domeniul criticii universitare din Occident cade de acord, pentru o vreme, asupra faptului că nici practica cinematografică, nici activitatea spectatorului nu pot fi înțelese fără marxism și fără psihanaliză. În această conjunctură, bietul Bazin pare complet depășit: scrisese atâta despre „realism” fără să înțeleagă că acesta e o ideologie; insistase atâta pe distincția

dintre un cinema al decupajului „analitic” (al evenimentului narativ filmat pe bucățele și asamblat la masa de montaj) și un cinema bazat pe timp real și pe exploatarea adâncimii cadrului (atât prin regie, cât și prin operatorie), fără să înțeleagă că atât decupajul hollywoodian, cât și „adâncimea” cadrului sunt instrumentele aceleiași ideologii. Acea „adâncime” a câmpului, atât de dragă lui Bazin, creează, pe suprafața plană a ecranului, iluzia unui spațiu tridimensional. Alternând vederi din unghiuri complementare asupra aceluși spațiu (tehnica plan-contraplan) și punându-ne ocazional în locul unui personaj (camera subiectivă), decupajul „invizibil” ne dă iluzia că suntem înăuntrul aceluși spațiu. Deci ambele activează domeniul lacanian al Imaginarului, unde se reia procesul din „stadiul oglinzii” – proiecția unui fals simț al omogenității sau coerenței subiectului, pe baza coerenței percepute în oglindă. Ambele sunt tehnici de „sătură” – un alt termen împrumutat de la Lacan pentru a descrie realizarea efectivă a poziționării noastre ca subiecți. Atât stilul hollywoodian, cât și stilul „realist” promovată de Bazin, fac treaba murdară a unui „aparat ideologic” care ne ascunde de noi înșine condițiile reale de existență.

.....

***Oricât de utilă poate fi psihanaliza ca terapie,
ea nu oferă o bază foarte solidă pentru
generalizări privind activitatea psihică a
spectatorilor de cinema***

.....

Această doctrină are două mari probleme, care din anii '80 încoace aveau să fie atacate iar și iar de teoreticieni ca David Bordwell și Noël Carroll – oameni care cred mai mult în psihologia cognitivă decât în psihanaliză și mai mult în studiul istoriei stilistice a cinema-ului decât în marxism. În primul rând, această doctrină este (cel puțin în variantele ei hard) autoanihilantă. Brecht credea într-un teatru alternativ care poate „trezi” spectatorul, care-l poate face să devină conștient de structurile care-i determină existența. Dar, odată ce Lacan și Althusser introduc explicații psihanalitice ale acestei condiționări, lucrurile se complică: ce teatru sau cinema alternativ ne mai poate transforma în spectatori sau „subiecți” critici, din moment ce înșăși existența subiectivității depinde de succesul operațiunii de condiționare? Din moment ce înșăși capacitatea noastră de a acționa coerent este rezultatul construcției, al poziționării noastre, al escamotării condițiilor reale în care existăm, cum putem scăpa de una fără s-o pierdem și pe cealaltă? Cum au făcut adeptii acestei doctrine ca să scape ei înșiși? Dacă activitățile tuturor oamenilor sunt construite cultural, cum au scăpat acei câțiva care denunță atât de vehement acest proces de construcție? În al doilea rând, cum au aflat de existența acestui proces? După cum observă teoreticianul Carole Zucker (mergând pe urmele lui Noël Carroll), atunci când „Lacan discută cu atâta autoritate ce simte copilul în pântecul mamei și imediat după naștere”, cititorul are tot dreptul „să se întrebe cum și-a procurat informațiile respective”. În condițiile în care nu există destule date clinice care să ateste realitatea conceptelor de bază – Imaginarul, Simbolicul –, cât de solide sunt ipotezele privind efectele lor ideologice, în general sau cu aplicație la activitatea spectatorului de film?¹⁰ De regulă – scrie și teoreticianul Stephen Prince – „rapoartele publicate ale unor Freud, Lacan etc. nu sunt însoțite de transcrieri detaliate și exacte ale spuselor terapeutului și ale reacțiilor pacientului”. În general, „terapeutul condensează și parafrizează cuvintele pacientului”,

folosind criteriile de selecție care sunt ale lui (ale terapeutului respectiv) și numai ale lui, și lasă complet nedescris ceea ce se întâmplă pe canalele de comunicare nonverbală” dintre terapeut și pacient, deși activitatea de pe acele canale ar putea, în principiu, să nuanțeze considerabil sensul cuvintelor. Prince amintește că un eseu foarte frecvent citat de teoreticienii de film, cum e „Un copil este bătut (Contribuție la cunoașterea originii perversiunilor sexuale)” de Sigmund Freud, nu are la bază decât observațiile întreprinse de Freud asupra unui număr foarte mic de pacienți (șase), și că Freud însuși recunoaște, în eseuul respectiv, că a construit o parte din date.¹¹ Deci, oricât de utilă poate fi psihanaliza ca terapie, ea nu oferă o bază foarte solidă pentru generalizări privind activitatea psihică a spectatorilor de cinema.

Alte atacuri împotriva „ideologiei realismului” (sau a „transparentei”, sau a „iluzionismului”), precum cel lansat de criticul francez de origine americană Noël Burch în cartea lui din 1969, „Praxis du cinéma”, nu recurg la explicații psihanalitice ale aservirii spectatorului, rămânând ancorate într-un marxism mai ortodox, neprimejduit de fundătura nihilistă în care se zbate teoria althusseriano-lacaniană. Dacă, în condițiile descrise de aceasta din urmă, lupta de clasă devine aproape imposibilă (cum pot eu să ajung să mă revolt, din moment ce înșăși existența acestui „eu” al meu nu e posibilă decât datorită ingineriei practicate la mine în cap de către „aparatură ideologică”?), lupta de clasă devine, la Burch, însuși motorul „evoluției limbajului cinematografic”. Ca și Bazin, Burch crede că istoria cinematografului se face după niște legi. Tot la fel ca Bazin, el interpretează trecutul în funcție de prezent. Scriind din mijlocul revoluției neorealiste, Bazin vede „evoluția limbajului cinematografic” ca pe o revelație treptată a „esenței” realiste a cinematografului, proces ce culminează chiar în momentul în care scrie el; asta e legea pe care crede că o descoperă. Scriind în anii '60, când cinema-ul european ambițios e bine instalat în vârsta sa modernistă – scriind, cu alte cuvinte, în mijlocul unei explozii de forme și practici cinematografice care intră în opoziție cu normele cinematografului dominant –, Burch vede aceeași opoziție, aceeași luptă, de-a lungul întregii istorii.

Pe de-o parte, spune el, avem un cinema „realist”, al cărui scop este acela de a-l face pe spectator să creadă că lucrurile de pe ecran „se întâmplă”, că ecranul, deci, se deschide spre o lume și că el, spectatorul, e „acolo”. Cu alte cuvinte, un cinema „iluzionist”, cu pretenții de „transparentă”. Eticheta asta e valabilă atât pentru cinema-ul hollywoodian, cât și pentru tipul de realism pe care-l lauda Bazin. Ambele îl fac pe spectator să uite că privește o imagine de dimensiuni limitate, construită pentru a fi proiectată pe suprafața plană a unei pânze, și îl fac să interiorizeze acea imagine „ca și când ar fi un ambient [sublinierea lui]”, unul „centrat în jurul sinelui iluzoriu al spectatorului”.¹² Cinema-ul hollywoodian face asta în primul rând prin decupajul său „analitic”: acesta creează un efect de acțiune continuă desfășurată într-un spațiu coerent; alternarea unghiurilor de filmare creează iluzia că acel spațiu este tridimensional; iar atenția acordată punctelor de vedere ale personajelor (adesea vedem ce văd ele din locurile unde stau, și apoi reacțiile lor la ceea ce văd) produce identificare. Cât despre realismul bazinian, e adevărat că acesta nu se întemeiază pe decupaj, dar acea „adâncime a câmpului”, atât de prețuită de Bazin, și acele cadre lungi dictate de respectul pentru continuitatea realului, nu sunt mai puțin iluzioniste: escamotează „fundamentală bidimensionalitate a

reprezentării spațiului în cinema”¹³ și creează o iluzie chiar și mai puternică de transparentă – de fereastră deschisă spre o realitate. Bun, dar iluzionismul ăsta nu răspunde oare – așa cum spusese Bazin – unei nevoi vechi de când lumea? Nu, răspunde Burch. Nevoia asta e un fenomen recent; e o nevoie a burgheziei europene și nord-americane din secolul al XIX-lea. Fără să știe ce face, Bazin pledase cauza estetică a unei singure clase sociale reprezentând doar o mică parte din omenire. Dovezile lui Burch? Însuși cinematograful „primitiv” – dominant, spune Burch, până pe la 1910 – furnizează una. E vorba despre un cinema care încă n-a descoperit montajul. Imaginile de exterior au adesea „adâncime”, dar cele de interior nu – actorii sunt înșirați, vorba lui David Bordwell, „ca niște rufe pe o sârmă”¹⁴, pe un fundal de pânză pictată, într-o lumină care e peste tot la fel; „ei se mișcă perpendicular pe axa camerei” și, atunci când au ceva important de jucat, se întorc spre noi.¹⁵ Nu se poate vorbi despre complexitatea psihologică a personajelor – acea virtute cardinală a teatrului burghez. În consecință, spune Burch, e vorba despre o artă „mai apropiată din punct de vedere morfologic de teatrul plebeu”, dar și „de baletul aristocratic”, decât de teatrul realist al clasei de mijloc; acela e o artă „prin excelență reprezentatională [sublinierea lui]”, pe când cirul, baletul și cinematograful primitiv sunt arte prezentationale.¹⁶ În viziunea lui Burch, evoluția rapidă a cinema-ului, după 1910, către iluzionism, are mare legătură cu aspirațiile de parvenire socială ale regizorilor, producătorilor și patronilor de săli: cinema-ul aderă la valorile teatrului realist burghez (personaje complexe din punct de vedere psihologic și așa mai departe) – în promovarea filmelor lui D. W. Griffith se face mare caz de experiența lui în teatru.¹⁷ O altă dovadă adusă de Burch în sprijinul tezei sale e cinematograful japonez (la vremea când scria Bazin, Occidentul abia începuse să-l descopere). Burch susține că, multă vreme după ce toate cinematografele europene au adoptat norme iluzioniste, cinematograful japonez continuă să le respingă (neadoptându-le complet decât după pierderea celui de-Al Doilea Război Mondial). Un exemplu: într-o perioadă în care cineaștii occidentali acordau deja foarte multă atenție, în decupajele lor, creării unei iluzii perfecte de continuitate a acțiunii, Burch susține că filmele japoneze continuau să abunde în racorduri „greșite”, în lipituri „neglijente” – de pildă, un cadru în care o soție îngenunchează pe tatami privește spre dreapta, către soțul ei din afara cadrului, e urmat de un cadru cu soțul în picioare, care privește și el tot spre dreapta, deși se presupune că sunt față în față și că privirile lor se întâlnesc. Un alt exemplu: proprietarii de cinematografe din Japonia recurg până foarte târziu la serviciile unor recitatori și povestitori de filme (numiți „benshi”), a căror prezență activă în sala de cinema – consideră Burch – bloca procesul iluzionist, împiedica imersiunea spectatorului în lumea de pe ecran: oferindu-i spectatorului „o lectură” (sublinierea lui Burch) a acelei lumi, benshi-ul îl împiedica să se raporteze la ea ca la o lume, ca la o realitate, forțându-l s-o vadă drept ceea ce este, și anume „un câmp semantic” (sublinierea lui Burch); „până și cel mai «transparent» [ghilimelele lui] film reprezentational, fie el de producție occidentală sau locală, nu mai putea fi citit de spectatorii japonezi ca fiind transparent, deoarece deja era citit astfel, cu voce tare, în fata lor [sublinierea lui Burch], ceea ce-l făcea să-și piardă în mod iremediabil transparenta”.¹⁸ Concluzia lui Burch: nevoia de realism, de a te lăsa furat de întâmplările de pe ecran, de a te implica în ele ca într-o realitate, nu e o nevoie „universal umană” (publicul japonez n-o avea în anii 1910-1920); e doar nevoia unei anumite clase sociale (burghezia) dintr-un anumit spațiu geografic

(Europa și America de Nord), nevoie indusă treptat și altor clase, și culturilor din alte spații. Departe de a constitui împlinirea unui vis străvechi al întregii umanități, realismul cinematografic e doar reflexia ideologiei acelei clase. De-aici o altă expresie peiorativă care însoțește adesea numele lui Bazin în filmologia politizată a anilor '70-'80: expresia „umanist burghez”.

Pe de altă parte, Burch susține că inclusiv în mainstream-ul occidental existase întotdeauna un cinema „de opoziție” – unul „antiiluzionist”. În viziunea lui, filmul expresionist german „Das Cabinet des Dr. Caligari” („Cabinetul doctorului Caligari”, Robert Wiene, 1919) se încadrează acolo. Filmologia clasică îl citește în cheie burghez-umanistă, învățându-ne că ceea ce vedem acolo reprezintă proiecția în afară a nebuniei unui personaj. Burch, însă, vede în el o critică modernistă a practicilor cinematografice iluzioniste: pe de-o parte, „...Caligari”, ca orice film iluzionist, încearcă să creeze, pe suprafața plană a ecranului, iluzia unui spațiu „adânc”, „volumetric”, „tridimensional” (decorurile, de pildă, contribuie la acest efect); pe de altă parte, efectul e sabotat în permanență (și în mod deliberat, consideră Burch) prin cadre compuse și jucate după principiile cinematografului „primitiv” (actori înșirați „ca rufele pe sârmă” ș.a.m.d. într-un spațiu care redevine mai mult o pânză – un ecran plat – decât un spațiu).

.....

În viziunea lui [Burch] nu există decât două mari tabere, cu două mari „programe” sau „agende”: „iluzioniștii”, care nu vor altceva decât să „iluzioneze” cât mai eficient, și „antiiluzioniștii”, a căror motivație principală este să-i saboteze pe „iluzioniști”

.....

Această viziune asupra istoriei cinema-ului are și ea problemele ei. Pentru început, studiarea riguroasă a istoriei filmului nipon (foarte puțin explorată la vremea când Burch a început să se ocupe de el) a arătat că racordurile acelea neglijente, pe care el le atribuise unui impuls antiiluzionist, nu sunt mai frecvente decât în filmele europene din epocă, și că prestațiile live ale povestitorilor-recitatori benshi nu aveau asupra publicului un efect distantator, ci, dimpotrivă, îi intensificau participarea emoțională la acțiunea filmului.¹⁹ Asta indică o posibilă problemă mai largă: aceea că Burch nu ține cont îndeajuns de agendele persoanelor și ale instituțiilor pe care le distribuie în cele două tabere – cea „iluzionistă” și cea „antiiluzionistă” – pe care le vede el ciocnindu-se de-a lungul întregii istorii a cinematografului. La urma urmei, facerea unui film presupune rezolvarea unei lungi serii de probleme practice, de probleme punctuale: unde așez actorii și obiectele pe care vreau neapărat ca spectatorul să le vadă în această secvență? Unde așez camera? Când tai? Și așa mai departe. Cineaștii profesioniști au la dispoziție un ansamblu de norme, de practici standardizate – în interiorul industriilor lor naționale de film sau în interiorul tradițiilor internaționale de la care se revendică –, un ansamblu de practici din care își pot lua soluțiile. Sigur, ei pot respinge normele aflate la putere în industria și în momentul istoric de care aparțin, inspirându-se din cu totul alte tradiții. Sau pot revizui acele norme în feluri foarte personale. Sau pot încerca să realizeze fuziuni personale între mai multe tradiții. Teoria lui Burch nu ține

cont de existența acestor procese subtile. În viziunea lui nu există decât două mari tabere, cu două mari „programe” sau „agende”: „iluzioniștii”, care nu vor altceva decât să „iluzioneze” cât mai eficient, și „antiluzioniștii”, a căror motivație principală este să-i saboteze pe „iluzioniști”. Și asta de-a lungul întregii istorii a cinematografului. Orice considerație pentru diferențele dintre motivele imediate ale unui autor și motivele imediate ale unui alt autor, pentru pașii mici, diferiți de la autor la autor (diferențele ținând și de condițiile industriale în care lucrează, și de influențele formatoare ale fiecăruia), prin care unul sau altul ajunge să îmbrățișeze o anumită estetică – orice considerație de tipul ăsta e ignorată de Burch în ambiția sa de a arăta că istoria cinematografului e guvernată de un mare și unic principiu, și anume acela al luptei de clasă. Deceniu după deceniu, cinema-ul „iluzionist” dominant își vede de „iluzionismul” și de dominația lui, în timp ce cinema-ul „de opoziție” îl tot deconstruiește. E prea simplu – prea „static”, după cum spune David Bordwell.²⁰ În plus, e „suspect” din același motiv pentru care e „suspectă” și teoria baziniană despre „evoluția limbajului cinematografic”. În ambele cazuri, trecutul e reinterpretat astfel încât prezentul din care scrie autorul să pară culminația sa: scriind din mijlocul revoluției neorealiste, Bazin vede întreaga istorie a cinematografului ducând într-acolo; scriind în timpul unei extraordinare ofensive moderniste, Burch caută precursori, caută să demonstreze că acea ofensivă reprezintă doar ascuțirea unei lupte care durează dintotdeauna.

.....

„Bazin a prins cinema-ul la o [mare] cotitură istorică și estetică și a contribuit cu îndrăzneală la împingerea lui către extremele cele mai radicale”

.....

În optica lui Burch, Bazin apare ca un susținător naiv al instituției „iluzionismului”, dar lucrurile nu sunt chiar atât de simple. Punerea în aceeași oală a realismului promovat de Bazin și a „transparenței” stilului hollywoodian e cu siguranță o greșală. Decupajul hollywoodian urmărește, prin alternarea unghiurilor de filmare, să-i dea spectatorului iluzia că se află în interiorul spațiului ficțional. Dimpotrivă, Bazin identificase (și aplaudase) la Rossellini o „etică a exteriorității”, a privirii din afară. Apoi, dacă dramaturgia, regia și jocul actoricesc din filmele hollywoodiene urmăresc să ne faciliteze accesul la viața lăuntrică a personajelor, realismul bazinian presupune personaje cu comportări mai puțin „expresive”, cu procese psihologice mai puțin „citețe” – personaje care nu prea îi permit spectatorului să se identifice cu ele. Preferințele lui coincid, în această privință, cu ale lui Burch. Problema cu acesta din urmă este că nu vede în istoria cinematografului decât opoziție neîmpăcată, când, de fapt, ea nu e doar asta. Ea e și devenire. Pentru Burch, toate realismele (tot ce tinde, stilistic, spre „gradul zero”) sunt la fel, iar modernismul e dușmanul lor; între cele două tabere nu poate exista comunicare, ci doar antagonism. Dar studierea situației de pe teren arată altceva. De exemplu, studierea, în ordine cronologică, a filmelor italiene neorealiste apărute imediat după război, apoi a filmelor realizate în anii '50 de Rossellini și Antonioni, și, în fine, a filmelor lui Antonioni din prima parte a anilor '60, dezvăluie un proces de tranziție lină: deci nu opoziție sau ruptură, ci devenire. „Paisà”(1946) al lui Rossellini și „Ladri di biciclette” („Hoții de biciclete”, 1948) al lui De Sica sunt printre

cele mai reprezentative filme neorealiste. „La notte”(1961) al lui Antonioni sau „Leclisse”(1962), tot al lui, sunt filme moderniste care trasează una dintre direcțiile majore în care va evolua cinematograful european (și, într-o oarecare măsură, cel american) ambițios în anii '70. Deci cum s-a ajuns de acolo până acolo? E clar că nu prin negarea neorealismului, ci prin dezvoltarea unora dintre inovațiile sale, prin ducerea lor până la capăt. Dacă Bazin saluta, la „Hoții de biciclete”, performanța realizatorilor de a fi acomodat în narațiune evenimente „marginale” sau „nondramatice”, pe care predecesorii lor le-ar fi eliminat pe motiv că „lungesc inutil” sau că „frânează suspansul”, în filmele lui Antonioni ajung să predomine tocmai elementele de tipul acesta. Dacă Bazin a salutat opacitatea fizionomică și comportamentală a copilului din „Germania anno zero” („Germania, anul zero”, 1948) al lui Rossellini, la personajele lui Antonioni ne întâlnim cu aceeași opacitate, însă dusă mult mai departe. Dacă Bazin a salutat la Rossellini o „etică a exteriorității” („perfecta imparțialitate” a camerei „în atenția pe care le-o acordă eroilor și aventurilor prin care trec”), vederile de la distanță ale lui Antonioni, renunțarea lui la muzică, la unghiuri subiective, la decupajul plan-contraplan, tendința personajelor lui de a-și consuma trăirile cele mai dramatice cu spatele la cameră – toate acestea constituie o ducere la culme a acelei etici. Deci, dacă modernismul lui Godard sau al lui Alain Resnais din anii '60 se potrivește în schema lui Burch (se încadrează în tradiția „opozitională” despre care vorbește el), cinema-ul „dedramatizat” al lui Antonioni (și el tot o paradigmă centrală a modernismului cinematografic) nu se mai potrivește: el se trage dintr-un realism – căruia Bazin, atât cât a trăit, n-a încetat să-i aprobe evoluția sau devenirea. Oricât de dogmatice sunt unele dintre formulările poziției sale față de montaj, în privința asta – a evoluției neorealismului către noi forme – n-a fost un dogmatic. După cum scrie criticul Richard Brody, „Bazin a prins cinema-ul la o [mare] cotitură istorică și estetică și a contribuit cu îndrăzneală la împingerea lui către extremele cele mai radicale”. (Însuși Godard, adaugă Brody – Godard, care în calitate de critic de film a fost un mic disident în redacția condusă de Bazin și a cărui estetică regizorală nu poate fi raportată decât polemic la teoriile baziniene – a fost „un beneficiar al acelei împingeri”, el fiind „creatorul multora dintre extremele respective”.)²¹ Opoziția asta dintre o artă „rea” („realistă”, „iluzionistă”, care șterge orice urmă a procesului propriei construcții și simulează transparența unei ferestre, fără a-și pune niciodată sub semnul întrebării propriile practici și presupuzițiile ideologice din spatele lor) și o artă „bună” (modernistă sau postmodernistă, autoreflexivă și autointerogativă, care atrage atenția asupra propriilor artificii, asupra propriului statut de „lucru construit”, și, făcând asta, chestionează mistificările artei „rele” și presupuzițiile ei ideologice) – opoziția asta e o simplificare.

.....

Scepticismul postmodern neagă însăși „posibilitatea existenței unor standarde obiective de raționalitate”

.....

Una cu viață lungă. În anii '80-'90, când filmologia occidentală „se updatează” la postmodernism, suspiciunea sa față de orice „realism” se extinde. Ea nu mai vizează doar „realismele”, ci însăși existența realului. De unde știm că există? Cum putem distinge între realitate și aparență? Nu putem – spun epistemologii postmoderniști.

După cum nu putem distinge între adevăr și minciună sau „între retorică și informație”.²² Scepticismul postmodern neagă însăși „posibilitatea existenței unor standarde obiective de raționalitate”²³. Așa-zisele noastre standarde sunt construite în secolul al XVIII-lea, în Occidentul Iluminist. Ele depind, deci, de un anumit context istoric; nu au valoare absolută.

De exemplu, profesorul Brian Winston detectează o contradicție în declarațiile documentaristului Frederick Wiseman (unul dintre măestrii „documentarului direct”, în care realizatorul se abține în aparență de la a comenta sau de la a ne explica bucățile de realitate pe care le filmează, adoptând o atitudine pur și simplu „observațională”) cum că pe de-o parte a vrut să vadă mai bine lumea și să-i educe și pe alții în privința ei (de-aceia s-a apucat să facă documentare), deși pe de altă parte n-a fost și n-a încercat niciodată să fie obiectiv. Pentru postmodernistul Winston, contradicția e următoarea: Wiseman ori crede că, invadând o instituție precum Bridgewater (șanatoriul psihiatric care constituie subiectul filmului său din 1967, „Titicut Follies”), poate obține dovezi, ori crede că filmul lui e o „simplă părere”; nu poate crede și una, și alta.²⁴ Dar de ce nu poate crede și una, și alta? – se întreabă profesorul Carl Plantinga, polemizând cu Winston. De ce nu poate un film „să fie subiectiv și totuși [sublinierea lui] să aibă ce să ne arate [și ce să ne învețe]”? Pentru că subiectivitatea autorului distorsionează (deci falsifică) în mod automat rezultatele investigației sale? Intrând și el în polemică, filozoful și teoreticianul de film Noël Carroll ne amintește că așa suna una dintre obiecțiile tradiționale privitoare la capacitatea filmului documentar de a „spune adevărul”: documentariștii selectează din realitate și selectivitatea lor viciază, în mod inevitabil, valoarea de adevăr a rezultatelor. Dar de ce? – se întreabă și Carroll. Activitatea documentaristului, ca și a jurnalistului, a istoricului sau a omului de știință, „e guvernată de niște protocoale”. Pentru a o evalua, ca demers de cercetare și de comunicare, s-au dezvoltat niște criterii. „Multe dintre aceste protocoale au ca scop tocmai eliminarea sau diminuarea eventualelor efecte dăunătoare din punct de vedere epistemic ale subiectivității. E foarte posibil ca, în unele cazuri, aceste protocoale să nu poată detecta o distorsiune [...] Dar nu există niciun motiv de a crede că ele nu funcționează o parte din timp sau în cea mai mare parte a timpului. Cu alte cuvinte, dacă selectivitatea permite sau chiar favorizează acțiunea deformatoare a parti-prisului, conștientizarea acestui fapt este și ea posibilă – atât la nivelul individului cercetător, cât și la nivelul comunității din care face parte –, ca și construirea de mecanisme care să blocheze acea influență deformatoare. (...) Oamenii de știință, istoricii, jurnaliștii și chiar și documentariștii pot raporta producțiile colegilor lor la anumite standarde, astfel încât să determine dacă au avut sau n-au avut loc deformări sub influența vreunui parti-pris. Iar faptul că putem detecta, critica și corecta acțiunea parti-prisului la alții sugerează că putem face același lucru și cu noi înșine.”²⁵

.....

**Noël Carroll constată că în toate
departamentele umaniste,
noțiunea de adevăr a devenit o țintă
în care se trage din toate pozițiile**

.....

Nu mai că adepții relativismului postmodernist nu cred în acele standarde: nu cred că adevărul poate fi deosebit de minciună. Scriind

în 1996, Noël Carroll constată că nu numai în departamentele de filmologie ale universităților, ci în toate departamentele umaniste, noțiunea de adevăr a devenit o țintă în care se trage din toate pozițiile.²⁶ „Teoreticienii postmoderniști [...] fac un pas imens dincolo de Platon” – scrie și Carl Plantinga. Platon dăduse exemplul unor oameni care au trăit o viață întreagă într-o peșteră: pentru acei oameni, realitatea constă în umbrele proiectate de lucrurile de afară pe pereții peșterii. Teoreticienii postmoderniști preiau această atitudine suspicioasă față de aparențe, dar merg mai departe și spun că aparențele sunt tot ce avem; altă realitate nu există. Din exemplul lui Platon se subînțelege existența unei realități în afara peșterii, dar noi, bieți locuitori ai peșterii, cum putem fi siguri? Cum putem fi siguri că „realitățile” acelea nu sunt tot niște aparențe? Ceea ce „trece drept adevăr și cunoaștere în lumea postmodernă” nu e decât un consens „la fabricarea căruia contribuie masiv imaginile (fotografice sau de alte feluri)” – adică aparențele. De aici acea „hermeneutică a suspiciunii” (Plantinga) care se cuvine aplicată filmului realist sau documentarului direct, căci acestea sunt construite pe ideea înapoiată că imaginile „revelază realitatea” sau „ne informează asupra ei”; cu alte cuvinte, sunt construite pe închipuirea sau minciuna accesului direct sau privilegiat la realitate.²⁷

.....

**Acest scepticism se bazează în parte
pe o confuzie între adevăr cu „a” mic
și adevăr „absolut” sau cu „a” mare**

.....

Cum s-a ajuns la un asemenea scepticism în privința capacității noastre de a deosebi adevărul de minciună? – se întreabă Noël Carroll. Teoreticianul consideră că acest scepticism se bazează în parte pe o confuzie între adevăr cu „a” mic și adevăr „absolut” sau cu „a” mare. Faptul că despre un lucru se pot face mai multe afirmații, dintre care niciuna, luată separat, nu ne dă Adevărul Absolut despre lucrul respectiv, nu epuizează tot ceea ce se poate spune despre el – acest fapt nu înseamnă că o anumită afirmație despre lucrul respectiv, una dintre mai multele care se pot face, este neapărat neadevărată; adevărată nu e totuna cu exhaustivă. Tot așa, faptul că un eveniment istoric poate fi inclus în mai multe narațiuni (de exemplu, asasinarea lui Abraham Lincoln se regăsește și într-o istorie a reconstrucției SUA după Războiul de Secesiune, și într-o istorie a teatrului american din secolul al XIX-lea) nu înseamnă că fiecare dintre istoriile respective e automat neadevărată, că devine automat o ficțiune. Și tot așa, continuă Carroll, „implauzibilitatea existenței vreunui Adevăr Absolut – în sensul de enunț final, exhaustiv, atotcuprinzător –, care să poată fi formulat în privința mobilierului meu din casă, nu subminează adevărul cu «a» mic, circumscris temporar, al afirmației mele că pe masa mea roșie stă un computer”.²⁸

Carroll mai avansează un motiv pentru care teoreticienii contemporani ar fi ajuns să suspecteze adevărul: faptul că, de-a lungul timpului, în numele adevărului s-au făcut lucruri oribile. „Persecuțiile rasiale și inechitatea sexuală erau cândva justificate prin teorii despre care se credea că sunt adevărate. Anumitor oameni li s-au refuzat anumite șanse pe motiv că incapacitatea lor de a se educa, de a face muncă intelectuală sau de a aprecia un tratament civilizată era un lucru știut. Deci e recomandabil să primim cu

scepticism orice pretenție că ceva ar fi adevărat. [...] Pe de altă parte, înainte de a trage asemenea concluzii trebuie să ne întrebăm dacă există ceva care să nu poată fi pus în serviciul opresiunii sociale. Ar trebui să ne fie clar că nu putem renunța la orice practică și la orice concept care pot fi manipulate și distorsionate în scopul opresiunii. [...] Una e să întâmpinăm pretențiile de adevăr cu scepticismul sănătos al omului de știință și alta e să negăm relevanța oricărui criteriu de adevăr și falsitate – cu alte cuvinte, să aruncăm copilul cu tot cu apa din copaie. Această a doua soluție e o mare imprudență, având în vedere că cea mai eficientă armă împotriva raționalizărilor ideologice avansate în numele adevărului este posibilitatea de a demonstra că sunt false.”²⁹

.....

**„A afirma, în contextul unei dezbateri
ca a noastră, că nu există standarde obiective
de raționalitate, și apoi a susține asta
cu argumente care se cer
recunoscute și cântărite logic,
echivalează cu o autorefutație.”**

.....

Carroll mai observă că, atunci când un teoretician ca Brian Winston neagă existența vreunor standarde obiective de raționalitate, stabilire a adevărului etc., el scrie ca să convingă. „Nu spune că argumentele lui sunt bune doar pentru alți postmoderniști ca el sau că sunt bune doar contextual. [...] Se așteaptă ca ele să fie acceptate ca fiind bune în general. Dar de ce? Oare nu pornind de la prezumția că totuși există standarde obiective de raționalitate și că ceea ce spune el poate să convingă, în principiu, pe oricine, inclusiv pe adepții unor teorii rivale, în lumina acelor standarde obiective? [...] Postmoderniștii citează fapte, prezintă motive, construiesc argumentații. Dialogul cu ei curge inteligibil. [...] Dar așa ceva n-ar fi posibil dacă ambele părți n-ar împărtăși presupuziția existenței unor standarde obiective de raționalitate. Cu alte cuvinte, aceste standarde reprezintă o condiție a dezbaterii – o condiție a posibilității ca participanții să fie capabili de a recunoaște argumente și de a le găsi demne de luat în seamă în unele cazuri sau defectuoase în altele. Dar dacă aceste standarde obiective de raționalitate reprezintă o condiție a dezbaterii mele cu Winston, atunci poziția lui devine, în mod clar, paradoxală. Dacă el ar avea dreptate și acele standarde n-ar exista, atunci n-ar mai exista nici condițiile în care el poate demonstra că are dreptate. Acele condiții trebuie să existe pentru ca demonstrația lui să fie o demonstrație. Deci, dacă are dreptate, asta înseamnă că n-are dreptate. A afirma, în contextul unei dezbateri ca a noastră, că nu există standarde obiective de raționalitate, și apoi a susține asta cu argumente care se cer recunoscute și cântărite logic, echivalează cu o autorefutație. Winston e corect din punct de vedere logic atunci când spune că orice pledoarie care încearcă să apere filmul documentar, împotriva unui scepticism care-l vizează punctual, devine inutilă în fața scepticismului global al postmoderniștilor. Dar nici Winston, nici vreun alt teoretician de film cunoscut de mine, n-a reușit până acum să asigure acestui scepticism global, postmodernist, o apărare împotriva acestor acuzații previzibile de incoerență.”³⁰

- 1 David Bordwell, „On the History of Film Style”, p. 72.
- 2 Idem.
- 3 Idem.
- 4 Idem, p. 93.
- 5 Bazin, „Qu'est-ce que le cinéma?”, p. 9-17.
- 6 Louis Althusser, „The «Piccolo Teatro»: Bertolazzi and Brecht”, <http://www.marxistsfr.org/reference/archive/althusser/1962/materialist-theatre.htm>.
- 7 Murray Smith, „The Logic and Legacy of Brechtianism”, „Post-theory”, p. 134.
- 8 Bordwell, „Film Studies and Grand Theory”, „Post-theory”, p. 6-7.
- 9 Christian Metz, „The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema”, traducere în limba engleză de Celia Britton, Indiana University Press, 1982, p. 58.
- 10 Carole Zucker, recenzie la cartea lui Noël Carroll, „Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory”, în „CinéMAS – journal of film studies”, vol. 1, nr. 1-2, http://www.revues-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/13-zucker.htm.
- 11 Stephen Prince, eseu „Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator” din volumul „Post-Theory”, p. 73-76.
- 12 Citat de Bordwell în „On the History of Film Style”, p. 96.
- 13 Noël Burch, „In and Out of Sync: The Awakening of a Ciné-Dreamer”, Scholar Press, Aldershot, 1991, p. 73.
- 14 Bordwell, „On the History of Film Style”, p. 105.
- 15 Idem.
- 16 Citat de Bordwell în „On the History of Film Style”, p. 106.
- 17 Bordwell, „On the History of Film Style”, p. 99.
- 18 Noël Burch, „To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema”, University of California Press, Berkeley, 1979, p. 79.
- 19 David Bordwell, „Poetics of Cinema”, Routledge, New York, 2008, p. 340-347.
- 20 Bordwell, „On the History of Film Style”, p. 113-114.
- 21 Richard Brody pe blogul său de pe site-ul revistei „New Yorker”, postarea intitulată „Real, Not Funny”, 30 iulie 2009, <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2009/07/real-not-funny.html>.
- 22 Carl Plantinga, eseu „Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches” din volumul „Post-Theory”, p. 307.
- 23 Noël Carroll, eseu „Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism” din volumul „Post-Theory”, p. 301.
- 24 Brian Winston, eseu „The Documentary Film as Scientific Inscription” din cartea „Theorizing Documentary”, ed. Michael Renov, Routledge, New York, 1993, citat de Plantinga în eseu „Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches” din volumul „Post-Theory”, p. 313.
- 25 Noël Carroll, eseu „Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism” din volumul „Post-Theory”, p. 283-284.
- 26 Noël Carroll, eseu „Prospects for Film Theory: A Personal Assessment” din volumul „Post-Theory”, p. 52-53.
- 27 Carl Plantinga, eseu „Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches” din volumul „Post-Theory”, p. 307-308.
- 28 Carroll, „Prospects for Film Theory”, p. 53-54.
- 29 Idem, p. 55.
- 30 Carroll, „Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism”, p. 300-302.



Despre necesitatea istorică a feminității lui

Bette Davis

de Andrei Ciorică

1. Necesități teoretice mai întâi

Chestiunea în cauză ascunde de fapt o interogație binară, pentru că mai întâi ne întrebăm de ce a fost nevoie să se nască o disciplină precum psihanaliza feministă, și apoi de ce, după ce în prealabil ne-am identificat cu problemele ce țin de ea, Bette Davis își găsește locul în paradigma respectivă. A doua întrebare evidentă că nu poate avea un răspuns care să țină numai de natura sexuală a actriței, ci mai degrabă de mediul cultural care îi este atribuit femeii în genere, de când Freud a teoretizat problema feminității. Așadar, până să discutăm contribuția lui Davis la subminarea tradiției patriarhale, o explorare a teoriei feministe se impune.

În „Lecture on Fertility”, maestrul psihanalizei își începe discursul prin scoaterea în afară din audiența sa a spectatorului feminin,

argumentând că o astfel de *participare* se dovedește a fi imposibilă câtă vreme problema pusă în discuție este chiar *ea*, femeia. Simultan cu această operație de excludere, Freud pune în discuție și *principiul supra-determinării*, drept motiv al gestului său misogin. Cu alte cuvinte se explică, citând patru versuri din secțiunea a șaptea (numită *Întrebări*) a ciclului al doilea „The North Sea”, scrise de Heinrich Heine: „Heads in hieroglyphic bonnets/Heads in turbans and black birettas/Heads in wigs and thousand other/Wretched, sweating heads of humans”. Proliferarea evidentă a imaginii capetelor (mai departe, printr-o alunecare metonimică nu putem să nu ne gândim la minți) îi conferă discursului greutatea unei istorii intelectuale, a tradiției interogative. Așadar, Freud ne spune că ceea ce a stat cândva la baza inserției patriarhale în orânduiala socială, se trage de fapt dintr-o serie de *șabloane cognitive*, pentru care are

evident o explicație ce ține de *diferențele sexuale* (nu ar fi cu totul greșit să folosim noțiunea de *difference a lui Derrida* pentru că, așa cum vom vedea mai departe, există o insistență în rândul unor psihanaliste de a asocia teoria imaginii cu cea a feminității pentru a diseca *epistem-ul* ce îi conferă femeii un loc special în reprezentarea cinematografică)¹.

Cum feminismul încearcă să teoretizeze spațiul cultural alocat femeii, așa și psihanaliza feministă încearcă să explice (cu mijloace nu neapărat proprii, ci împrumutând idei și din alte zone, așa cum face orice disciplină dornică să pună punctul pe I) gândirea care a condus la diminuarea imaginii femeii. Freud nu ne dă fâțiș o explicație, ci operează în subsidiar, de unde și prima întrebare: De unde această asemănare cu limbajul hieroglific?

Valența semantică atribuită limbajului hieroglific este la rândul său binară. Pe de o parte, el conotează un limbaj indescifrabil, un sistem de semnificații ce își neagă propria funcție prin faptul că devine inaccesibil celor neinițiați, adică acelora ce nu dețin cheia pentru a-l descifra. În acest sens, limbajul comportă același atribut cu femeia care deține un mister, o *alteritate* râvnită, dar impenetrabilă în același timp. Pe de altă parte, dat fiind faptul că în teoria semiotică imaginea este circumscrisă unei anumite *apropieri*, unui *imediat* aflat la îndemâna oricui, limbajul hieroglific devine astfel o scriere în imagini, construită pe intimitatea dintre semn și referent, dintre semnificator și semnificat, aruncând în aer distanța necesară ce definește limbajul fonetic. Așadar, iată motivul pentru care Freud înlătură femeia din audiența sa: mult prea învăluită în propria enigmă pentru a putea căpăta distanța necesară specifică unui spirit refractar, și deci astfel să poată arunca o a doua privire.

Rămâne o suspiciune, anume cui i se atribuie spiritul refractar. Freud nu o afirmă fâțiș, dar lucrul ar trebui să devină evident atunci când aflați că vienezul a castrat poezia lui Heine tocmai de acele versuri care trimiteau la frustrările ontologice ale unui bărbat: „a young man, his breast full of sorrow, his head full of doubt”. De învinuit nu e Heine. El scria în termenii romantismului și nu-și punea problema etică a bazei teoretice din spatele curentului artistic. Pentru el bărbatul era Omul, deci în el se retrăgeau toate frustrările pământene. Femeia, așa cum rezultă din operațiunea freudiană, revine la a fi numai o oglindă a celui ce își pune marile întrebări, o *lipsă* a bărbatului menită să-i aline suferințele existențiale.

De mai sus să păstrăm ideea de femeie ca imagine/oglindă/lipsă², pentru a putea înțelege mai departe dizertația semiotică și ceea ce implică această idee în rolul feminității în cinema. Dizertația semiotică începe în momentul în care *ei* i se alocă aceleași proprietăți cu simbolul hieroglific, întrucât acesta, indescifrabil, deci enigmatic, este în același timp imagine, deci universal comprehensibil, sau cel mai aproape de semnificații. Așadar, femeia se înscrie în rândul contradicțiilor naturii.

Lăsând la o parte pretențiile semiotice ale lui Todorov și Ducrot cu privire la imposibilitatea unui sistem de reprezentare generalizat, merită păstrată următoarea idee: un sistem iconic este deficitar în sine pentru că nu se poate desprinde de realitate, de concret, și deci nu poate realiza distanța necesară pentru a se generaliza.³ Femeia devine simultan cu limbajul deficitară, și întrucât nu poate realiza procesul semiotic pe deplin, accesul ei către reprezentarea cinematografică este blocat. În schimb, ea deține un loc aparte în reprezentarea cinematografică.

Aparatul cinematografic moștenește inevitabil o teorie a imaginii căreia politica sexuală nu îi este indiferentă, iar acest lucru Noel Burch îl observă încă din cinema-ul mut de la începuturi. Acolo,

femeia are un rol cheie prin inserția sa în scenariile de voyeurism. Cum imaginea conține în sine o limită dată de zugrăvirea unei lumi la care omul are acces numai prin privire, ea implică automat și plăcerea de „a te uita pe ecran”. Misterul feminin atunci se strecoară foarte ușor pe ecran, căci frumusețea, farmecul devin rapid obiecte ale dorinței. Bărbatul îmbracă hainele unui *Peeping Tom* și trage cu ochiul la ecranul care nu-i arată încă goliciunea femeii, ci doar îi implantează gândul. Dar de aici, din reprezentarea femeii pe ecran, din nașterea termenului de divă, Laura Mulvey se îngrijorează, atrăgând atenția asupra faptului că femeia rămâne numai la suprafața ecranului, nu în adâncimea sa acolo unde bărbatul a fost *numit* să-l locuiască și deci să-l stăpânească. Mai mult, plastica specifică cinema-ului datorită caracterului său pictorial, constituie femeia nu doar ca imagine sau obiect al dorinței, ci și ca o imagine dorită pe care cinefilul să o îmbrățișeze mai departe cu privire sa. Cum spune Mary Ann Doane, *a avea* cinema-ul înseamnă *a avea femeia*. Și atunci, ce se întâmplă cu femeia care vede cinema? Ce implică actul feminin de vizionare și de ce există această idee cum că accesul este de fapt blocat, deci cenzurat? De ce nu se poate constitui un proces reversibil prin care problema accesului să nu se mai pună? Explicația vine din faptul destul de amuzant că gigolo-ul, receptat ca o aberație socială, ranforsează prin logica sa raportul sexual, dominația masculină în dihotomia obiect/subiect. Astfel, din păcate, femeia își reia rolul *etern* de obiect al dorinței. Iar dificultatea vine întocmai din structura anatomică.

Pentru Luce Irigaray, femeia încarnează o autoerotică ce dă naștere la o relație constantă de *sine cu privire la sine*. Mergând mai departe, înseamnă că *apropierea* atât de specifică femeii o împiedică pe femeie să identifice o alteritate sau să conceptualizeze o proprietate din *afara* sa, fapt atât de specific bărbatului. Astfel, Laura Mulvey pune în discuție opoziția dintre proximitate și distanță în raport cu imaginea pentru a explica procesul de *voyeurism* inaccesibil femeii. Noel Burch afirmă în acest sens că idealul spectatorial ar fi ca cel ce privește să stea la o distanță dublă față de diagonala ecranului; aparent un fapt banal, dar nu și atunci când se implică teoretizarea lui Cristian Metz cu privire la imagine. Cinefilul trebuie să păstreze o distanță pentru a alerga la nesfârșit obiectul dorinței sale, de unde și plăcerea. Iar pentru că cinema-ul înseamnă și culoare și vibrație, cu atât e mai mult de alergat. Absența în realitatea imediată a obiectelor de pe ecran îi conferă distanței caracterul de absolut și irecuperabil. Cu alte cuvinte, aceasta este fascinația *voyeuristică* pe care cinema-ul i-o oferă spectatorului, dar la care femeia nu poate avea acces din cauza structurii sale psihanalitice. Ea este însăși imaginea, așa că se nasc numai două forme de *spectatorship* care se pot atribui femeii: una înscrisă în termenii narcisismului, cealaltă în termenii masochismului. În speță, femeia se *supra-identifică* cu imaginea, datorită incapacității sale *voyeuristice*. Iată cauza după-amiezilor pline de lacrimi.

Mergând mai departe, pentru Irigaray, dihotomia dintre distanță și proximitate anunță dependența femeii de masculinitate. Pentru a putea *privi*, femeia „trebuie să se descrie în termenii formali masculini, deci să se identifice cu el, pierzându-și implicit natura proprie”. Astfel, dată fiind structura narațiunii cinematografice, femeia trebuie să adopte o poziție masochistă atunci când se identifică cu un personaj de același gen, iar când empatizează cu eroul masculin trebuie să îmbrace hainele acestuia, trecând prin procesul de transvestire. Dar ce înseamnă totuși această metaforă a transvestirii?

Ideea se explică ușor dacă ne amintim de o secvență din filmul lui

George Cukor, „Adam's Rib” („Coasta lui Adam”, 1949). În momentul în care Katherine Hepburn cere juraților să-și imagineze o inversare a rolurilor sexuale ale celor trei implicați în caz, spectatorul observă imediat că transvestirea masculină e o ocazie de comic, pe când în cealaltă parte lucrurile se acceptă cu ușurință. De ce? Păi oricine ar vrea să fie altceva, dar nu în poziția feminină. Transvestirea în același timp indică o larghețe sexuală a femeii, deci un plus pentru construcția sa culturală. Dar acest aspect spune un lucru foarte important despre dorința ingenuă a femeii de a escalada feminitatea-se fundamentează mascarada.

Pentru Joan Riviere, mascarada este o reacție împotriva identificării trans-sexuale. Ea nu este recuperabilă pentru că se constituie drept o conștientizare a feminității care ascunde în fapt o *ne-identitate*. Am putea spune că este un simulacru, o farsă pentru a recupera ceva pierdut, mai precis acea distanță necesară pe care femeia nu o are, motiv pentru care nu poate deveni subiect al dorinței. Așadar, corpul este folosit ca o deghizare, iar mascarada nu este nimic altceva decât un exces de feminitate. De altfel, atunci când ne uităm la Marlene Dietrich, avem de-a face cu o dublă reprezentare - vedem de fapt o femeie care demonstrează reprezentarea unui corp feminin.

Culmea este că în acest moment suntem de fapt la începutul textului. Să ne amintim de Freud, care îi cere femeii indirect să treacă prin procesul de transvestire pentru a putea face parte din audiența sa. Întreaga dizertație psihanalitică are în germenele său atingerea ipocriziei.

Iar pentru a o invoca pe Bette Davis acum, reamintesc câteva din ideile ce străbat istoria mișcării feministe, frustrări mai bine zis. Așadar, femeia poate fi conceptualizată⁴ astfel: 1. Ca obiect al dorinței 2. Ca mult prea mult conținută în sine pentru a realiza procesul semiotic atribuit bărbatului 3. Ca victimă a raportului sexual 4. Ca fiind nevoită să treacă prin procesul de transvestire pentru a avea acces 5. Ca fiind nevoită să înțeleagă că procesul de transvestire e recuperabil față de cel al mascaradei și, deci, că simulând distanța necesară a lui Metz, de fapt reiterează statutul feminin 6. Ca prinsă într-un sistem de putere care-și trage seva din represiune 7. Ca putând avea privilegiul de a-și disloca *locus-ul cultural* din acest sistem de putere, dacă se gândește la vorbele lui Michel Foucault.⁵

2. Actrița revoluționară și regizorul anti-freudian

Până și vocea ei sau replica „What a dumb!” par a fi circumscrise unei doamne care ascunde în sine un bărbat. Bette Davis a făcut din arta sa actoricească un instrument prin care a sucit gâtul paradigmei tradiționale. Și am să explic acest lucru supunând la o analiză în cheia teoriei de mai devreme o secvență din „Now, Voyager” (r. Irving Rapper, 1942). Personajul ei este introdus în scenă inițial drept o babă scârboasă, o mătușă fără unchi, cu gene grețos de groase acoperite de ochelari cu ramă exagerată. Clișeul femeii cu ochelari din cinema conține în sine mecanismul de reiterare a raportului sexual. Femeia se vrea puternică, anostă în înfățișarea sa, pierzându-și astfel feminitatea ce o situează în inferioritate. Dar când Bette Davis îi șoptește operatorului să schimbe lumina, din acea hurducăială corporală apare la „femme fatale”. Întocmai, lumina ține de plastica ecranului ce are atâta istorie în a o așeza pe femeie doar la suprafața ecranului bidimensional. Iar Bette Davis ia în derâdere tradiția. Ne spune deci că ceea ce vrem noi să vedem nu are nevoie decât de o plăpândă schimbare de lumină. Tot în

senzul tradiției, femeia care alocă feminității un plus de valoare este pedepsită instantaneu pentru că nu are voie să zdruncine universul în care locuiește bărbatul. Dar Bette Davis nu se dă în lături cel puțin în „Hush... Hush, Sweet Charlotte” (r. Robert Aldrich, 1964). Nu are nicio problemă în a trage cu pușca în polițistii nevinovați. Iar dacă revedeți „What Ever Happened to Baby Jane?” (r. Robert Aldrich, 1962), revoluția sa se va colora imediat, căci este puternic contrastantă cu atât de feminina Crawford. Bette Davis a făcut o carieră adiacentă tocmai din a respinge lucrurile ce le țin pe feministe treze, încât a câștigat o popularitate imensă în cultura gay. Charles Pierce, unul din cei mai mari interpreți ai săi, nu a greșit când a numit-o „Larger than Life”. Iar arta sa, prin implicațiile teoretice, a dat naștere unei gândiri regizorale autentice pe care am descoperit-o la cineva din Europa de Est, cea îngropată în pseudo-egalitatea marxistă.

Probabil că în momentul în care citiți acest articol, ați auzit/văzut deja filmul recent al lui Radu Muntean. Dacă citiți filmul în cheia de mai sus, veți observa că nu aduce nimic revoluționar precum Bette Davis, ci urmărește schema freudiană cu o docilitate realistă excesivă. În schimb Kieslowski în 1988, cu cele două personaje ale sale, Tomek și Magda în „Krótki film o miłości” („Scurt film despre iubire”), opune viziunii freudiene una din cele mai frumoase teze despre iubire din cinema. Tomek are 19 ani și urmărește cu binoclul o pictoriță matură, care spectatorului îi poate părea plină de senzualitate. Tomek lucrează la poștă și tot ceea ce vrea este să o privească. După o întâlnire în care potența sa tânără se dovedește a fi în dificultate față de experiența femeii, Tomek încearcă să se sinucidă. Magda crede inițial că este o refulare atât de veche, de la Freud începând. Privită drept un pericol de bunica lui Tomek, reușește în final să accedă la sufletul acestuia pentru a-l înțelege (în limbaj cinematografic, binoclul). Dar nu vede prin el ceea ce îi promisese Freud, ci mai degrabă iubire, adică pe înțelesul lui Kieslowski, două emoții egale în intensitate și intenționalitate, în mijlocul cărora raportul sexual nu poate respira.

Note:

¹ Inițiativa îi aparține doamnei Mary Ann Doane de la Brown University, pionieră în extragerea unor idei ce țin de feminism din cinema. Paranteza cu privire la Derrida are legătură cu punerea în discuție a unui cadru semiotic de citire a cinema-ului, din articolul „Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator” al doamnei amintite, articol ce a dat naștere în fapt și textului de față.

² Efectul oglinzii importă multe semnificații. Prin faptul că imaginea este o copie luminoasă a obiectului, înseamnă că a pierdut consistența fizică a acestuia. Deci statutul lumesc al ei este net inferior lucrului ce ține de lumea materială.

³ Cum pentru Saussure simbolurile arbitrare realizează cel mai bine procesul semiotic, caracterul non-arbitrar al sistemului iconic îi conferă acestuia un deficit.

⁴ Dar nu cumva prin tocmai faptul că femeia poate fi conceptualizată, i se oferă acesteia un statut la fel de important precum bărbatului? Căci acesta poate numai conceptualiza, iar întrebările sale universale nu pot primi un răspuns universal.

⁵ Vorbele lui Michel Foucault au un aer foarte optimist în fapt. Un sistem de putere bazat pe represiune nu implică și caracterul pozitiv al puterii. Un „Nu!” și cam atât.

FEMEI REGIZOR

•

Claire Denis - un cinema în stare de transă - de Andrei Rus

•

Ann Hui și viața postmodernistă a oamenilor „neimportanti” -
de Andra Petrescu

•

Portretul lui Shirley - de Roxana Coțovanu

•

Jane Campion - autor? - de Irina Trocan

•

Kira Muratova, curator de personaje - de Dan Angelescu

•

Mărul, tabla, calul și după-amiaza Samirei Makhmalbaf -
de Cristina Bîlea

•

Lucrecia Martel: precizia emoției - de Emi Vasiliu

•

Neliniștita Vera Chytilova - de Gabriela Filippi



CLAIRE DENIS

un cinema în stare de transă

de Andrei Rus

„Chocolat” („Ciocolată”), primul lungmetraj pe care l-a realizat Claire Denis, în 1988, la vârsta de 40 de ani, este plasat în Camerunul copilăriei ei. După propriile mărturisiri, inițial scenariul era sută la sută autobiografic, cooptarea lui Jean-Pol Fargeau în calitate de co-scenarist provocând o depărtare a acestuia de detaliile autentice ale trecutului cineastei. În esență, adolescența France, prin intermediul căreia este redată povestea în flashback, constituie un echivalent al lui Claire Denis, reîntoarsă pe continentul african, precum personajul fictiv din film, pentru a-și continua studiile începute acolo, dar continuate în Franța. Tipul de viață colonial al personajelor albe și relaționarea lor cu populația de culoare restituie, de asemenea, un aspect al copilăriei acesteia, tatăl ei reprezentând

guvernul francez în Camerun. Celelalte detalii ale scenariului sunt fictive, constituind un pretext pentru autoare de a surprinde o lume în întreaga complexitate, iar nu de pe poziția umanitară a occidentalilor ignoranți. Cunoscând îndeaproape populația de culoare a Africii, Claire Denis nu și-a permis niciodată, în niciunul din filmele realizate ulterior, să fie corectă politic cu reprezentanții acesteia. În „Chocolat”, deși servitorul de culoare interpretat de Isaach De Bankolé pare îndrăgostit de stăpâna europeană a moșiei, atunci când aceasta îi transmite, într-un sfârșit, un semnal pozitiv evident, el o bruschează, respingându-i astfel oferta. Urmarea umană firească, lipsită de eventuale conotații rasiste, a refuzului bărbatului era aceea de înlăturare a lui din orizontul cotidian al femeii, ceea ce

se și întâmplă în contextul dramaturgic al filmului. „White Material” („Material alb”, 2009), cel mai recent lungmetraj al realizatoarei franceze, reprezintă o revenire a ei pe continentul negru, dar într-un spațiu și timp nedeterminate. Din dorința acesteia de a colabora cu actrița Isabelle Huppert, dar și de a surprinde eforturile de eliberare ale populațiilor africane colonizate de către francezi, a rezultat un film care restituie detalii disparate și imposibil de localizat într-un singur punct al hărții. Dacă fragmentarea narativă și temporală din „Chocolat” inducea filmului un aer de album de familie, episoadele succedându-se calm, iar cadrele fiind înrămate cu migală și scăldate în lumina caldă a memorării unor timpuri trecute, aceeași tehnică de montaj, preluată de la cineaștii ruși ai anilor '20-'30 via Godard (al cărui „Le Petit soldat” din 1963 e unul din reperele declarate ale lui Claire Denis), este valorizată diferit în „White Material”. Succesiunea episoadelor este accelerată de un decupaj mai alert, iar peisajele tandre din „Chocolat” capătă aici o conotație agresivă prin potențarea la nivel vizual a sălbăticiilor lor insondabile. Ambele filme apelează la tehnica flashback-ului, cu diferența notabilă că în „Chocolat” aceasta are rolul de a înrăma temporal un album familial și familiar, în timp ce în „White Material”, prin revenirea sporadică la prezentul narării povestirii, conferă valențele unui vis urât peripețiilor protagonistei.

Capacitatea de a reprezenta oniric o realitate palpabilă este una dintre caracteristicile principale ale operei lui Denis. „Beau travail” („Muncă bună”, 1999) reliefează elocvent rafinamentul atins de cineaștii la acest nivel. Fără a se folosi de tehnica narativă a flashback-ului și construind vizual cadre conforme, în mare măsură, rigorilor esteticii realismului, aceasta reconstituie starea interioară a lui Galoup (Denis Lavant), fost ofițer al Legiunii Străine, eliberat din funcție ulterior înlăturării lipsite de teme legal a unui subalternii săi, Gilles (Grégoire Colin). Peisajele aride din Djibouti, țara africană în care este plasată acțiunea, facilitează recrearea unei ambiante identice cu cea a sufletului steril al protagonistului, confruntat cu lupte interioare niciodată exprimate. De altfel, Claire Denis distribuie în general, în propriile filme, actori (Alex Descas, Isaach De Bankolé, Michel Subor, Grégoire Colin, Vincent Gallo) ale căror chipuri și modalități de interpretare nu permit privitorilor penetrarea universului lor intim. În „Beau travail”, timpul este puternic fragmentat și subiectivizat, cel din urmă aspect fiind punctat de rare intervenții ale vocii lui Galoup, audibile din afara câmpului vizual. Perspectiva unilaterală a protagonistului justifică existența scenelor alegorice care traversează filmul, conferindu-i inconsistența unui vis și producând, concomitent, o deplasare a percepției receptorilor dinspre latura evenimentială, de factură rațională, a acestuia spre cea senzorială. Toate scenele la care ne referim aici au la bază o coregrafie explicită a mișcărilor personajelor. „Beau travail” debutează cu o secvență încărcată senzorial, surprinzându-i pe soldați în timp ce dansează cu tinere localnice într-o discotecă, și se finalizează cu un dans solitar și haotic al lui Galoup. În ambele scene, personajele se reflectă într-o oglindă, în primul caz frontal, în celălalt Denis Lavant mișcându-se cu fața înspre aparatul de filmat și stând cu spatele la o oglindă. Luând această decizie de raportare a personajelor în spațiu, realizatoarea semnaleză refractarea instanței auctoriale, a cărei arie de percepție devine una limitată și echivalentă cu cea a privitorilor. Astfel, în probabil cel mai subtil mod cu putință, Claire Denis oferă libertate propriilor personaje de a exista în afara câmpului de cunoaștere al creatoarei lor. Secvența coregrafiată plasată la mijlocul filmului și conținând întreaga complexitate semantică și senzorială a

dilemei protagonistului și lupta lui alegorică cu propriile porniri, întruchipate de Gilles, atestă, o dată în plus, tonul confesional al demersului narativ. Dacă, așa cum sugerează construcția dramaturgică, introvertitul Galoup este cel prin intermediul căruia sunt redate evenimentele, singurul tip de limbaj capabil să exprime trăirile sale trebuia să fie unul non-verbal.

De altfel, dansul, sau coreografierea mișcărilor personajelor, traversează întreaga operă a cineaștii, având, după caz, funcții diferite. „U.S. Go Home”, realizat în 1994 pentru un post de televiziune francez și, totodată, filmul lui Claire Denis care apelează la cea mai convențională construcție narativă, situată pe un singur plan semantic - al realității fizice, surprinde doi frați adolescenți (Grégoire Colin și Alice Hour), a căror maturizare se produce pe un ring de dans. Imortalizându-l pe băiat într-o scenă din debutul filmului în timp ce se mișcă haotic și liber în intimitatea camerei proprii, realizatoarea redă, prin opoziția cu scenele de aceeași factură, dar plasate într-un spațiu public - reprezentat de locuința unui prieten, confuzia identitară a acestuia. Cenzurarea în public a excentricităților expresiei corporale a băiatului, ca urmare a intruziunii factorului social, explică gestul său teribilist ulterior de a se culca cu prietena cea mai bună a surorii mai mici - gest tributar, de asemenea, instinctului de turmă. Sora abia intrată în perioada pubertății își încearcă, la rândul ei, norocul pe ringul de dans, în speranța că va găsi un băiat care să o inițieze sexual. Își va satisface, însă, curiozitatea în afara spațiului uzual de întâlniri amoroase, cu ajutorul unui soldat american singuratic (Vincent Gallo). În „S'en fout la mort” („Dacă nu ți-e frică, nu mori”, 1990), cel de-al doilea lungmetraj al lui Denis, unul din cei doi imigranți africani care antrenează cocoși în undergroundul parizian pentru a-i folosi în concursuri de lupte ilegale, dansează la un moment dat cu pasărea lui preferată, sub privirea îngrijorată a partenerului. Scena respectivă preconizează izbucnirea ulterioară a bărbatului, de nedecriptat pe căi raționale. Cu excepția lui „U.S. Go Home”, Claire Denis nu motivează acțiunile propriilor personaje, nu oferă explicații pentru alegerile sau izbucnirile acestora. De aceea, ele rămân impenetrabile, misterioase, dar sunt, în același timp, verosimile. Poziționarea cineaștii în raport cu intimitatea lor e similară cu cea a unui antropolog, cu singura diferență notabilă a emfazei sale vizavi de căutarea unei instanțe auctoriale ficționale. La conturarea acesteia, un aport important îl are utilizarea non-diegetică a muzicii, care abundă în majoritatea filmelor lui Denis, statuând un narator abstract și nuanțând senzorial o realitate brută, deși redată fragmentat. Filmele realizatoarei franceze acumulează detalii dramaturgice până reușesc o plasare cât mai concretă a personajelor și a acțiunilor acestora într-un spațiu specific; din acel punct, gradarea narativă devine, în general, circulară și repetitivă, rezumându-se la a accentua tema și conflictele deja enunțate. Scenele de dans explicit, situate în partea mediană a multor filme ale sale, marchează pragul dintre acumularea evenimentială și cel al acumulării alegorice, lăsând impresia că mișcarea ritmată a personajelor ar fi capabilă să modifice însăși substanța filmică. În „35 Rhums” („35 de șoturi de rom”, 2008), care prezintă o relație parentală desprinsă parcă din filmele lui Ozu, cei doi protagoniști aflați în imposibilitatea de a se elibera emoțional unul de celălalt, în ciuda vârstei destul de înaintate a ficei, au parte de un eveniment neprevăzut. În drum spre un concert la care urmează să asiste împreună cu pretendentul la inima și la mâna fetei, dar și cu cea care îl curtează insistent pe tată, o defectiune a autoturismului, pe fondul unei ploii torențiale, îi obligă să se retragă temporar (și



Alex Descas și Claire Denis

temporal) într-un local din apropiere. Aici, în tăcere și sub imboldul muzicii, cei patru se vor împărți în cupluri care, prin schimbarea repetată a partenerilor, vor sfârși prin a reconfigura alegoric o realitate exploatată ulterior. Astfel, fiica ajunge să danseze cu pretendentul misterios interpretat de Grégoire Colin, după ce începuse seara în brațele tatălui, iar acesta din urmă formează în final un cuplu împreună cu patroana localului, după ce trecuse inițial prin asocierea cu fiica și, respectiv, cu femeia care l-ar dori alături în viața de toate zilele. Această distribuie a relațiilor intime va fi continuată dramaturgic în film, fiica sfârșind prin a se căsători cu perechea de pe ringul de dans, iar tatăl și femeia îndrăgostită de el perpetuând tachinarea reciprocă în planul realității cotidiene. În „J'ai pas sommeil” („Nu mi-e somn”, 1994), planurile urmărind traiectoria a trei personaje diferite - al unei imigrante est-europene care se angajează pe post de femeie de serviciu într-un hotel parizian și al celor doi frați de culoare care împart un apartament într-o suburbie a capitalei franceze, nu ajung să se intersecteze decât două câte două. Parcursul imigrantei se întretaie cu al fratelui homosexual și criminal în serie prin intermediul hotelului frecventat de acesta, alături de partenerul lui, și în care ea lucrează. Însă pe fratele criminalului ea nu îl va cunoaște niciodată. Incluziunea acestui personaj feminin în contextul dramaturgic al filmului constituie o primă tentativă a lui Claire Denis de a apela la un observator exterior al evenimentelor relatate, menit a comenta alegoric, prin simpla prezență, substanța narativă. Dacă „J'ai pas sommeil” debutează cu imaginea Ekaterinei Golubeva, interpreta femeii înstrăinate de lumea exterioară din cauza necunoașterii limbii și a culturii țării în care tocmai venise, în „L'Intrus” („Intrusul”, 2004) aceeași actriță are de interpretat un rol mult mai dificil și desprins în totalitate de orice fel de conotații reale, al „Îngerului Morții”. Precum mama care deplânge, anterior derulării genericului de început al filmului „Mouchette” (1967, r. Robert Bresson), soarta micuților pe care îi lasă în urmă, personajul lui Golubeva prefigurează, în deschiderea lui „L'Intrus”, un viitor sumbru pentru protagoniști. Structura eliptică și ermetică a filmului, surprinzând perioada premergătoare a existenței unui bărbat care urmează să fie supus unui transplant de inimă, constituie cea mai ambițioasă tentativă a lui Claire Denis de a mixa planul realității cu cel oniric, fără a-l subordona pe unul celuilalt. Cu alte cuvinte, instanța narativă este, de această dată, omniscientă, dar ușor schizoidă. Realizatoarea nu oferă suficiente amănunte despre personaje pentru a le ajuta să reprezinte suficient în cele două planuri menționate. Ambiguitatea evenimentială și la nivelul relațiilor dintre personaje atinge punctul de maxim aici,

acestea interferând, fără a fi câștigat consistență în vreunul dintre planuri. Senzația de vis diurn indusă privitorilor de „L'Intrus”, atunci când nu ia forma unei frustrări pentru cei din urmă și nu le blochează astfel centrul de receptare, îi obligă să interacționeze și să reorganizeze materialul filmic o dată cu fiecare nouă vizionare a lui. „Trouble Every Day” (2001) și „Vendredi soir” („Vineri seara”, 2002), deși conținând povești verosimile, sunt plasate, din nou, la intersecția planului real cu cel oniric. Primul dintre filme reprezintă o încercare a realizatoarei pe terenul genului horror, cele două personaje principale, interpretate de Vincent Gallo și de Beatrice Dalle, suferind de o boală care le împiedică să întrețină raporturi sexuale fără a-și devora partenerii. Momentele de eliberare sexuală ale acestora sunt coregrafiate atent, fiind însoțite de muzica luciferică a trupei Tindersticks. În „Vendredi soir” este explicitată latura romantică a viziunii cineastei. Laure (Valérie Lemercier), o femeie singură, este prinsă în trafic pe o stradă centrală a Parisului. În urma unei sugestii a prezentatoarei postului de radio pe care îl ascultă în mașină, acceptă, în speranța că va ajuta la decongestionarea traficului, un pasager necunoscut, pe Jean (Vincent Lindon). Întâlnirea aceasta întâmplătoare îi va apropia pe cei doi taciturni singuratici, prilejuindu-le petrecerea unei nopți memorabile împreună. Niciodată în trecut montajul unui film de Claire Denis nu a reconstituit mai detaliat mișcările și gesturile cele mai mărunte ale personajelor. Lipsesc orice scene de dans din cuprinsul lui „Vendredi soir”, însă trupurile actorilor se unduiesc urmând o coregrafie premeditată minuțios.

Nu știu câți din admiratorii lui Claire Denis își pun probleme legate de tehnica cinematografică la care apelează realizatoarea pentru a obține efectul senzorial puternic al filmelor ei. Cred, însă, că în cazul de față nu acesta e cel mai relevant aspect. E imposibil ca în viitor să apară în cinematografia mondială o „școală Claire Denis”, din simplul motiv că aceasta pare să își bazeze demersurile artistice în primul rând pe instinct, iar nu pe alegeri raționale. Nu pot fi trase concluzii critice univoce cu privire la universul ei, iar aspectul estetic al operei sale nu îi va atrage în mod deosebit pe puriștii teoriilor de acest fel. Dacă ar trebui, prin absurd, să-i finanțăm un film din buzunarul propriu, eu și alte mii de pasionați ai filmelor sale am sprijini-o fără să clipim pe Claire Denis. Pentru moment, chiar în lipsa unor studii riguroase și influente dedicate operei acesteia sau a unui palmares festivalier răsunător, cred că o asemenea ofertă vorbește de la sine despre pericolul apropierei de lumea cineastei. Orice provoacă o pierdere temporară colectivă a discernământului poate fi considerat un lucru rău, sau nu?



ANN HUI

ȘI VIAȚA POSTMODERNISTĂ A OAMENILOR „NEIMPORTANTI”

de Andra Petrescu

Filmografia lui Ann Hui poate fi delimitată, în funcție de preocupările politico-sociale ale acesteia, într-o etapă militantă și una dedicată oamenilor „neimportanti”. Prima se referă la atitudinea vehementă a autoarei în fața ipocriziei unor sisteme politice nefuncționale (în „Trilogia îndoliaților”, de exemplu), cealaltă se constituie în filmele mai recente, ocupându-se de oameni simpli, în care autoarea

păstrează distanță și analizează cu obiectivitate situația. Datorită unei înverșunări ce transpare mult prea direct, în primii ani ai carierei sale forțează empatia prin imagini violente. O dată cu experiența, Hui devine mai naturală în caracterizarea personajelor sale, pe care le înfățișează cu o oarecare distanță ce permite nuanțarea completă a acestora, cu defecte și calități. Realizatoarea vorbește despre eroi

ai existenței simple, dar nu banale, ce acordă importanță fiecărei zile, aventurându-se cu energie și prosepțime în rutină.

Debutul său a coincis cu un fenomen cinematografic al Hong-Kong-ului de la sfârșitul anilor '70, numit de critici Noul Val al cinema-ului autohton. Atunci, o serie de tineri regizori precum Tsui Hark, Alex Cheung, Yim Ho, Allen Fong sau Wong Kar-wai (câțiva ani mai târziu), cu studii de profil absolvite în Vest și formați în televiziune, s-au reorientat spre cinema. Interesul lor s-a îndreptat spre tradiția națională: povești cu fantome, thriller-uri, arte marțiale și melodrame; dinamismul coregrafiei demonstra măiestria cinetică a cinematografului chinezesc. O temă comună a acestora a fost istoria (trecută sau recentă) și miturile Chinei, realizând o serie de producții cu inspirație folclorică. David Bordwell urmărește într-un eseu dedicat cineaștilor din Hong Kong evoluția acestora începând cu primele studiouri ale anilor 1950, ce stabilesc premisele generației din '70. El analizează înclinația acestora spre tehnici ale cinematografului primitiv, fie că este vorba de influențe în expresivitatea actorului sau în tipurile de comic. Astfel, ei acordă o importanță mare mișcării fizice spectaculoase și unui montaj care să pună în valoare coregrafia artelor marțiale. Ann Hui respectă această tradiție, dar se individualizează, creând o relație între pastişarea elementelor comicului burlesc și caracteristicile universului său. Candoarea ce reiese din naivitatea acestor trăsături cinematografice (un stil de actorie ușor teatral și tipuri de comic evoluat din comedii burlești) se potrivește viziunii regizoarei, subliniind simțul ei ludic și nostalgia pentru trecut. Uneori, precum în cazul mătușii Ye Rutang, interpretată de Gaowa Siqin în „Yi ma de hou xian dai sheng huo” („Viața postmodernistă a mătușii mele”, 2006), pune în balanță comicul cu evenimentele dramatice pentru a evita melodrama și a însenina un film despre statutul femeii.

THRILLERUL ȘI FILMUL POLIȚIST

Cu „Fung gip” („Secretul”, 1979), Ann Hui aduce prin modernism o nouă dimensiune thriller-ului clasic chinez; în aparență doar un film de gen, acesta comentează, prin structura sa, nevoia modernizării anumitor tradiții. Astfel, cineasta folosește planurile subiective nu doar în crearea suspansului, ci și pentru a trasa o linie între realitate și imaginație (mai ales când aceasta este provocată de superstiție), lăsând spectatorul să se piardă între cele două, adevărul despre crimă fiind și indiciul firului narativ corect. Prin acest joc între adevăr și aparență, demonstrează absurditatea păstrării prejudecăților morale populare. Finalul susține că iluzia și realitatea sunt ușor de confundat, dacă autosugestia este puternică, iar anumite cadre subiective trebuie reconsiderate ca fiind obiective.

După ce vede „fantoma” prietenei sale ce fusese ucisă în pădurea satului, o tânără ia hotărârea de a cerceta pe cont propriu crima. Este creată impresia unui film detectiv cu fantome: fata s-a întors de pe lumea cealaltă cerând răzbunare. Primul element de mister este introdus, iar eroina pornește într-o aventură de investigație ce-i aduce noi indicii, unele într-adevăr reale, altele doar frânturi. În final, află că prietena ei, speriată de o sarcină nedorită, a comis o crimă îngrozitoare pentru a-și înscena moartea. Chiar dacă operează cu unele clișee – fata însărcinată părăsită, amanta de bordel, crima pasională, nebunul satului suspect, deznodământul inspirat din tragediile grecești –, „Fung gip” („Secretul”, 1979) rămâne interesant pentru felul în care jonglează între planuri obiective și subiective, făcând această tehnică similară tematicii.

Între „Zhuang dao zheng” („Gașca înfricoșătoare”, 1980), cel de-al doilea lungmetraj al regizoarei și „Youling renjian” („Secretul vizibil”, 2001), sunt 20 de ani. Și cu toate că cele două pelicule funcționează similar din punct de vedere narativ, cel de-al doilea arată evoluția stilistică a lui Hui. Ambele vorbesc despre credințe în spirite și fantome, iar subiectivismul anumitor cadre reprezintă modul acesteia de a sublinia caracterul ficțional al filmului. În primul, Hui speculează subiectivismul unor personaje actori, dornici de consacrare, și a psihicului debil al altora, în momentele în care pune pe ecran „oameni posedati” de fantome. Combină elemente de arte marțiale – o luptă oarecum comică, între un tânăr și un bătrânel posedat, regizată interesant din punct de vedere al coregrafiei – cu momente de dragoste sau de comedie bufă. Aceste situații funcționează pe un tip de comic primitiv despre care s-ar putea spune că ar personifica naivitatea țăranilor, dacă narațiunea ar avea ceva mai multă coerență și nu ar părea dezlănătată. Spiritele sunt metaforizate prin actorii de comedie burlescă, cu intenția de a ironiza astfel credința țăranilor în posedări.

„Youling renjian” („Secretul vizibil”, 2001) îmbină cu simț ludic drama, comedia bufă și fantasy-ul într-o poveste cu prinți, prințese și duhuri rele moderne. Această abordare a folclorului nu critică tradiția, ci redă, cu nostalgie față de poveștile din trecut, o mostră modernistă de narațiune populară. Mai mult, poate fi interpretat ca un omagiu adus vechilor povestitori, prin secvența de final în care fata dispăre ca prin magie, atestând existența miturilor populare. Aici, scenariul funcționează pe baza unor detalii lipsă: eroul are lacune de memorie, deci nici spectatorul nu știe ce se petrece în momentele în cauză, căci el vede la fel de mult ca și personajul. Misterul este dezlegat aproape de final, când eroului i se dezvăluie taina minutelor de amnezie printr-un deznodământ fantastic tipic basmului.

În „Yu guanyin” („Zeița Milei”, 2003), Hui nu reușește să îmbine genul și fluxul memoriei, subiectivitatea și obiectivitatea, reducând potențialul de acțiune – ce ar fi putut fi interesant – într-o zonă a melodramei. Aproximativ trei sferturi din subiect este povestit de An Xin (Wei Zhao) iubitului într-o scrisoare, iar peste aceste momente de flashback se suprapun explicații pleonastice; de fapt, succesiunea de secvențe reprezintă, în mare parte, imaginile vizualizate de el în timp ce lecturează. Tehnica ar fi putut stimula relația dintre spectator și personaj, sau pe a celor doi iubiți, dacă vocea ei ar fi completat cu ceva secvențele ilustrate în loc să explice didactic doar ce se vede pe ecran. E adevărat, fără această voce secvențele nu ar fi avut un racord armonios, dar subiectul se susținea doar prin imagini, chiar dacă acțiunea era discontinuă. Acest tip de cinematograful ar fi putut funcționa în cazul unui autor contemplativ, cu predilecție spre eseu, însă Ann Hui nu-și analizează personajele, ea expune povestea lor cu tot cu răspunsuri printr-o serie de acțiuni bine determinate. Toate acestea fac ca filmul să nu funcționeze narat astfel, căci se pierde în clișeele melodramei. De asemenea, minimalismul anumitor secvențe contrastează negativ în acest caz cu ambițiile altor scene complicate: oameni obișnuiți la masă, o proaspătă mămică face acrobații cu bebelușul în brațe, în luptă cu infractorii. An Xin a lucrat în poliție până la nașterea fiului ei, ce a coincis cu răzbunarea unui infractor la a cărui arestare a ajutat. După ce acesta i-a ucis soțul, tânăra și-a schimbat identitatea, locul de muncă și stilul de viață pentru a supraviețui.

Un cadru subiectiv, reprezentând realitatea filtrată prin ochii unui personaj, oferă regizoarei posibilitatea de a dezminți afirmația mai târziu în evoluția scenariului și a schimba anumite piste de

interpretare a mesajului. Aceasta nu este o tehnică nouă, dar pentru Hui punctul de vedere subiectiv al unui personaj servește ca metaforă a tematicii.

„TRIOLOGIA ÎNDOLIAȚILOR” ȘI REALISMUL

Realismul chinezesc reprezintă o reorientare spre social a cineaștilor, având în centrul preocupărilor problemele clasei inferioare. Ann Hui, care realizase anterior o serie de documentare și emisiuni cu teme sociale pentru televiziune, lansează între anii 1978 și 1982 trei lungmetraje (dintre care unul pentru televiziune) ce sunt constituite într-o trilogie dedicată emigranților din Asia (Vietnamul de după război, China după conflictul cu Japonia). Planurile subiective folosite ca tehnici de structură narativă în cele două producții anterioare sunt uitate, în favoarea unui obiectivism de tip documentar. Scenariile au o formă mai clasică ce respectă o serie de reguli specifice melodramei, prin care publicul este manipulat. Imaginile violente nu sunt căutate, căci viața acelor oameni oferă suficient material dramatic. Spre exemplu, un copil este aruncat în aer sub ochii surorii mai mari, atunci când găsește un proiectil neexplodat printre gunoai. Câteva secvențe mai târziu, mama, arestată pentru prostituție, se sinucide în fața fiicei sale de nici 14 ani și a fiului mai mic. Eroul, un reporter japonez primit de autoritățile vietnameze pentru un reportaj, sfârșește în flăcări, sacrificându-se pentru ca cei doi copii vietnamezi să fugă; în penultima secvență, el aleargă spre mare urlând în flăcări și prăbușindu-se, într-un sfârșit, pe ponton. Toate acestea nu sunt particulare realismului, ci structurii clasice a melodramei ce convine regizoarei datorită forței de a impresiona, prin care este adusă în atenția publicului absurditatea sistemelor politice totalitariste. Deși camera nu se simte în filmele sale, în situațiile de acest gen prezența autoarei se face simțită în alegerea seriei evenimentiale dureroase.

Ann Hui a experimentat de-a lungul carierei sale, căutând un stil cât mai potrivit pentru a portretiza atmosfera socială a Hong-Kong-ului. Sensibilitatea acesteia se regăsește în personajul feminin Hueyin Cheng din „Ke tu qiu hen” („Cântecul exilului”, 1990). Aceasta se poate datora și caracterului autobiografic al subiectului, dar mai ales structurii narrative formate din momente rupte din cotidian (flashback-uri sau acțiune prezentă) văzute din perspectiva lui Hueyin. Privirea neimplicată și discretă a fetei, pendularea ei între acțiunile din prezent ale mamei sale și cele din trecut, se confundă cu prezența invizibilă a regizoarei mature. Proaspăt absolventă a unei facultăți la Londra, tână se întoarce acasă în Hong Kong pentru nunta surorii sale, unde găsește o mamă capricioasă greu de suportat. Face o scurtă călătorie cu aceasta în Japonia, țara ei de origine, unde observă cu atenție și răbdare nostalgia mamei, până acum neînțeleasă. Legătura celor două este redată mai mult prin cadrele subiective ale fiicei, care, neînțelegând limba, își descoperă în tăcere mama prin relația acesteia cu familia regăsită. Evenimentele din excursie sunt banale, dar observațiile tăcute ale fiicei asupra mamei și interacțiunilor ei sociale, o ajută să înțeleagă dificultățile firești ale unui imigrant japonez în China; de fapt, e vorba de o serie de similitudini între cele două femei, ce îi provoacă tinerei fluxul memoriei (ilustrat prin flashback-uri), oferindu-i astfel cunoașterea necesară pentru a înțelege comportamentul mamei. Asemenea personajului său, Hui a crescut într-o familie mixtă (tată

chinez, mama niponă), cunoscând problemele rasiale îndeaproape; interesul său de a milita prin artă pentru drepturile imigranților și ale refugiaților a fost influențat de mediul familial.

În filmele sale realiste, Ann Hui folosește subiectivitatea personajului în alt context sau cu alt scop. Nu mai critică prejudecățile, tradiția învechită sau moravurile chinezilor, iar credulitatea acestora în mituri nu mai este ilustrată prin accente comice. Subiectivitatea devine metoda obiectivă prin care spectatorului i se oferă posibilitatea de a judeca o problemă din mai multe puncte de vedere precum în „Tin shui wai dik ye yu mo” („Noapte și ceață”, 2009) sau „Qian yan wan yu” („Eroi comuni”, 1999). În cea mai recentă lansare cinematografică a sa din 2009 regizoarea încearcă să povestească o crimă (un soț și-a omorât soția și cele două fetițe gemene într-o criză de isterie) prin mărturiile mai multor cunoscuți ai familiei, fiecare aducând o nouă piesă de puzzle, dar și o altă viziune asupra celor implicați în tragedie. Dar toate declarațiile sunt asemănătoare, iar viziunile intervievaților se contopesc într-una singură; ar fi fost interesant ca tehnica să nu fie folosită doar pentru ilustrarea itinerarului femeii din ultimii ani (fiecare martor a cunoscut-o într-un alt loc), ci și pentru motivarea unor metode diferite de povestire sau interpretări variate ale personalităților celor doi soți. În situația în care rămâne lineară și violentă, structura narativă nu este motivată.

Din punct de vedere al mișcărilor de aparat și al montajului, se observă că cineasta caută să stilizeze o manieră regizorală distantă față de acțiunea înregistrată, alternând estetica montajului cu cea a cadrului lung. Titlul care confirmă talentul regizoarei către realism este „Tin shui wai dik yat yu ye” („Așa cum suntem”, 2003), realizat pe baza unui scenariu minimalist lipsit de răsturnări de situații clasice, cu o atmosferă senină, ce urmărește viața mărunță a câtorva personaje dintr-un cartier modest, redând pe ecran rutina tihnită a acestora. Dacă în trecut regizoarea manipula spectatorul prin anumite imagini sau evenimente melodramatice, aici nu poate fi găsit nimic spectaculos. Singura „scăpare” constă într-o secvență cu mama plângând în hohote, ilustrată printr-un cadru continuu lung, peste care se suprapune muzică dramatică, nepotrivită stilului regiei neimplicate.

În „Tin shui wai dik yat yu ye” („Așa cum suntem”, 2003), ea nu combină elementele mai multor genuri, ci rămâne în parametrii unei drame prin care este redată o felie de viață. Structura narativă, împreună cu stilul regizoral obiectiv, aduc prospețime în lista filmografică a acestei cineaste. Personajele sunt observate în mijlocul activităților zilnice cu multă răbdare și indulgență, atât din partea regizoarei, cât și din cea a scenaristei. În timp ce camera dezvăluie treptat rutina unei văduve ce-și crește modest fiul, scenariul nu se grăbește să creeze situații prin care să o supună pe aceasta la cazne dificile, în urma cărora să-și demonstreze calitățile, ci oferă subtil și creativ informații despre personaje. Filmul intenționează să ofere publicului posibilitatea de a observa și a înțelege, astfel, viața unei femei, cu toate nimicurile ce o înseninează sau întristează. Simplitatea acestui film reprezintă cel mai bine universul lui Ann Hui prin relația echilibrată dintre scenariul minimalist, structura narativă lineară și predilecția autoarei pentru problemele clasei sociale modeste. De-a lungul carierei sale, Ann Hui a abordat mai multe genuri cinematografice, aceasta datorându-se mai ales ritmului alert al producțiilor din Hong-Kong și preferinței autohtone spre acțiune; cu toate acestea, ea a căutat prin fiecare proiect să găsească limbajul cinematografic potrivit pentru a-și exprima mirarea în privința absurdităților vieții.

PORTRETUL LUI SHIRLEY

„Prefer să fiu în antologiile realizatorilor de film: între René Clair și René Clément se află Shirley Clarke. Ce vreau să spun este că îmi doresc să fiu identificată ca realizatoare de film, nu numai ca femeie.”
(Shirley Clarke)

„Portrait of Jason este cel mai fascinant film pe care l-am văzut vreodată.”
(Ingmar Bergman)

de Roxana Coțovanu

S-ar putea spune că, având în vedere faptul că un regizor de talia lui Bergman i-a recunoscut public meritele, Shirley Clarke își merită pe deplin locul dintre René Clair și René Clément. Mai ales pentru că nu și-a dorit niciodată un alt fel de recunoaștere (ba chiar s-ar putea spune că nu și-a dorit niciun fel de recunoaștere); cea a opiniei publice de mainstream a lăsat-o dintotdeauna rece (primind-o totuși, deși cu întârziere; după ce criticii de film ai New York Times au desființat-o cu regularitate în anii '60, în necrologul apărut în același cotidian la moartea artistei, în 1997, aceasta este numită „o deschizătoare de drumuri pentru filmul independent”), iar de la spectatori nu și-a dorit recunoaștere, ci mai curând reacție: „nu mai vreau ca spectatorii să fie despărțiți de film printr-un ecran”, declara ea într-un interviu.

CLARKE – MIȘCARE ȘI EXPERIMENT

Născută în 1919, Clarke a studiat dansul modern și a făcut parte către sfârșitul anilor '40 din comunitatea dansului de avangardă din New York. După o primă întâlnire cu filmul în 1953 (o ecranizare a spectacolului „Dance in the Sun” a coreografului și dansatorului Daniel Nagrin, în care a încercat să dezvolte, cu ajutorul montajului, un nou spațiu și ritm cinematische), Clarke decide să se dedice filmului, studiind regia cu Hans Richter, la City College of New York. O influență majoră se dovedește a fi – cel puțin la începutul carierei lui Clarke – Maya Deren, o altă pionieră a filmului experimental, și ea având un background în dansul modern. Însă, în timp ce ambele cineaste folosesc fluiditatea unei mișcări a corpului uman – mișcare păstrată în timpul unei tăieturi de montaj în care decorul se schimbă, iar acțiunea continuă, spre deosebire de filmele lui Deren, în care spațiul de joc pare a fi mai curând o realitate psihologică, pentru Clarke spațiul e bine ancorat într-o realitate fizică (deși schimbătoare).

După o serie de scurtmetraje realizate la sfârșitul anilor '50, Shirley Clarke se concentrează pe filme de lungmetraj. Dintre cele scurte ar trebui menționate „Bridges-Go-Around”, din 1959 – un exemplu important al expresionismului abstract (faptul că Hans Richter i-a fost profesor nu se poate să nu se fi lăsat reflectat undeva) – în care Clarke reușește cu ajutorul camerei și (foarte important) prin muzică să confere unor obiecte imobile senzația mișcării, cât și „Skyscraper” (1960), despre construirea unui zgârie-

nor de pe Fifth Avenue, film nominalizat la premiile „Oscar”. Dar cele două lungmetraje de ficțiune, „The Connection” („Legătura”, 1962) și „The Cool World” („Lumea rece”, 1964) – ambele putând fi etichetate drept ciné-vérité – cât și documentarul „Portrait of Jason” („Portretul lui Jason”, 1967), alcătuiesc partea cea mai importantă a operei lui Shirley Clarke.

CLARKE – OUTSIDERI ȘI FILM INDEPENDENT

„The Connection”, o adaptare a piesei de teatru cu același nume a dramaturgului Jack Gelber, spune povestea unui grup de jazzmani dependenți de droguri care își așteaptă dealerul în apartamentul unuia dintre ei. Aparența inițială a unui film documentar este demascată repede: regizorul fictiv al echipei de filmare e tras în cadru de către un instrumentist, care ia în derâdere ideea de a face un film despre dependența de droguri de către cineva care nu le-a încercat niciodată. Acest act – de a ne, și mai ales de a se – plasa în interiorul filmului, ridică una dintre temele recurente ale lui Shirley Clarke, și anume în ce măsură e ciné-vérité-ul – fie ca stilizare narativă, fie ca exercițiu documentar – în stare să redea corect realitatea. De această problemă se lovește și regizorul fictiv al documentarului, care îi spune unuia dintre subiecții săi: „În momentul în care încep să te filmez, tu te schimbi!”.

În afară de faptul că „The Connection” atinge subiecte noi pentru filmul independent american (consumul de droguri și problemele sociale care rezultă din el) și folosește un mai mare și mai intens realism cinematografic, îndepărtându-se de latura experimentală, filmul are totodată meritul de a fi triumfat în lupta cu legile cenzurii din statul New York în urma unui proces legat de limbajul brut, dar realist al personajelor, deschizând astfel noi posibilități altor cinești.

Următorul lungmetraj al lui Shirley Clarke, „The Cool World” e o adaptare a romanului cu același nume al scriitorului Warren Miller și e primul film de ficțiune produs de Frederick Wiseman – al cărui nume, la acea oră, nu spunea prea multe nimănui. Filmat pe străzile Harlemului (ceea ce nu se mai făcuse niciodată!), el spune într-un stil complet opus celui folosit în acea vreme de industria cinematografică de la Hollywood (așadar fără a fi siropos, moralizator sau melodramatic) povestea unui grup de tineri negri, care se luptă pentru recunoaștere în și împotriva unei lumi care



Portrait of Jason, 1967

nu le oferă nici milă, nici perspectivă. Într-o scenă memorabilă, cu care se deschide filmul, tinerii sunt plimbați prin Manhattan într-un autobuz, în timp ce un profesor (alb) le arată diverse puncte de atracție pentru turiști, puncte care de obicei sunt simboluri ale New York-ului în filmele făcute la Hollywood. Însă în filmului lui Clarke, reacția acestor spectatori ai orașului nu e una admirativă, ci un ridicat din umeri dezinteresat.

E greu de zis din ce categorie cinematografică face parte „Portrait of Jason”. În principiu, realizarea filmului este una documentaristică: Jason, un prostituat homosexual negru, vorbește în cameră timp de 105 minute (din 12 ore filmate de Shirley Clarke) despre el, despre societate, despre lume; în acest timp, bea o sticlă de vodcă și fumează un joint. Nu se poate spune că are loc un interviu, deoarece nu i se pun întrebări clare, ci i se dau din când în când indicații („Spune povestea aia cu polițistul”, de exemplu). Filmul nu are nici un scop, nici o direcție clar definită. Poate cea mai corectă explicație este cea a regizorului Storm de Hirsch, care l-a numit „o coregrafie rece, incisivă, un dans al ego-ului uman în întreaga sa goliciune, totodată urâtă și frumoasă”. Am putea spune că „Portrait of Jason” e un studiu: în primul rând studiul unui spectacol, spectacolul unui om care trece pe rând prin toate stările posibile, de la lacrimi la furie, la apatie, la visare; în al doilea rând, studiul unei personalități (Jason e, în primul rând, un performer în adevăratul sens al cuvântului, realmente fascinant) și a diferitelor părți din care este compusă aceasta; și în al treilea rând, un studiu socio-cultural (ceea ce se poate spune și despre filmele de ficțiune marca Shirley Clarke) al unui membru al unui grup marginalizat și fie greșit interpretat, fie complet ignorat de așa-zisa cultură mainstream.

Spre ultima parte a filmografiei sale – sfârșitul anilor '70 și anii '80, cineasta a fost interesată mai mult de filmarea video, considerând



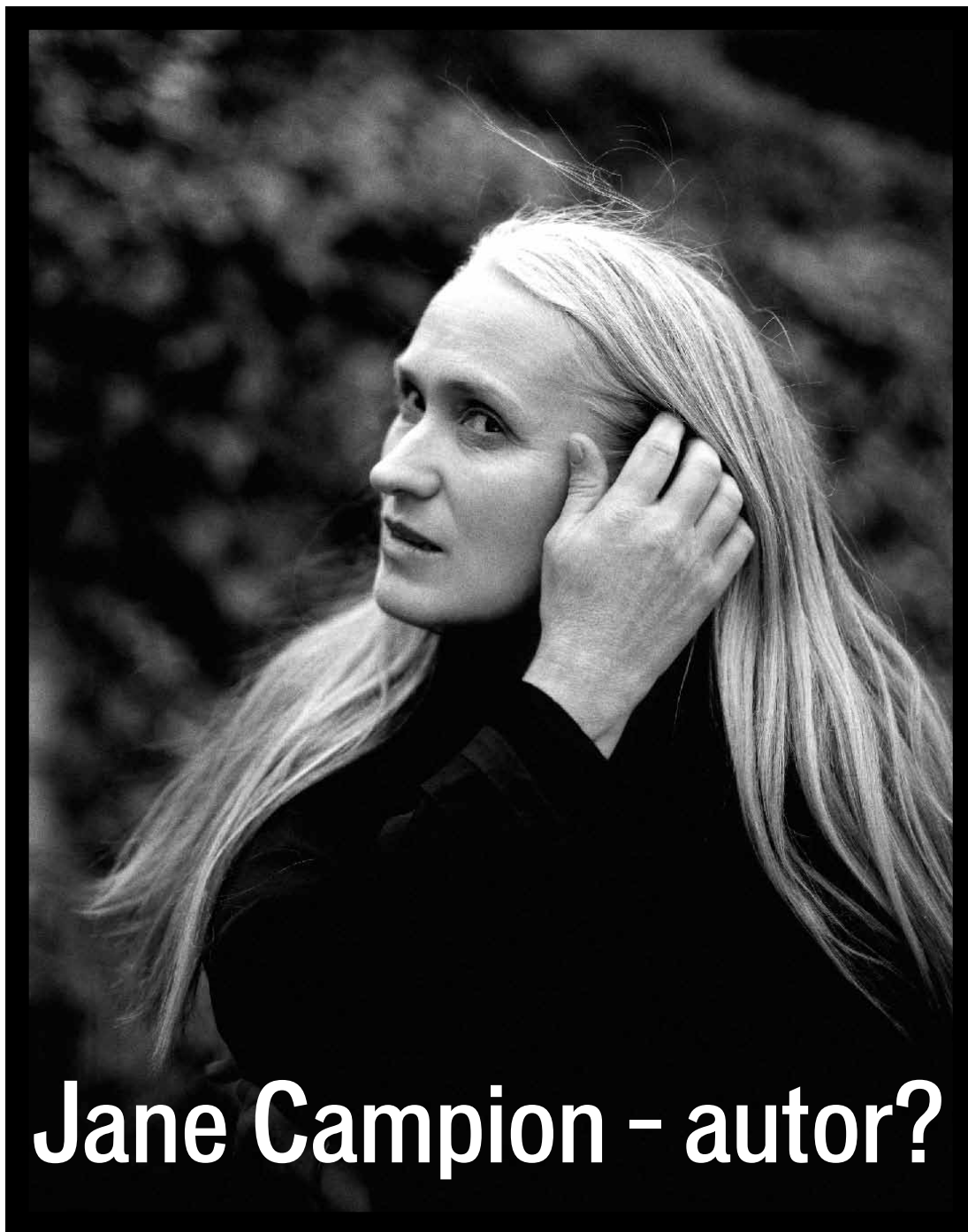
The Connection, 1962

acest mediu mai oportun scurtelor sale experimente. De asemenea, începând cu 1975, timp de 10 ani, artista a predat pentru studenții de la UCLA atât film cât și video, intuind devreme posibilitățile nelimitate al acestui gen de filmare.

În două rânduri a lucrat cu scriitorul/scenaristul Sam Shepard, în cazul filmelor „Savage/Love” (1981) și „Tongues” (1982) – monologuri susținute de un același actor, filme cam artsy, destul de greu de îngurgitat, care, însă, își găsesc cumva locul în opera unei cineaste care nu s-a dat înapoi de la vreun experiment; Clarke a experimentat, a fost interesantă de tot ce înseamnă cinema, s-a implicat mult în mersul lucrurilor, iar datorită unor astfel de spirite (cum ar fi și cel al lui Jonas Mekas, spre exemplu) a fost posibilă înființarea a Film-Makers Cooperative, în 1962.

Prin „Ornette: Made in America” (1985), ultimul său film, Shirley Clarke rămâne fidelă până la capăt marii sale iubiri, jazz-ul. Ciudatelor aranjamente muzicale ale lui Ornette Coleman, Clarke le găsește tot soiul de corespondențe vizuale neașteptate; în spiritul lor, rupe structura clasică de documentar intercalând bucăți ficționale din copilăria muzicianului sau se joacă constant cu formele și spațiul. Filmul e, totuși, destul de greu de trecut într-o listă cu preferate tocmai pentru că muzica făcută de Coleman nu e accesibilă multor oameni; filmul constituie un interes doar pentru fanii free jazz-ului.

Pe Clarke o puteți vedea jucându-se pe sine (cu exagerările de rigoare) într-una din peliculele altei femei-regizor, Agnès Varda, „Lions Love” (1969). Filmul, fără să aibă vreo mare valoare artistică (dar având, în schimb, un sunet infect), merită urmărit fie doar și dintr-un singur motiv – numai la Warhol mai poți vedea o găselniță asemănătoare; și, sigur, la pachet cu ea, figura acestei legende a undergroundului american.



Jane Campion - autor?

de Irina Trocan

Jane Campion este amintită în lista sumară, transcrisă des și explicată rar, a femeilor-regizor notabile. Fiecare nou film al ei e privit de presa internațională ca o confirmare a talentului sau, dimpotrivă, ca o creație nesatisfăcătoare a unei cineaste de o asemenea statură. Filmele ei nu mai sunt judecate individual, dar foarte puțini din criticii care invocă reputația regizoarei îi și stabilesc meritele.

E parțial scuzabil: Jane Campion n-are o semnătură auctorială ușor de definit în două-trei fraze, ca, de pildă, Arnaud Desplechin sau Roman Polanski; filmele ei bune sunt valoroase artistic din motive

diferite. Pe de altă parte, opera ei nu poate fi considerată „cinema de autor”, cum a ajuns să fie catalogată, fără să fie evaluată în totalitatea ei. Jane Campion merită titlul de „autor”, conform sensului vechi al termenului, doar dacă fiecare dintre filmele ei poate fi văzut ca o parte dintr-un întreg, reflectând o viziune asupra lumii proprie creatoarei lor; mai concret, merită titlul dacă toate filmele ei, oricât ar fi de diferite unul de altul, se disting de mainstream prin soluții pe care numai Jane Campion le-ar fi găsit, sau pe care numai ea le-ar fi adoptat – cu riscul de a incomoda spectatorii.

Începuturile

Consecvența stilistică a lui Jane Campion de-a lungul celor trei decenii în industria filmului e discutabilă – dar voi insista asupra acestui aspect mai târziu. Altfel, ar fi greu de înțeles cum și-a câștigat titlul de autor - când, de fapt, explicația e una simplă: i-a fost atribuit înainte să fi făcut destule filme încât să i se poată discerne inconsecvențe stilistice; i-a fost atribuit înainte chiar să fi făcut primul lungmetraj.

Jane Campion, născută în Noua Zeelandă, s-a înscris în 1981 la Australian Film and Television School, știind că un loc în facultate -unde erau admiși puțini studenți- îi garanta un loc în cinematografia australiană. Și-a propus să regizeze cât mai multe filme în timpul școlii. În anul următor, la 28 de ani, a filmat „Peel: An Exercise in Discipline” (după un scenariu de Gerard Lee). Conform declarațiilor lui Campion, scurtmetrajul n-a prea fost agreat de profesori; în schimb, a fost premiat la Cannes. A urmat o serie de scheciuri (scrise tot de Gerard Lee) denumită generic „Passionless Moments”; la fel ca „Peel”, „Passionless Moments” se concentrează asupra unor întâmplări aproape banale, relatate cu umor mucalit, iar regia lui Campion –stridentă, optând pentru contraste luminoase puternice și lentile deformatoare- transformă scenele cotidiene în imagini bizare. Până la debutul în lungmetraj cu „Sweetie”, în 1989, Jane Campion ajunsese o tânără cineastă intens mediatizată și susținută de critici.

Mostre de talent

Trebuie spus din capul locului că filmele cele mai reușite din cariera ei nu sunt cele mai ambițioase, și invers. „Sweetie” e o comedie despre niște australieni excentrici din suburbie – moștenitor al unui sub-gen din cinematografia națională care părea să-și fi obosit de multă vreme publicul; e departe de a fi o meditație filozofică, profundă și coerentă, pe tema (a)normalității, dar nu i se poate nega inventivitatea. Unghiurile neobișnuite alese de Campion și directoarea de imagine Sally Bongers și culorile vii –o parte semnificativă a fiecărei fotografe e verde deschis- fac idiosincraziile personajelor să pară la locul lor pe ecranul de cinema; și, de bine, de rău, se poate spune același lucru despre următorul film făcut de Jane Campion.

„An Angel at My Table” (1990) este ecranizarea autobiografiei lui Janet Frame, cea mai cunoscută și cea mai retrasă scriitoare neozelandeză. Subiectul oferă nenumărate posibilități de abordare pe care Jane Campion și scenarista Laura Johnson le lasă neatins; protagonistă lor nu impresionează prin altceva decât timiditate. Și totuși, o astfel de poveste e preferabilă unui film biografic care își glorifică personajul principal doar pentru că acesta poartă numele unei personalități care a rămas în istorie – dar voi vorbi mai târziu despre „Bright Star”.

„In the Cut” (2001) -un thriller erotic despre o profesoară singură, atrasă de un polițist pe care îl suspectează de crimă- e desconsiderat, de obicei, ca un film de duzină. E adevărat că „In the Cut” are un scenariu neplauzibil, previzibil, discontinuu, extrem de ușor de atacat (cu toate că asta nu e chiar surprinzător, într-un film de Jane Campion); dar ar trebui lăudată munca meticuloasă a directorului de imagine Dion Beebe, care face străzile New York-ului să arate primejdioase, iar casa protagonistei - un mediu protector.

Jane Campion autor?

Totuși, aprecierile enumerate mai sus nu sunt suficiente pentru a o declara pe Jane Campion „autor” și, după cum spuneam, puțini dintre cei care o numesc astfel încearcă să motiveze folosirea termenului. Cel mai frecvent argument adus de apologeții ei e persistența cu care își alege protagoniste diferite de oamenii din jurul lor. Numai că ceea ce e perceput ca unitate tematică e mai degrabă un defect de dramaturgie recurent: indiferent de mentalitatea și acțiunile lor, protagonistele lui Campion sunt construite ca ținta empatiei necondiționate a spectatorilor.

Se întâmplă ca eroinele din două filme diferite să aibă valori diametral opuse – una respinge cu totul ceea ce alta adoră-, dar spectatorii trebuie să le admire pe amândouă pentru că, în felul lor, sunt speciale. Frannie din „In the Cut” are libertatea pe care Isabel Archer din „The Portrait of a Lady” și-o dorește, numai că pe ea o deprimă singurătatea. Kay din „Sweetie” disprețuiește în sora ei exact egoismul iresponsabil care, pentru Ruth din „Holy Smoke” (1999), e salvator. Sigur, se poate contesta că principiile de viață ale personajelor lui Campion nu prea contează -că intriga depinde prea puțin de acțiunile lor-, și, în definitiv, nimeni nu laudă filmele regizoarei pentru maturitatea lor. Dar cum poate fi numită Jane Campion o autoare –o cineastă implicată personal în desăvârșirea operelor ei-, dacă un aspect atât de important precum etica îi este indiferent?

Un alt segment al susținătorilor lui Campion o laudă pentru tăria de a solicita libertate creativă deplină – dreptul de a face filme cum vrea ea. O asemenea reușită ar fi, într-adevăr, impresionantă în cazul unui regizor de la Hollywood, unde producătorii le impun cineastilor norme stricte și scopul unui film nu e să inoveze cinematografia mondială, ci să aducă profit; însă în Australia, libertatea regizorilor e de la sine înțeleasă.

Viziunile altora

Acestea fiind zise, nu se poate susține că Jane Campion nu e o cineastă notabilă pentru că personalitatea ei nu modelează inconfundabil fiecare film. Există regizori care sunt remarcabili tocmai pentru că sunt proteici, pentru că sunt perfect capabili să își însușească orice tip de material, să înțeleagă viziunea altora și să-i dea viață.

Jane Campion a avut suficiente ocazii să-și dezvăluie un astfel de talent. Doar că felul în care abordează subiectele –rezonează parțial cu ele și accentuează o parte a poveștii în detrimentul alteia, fără să se gândească la echilibrul ansamblului– o face, inevitabil, superficială. Întrebată de ce a vrut să ecranizeze autobiografia lui Janet Frame, Campion răspunde că i-a amintit de copilăria ei în Noua Zeelandă - și, într-adevăr, asta e memorabil din filmul „An Angel at My Table”; celelalte episoade –scrierea primelor texte, internarea scriitoarei în spitalul de psihiatrie, primele semne de recunoaștere a talentului literar al lui Janet Frame- sunt relatate în treacăt.

Vorbind despre „Bright Star” (2009), filmul ei despre John Keats, Campion relatează că voia să înțeleagă mai multe despre literatură, așa că a citit o biografie a poetului romantic, din care a impresionat-o mai ales corespondența lui cu tânăra Fanny Brawne. „Bright Star” e o melodramă convențională, cu decoruri și costume de epocă, pe parcursul căreia sunt recitate cu fiecare ocazie versuri de Keats. Presupun că nu e cazul să explic pe larg că un asemenea film nu

necesită un efort creativ prea mare, și nu riscă să tulbure în vreun fel obișnuințele spectatorilor; și presupun că nu e nevoie să dezvolt ideea că folosirea reputației lui John Keats e un truc ieftin, căci „Bright Star” nu face nimic altceva decât să recicleze clișeu de artist sărac, neglijat de critici și mort în floarea vârstei, clișeu care ar putea storce compasiune din cele mai împietrite inimi.

În schimb, merită discutat pe larg „The Portrait of a Lady” (1996) – merită examinate cu atenție deformările pe care le suferă personajele lui Henry James, în interpretarea lui Jane Campion. Filmul îi este fidel sursei literare, într-un sens rudimentar – scenariul Laurei Johnson copiază aproape toate episoadele romanului – numai că, în proza lui Henry James, firul narativ e doar un pretext ca protagoniștii să mediteze la ceilalți – și la ei înșiși – în lumina ultimelor evenimente; comportamentul celorlalți li se pare opac, și fac eforturi să le deducă intențiile și gândurile.

În roman, Isabel Archer respinge doi pețitori – unul agreabil și unul excelent – pentru că nu vrea să se instaleze comod într-un colț izolat înainte să cunoască mai bine viața. Vărul ei Ralph, singurul ei observator pasiv, îi ascultă năzuințele confuze și concluzionează cu admirație că Isabel „vrea să se arunce în lume”. E adevărat că Isabel are spirit de aventură – acel elan tineresc care niciodată nu face casă bună cu chibzuința –, dar plonjarea ei în lume e mai puțin fizică decât o crede Jane Campion. Îndrăzneala protagonistei lui James e să nu lase soarta să hotărască pentru ea, să vadă tot ce îi poate oferi lumea și ce poate oferi ea în schimb. Îndrăzneala protagonistei lui Campion – mult mai prozaică decât aspirația spre luciditate – e să nu se conformeze regulilor de bună purtare ale vremii.

Nu e o problemă în sine că Jane Campion vede lucrurile altfel decât Henry James. Există adaptări – ale lui Stanley Kubrick, de exemplu – care neglijează cu totul viziunea sursei literare. Cea mai mare problemă a filmului nu e nici măcar că trivializează o capodoperă. Dar Jane Campion și Laura Johnson nu știu ce întâmplări să aleagă și cum să le dezvolte, cum să înlocuiască resursele literaturii cu cele ale cinematografului. Ideea lor de „vizualizare” e să facă toate personajele ușor de descifrat de la prima vedere, să transforme toate deznădejtile lor secrete în manifestări exterioare. Dacă, în carte, noblețea lui Isabel Archer reieșea din maturitatea cu care își asuma greșeala și îi suporta consecințele în tăcere, în film, Isabel (Nicole Kidman) se consideră o victimă a societății opresive – și plânge încontinuu. Și-atunci, ce poate fi mai ridicol decât replica – preluată din roman – a lui Ralph, care, după ce o privește minute bune cum plânge, exclamă cu patos: „Cât de mult trebuie să suferi...?”

Un film reprezentativ

Din motivele enunțate mai sus, nu poate fi ales – ca în cazul autorilor – un film reprezentativ pentru opera regizoarei; dar, dintr-o serie de criterii, „The Piano” (1993) a ajuns emblematic pentru Jane Campion. Pe scurt, povestea, plasată în secolul XIX, începe așa: Ada, o tânără văduvă mută (Holly Hunter) călătorește cu fiica ei (Anna Paquin) din Scotia în Noua Zeelandă, să-l întâlnească pe Stewart (Sam Neill), bărbatul cu care tatăl femeii i-a aranjat să se mărite. Ajunse pe coasta neozelandeză, cele două rămân pe plajă cu bagajele – inclusiv pianul de care Ada e foarte atașată – în așteptarea lui Stewart. Când acesta sosește, însoțit de un grup de Maori (băștinașii cu care coloniștii intră foarte des în contact, sau în conflict), hotărăște că pianul e prea greu să fie dus în primul transport și trebuie lăsat, deocamdată, pe plajă. E o premisă excelentă, care ar putea fi dezvoltată fără

complicații narative, metafore forțate și efuziuni lirice; ceea ce nu înseamnă că așa e dezvoltată. O mare parte din timp e ocupat de relația extraconjugală a Adei cu un bărbat (singuratic și sensibil) căruia îi dă lecții de pian, iar episoadele idilei sunt prezentate în paralel cu activitățile de zi cu zi ale lui Stewart, încât să se creeze suspans („Va afla soțul, nu va afla?”).

„The Piano” a fost premiat cu „Palme d’Or” și s-a impus ca un film reprezentativ pentru cinematografia australiană (pentru că a fost produs din fonduri australiene) și neozelandeză (pentru că a fost filmat în Noua Zeelandă și evocă un moment din istoria națională). A stârnit dezbateri privind discursul feminist, modalitatea de reprezentare a aborigenilor, conflictul cultural între coloniștii cu mentalitate capitalistă și nativii care venerau natura. Fiecare dispozitiv scenaristic menit să stârnească mila sau să precipite dezvoltarea infidelității a fost analizat minuțios ca semnificant al viziunii despre lume a lui Jane Campion. S-au emis mult mai multe interpretări asupra filmului decât judecăți estetice.

Și totuși, oricâte defecte ar avea, „The Piano” e o dovadă concludentă că tupeul și energia lui Jane Campion sunt mai utile în cinema – o artă colaborativă – decât oriunde altundeva. Personajul Adei, un rol pe care Holly Hunter a insistat mult să-l primească, e îmbogățit de interpretarea actriței, iar peisajele sălbatice filmate de Stuart Dryburgh (coasta noroioasă a insulei și pădurile dese) contribuie mult la atmosfera filmului.

E interesant de văzut cum arată aceeași lume când crearea ei depinde cu totul de Jane Campion: în urma succesului critic și comercial al filmului, cineasta și-a rescris scenariul sub forma unui roman¹ de calitate literară îndoielnică; iată un fragment: „Dincolo de un tărâm pustiu, în apropierea marginii unei țări îndepărtate, într-un tărâm al ferigilor masive și al păsărilor fără zbor, o mică barcă se iți, tăindu-și calea prin unduirile și stropii apei. În mijlocul mării tumultoase, Ada McGrath și fiica ei Flora fuseră luate pe sus din barcă și cărate ca niște jertfe umane pe umerii marinarilor. Voluminoasa rochie neagră a Adei se întindea peste brațele și spinările bărbaților; ea se chinuia să păstreze o umbră de demnitate, hotărâtă să nu strige.”

Subiect de studiu

Așadar, originalitatea lui Campion e chestionabilă și, judecând strict după calitatea filmelor ei, volumul de lucrări de filmologie care o aleg ca subiect e nejustificat. Dar poate că Jane Campion e mai interesantă ca fenomen cultural decât ca regizor. De-a lungul carierei, a fost promovată (în ordine aleatoare) ca: tânără cineastă de geniu; femeie-cineast, singură într-o industrie a bărbaților; tânăr talent care are nevoie de susținere internațională înainte să fie recunoscut în țara de origine; reprezentantă de marcă a cinematografului australian; reprezentantă de marcă a cinematografului neozelandez; model de urmat pentru cineaste aspirante.

Studiul lui Deb Verhoeven² e o noutate binevenită între lucrările despre Jane Campion; tratează cariera cineastei nu prin analiza evoluției stilistice – unghi care, după cum am demonstrat, nu e foarte ofertant –, ci reunind polemicile declanșate de-a lungul vremii de filmele lui Jane Campion și de imaginea publică a acesteia. Arată cum investirea precoce cu titlul de autor intervine în primirea ulterioară a filmelor: criticii care i-au laudat unicitatea viziunii încă din anii de școală s-au crezut obligați să caute urme ale acestei viziuni în primele ei lungmetraje, să descopere similități stilistice între filme care erau în mod evident diferite; jurnaliștii conștiincioși,



Bright Star, 2009

convinși că Jane Campion e creierul din spatele tuturor deciziilor, îi cer, în interviuri, explicații precise privind semnificația anumitor elemente vizuale sau dramaturgice; detractorii încheie atacul asupra oricărui film de-al ei concluzionând că Jane Campion nu-și (mai) merită reputația – deși Campion însăși se declară intimidată de așteptările ridicate cu care este primit fiecare nou film; și, cu toate că geniul ei e mai degrabă o iluzie care se autopropagă decât o calitate demonstrată, implicarea regizoarei într-un proiect îi crește acestuia șansele să fie finanțat și distribuit în circuitul internațional.

Verhoeven e inspirată să găsească în Jane Campion un bun exemplu al denaturării conceptului de „autor”. În anii ‘50, când revista „Cahiers du cinéma” a introdus termenul în critica de film, rolul regizorului în modelarea produsului finit era neglijat; publicul francez cultivat prețuia mai mult filmele cu o sursă literară respectabilă sau cu nume sonore în distribuție, iar critica se concentra asupra elementelor de limbaj cinematografic (independent de intenția cu care sunt folosite într-un film anume) și a impactului estetic și social al ultimelor apariții. Critica auteristă propunea interpretarea filmelor ca pe o formă de expresie personală, a cărei calitate depinde de calitatea artistului -regizorul- care o concepe. Primii autori descoperiți de „Cahiers du cinéma” au fost cinești ale căror filmografii (deja consistente) demonstrau un stil particular stabil -în mod evident datorat acestora-, un stil personal trecut cu vederea de alți critici.

Ei bine, altfel stau lucrurile astăzi. Regizorul nu mai e demult omul din umbră; până și cei mai puțin ambițioși dintre cronicari au tentative de definire a stilului regizoral, iar numele autorilor consacrați atrage publicul cinefil în săli (și tocmai de aceea, e rentabil să fie consfințiți autorii cât mai devreme). Mai mult, unui regizor i se cere să fie și interpretul propriului film – dacă, în anii ‘50, criticilor le revenea rolul de a descoperi motivația din spatele deciziilor unui cineast, acum acesta trebuie să-și declare singur intențiile. Se întâmplă uneori să fie creditat un regizor pentru un film ale cărui calități provin din talentul colaboratorilor -și cred că am demonstrat că este cazul lui Jane Campion-, dar, paradoxal,

și în acest caz se poate spera ca următoarele proiecte să-și merite finanțarea: sub conducerea slabă a unui astfel de regizor pot lucra la film colaboratorii săi talentați.

În schimb, Deb Verhoeven e mai puțin pertinentă când face apologia lui Campion. Fără să își propună o evaluare riguroasă, autoarea cărții dă de înțeles că reputația lui Jane Campion s-a consolidat printr-un amestec de bunăvoință a criticilor și de istețime a producătorilor în care beneficiara n-a avut nimic de zis, deci, practic, dezamăgirea cinefililor care se duc, încrezători, să-i vadă filmele nu i se poate imputa realizatoarei lor. După logica lui Verhoeven, Jane Campion merită crutată pentru că a fost supraevaluată fără voia ei. Sugerează că regizoarea stârnește ostilitate pentru că nu se conformează modelului tradițional (și desuet) de autor: un poet care se oferă pe sine, în opere, interpretării criticilor –dar care e incapabil să-și comenteze singur creația-, un cineast dezinteresat de aspecte lumești precum promovarea propriei imagini și genurile populare de film. În primul rând, Verhoeven își apără cauza falsificând conceptul tradițional de autor: Alfred Hitchcock e un exemplu de autor (după criteriile tradiționale) care nici n-a respins genurile comerciale, nici n-a ezitat să-și deconspire tehnicile. Insinuând că Jane Campion e judecată aspru pentru că, prin inconsecvența ei, frustrează așteptările criticilor obișnuiți să nu mai caracterizeze filme, ci să caracterizeze cinești, Verhoeven ratează calitățile esențiale ale criticii auteriste – examinarea atentă a filmelor și recunoașterea contribuției personale. În al doilea rând, Jane Campion nu merită judecată aspru pentru că i s-au acordat titluri de noblete necuvenite, sau pentru că filmele ei sunt din ce în ce mai comerciale, sau pentru că a acceptat să își promoveze intensiv imaginea; Jane Campion merită judecată aspru pentru că este o cineastă mediocră.

¹ *The Piano: A Novel*, Jane Campion, Miramax Books, 1995

² *Jane Campion (Routledge Film Guidebooks)*, Deb Verhoeven, Routledge, 2009



Kira Muratova, curator de personaje

de Dan Angelescu

În filmul „Uvlecheniya” („Pasiuni”, 1994), Renata Litvinova, una dintre actrițele preferate (și descoperite) de Kira Muratova, interpretează o bonă aflată în căutarea unui purtător de sicriu. În „Tri istorii” („Trei povești”, 1997), personajul ei lucrează ca arhivistă într-o maternitate. Își regăsește mama, care o abandonase, și o „arhivează”, abandonând-o la rândul ei. În „Nastroyschik” („Acordorul”, 2004), ea joacă rolul *mastermind*-ului unei operațiuni de înșelătorie financiară a două bătrâne. Sunt femei simple, cu aspirații ce le depășesc capacitățile, eroine și anti-eroine în același timp. Toate personajele Kirei Muratova populează același univers, fără a fi, însă, conștiente de existența lor comună.

FILMUL FĂRĂ REGIZOR

După primele patruzeci de minute ale lui „Astenicheskiy sindrom” („Sindromul astenic”, 1989), realitatea narativă este dezambiguizată abrupt, printr-o rupere care o lasă totuși să penduleze – tot ce a fost prezentat până la acel punct este o pistă falsă, fiind un alt film la a cărui proiecție asistă personajele ulterioare. Sigur, este o situație obișnuită de film-în-film, însă plasarea fragmentului ca intrigă prelungită este o mișcare îndrăzneată. Efectul este totuși straniu – filmul din proiecție face parte din filmul Kirei Muratova, dar în logica internă a acestuia – ce personaj fictiv îl regizează? Cum cele patruzeci de minute reprezintă finalul, avem parte de sfârșitul și de începutul unei pelicule în același timp – moment în care o cortină este trasă în fața ecranului, iar pe mica scenă a sălii de cinematograful își fac apariția actrița din rolul principal și un moderator care propune publicului o discuție. Sala se golește, moderatorul implorând

spectatorii să rămână printr-un discurs aproape inaudibil printre huiduieli, discurs care se încheie cu replicile: „Nu avem des ocazia să vedem cinema adevărat! Aleksei German, Sokurov, Muratova!”. Regizorul fictiv al filmului rămâne anonim. Poate fi Muratova, dar până la urmă această ficțiune este o entitate lacunară – un film fără regizor; nu întâmplător, filmele celor trei au fost interzise în repetate rânduri – regizori fără filme.

MODELUL MURATOVA

German și Sokurov sunt primele două persoane intervievate în documentarul „Kira”, dar nu putem vorbi de o școală comună – Muratova și German sunt născuți în anii '30 și au realizat primele filme după 1960. Sokurov este mai tânăr, născut în 1951, cu primul film în 1974. Eliminând această constrângere, Kira Muratova rămâne singulară: adeseori istoricii caută motivații pentru existența femeilor-regizor, regizorilor-femei, regizoarelor (nu ne plac substantivele misogine). Feminismul este cea mai exploatată dintre acestea, indiferent că este vorba despre feminismul istoric sau despre condiția femeii ca realizatoare de film. Muratova nu este o feministă. Femeile din filmele ei nu se descleștează ostentativ de bărbați; adeseori pot fi catalogate ca fiind *genderless* – problema genului nu le caracterizează, cum nu o caracterizează nici pe cineastă. Astfel, alte motivații *trebuie* să apară, în concepția criticilor – există „regizoarea soție”, „regizoarea coregraf”, „regizoarea scriitoare”, „regizoarea actriță”, cea revoluționară, cea ideologică, națională etc. Ingrată clasificare, dar demonstrează adevărata independență a Kirei Muratova.

DEROMÂNIZAREA

Cineasta s-a născut în Soroca, Basarabia, dar mama ei era româncă, iar tatăl rus. Când Basarabia a fost cedată Uniunii Sovietice, tatăl ei a făcut parte din rezistență, de unde a fost trimis nemților și executat. După război, familia a trăit în România până când Kira și-a început studiile superioare. Mama ei a primit o slujbă în comitetul care aproba filmele străine spre difuzare, loc unde tânăra este expusă la cinema-ul vest-european, de neregăsit în Rusia acelei perioade. Și-a păstrat cetățenia română până în anii '70, la moartea mamei, deși statutul ei de „străin” i-a complicat călătoriile în Uniunea Sovietică. După dizolvarea Uniunii a rămas în Ucraina. Muratova nu este „de undeva” și nu locuiește undeva anume. Ea trăiește acolo unde îi trăiesc filmele printr-o inadaptare și, în același timp, indiferență pozitivă, nediscriminatorie față de particularitățile Europei de Est, calități ce o fac ubicuă.

REGIZORUL FĂRĂ FILM

Cinefilul român cazual are doar câteva șanse de a vedea opera Kirei Muratova: câteva proiecții întâmplătoare la cinematecă (dacă locuiește în București), internet-ul și DVD-urile. Ultimele două sunt interdependente (detaliile ar fi redundante). Problema „cum află cinefilul român de existența Kirei Muratova” va fi ignorată momentan (Film Menu?), dar foarte mulți spectatori ajung de la un nume la altul prin serii de DVD-uri (din care cea mai celebră este probabil colecția „Criterion”). O bună parte din filmele regizoarei nu beneficiază de un transfer pe DVD, iar din cele care au acest privilegiu câteva nu sunt încă subtitrate. Așa se face că din acest scaun plasat undeva în București în 2010, într-o casă în care nu se vorbește limba rusă, pot fi vizionate doar 8 titluri din cele 18 (incluzând 2 scurt-metraje și un mediu-metraj) cuprinse în filmografia sa. Aici este departe de cenzură, dar nu rămâne în continuare un regizor fără filme?

BAGAJUL COMUN

Din punct de vedere estetic, un film are șanse de supraviețuire în timp dacă aderă la o estetică universal garantată (ex. realismul) sau dacă aspiră la o atemporalitate care îl îndepărtează de clișeele specifice locului și perioadei (contextului) în care a fost realizat. Muratova e departe de tiparele socialiste sau de trend-urile ce îi pot fi benefice unui autor la început de carieră. Stilistica ei e maleabilă în măsura în care evită manierismul și insistența vizuală. Pe scurt, fiecare poveste trebuie spusă în felul ei. Apar contradicții intra-filmografie, dar consistența și continuitatea există printr-un bagaj comun, o moștenire transportată de la un film la următorul, care le face succesiunea plauzibilă, care le face *Muratova*: 1 – personajele singulare, aflate la marginea societății. Regizoarea le zugrăvește portrete cinice, dar candid, ciudățeniile lor fiind părți constitutive din acțiune; din acest motiv, filmele ei trebuie tratate ca portrete vii sau ca studii comportamentale. 2 – particularitățile formale – segmentarea și ritmul. Muratova adoră să urmeze mai multe trasee în același timp și să le îmbine prin procedee similare contrapunctului muzical. Rezultatul este o narațiune hiperrealistă („simularea unui fapt care nu există”, Jean Baudrillard), fracționată, dar repetitivă, mai ales prin hiperbolizarea dialogurilor. 3 – folosirea animalelor ca *doppelgänger* (dublură) pentru om, folosite ca instrument comparativ psihosocial, o definește pe Muratova ca regizor umanitar, vag comunitar. 4 – scenariile, cu originea în texte preexistente, deconstruite până

la dezvăluirea conceptelor subdezvoltate, neglijate, care merită exploatate. Filmele ei sunt somatice, prin raportarea ambiguă la instinctele și nevoile paradei de caractere pe care le găzduiesc; sunt înrădăcinate în viața simplă, dar plutind undeva deasupra ei.

ÎNCEPUTUL LENT ȘI CENZURAT

Sărind peste primele două încercări modeste, realizate împreună cu soțul ei de atunci, Alexandr Muratov, realizatoarea preferă să-și înceapă CV-ul cu primul lungmetraj propriu, „Korotkie vstrechi” („Întâlniri scurte”, 1967), care spune povestea nu foarte tentantă a unui triunghi conjugal. Un singur lucru cred că poate stârni interesul în această peliculă de debut – Kira Muratova apare aici în singurul ei rol din carieră, cel al Valentinei, personajul principal. „Dolgie provody” („Lung rămas-bun”, 1971), următorul film (de remarcat cele două titluri complementare), este interzis după lansare și reprezintă un adevărat rămas-bun pentru regizoare – ea este retrogradată la slujbele de femeie de serviciu și asistent grădinar la studioul la care lucrează, putând profesa din nou ca regizor abia 8 ani mai târziu. Puținii oameni care au văzut filmul (povestea unei traducătoare și a fiului ei) îl consideră unul din cele mai bune ale regizoarei, încărcat cu simboluri repetate obsesiv și conversații absurde ce definesc problemele de comunicare între oameni diferiți. Andrei Plakhov sintetizează demersul lui Muratova: „Ea a reușit să creeze primele filme non-sovietice (atenție, nu anti-sovietice!) din istoria cinema-ului nostru”. Regizoarea își numește această perioadă etapa „melodramelor provinciale”, ceea ce dovedește că substratul politic nu este important; dar cenzorii nu au fost încântați de ceea ce ei numesc „realitatea sumbră” portretizată – „Nu poți arăta cimitire, nu poți arăta spitale!”. După interdicție, în 10 ani (1979-1988) Kira finalizează trei lung-metraje, din care niciunul nu ne este disponibil. Din „Sindromul astenic”, care le urmează, se poate deduce că este o perioadă de tranziție, în care principalele ei preocupări se cimentează și în care atinge maturitatea cinematografică. Personajele rămân oameni simpli, dar ies din tipare. Acestea încep să reacționeze după instincte, lăsând în urmă orice regulă de dezvoltare previzibilă. Aici, Muratova își începe și cea mai importantă perioadă a carierei, denumită de ea „ornamentalism”, concept patentat ca parafrazăre a esteticii lui Sergei Paradjanov. Dintre cele trei lungmetraje „ascunse”, „Poznavaya belyy svet” („Cunoscând lumea largă”, 1979) arată excelent, iar Muratova îl declară propriul favorit din filmografia sa.

FILMUL CA TRATAMENT PENTRU NARCOLEPSIE

Din 1989 și până în 2005 ne lipsește un singur film, „Chuvstvitelnyy militsioner” („Politiștului sentimental”, 1992). „Sindromul astenic”, probabil cel mai cunoscut lungmetraj al regizoarei, deschide această perioadă fructuoasă. În segmentul de început, filmul din film, Natasha pleacă de la înmormântarea soțului ei înfruntându-și viața și confruntându-se cu viețile celorlalți, pe care îi urăște din simplul motiv că ei încă trăiesc, pe când soțul ei nu. Această abordare implică și ura de sine – Natasha se abandonează în fața furiei în încercarea de a-și păstra viața luptându-se cu aceasta. Secvența este conectată la restul filmului prin unul dintre spectatori, Nikolai, care devine personajul central în segmentul principal. Nikolai este opusul Natashei – profesor de limba engleză într-un liceu, cu aspirații de scriitor, el nu face față cerințelor elevilor, soției, soacrei și lumii în general. Soluția lui, aleasă sau nu, este narcolepsia – sustragerea din fața oricărei provocări prin somn. Ocazional, camera îi părăsește pe

protagoniști și stăruie asupra altor personaje. „Sindromul astenic” este un univers al microcosmurilor compacte, tangențiale, care se ignoră reciproc.

REZERVAȚIA NATURALĂ DE PERSONAJE

„Sergei Gerasimov, profesorul meu, m-a învățat să fiu atentă la intonație, la felul în care vorbesc oamenii, și să iubesc asta”. Există o reticență explicabilă de a contura personaje cu *quirks* (capricii): ele pot părea incomplet trasate, adăugându-li-se aceste gesturi (deseori comice) numai pentru a fi suplinite lipsuri scenaristice. Pe de altă parte, majoritatea filmelor realiste sunt construite pe personaje atât de adâncite în propria dramă încât relaționează cu lumea numai prin aceasta, nelăsând loc unei dezvoltări tridimensionale. Personaje realiste, dar lipsite de viață? Muratova preferă viața în toate formele ei și nu neglijează faptul că oricine are tabieturi și ciudățenii, ticuri verbale, gesturi memorabile. Reușita ei în acest demers este că personajele nu devin nici caricaturi, nici șabloane. Trupa actorilor recurenți ai regizoarei (actori de film profesioniști, actori de teatru convertiți și neprofesioniști) contribuie mult la dezvoltarea personajelor – funcționează ca organele interne ale cineastei, având forme și funcții diferite pentru fiecare rol. Actorii, prin transformările lor, cât și personajele, prin ingenuitate, devin grupări *felliniene*; e o plăcere să-i redescoperi de la un film la altul, crescând o dată cu regizoarea. În „Pasiuni”, probabil filmul care adună la un loc cele mai multe elemente primordiale pentru Muratova și cel mai empatic cu natura umană și cu omul ca animal (social), regizoarea adună o astfel de grupare în jurul unei ferme de cai/hipodrom. Lungmetrajul reprezintă definiția unui diletant despre filmul „de artă” – oameni frumoși vorbind despre viață, moarte și iubire și, în fond, despre orice, în locații frumoase. „Pasiuni” amintește pe alocuri de Woody Allen, însă fără auto-introspecția atribuită acestuia și fără un program narativ clar. Universul personajelor regizoarei devine acum o rezervație naturală – menită ca atracție și distracție (*entertainment*), decorativă, dar și brutală.

FILME CU CAP, DAR ȘI CU COADĂ

În „Tri istorii” („Trei povești”) regizoarea prezintă trei segmente separate, cu o singură legătură structurală care face filmul unitar: tema morții sau cea a crimei față de o persoană apropiată. Cele trei scene prezintă poveștile unor „crime fără pedeapsă” – nu consecințele acestora, ci procesul producerii lor. Portretele sunt romanțate, dar nu apologetice – în ultimul segment, o fată de cinci ani îl otrăvește pe bătrânul care are grijă de ea după ce acesta o amenință că o va denunța pe mama ei, care fură prăjituri de la cofetăria la care lucrează. Animalele, care au fost integrate în narațiunea din „Pasiuni”, servesc aici ca reprezentări schematică și comportamentale ale personajelor: această ultimă secvență este deschisă de o pisică jumulind cadavrul unui pui. Bestialitatea instinctivă a animalelor este intrinsecă și pentru umanitate. „Un thriller moderat, cu accent de vaudeville”, așa descrie Muratova următorul film, „Vtorostepennye lyudi” („Cetățeni de mâna a doua”, 2001). Povestea lui pornește de la o falsă crimă întâmplătoare, pretext pentru un portret al greșelilor cotidiene care ne îndepărtează constant și al procesului reabilitării care urmează acestor greșeli; o abordare criptică și flamboiantă, dar savuroasă. Când realizează acest lungmetraj, Muratova este deja stabilită în Odessa, Ucraina, într-o situație paradoxală ca regizor de film – marginalizată, într-o industrie cinematografică prăbușită, dar totuși

privilegiată datorită statutului de unic regizor din Ucraina cu o reputație internațională.

GODARD ÎN „WEEKEND” LA BISERICĂ

Deconstrucția textelor pentru realizarea scenariilor atinge apogeul odată cu „Chekhovskie motivy” („Motive cehoviene”, 2004), film al cărui secret este semnalat din titlu. Regizoarea preia două nuvele de Cehov și le pliază elementele raționale și recurente (motivele) peste propria narațiune. Fiul cel mare al unei familii din Rusia rurală se întoarce acasă pentru bani; plecând apoi dezamăgit de haosul ostentativ și inutil de care deja s-a detașat, se trezește în mijlocul unui alt haos – ceremonia religioasă a unei nunți (ortodoxe, evident), situație de o desfășurare anacronică pe care cineasta o urmează în cel mai mic detaliu pentru următoarea oră, în timp real. Scena a fost pe nedrept comparată cu lentoarea filmelor lui Tsai Ming-liang sau cu anarhismul ambuteiajului din „Weekend”-ul lui Godard, însă Muratova face o analogie între condiția invitaților plictisiți ai nunții (care o privesc neputincioși, dar o perturbă) și spectatorii vanitoși care continuă să privească încă un film doar pentru că este „difcil”.

CRIMA ÎN CONTRACTUL PRENUPTIAL

Odată cu „Motive cehoviene”, regizoarea face o întoarcere neașteptată la alb-negru. Compozițiile se minimizează parțial, se atenuază – e vorba de un control exterior evaziv, introdus pentru a balansa calitatea stocastică a logicii imprevizibile a lumii ei. Următorul film, „Acordorul”, adâncește această notă într-o incursiune deliberată în lumea amăgitoare a decepției. Liuba caută mariajul la bătrânețe prin secțiunile de matrimoniale ale ziarelor, iar eterna ei companie, Anna, caută doar un simplu acordor de pian. Ele găsesc soluția ambelor probleme în Andrei, acordor și muzician excelent, potențial consort, dar mai ales maestru în înșelătorii. De fapt, ele reprezintă soluția lui Andrei, care, împreună cu prietena lui Lina, pune la cale o întregă șaradă prin care reușește să fugă cu banii celor două. Muratova își folosește și își îngrădește temele dezicându-se de ele, ce rămâne fiind o constantă goană după identitate. *Plot*-urile ei își păstrează realismul (magic/negru), dar cineasta a migrat de la simplu creaționism la o contrabandă pervertită a iluziilor, unde moneda de schimb este filmul.

UNIVERSUL CA ILUZIE

După 2005, Muratova redescoperă culoarea, dar își accentuează teatralitatea. În acest mod își realizează cele mai recente lungmetraje, „Dva v odnom” („Doi în unul”, 2007) și „Melodiya dlya sharmanki” („Melodie pentru o orgă de stradă”, 2009) – disponibile, dar încă fără subtitrări (în nicio limbă). De aceea îi rog pe vorbitorii de limbă rusă să transmită impresii – fără filtrul limbii, acestea pot fi „mai autentice”. La 76 de ani, Muratova nu pare a avea nici o intenție de a începe să-și analizeze sau reconsidere cariera, declarând: „Nu pot evalua ce am făcut sau ce mai am de făcut, și nici nu veți găsi pe altcineva capabil să o facă. Mi-ar trebui o excrescență analitică, încă un cap!” Până la urmă nu există autenticitate când vine vorba de filmele Kirei Muratova. Acestea nu pot fi descrise, ele nefiind descriptive, și nu pot fi analizate pentru că pledează pentru o proprie incoerență alienatoare. Problemele pe care le tratează sunt reale, dar se desfășoară într-un univers ce trebuie să rămână fictiv și care ne este, deci, străin.



Mărul, tabla, calul și după-amiaza **SAMIREI MAKHMALBAF**

de Cristina Bilea

Silueta firavă a Samirei Makhmalbaf plimbându-se pe covorul roșu de la Cannes în 1998, în calitate de cel mai tânăr regizor nominalizat vreodată într-o secțiune a festivalului, întruchipează dovada vie a paradoxului uriaș ce caracterizează societatea iraniană. O adolescentă de numai 18 ani străbate lumea pentru a-și prezenta filmul, „Sib” („Mărul”, 1998), o cronică amară a lipsei de libertate a femeilor din Iran în particular și din lumea islamică în general. Așa cum Samira însăși declară: „Oamenii mă întrebă: Iran este locul în care unor surori de 12 ani nu li se permite să iasă din casă și să vadă lumea? Sau este o țară în care o tânără de 18 ani poate face un film despre ele?”. Răspunsul este afirmativ pentru ambele întrebări.

Totuși, ar fi greșit să presupunem că „fenomenul Samira” ar putea fi altceva decât o raritate. Și nu pentru că tinerilor iranieni le-ar lipsi talentul, ci pentru că lupta pentru supraviețuire este de multe ori atât de crâncenă, încât nu lasă loc pentru nimic altceva. Samira este un caz fericit, bucurându-se de susținerea și experiența familiei ei, implicată în totalitate în cinema. Nu există membru al familiei Makhmalbaf care să nu fie legat ombilical de producția și realizarea de filme. Pasiunea pentru cinema a cunoscutului regizor

Mohsen Makhmalbaf, tatăl familiei, a fost transmisă pe rând tuturor, începând cu soția sa Marziyeh și fiica cea mai mare, Samira, și terminând cu fiul său Maysam și cu fiica cea mică, Hana. Acest model „cinematografic” al vaselor comunicante nu s-a aplicat doar la nivel de dragoste de cinema, ci și la distribuirea talentului, toți dovedindu-și măiestria încă de la primele proiecte, primite foarte bine de public și recompensate cu numeroase premii la festivaluri.

DRUMUL SPRE CANNES

Samira își începe cariera cu roluri minore în filmele tatălui său, Mohsen. Însă simpla ipostază de actriță nu o satisface, așa că la 15 ani renunță definitiv la școală și se ține scai de tatăl ei pentru a fura meserie. Mohsen realizează că nu mai e suficient să se dedice strict misiunii de regizor și că are responsabilitatea formării unei noi generații de cinești. Deschide o școală particulară de cinema, cu doar 7-8 studenți, printre care și Samira și mama ei vitregă, Marziyeh. Acestor studenți Mohsen le oferă o pregătire temeinică, care să le stimuleze totodată gândirea și creativitatea, o școală



Panj é asr, 2003

diametral opusă modelului iranian de învățământ, împotriva căruia se răzvrătise Samira.

Desigur, nu se pot contesta beneficiile pe care le presupune nașterea în sânul unei astfel de familii și ceea ce a însemnat Mohsen Makhmalbaf pentru cariera Samirei: mediul artistic în care a trăit, educația primită, ajutorul financiar și creativ (Mohsen este scenarist sau co-scenarist la toate filmele Samirei). Dar ascultând-o pe Samira vorbind despre cinema și despre lumea din filmele sale (o oglindă care dorește să aprindă conștiința poporului iranian) devine evident că nu este doar o umbră palidă a tatălui, ci o personalitate energică, profund tulburată de problemele societății în care trăiește.

Într-un interviu din 2003 de la Cannes, unde a participat cu cel de-al treilea lungmetraj al său, „Panj é asr” („La cinci după-amiază”, 2003), Samira mărturisește că i se pare foarte ciudat să vorbească despre un asemenea film, care tratează realitatea socială dureroasă a Afganistanului, lângă piscina unui hotel luxos: „E greșit. Mă deranjează foarte tare. Dar mă gândesc că astfel spectatorii pot auzi vocea poporului afgan, iar eu pot încerca să fiu reprezentanta lor.” („The Guardian”, 19 mai 2003)

Filmele Samirei se caracterizează printr-un realism social accentuat, brutal, dar nu brut. Realitatea este manipulată astfel încât să servească jocului artistic al regizorului, fără a înceta să pună degetul pe rănile multiple ale lumii islamice. Ca spectator exterior lumii arabe, îți este foarte greu să decantezi aceste semi-documentare, despărțind astfel realitatea de ficțiune. Ai tot timpul impresia că realitatea este la fel de alunecoasă precum sufletul acestor personaje, care de multe ori tac atunci când este necesar să vorbească sau te ametesc cu un discurs derutant, care prin repetiție se golește de semnificații. Frustrarea de a nu înțelege cu adevărat se transformă la un moment dat într-un fel de magie, a cărei frumusețe constă tocmai în ceea ce scapă înțelegerii obișnuite.

Această transfigurare a realismului, alături de tratarea temelor sociale actuale, precum și focalizarea pe clasele de jos ale societății și utilizarea actorilor neprofesioniști reprezintă atributele definitorii ale Noului Val Iranian din care face parte Samira Makhmalbaf, alături de tatăl său Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami, Amir Naderi și mulți alții. Regizorii Noului Val Iranian au adesea ca personaje centrale copii, folosiți ca simboluri la scară mică ale

poporului iranian. Personajele-copii sunt un truc des folosit de cineaștii iranieni pentru a evita complicațiile legate de modul îngreunat în care pot relaționa pe ecran două personaje adulte de sex opus, neînrudite, acestora fiindu-le interzis să se atingă.

Totodată, Noul Val Iranian restabilește rolul tinerilor în societate, spărgând canoanele vechilor reprezentări ale tinerilor ca molimă, personaje unidimensionale, care atentează la stabilitatea poporului iranian. Tinerii sunt acum mai educați decât generațiile anterioare, conștienți de lumea care îi înconjoară, în concluzie - o gură de aer proaspăt.

MĂRUL

Debutul în lungmetraj al Samirei este filmul „Sib” („Mărul”, 1998), povestea a două fetețe gemene de 12 ani, ținute prizoniere în casă de un tată excesiv de protector și o mamă oarbă, care nu își arată niciodată fața. Exasperați, vecinii familiei semnează o petiție către Protecția Copiilor. Asistenții sociali intervin și fetele își trăiesc prima zi de libertate pe stradă, făcându-și noi prieteni, iar tatăl își petrece după-amiază în locul fetelor, sechestrat în propria locuință. Samira își alege un eveniment cald, care încă mai ține prima pagină a ziarelor și îl adaptează pentru cinematograful, păstrând ca actori chiar personajele reale implicate în poveste. De altfel, prologul filmului este înregistrarea digitală a reportajului.

Firul narativ se desfășoară lent, minutele se scurg sub soarele leneș de după-amiază. Fiecare eveniment al trezirii la viață al fetițelor este tratat cu o grijă deosebită: spălătul rufelor, prima înghețată, primul joc de șotron cu niște școlărițe întâlnite pe stradă. În același mod se prezintă și trezirea conștiinței tatălui care, forțat de împrejurări, ajunge să înțeleagă că poate nu a procedat într-un mod corect și acceptă noua situație. Tatăl este întruchiparea vechii generații fundamentaliste, profund religioase, care își educă fetele după un ghid prăfuit, numit „Sfaturi pentru tați”. „Fetele sunt ca niște flori care se ofilesc în bătaia soarelui. Privirile bărbaților sunt soarele, iar fetele sunt florile.”, îi spune el asistentei sociale, rezumând astfel concepția sa despre modul în care trebuie ținute sub control femeile. Cu toate că filmul este un manifest evident împotriva acestor metode barbare de educație, Samira tratează cu blândețe și umanitate chiar

și personajele „negative” ale acestei povești, încercă să îl înțeleagă pe tată și îi oferă dreptul de a începe o nouă viață alături de fiicele lui. Deși comportamentul bărbatului are urmări care nu mai pot fi șterse, cele două gemene suferind de un ușor handicap mintal, „Mărul” este un film din care violența și răutatea aproape că lipsesc cu desăvârșire.

Tânăra regizoare profită de primul ei film pentru a testa eficacitatea cinematografică a mai multor simboluri, dintre care cele mai importante sunt floarea din ghiveci, oglinda și mărul (care dă și titlul filmului). Floarea din ghiveci, cu două inflorescențe, le reprezintă pe gemene. Ele încearcă fără prea mult succes să o ude, fiind împiedicate de grilajul de fier al ușii. Atunci când tatăl începe să înțeleagă că a greșit, observă și floarea și îi toarnă un pahar de apă. Oglinda ar putea fi chiar reflecția societății iraniene, despre care Samira afirmă că ar trebui să arunce o privire sinceră asupra sa și să-și corecteze greșelile. Fetele, băiețelul care vinde înghețată, chiar și un ied de pe stradă, se uită fără teamă în oglindă, tatăl însă refuză la început să se privească. Simbolul central, mărul, reprezintă accesul la cunoaștere, după care fetele tânjesc. Ele poftesc după mere, cer mere asistentei sociale și copiilor și le obțin în final, păstrând unul și pentru tatăl lor. Datorită realismului imaginilor, simbolul capătă un fel special de carnalitate, scena în care fetițele stau întinse pe pietre și mușcă cu poftă din mere fiind una dintre cele mai frumoase și vii momente ale filmului.

„Mărul” este un film care abundă de un optimism care va dispărea treptat în următoarele filme ale Samirei Makhmalbaf.

TABLA

Cel de-al doilea film, „Takhté siah” („Table”, 2000), este plasat în peisajul montan de la granița dintre Iran și Irak și se concentrează pe destinele a doi profesori nomazi, împovărați de greutatea tablelor de scris pe care le poartă în spate. Ei încearcă să-și câștige existența dând lecții particulare de citit și socotit, în schimbul a câțiva bănuți sau a unei bucați de pâine. Dar elevii sunt aproape imposibil de găsit. Primul dintre cei doi profesori întâlnește un grup de kurzi care încearcă să se întoarcă acasă, speriați de bombardamentele din Irak, iar al doilea se alătură unui grup de copii cărăuși, care transportă marfă de contrabandă peste graniță.

Chinuți de foame, sete și de pericolul ca soldații care păzesc granița să deschidă focul în orice moment, toți se luptă cu disperare să supraviețuiască, să meargă mai departe. Dar pentru cei doi profesori supraviețuirea presupune să convingă măcar pe cineva să participe la lecții. Educația într-o astfel de situație este mai mult decât inoportună, devine pur și simplu o absurditate.

Mulți critici au afirmat că „Table” este răzbunarea Samirei împotriva sistemului de învățământ, rigid și inutil. Însă filmul depășește nivelul unei simple răfuieli adolescente cu școala, el este profund poetic. Mersul nesfârșit, fețele transfigurate de efort ale oamenilor, ritualurile și rugăciunile lor, peisajul violent de frumos devin suficiente prin ele însele.

DUPĂ-AMIAZA

După „Table”, în 2003 Samira realizează „La cinci după-amiaza”, prima peliculă filmată în Afganistan după căderea talibanilor. Ca de obicei, tema filmului se naște sincer, din realitățile sociale ale momentului. „La cinci după-amiaza” explorează rolul nedefinit al femeilor într-o societate în schimbare, prinsă între rănile

nevindecate ale regimului trecut și speranța unui viitor mai luminos. Personajul principal, Noqreh, este o tânără ambițioasă care aspiră ca într-o zi să devină președintele Afganistanului. Pentru a-și îndeplini acest vis, Noqreh se duce fără permisiunea tatălui ei la școală, unde compune discursuri și intră în dezbateri politice. Pe de altă parte, familia lui Noqreh, compusă din Noqreh, tatăl, soția fratelui ei și bebelușul acesteia, se mută din loc în loc, în căutarea unei oaze religioase într-o lume pe care bătrânul o simte din ce în ce mai păgână.

Noqreh duce o existență dublă, ca un supererou: fică exemplară pentru tatăl ei fundamentalist și viitor om politic. Costumul ei de eroină îl reprezintă o simplă pereche de pantofi albi cu toc, care pentru Noqreh înseamnă prestanță și încredere, pantofi care își pierd orice farmec atunci când viața își arată colții și necesitatea de a supraviețui devine prioritară.

Privit în ansamblu, filmul este o confruntare de ritualuri: ritualurile vechi, pe care bătrânul le păstrează cu sfințenie și ritualurile noi lumi, pe cale de a se naște (burka ridicată peste cap, fluturând în vânt, pantofii cu toc pe care îi tot încălță Noqreh). Dar din această confruntare nu iese nimeni învingător, totul se prăbușește. Samira Makhmalbaf și-a pierdut speranța într-o renaștere a Afganistanului și în curând pesimismul ei se va adânci și mai mult.

CALUL

Cel mai recent film al său, realizat în 2008, se numește „Asbe du-pa” („Calul cu două picioare”) și prezintă relația sadică dintre doi băieței care au mare nevoie unul de celălalt. Unul dintre ei este bogat, dar nu are picioare și trebuie să fie transportat în cârcă, celălalt are picioare, dar nu are ce să mănânce. Tatăl copilului bogat îl angajează pe Guiah pentru a-l ajuta pe fiul său să ajungă la școală. De aici mai departe, numele lor nu se vor mai rosti niciodată, unul va deveni Stăpânul, și celălalt Calul.

Ceea ce simți tot timpul că ar trebui să devină o prietenie între doi copii singuri degenerază din ce în ce mai mult spre o relație inimaginabilă stăpân/animal. „Stăpânul” învață repede punctele slabe ale „Calului” și inventează noi metode de a-l umili. „Calul”, deși simte că ceva nu este în regulă, este nevoit să își păstreze slujba pentru a supraviețui. Treptat, granițele dintre normal și anormal, dintre rol și realitate se estompează și asistăm îngroziți la transformarea unui copil într-un cal. „Calul cu două picioare” prezintă îmblânzirea „Calului” de către „Stăpân”, un model tulburător de bestializare a omului.

În 2002, Samira Makhmalbaf este rugată să participe la realizarea filmului „September 11” în memoria victimelor atentatelor de la World Trade Center. În secțiunea regizată de ea, „God, Construction and Destruction” („Dumnezeu, Construcție și Distrugere”), o profesoară iraniană încearcă cu încăpățănare să îi facă pe micuții ei elevi să înțeleagă durerea victimelor tragediei și să păstreze un moment de reculegere. Dar copiii sunt mai preocupați de evenimentele recente de la ei din sat și nu își pot imagina nici măcar cum arată World Trade Center. Profesoara îi duce la un furnal din sat și îi obligă să îl privescă în liniște, imaginându-și suferința oamenilor care și-au pierdut viața atunci când un turn asemănător s-a prăbușit peste ei.

Se poate spune că demersul cinematografic al Samirei Makhmalbaf se poate compara cu cel al profesoarei din „September 11”. Pe de o parte, filmele sale sunt o oglindă în care poporul iranian să se privească cu sinceritate, iar pe de alta o fereastră deschisă pentru ca lumea să înceapă să înțeleagă Orientul Mijlociu și realitățile lui.



LUCRECIA MARTEL: PRECIZIA EMOȚIEI

de Emi Vasiliu

„La Mujer sin Cabeza” („Femeia fără cap”) a fost inclus acum vreo doi ani într-un festival de film de la noi. Ajuns la proiecție în urma unei recomandări, am regăsit pe ecran o sensibilitate cinematografică deosebită, m-am bucurat să văd o regizoare care acordă rolul secund narațiunii, în favoarea atmosferei psihologice.

Cum dibuim un film regizat de o femeie? Am auzit mulți bărbați/băieți susținând că văd/simt de la o poștă când e cazul. De multe ori, judecata cuprinde și o doză apreciabilă de misoginism, care pare să identifice un anumit tip de sensibilitate („bolnăvicioasă”?) și, poate, o atenție la detalii practice, cu trimitere directă spre climatul psihologic al eroinelor.

„Femeia fără cap” – „La Mujer sin Cabeza” – este cel mai recent film (2008) al Lucreciei Martel. Înainte de a analiza felul în care autoarea își plimbă eroina prin secvențe, e important de stabilit contextul în care acest personaj există. Vero este o femeie în jur de 50 de ani (dentistă, aflăm în cursul acțiunii), care trăiește într-un mediu cald, afectuos, împânzit de prieteni, rude, copii. În niciunul din cele trei filme ale Lucreciei Martel (amintesc „La Cienaga” și „La Nina Santa”) personajele nu experimentează genul de izolare socială întâlnit la filmele existențialiste europene. În Argentina Lucreciei, familia se ține împreună cu o putere păstrată de tradiție și de catolicismul viu. La începutul filmului, Vero dă cu mașina peste un câine, omorându-l pe loc. Șocul o marchează serios, imprimându-i o vizibilă alunecare într-un climat interior aproape autist. În șirul de secvențe care urmează accidentului, aceasta nu mai participă efectiv la schimbul

social din jurul ei. În cadre permanent populate, asistente medicale, copii, nepoți, necunoscuți, vorbesc ce au de vorbit, iar Vero rămâne în același spațiu fără reacție, separată de lumea din jurul ei. Femeia care pare să înnebunească amintește de „A Woman Under the Influence” al lui Cassavetes, în care (tot) blonda Gena Rowlands manifesta un decalaj vizibil cu realitatea, în care însă încerca să se integreze. Vero a Lucreciei Martel e mai pasivă. Acțiunile ei se reduc la impulsuri erotice către bărbații care îi ajung aproape, sugerând că lipsa de afecțiune ar putea fi una dintre cauzele derapajului.

„La Mujer sin Cabeza” e deosebit în primul rând datorită regiei și felului de a povesti. Spre deosebire de cinema-ul clasic american, Lucrecia Martel nu ierarhizează informațiile pe care le comunică în funcție de importanța lor pentru teza de demonstrat sau pentru personajul principal. Am observat cu toții că în multe filme informațiile importante sunt *alese* pentru scenariu. Astfel, ni se spune permanent ce trebuie să știm, ce avem nevoie să cunoaștem pentru a înțelege premisele și desfășurarea acțiunii. Lucrecia Martel desființează această ierarhizare a informațiilor în utile și inutile, unindu-le sub umbrela vieții ieșite din toate figurile de pe ecran. Dacă în cadru apare un personaj, el nu este acolo pentru a „contribui” la avansarea acțiunii, ci pentru a exprima exact ceea ce ar spune el ca personaj. Astfel, chiar dacă eroina e pe marginea nebuniei, slujnica o va întreba dacă să spele farfuriile, soțul dacă poate să facă o cafea, prietena dacă s-a vopsit de curând ș.a.m.d. Acest fel de a povesti poate fi deconcertant la prima vedere, pentru că spectatorul neantrenat

se va întreba la ce bun aceste conversații, în ce fel servesc tema nebuniei, unde duc, ce rost au. Totuși, Vero conduce filmul, trece dintr-o secvență în alta *înaintându-l*, iar informațiile importante (sau ce credem noi că ar fi important pentru temă) apar rând pe rând. Filmul devine un joc de-a șoarecele și pisica între realizator și spectator, în care Lucrecia Martel mai scapă din când în când câte un indiciu, după secvențe întregi de conversație care par să „nu ducă nicăieri”.

Un mic rezumat al informațiilor „utile”, dibuite la o a doua viziune, ar suna în felul următor: în urma unei coincidențe de imagine și sunet (un copil lovit de o minge de fotbal leșină, un câine latră lângă teren), Vero își asociază gândurile în convingerea că a omorât pe cineva cu mașina. În mintea ei, câinele devine o persoană. Vărul lui Vero se asigură la poliție că în acel week-end nu a avut loc niciun accident cu victime umane. În ziua imediat următoare, pe același drum are loc cu adevărat un accident, care de data asta pare să se fi soldat cu victime. Sub ochii lui Vero, aflată pe bancheta din spate în drum spre casă, pompierii caută rănitul în râul de la marginea șoselei. Mai târziu, apare informația că în acel loc s-a înecat un băiat. În fiecare zi, la casa lui Vero se oprește un băiat care se oferă să-i spele mașina și să o ajute la treburi. Vero se vopsește brunetă. Cumpără niște oale imense de la un meșter din regiune, pe care le aduc băietii care se jucau cu câinele la începutul filmului. O săptămână după accident, Vero revine la spitalul în care s-a tratat imediat după șocul inițial. La recepție nu există fișă de internare. Ajunsă din nou la hotelul în care a dormit imediat după accident, Vero nu găsește nici acolo o fișă de ocupare a camerei pentru weekend-ul trecut.

Sugestia autoarei Lucrecia Martel este că nu s-a întâmplat nimic; că Vero nu a ajuns niciodată la spital sau la hotel, că accidentul se poate să nu fi avut loc sau că urmările obsedante s-au petrecut exclusiv în mintea separată de realitate a lui Vero. Un final dezamăgitor, pentru că echivalează cu acea schemă simplistă în care o desfășurare extraordinară de întâmplări este rezolvată în momentul în care personajul se trezește. A fost doar un vis? Sau poate Lucrecia Martel vrea să ne transmită ceva despre citirea poveștilor. Mi-ar părea rău dacă mesajul ar fi mai intelectual. În ciuda finalului nehotărât, filmul este o introducere bună în lumea povestirii complexe, în care tot ce apare pe ecran contează, oricât de arbitrar ar părea.

Precedentul „La Nina Santa” („Fata sfântă”, 2004) urmărește un personaj feminin colectiv cu aceeași atenție la detalii practice. Scenariile argentinienilor sunt construite ca un puzzle, secvențe descriind, în spirit documentarist, amănuntele mundane ale vieții. Observatoare fină a detaliilor, Lucrecia Martel documentează o „realitate” mai presus de adevărul dialogului (variante aleasă de neorealismul român). Regia din cadre fixe, concentrarea pe prim-planuri și treceri prin cadru apropie personajele de ecran, intimizează prezentarea, îndepărtând-o de obiectivitatea documentaristică. În ciuda diferențelor estetice clare, sunt tentat de un raport cu noile filme românești pentru că Lucrecia e la fel de atentă la detaliile vieții. Deosebirea e că această regizoare nu renunță la o anumită calitate poetică a mizanscenei, în care crede ca un realizator îndrăgostit de cinema.

După mine cel mai reușit film din cele trei, „La Nina Santa” este plasat (la fel ca și primul „La Cienaga”/„Mlaștina”) într-o zonă a Argentinei puțin vizitată de reprezentări. Despre platourile nord-vestice nu se vorbește mult, m-a asigurat de curând un călător uruguayean. Este o zonă mai săracă, departe de „vibranta” (spun țigările) Buenos Aires. Probabil acest merit s-ar traduce la noi prin ușurarea de a descoperi și alte spații cinematografice în România, în afară de blazatul București.

La Nina Santa este Amalia, fiica de 14 ani a Helenei. Trăind într-un hotel de familie populat de figuri feminine de la cinci la 75 de ani, mama și copilul au o „lipsă” comună: Helena tocmai află că fostul ei soț va avea gemeni cu noua nevastă, în vreme ce Amalia găzduiește cu interes bărfele erotice ale celei mai bune prietene, Jose(fina). Bărbatul apare în persoana doctorului Jano, un domn aparent respectabil care vizitează hotelul în cadrul unui congres al medicilor. Bărbatul lipsă devine bărbatul comun; pentru a complica lucrurile, Lucrecia Martel introduce un element cu potențial blasfemitor: Amalia face parte dintr-un grup de studiu religios, de asemenea găzduit de hotel, care în momentul congresului dezbate problematica vocației, un concept important în doctrina catolică. Pentru cei mai atenți, „La Nina Santa” prezintă aspecte specifice filosofiei catolice, nefamiliare spectatorului ortodox. Între problema vocației, a chemării, și sexul anal practicat de prietena Jose cu iubitul ei în vederea evitării „relațiilor pre-maritale”, apare doctorul Jano, care-și împinge trupul în Amalia la prima adunare publică, neștiind că victima erotismului său este chiar fiica Helenei, al cărei spate grațios îl atrăsese (și el) în primele minute ale șederii la hotel. Influențată de lecturile religioase, tână Amalia devine convinsă că vocația ei este să mântuiască un om: pe domnul doctor Jano. Crud prezentate aici, transgresiunile apar în film cu deosebită subtilitate, putând fi citite cultural, nicidecum „pe față”. Demersul Lucreciei Martel nu conține nicio urmă de vulgaritate; Jano e departe de a fi un personaj demonic, semnele încercărilor erotice făcând parte dintr-o eră a moravurilor ascunse; realizat în 2004, filmul nu prezintă o *epocă*, ci prezentul (catolic) din nord-vestul Argentinei – un soi de Românie de la mijlocul anilor '90.

Patru ani mai devreme, Lucrecia Martel realiza primul său film de lungmetraj. În „La Cienaga” („Mlaștina”, 2001) este prezentată viața a două familii înrudite. Cea mai înstărită trăiește la țară într-o vilă cu piscină, ambele delapidate. Părinții sunt alcoolici; împărțind rar momentele de betie, copiii trebuie să se descurce mai degrabă singuri. Cealaltă familie trăiește în orașelul numit La Cienaga, unde se află și hotelul din „La Nina Santa”; au un stil de viață responsabil, fără excese. Copiii se joacă fără griji. Între secvențele de isterie ale soților alcoolici și încercările de mediere prin verișoara de la oraș, Lucrecia Martel interpune o situație amintind de „La Dolce Vita”: la televizor se transmite un reportaj dintr-o suburbie apropiată, în care mai mulți oameni susțin că au avut viziuni cu sfânta Maria. Singurul plan existent într-un film în care mai toate personajele se târâie lenese dintr-un pat în altul este dorința celor două mame de a face împreună o excursie în Bolivia, la cumpărături. Planul este abandonat. La oraș, unul dintre copiii familiei responsabile cade de pe o scară, murind pe loc. În același timp, una dintre ficele alcoolicilor se întoarce din satul cu viziuni înapoi la mizerabila piscină a familiei, declarând că „n-a văzut nimic”. Un film despre haos și arbitrar, extrem de intelectual ca temă, regizat și montat cu mare precizie formală, „La Cienaga” e captivant prin vioiciunea copiilor care îmbulzesc cadrele, se aruncă în piscină, flirtează, țipă tare. Scenariul preia amănunte ale vieții de familie și le dezvoltă natural, presant, construind un univers al grijii pentru copii, reflectate înapoi, prismatic, asupra adulților și a felului în care trăiesc ei acolo, într-o suburbie izolată în nord-vestul Argentinei. Încetinind ritmul observării, aducându-l sub dinamica vieții urbane, filmele Lucreciei Martel investighează psihologia feminină, ajungând la concluzii îngrijorătoare pentru argentinienice: mamele sunt bătute de soartă indiferent cât de puțin beau, fetele confundă sexul cu religia, iar doamnele fără cap riscă să-și piardă mintile dacă dau cu mașina peste un câine.



NELINIȘTITA VĚRA CHYTILOVÁ

de Gabriela Filippi

Regizoare de film experimental, comedie, horror, dramă, Věra Chytilová este o personalitate la fel de controversată precum filmele ei. Privită drept isterică de oameni din breaslă, dar și admirată pentru curajul său, o moralistă subtilă și jovială uneori, sau sumbră și fără umor alteori, regizoarea a fost preocupată întotdeauna în filmele sale de problemele societății. Pentru o mai mare eficiență, regizoarea a încercat chiar, după 1990, să înlocuiască cariera de regizor cu cea de om politic, tentativă idealistă menită eșecului.

○ misiune a artistului

Noul Val Ceh – din care Věra Chytilová a făcut parte ca singura reprezentantă de sex feminin printre regizorii consacrați Miloš Forman, Jirí Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš, Ján Kadár și Ivan

Passer – s-a lansat la începutul anilor '60, când Cehoslovacia, pe plan politic, se îndrepta spre un socialism democratic. În ciuda închistării și a problemelor cu care țara se confrunta la acea dată – probleme reflectate și în filmele tinerilor cineaști –, direcția adoptată de Partid a asigurat artiștilor o libertate mai mare de exprimare, permițând chiar vehicularea unor viziuni critice la adresa felului în care era condusă societatea.

Primul film ce a atras atenția asupra noii mișcări din cinema cehoslovac a fost „Perle din adâncuri”(1965), film de grup în care Menzel, Němec, Jireš, Schorm și Chytilová regizau fiecare câte un episod. Ceea ce unea cele cinci fragmente era intersul comun al autorilor pentru povestea inspirată de cotidian, de oamenii simpli, cu nevoi concrete și ambiții modeste. Această aplecare asupra universului oamenilor mărunți, privit în amănunt, cu delicatete,

dar și umor, intră în cinema prin intermediul literaturii lui Bohumil Hrabal, autor al nuvelor ce au stat la baza scurtmetrajelor adunate sub titlul „Perle din adâncuri” și mai apoi scenarist al filmelor lui Jiří Menzel, printre care și „Trenuri bine păzite” (1966), unul dintre cele mai mari succese ale cinemaului cehesc.

„Perle din adâncuri” a fost privit de către critici, ulterior momentului, drept filmul-manifest al tinerilor regizori cehi ai anilor '60 pentru că de aici reieșea pentru prima dată felul în care cineaștii începeau să se raporteze la artă: ei toți confereau muncii lor o misiune socială. Menirea de a „descoperi” minunățiile ascunse în cotidian și personajele lipsite de calități remarcabile, reprezenta un gest de solidaritate al artiștilor față de conașionarii lor, într-un moment istoric tulbure. Având un ideal similar cu cel al neorealștilor, și estetica Noului Val Ceh se aseamănă cu cea a predecesorilor italieni: cadrele lungi încetinesc povestea, o lasă să plutească într-un timp ce permite analiza și familiarizarea cu o lume devenită astfel aproape palpabilă. Sunt folosiți deopotrivă actori profesioniști și amatori, se filmează în decoruri autentice.

Cu totul deosebită în cinemaul ceh al anilor '60 este preferința acestor cineaști pentru fabulos. În filmele lor, tranziția de la realism la fantastic sau absurd se realizează cu mult firesc. În primul episod din „Perle din adâncuri”, „Moartea domnului Baltazar”, regizat de Menzel, doi soți de aproximativ cincizeci de ani, însoțiți de un bătrân, se îndreaptă cu automobilul lor vechi spre un raliu. În timp ce femeia și bărbatul discută numai date tehnice cu privire la performanța diferitelor componente ale mașinii, bătrânul rememorează evenimente de demult. În lipsa auditorilor, discursul lui ajunge o judecată pe care bătrânul și-o face sie-însuși. Monologul este eliptic, urmând șirul ideilor așa cum apar pentru persoana ce le gândește, atunci când nu trebuie explicate pentru un al doilea. Bătrânul se oprește în permanență dintr-o reflecție spre a o contrazice, sau spre a-i adăuga o nuanță nouă, în căutarea unui adevăr distorsionat acum de trecerea timpului. Povestea capătă un suflu magic: printre zgomotul de motoare și agitația competiției, un bătrân își bolborosește regretele și nelămuririle acumulate în viață și nimeni nu pare să-l audă sau să-l vadă. Înțelesul episodului se complică însă atunci când autorii aleg să simuleze, în mod simbolic, moartea personajului. În timpul cursei, femeia se îngrijorează neștiind unde este bătrânul. Acestei secvențe i se succedează imaginile unui accident pe carosabil în care un om moare. Alăturarea evenimentială sugerează că cel decedat este chiar bătrânul, fapt dezmințit însă în finalul episodului, când cei trei – cuplul de vârstă medie și bătrânul – sunt din nou în automobil, în drumul de întoarcere. În mod miraculos, cei trei reușesc să poarte pentru prima dată în tot filmul o conversație care să-i anime în mod egal. Atenția pe care regizorul o acordă detaliilor realiste cuprinse în prezentarea pregătirii raliului, a bucuriei și a agitației produse în rândul celor care așteaptă să vadă spectacolul, dovedesc faptul că Menzel nu este un moralist conformist. El nu opune singurătatea bătrânului, superficialității întrecerii sportive. Tonul lui cuprinde totodată jovialitate și tristețe, într-un imn adus unei existențe în care frumusețea și sordidul coexistă și se înlănțuie fără o logică anume. După un model foarte asemănător este construit și episodul Vărei Chytilová, „Automat Svět” (tradus literal „Barul-lume”). Seara, la o berărie de cartier, mai multe evenimente semnificative au loc concomitent: în toaleta localului o tânără s-a sinucis și proprietara barului trebuie să se lupte cu mulțimea de clienți cherceliți care nu vrea să părăsească birtul. La etaj o nuntă este în plină desfășurare. Mireasa coboară desculță și beată scările și are o discuție la tejea

cu poliștistul venit să întocmească raportul despre sinucigașă. Aflăm că cei doi s-au mai întâlnit o dată în ziua respectivă, prilej cu care poliștistul l-a arestat pe termen scurt pe proaspătul ei sot pentru că acesta l-a calomniat. Tânăra nu vrea să-și petreacă noaptea nunții singură și îi propune unui bărbat aflat și el în bar, un artist cu înclinație pentru morbid, să plece împreună. Ajunși aproape de casa lui, izbucnește furtuna, iar bărbatul se oprește în grădină pentru a lega copacii tineri de araci, încât să nu-i rupă vântul, folosindu-se de bucăți de material smulse din rochia miresei. Se remarcă în acest fragment realizat de Věra Chytilová grija pentru plastica imaginii: scenele cu cei doi oameni în grădină noaptea, mergând împotriva vijeliei, filmați în relanti și imaginile arbuștilor legați cu fâșiile lungi, albe, care flutură în vânt au un impact vizual puternic, prin stranietatea lor.

Ca și episodul lui Menzel, fragmentul regizoarei este ambiguu, iar decizia sa de a nu lega tablourile prezentate într-o semnificație clară, vine tot ca o celebrare a vieții și a impredictibilității cu care întâmplările se nasc și se întrepătrund. Această atitudine de minunare în fața vieții, caracteristică cineaștilor Noului Val Ceh, își găsește însă o justificare și în dorința lor de a sfida „cinemaul oficial”, construit după principiile artei realist-socialiste, care impunea un mesaj limpede, instructiv. Tinerii regizori ai anilor '60 se revoltă împotriva moralismului și a artificialității structurii filmului de propagandă, care insista asupra principiului justițiar. Protagonștii filmelor Noului Val Ceh, prin simplitatea lor și dramele individuale, se opun, de asemenea, eroilor pompoși din filmele dictate de ideologia comunistă.

Nu numai prin forma lor, filmele Noului Val Ceh înfruntau regimul politic al vremii, ci și prin aluzii explicite. Există câteva astfel de exemple și în filmul de grup realizat în 1965. În bucata regizată de Elward Schorm, „Casa fercirii”, doi angajați ai statului au datoria de a merge în sate pentru a întocmi contracte de asigurare localnicilor. Ei ies îngroziți din casa unui țăran bizar, pictor naiv, care se ocupă și cu împăierea de animale. După acest episod, birocrății concluzionează că „este mai bine ca unele lucruri să fie lăsate așa cum sunt”. În episodul Vărei Chytilová chelnerița ceva mai în vârstă critică lipsa de eleganță a unuia dintre clienți, îmbrăcat într-o uniformă muncitorească. Tânărul se apără spunând că aceasta este ultima modă vestimentară.

Filmele cineaștilor Noului Val au fost tolerate de conducerea politică și timp de aproape cinci ani au fost produse în Cehoslovacia câteva opere-reper pentru istoria cinematografului : „Iubirile unei blonde”, 1963, și „Balul pompierilor” (1967) realizate de Miloš Forman, „Magazinul de pe corso”, al lui Ján Kadár și Elmar Klos (1965), „Trenuri bine păzite”, al lui Jiří Menzel (1966) „Margarete”, în regia Vărei Chytilová (1966) și „Gluma”, regizat de Jaromil Jireš (1968). Avântul cinemaului ceh a fost suprimat în perioada de „normalizare” ce a urmat ocupației sovietice din august 1968. Miloš Forman, Jan Němec și Ivan Passer au emigrat. Regizorii care au rămas în țară s-au lovit de o cenzură drastică și adeseori de interdicția de a mai realiza film.

Între inovația cinematografică și ancorarea în contextul politic

Putine dintre filmele realizate de Věra Chytilová mai interesează astăzi mai mult decât pentru trasarea unui parcurs în cariera cineaștii care a regizat „Margarete” (1966) – filmul cel mai discutat din filmografia ei – și asta pentru că majoritatea celorlalte opere au



Margarete, 1966

vizat un scop de moment care, o dată cu schimbarea realității la care făceau referire, și-au pierdut eficacitatea.

Regizoarea cehă recurge adeseori, în anii de dinaintea căderii Cortinei de Fier, dar și în cei care au urmat, la alegorii care recompun și zugrăvesc realitatea socială. „Margarete” este un film actual deoarece metafora folosită aici se poate aplica tuturor regimurilor politice și este poate chiar mai reprezentativă pentru societatea de consum, decât pentru cea comunistă, din vremea în care a fost realizat. Mai presus de contextul social la care se raportează filmul, „Margarete” rămâne valoros pentru ingeniozitatea sa stilistică.

Filmele regizoarei sunt adesea dezvoltări ale unei reflecții sau ale unei imagini în jurul căreia se brodează acțiunea. „Margarete” este construit pe baza unei teme: inutilitatea. Protagonistele, două tinere frumoase și fără ocupație decid ca „din moment ce totul în jurul lor se degenerează, să devină și ele niște degenerate”. Ceea ce urmează este un ritual al risipei; fetele sunt prezentate, într-o succesiune evenimentială aleatorie, distrugând obiectele din jurul lor și ponegrind persoanele cu care intră în contact și chiar pe ele însele. Tinerele și-au creat și un mic moment al lor: își progreamază întâlniri cu bărbați mult mai în vârstă, iar cât timp una dintre se află la restaurant, însoțită, cealaltă apare ca din întâmplare, se arată surprinsă de coincidență, se așază la masă și, cu un aer inocent, comandă toate felurile de mâncare din meniu, spre îngrijorarea bărbatului. Apoi, sub promisiunea că îl vor conduce acasă, se urcă în tren alături de el, după care coboară în ultimul moment, înainte ca trenul să plece din stație, părăsindu-l pe bărbatul astfel umilit.

Spectacolul mâncării irosite constituie elementul principal al filmului. Fetele merg vesele pe stradă, mușcând câte puțin din știuleții de porumb pe care îi au în mâini și apoi aruncând cocenii, încă plini de boabe, peste tot în urma lor. Într-o altă scenă, fetele sunt acasă în pat și ascultă din receptorul telefonului confesiunile unui bărbat amoretat de una dintre ele, iar între timp se tachinează și își oferă una alteia să guste din castraveții murați pe care îi taie cu foarfeca. Momentul culminant din „Margarete” implică tot un praznic. Tinerele nimeresc într-o încăpere fastuoasă în care urmează să aibă loc o recepție. Platourile îmbelșugate sunt întinse pe un bufet lung, alături de băuturi. Invitații nu au ajuns, iar în încăpere nu mai este nimeni, în afara de cele două fete, care încep să guste din bucate, vârându-și mâinile și stricând aranjamentele, iar apoi întinzând sosurile, salatele și prăjiturile peste tot în jur: în farfuriile de la masă,

pe podea și pe perdelele de voal, pe care fetele le desprind pentru a-și improviza o rochie de mireasă.

Filmul Vărei Chytilová este derutant deoarece intențiile autoarei par a se contrazice. Chiar dacă întreprinderea moralizatoare este evidentă prin critica adusă protagonistelor, autoarea pare totodată să se amuze alături de ele. În acest sens, este relevant faptul că scenariul filmului a fost scris de două femei, Věra Chytilová colaborând la redactare cu Ester Krumbachová (personalitate marcantă a cinemaului ceh, care, chiar dacă nu a regizat ea însăși nici un film, a colaborat ca scenarist, consultant de regie și scenograf la multe dintre filmele acelor ani și căreia Vera Chytilová îi dedică în 2005 un documentar, numit „În căutarea lui Ester”). „Margarete” este un caz foarte special de film feminist în care entuziasmul față de puterea femeii în raport cu bărbatul și exaltarea imaginativului femeiesc sunt întărite de o critică față de abuzul acestor potențialiuri. Pe baza creativității atribuite femeii în filmul Vărei Chytilová, „Margarete” permite identificarea unui public, în mare parte feminin, cu cele două protagoniste. Totuși, în construcția filmului sunt folosite procedee care resping identificarea. Nu există o gradare cronologică a evenimentelor și nici o maturizare în gândirea personajelor, cu toate că acestea sunt mimate: scena ospățului întrece toate pozele prezentate până atunci, iar finalul, improbabil și caricatural, în care fetele realizează că au greșit și încearcă să-și ispășească păcatele făcând curat în încăpere și reconstituind din cioburi farfuriile sparte, peste care așază șervetele șifonate și murdare, sunt doar componentele unei farse. Și tehnicile cinematografice folosite atrag atenția asupra artificialității spectacolului: un montaj fragmentat și ritmat, efecte de culoare introduse vizibil și fără o altă justificare decât plăcerea pur vizuală, racorduri false. „Margarete” reprezintă un experiment filmic în care răzvrătirea personajelor (chit că nu și aprobată pe de-a-ntregul de autoare) este întărită de o structură audio-vizuală anarhică.

Următorul său film, „Fructul paradisului”, apărut în 1970 (an în care Cehoslovacia apucase să simtă îngrădirea și imposibilitatea de a mai gândi și exprima liber, în afara ideilor vehiculate de autorități) este o alegorie despre adevăr. Filmul începe printr-o secvență suprarealistă cu Adam și Eva în Paradis. Cei doi apar neclar, două contururi care pășesc încet, ținându-se de mâini, sau îmbrățișați, pe un fundal adăugat prin supraimpresiune, în care se succed imagini ale unor detalii vegetale: frunze ale căror nervuri se disting



Margarete, 1966

clar, flori neobișnuite, mușchi și licheni etc. Atmosfera stranie de lume inițială este creată și de incantațiile nedesluite. Sunetele se adună treptat într-un cântec distinct, în care se repetă cuvintele „Vreau să știu adevărul”, tot mai intens. Eva mușcă din măr, și cei doi sunt aruncați într-o lume ce prezintă elemente contemporane, dar care este condusă după alte legi. Și interpretarea actorilor este una expresionistă, cu gesturi izbucnite direct din simțire și tensiuni interioare exprimate corporal. Narațiunea se continuă tot într-un registru metaforic: Eva se îndrăgostește de un bărbat sugerat a fi diavolul, dar și un criminal de fete tinere. Bărbatul încearcă să o evite, dar aceasta reușește să-l seducă după care își schimbă planurile și îl omoară. Filmul funcționează aproape ca o operă abstractă, din moment ce culorile decorurilor și ale costumelor, muzica atmosferică, prezentă în permanență pe fundal, sunt mai importante chiar decât povestea în sine. Singura noimă a narațiunii pare a fi observația că dorința de a cunoaște adevărul constituie un joc cu moartea.

După acest film, foarte nonconformist prin mijloacele de expresie folosite, Věrei Chytilová îi va fi interzis să mai regizeze timp de șase ani. După o luptă lungă purtată cu autoritățile, cineasta va fi lăsată să filmeze „Jocul cu mărul”, proiect pe care îl finalizează în 1977. Și acest film a fost respins de cenzura comunistă și cineasta a redactat două scrisori către președintele țării, până ca filmul să obțină dreptul de a fi proiectat cu public. „Jocul cu mărul” nu convenea, pentru că prezenta un șir de relații amoroase imorale. Protagonista era o asistentă medicală tânără dintr-o maternitate, implicată într-o relație cu doctorul, care, la rândul lui, mai întreținea o legătură cu nevasta colegului și prietenului său cel mai bun. Anna este foarte insistentă și, pentru a-l cuceri pe bărbat pe de-a-ntregul, pretinde că este însărcinată. Josef (interpretat de Jirí Menzel) reacționează rău la auzul veștii, și atunci femeia se hotărăște să renunțe la el pentru totdeauna. Nu se mai văd o vreme, timp în care ea descoperă că este cu adevărat însărcinată și, așteptând copilului, își regăsește calmul și forța. Bărbatul își dă seama însă că o iubește, o caută și se împacă. Povestea, banală astăzi, conținea mai multe elemente subversive în contextul în care filmul a fost realizat - în primul rând, prezenta un personaj hotărât și impulsiv, neatent la norme atunci când interesele proprii îi dictează altceva. De asemenea, secvența de început prezintă imagini filmate la o naștere reală, ceea ce reprezenta o mare indecență, ca de altfel și imaginea sânilor dezgoliți ai unei femei, pe

care Věra Chytilová o include în filmul său. Regizoarea semnala într-un interviu acordat lui Robert Buchar în 2004 faptul că în 1977 era permis să arăți în film doar un singur sân.

Narațiunile filmelor sale ajungeau astfel un pretext pentru denunțarea unor absurdități ideologice, sau pentru strecurarea unor mesaje încifrate. „Calamitate” (1982) este un film absurd și aparent gratuit. Este povestea unui tânăr impulsiv (caracteristică întâlnită la personajele Věrei Chytilová) care abandonează facultatea pentru a deveni mecanic de locomotivă. Dostál are mai multe tentative de a începe o relație de dragoste, dar toate se încheie când realizează că femeile din jurul lui sunt în căutarea unei aventuri, nu a unei legături serioase. Pe durata unei curse, peste trenul manipulat de tânăr cade o avalanșă. În singurul vagon cu pasageri ai trenului sunt adunate, în mod inexplicabil, personaje care au apărut în diferite momente ale filmului. Captivii sunt găsiți și salvați. Se poate ca Věra Chytilová să fi realizat filmul acesta pentru o singură scenă: cea în care personajele, din întuneric, se întrebă dacă vor primi ajutor din exterior; din partea de sus a unei ferestre începe să se întrevadă o lumină plâpândă, care devine tot mai puternică, cu cât cei din afară înlătură zăpada pentru a elibera pasagerii. Metafora este împinsă și mai departe: înainte de a primi ajutor, mecanicul de locomotivă și cei doi însoțitori de drum deschid ferestrele și aruncă zăpada în interiorul vagonului, sperând ca stratul așternut să nu fie înalt. Însoțitorii încep să sape în partea dreaptă din direcția de mers a vagonului, pe când Dostál pornește din partea stângă, explicând că avalanșa a căzut din dreapta și este firesc ca partea stângă să fie mai liberă (iar aici, dreapta și stânga nu reprezintă grupările politice, ci poziționarea pe hartă, între dreapta – estul și stânga – vestul).

Dacă o parte din filmele realizate de Chytilová înainte de '90 nu mai sunt de actualitate din rațiuni evidente, pare însă că munca ei ulterioară nu s-a mai racordat la realitate (cel puțin nu la o realitate cinematografică). Cel mai recent film al său, „Momente plăcute”, realizat în 2006 este o aglomerare de fragmente din viețile diverselor personaje venite la același psihiatru. Filmul desfășoară situații neinteresante, care nu-și găsesc soluții: gelozii între soți, conflicte de putere între părinți și copiii ajunși la maturitate, dificultăți în cupluri în care bărbatul are vârsta copilului partenerei lui, etc. „Momente plăcute” este filmat din mână, imitându-se spontaneitatea scenelor surprinse, dar chiar și aparatul de filmat se impregnează aici de isteria poveștii, înclinându-se în unghiuri neverosimile.

FESTIVALUL INTERNATIIONAL DE FILM DE LA SARAJEVO

ediția a 16-a | 23 - 31 iulie 2010

de **Andreea Borțun**

ÎNTÂLNIRI FERICITE *Jurnal de Talent Campus*

Se întâmplă uneori să te găsești la momentul fericit în locul fericit. Spun fericit, și nu potrivit, pentru că e mai mult decât potriveală. Se întâmplă să fii în căutarea unor lucruri și să ai bafta să le găsești, parcă ordonate cronologic pentru tine (așa cum îți sunt și gândurile și întrebările): filmele potrivite, care oferă răspunsurile potrivite și generează întrebările pentru mai departe. Pe deasupra, mai există ceea ce mie îmi place să numesc „întâlniri fericite”: dialogul/monologul cu o persoană/al unei persoane care te inspiră și te face să crezi că poți și că nimic nu e imposibil atât timp cât crezi în ceva și simți că ai ceva de oferit.

Cam asta a fost Sarajevo Talent Campus pentru mine: ieșirea dintr-o bulă în lume. Poate că e mult spus, dar extinderea comparațiilor te face inevitabil insuficient, iar insuficiența, după mine, e bună.

Conceptul cadru al acestui Campus este acela de a aduce laolaltă 65 de tineri cineaști din 13 țări din Europa de Est, Sud-Est și Centrală și de a permite ca această întâlnire să nască idei, colaborări și transformări. Dincolo de seminarii și workshopuri, se lasă loc interacțiunilor și dialogurilor. În afară de asta, ca scenarist ai parte de întâlniri cu Script Doctori - persoane care vin cu scenariul tău

printat, pus pe spiră, plin de notițe și întrebări numai pentru tine. Workshopurile de scenaristică de anul acesta au fost susținute de Licia Eminent, „script analyst” pentru European Coproduction Funds, Eurimages, expert al Arte France Cinema și colaborator al programului Media. Tema principală a atelierului a fost bazată pe relația particular-universal în scrierea unei povești. Pentru evidențierea celor două concepte Eminent a folosit ca exemple de analiză „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” (2007), al lui Cristian Mungiu și „Flandres” (2006), al lui Bruno Dumont. Cheia stă în a alege o poveste mică pentru a spune povestea mare.

Una dintre cele mai inspiraționale întâlniri pot spune însă că a fost cea cu regizorul turc Semih Kaplanoglu. Firul principal al discuției a constat în tema „tradiție versus modernitate”. Regizorul a vorbit despre necesitatea de a explica de unde vii, despre cunoașterea din noi care ne va face să oferim, la rândul nostru, ceva lumii. Pe Kaplanoglu aura mistică se mulează perfect: cu un calm desăvârșit, o privire blândă și un soi de modestie admirabilă, acest om reușește să se pună „pe tavă” și să vorbească despre propriile sale credințe, fără a predica însă. La el scenariul nu e niciodată doar „a priori”. E vorba de un proces mult mai complex, care se construiește pe măsură ce proiectul crește și prinde viață și continuă să se dezvolte chiar și „a posteriori”. („după a doua revizuire urmează castingul

și, inevitabil, lucrul cu actorii aduce modificări scenariului” – e o trecere de la idee, la personaj și se finalizează cu o substanțială contribuție a actorului). Pentru Kaplanoglu, arta servește drept mijloc de a înțelege „acea altă lume”: lumea noastră interioară.

E fascinant să te afli într-o sală de 200 de locuri, să împărtășești o experiență comună pe parcursul unei proiecții și să poți adresa întrebări unor cineaști precum Gaspar Noé, Bruno Dumont sau Semih Kaplanoglu. E minunat să încerci sentimente noi, pe care nu credeai că le-ai putea simți vreodată și să constăți că oamenii pe care îi apreciezi au trecut prin aceleași dileme și s-au lovit la un moment dat de aceleași limitări ca și tine. Și pentru că Sarajevo a servit ca o sursă de revelații succesive, iată câteva din filmele care ar trebui să-și asume acest merit.

FLOODING WITH LOVE FOR THE KID

sau Rambo se întoarce pentru a reuni teatrul și filmul

Una dintre cele mai sesizate diferențe în relația cinema-teatru cred că rămâne cea a convenției de spațiu și a manierei în care aceasta este utilizată. Prin prisma naturii sale, teatrul rămâne o artă care suscită imaginația spectatorului, care recurge la „minima înțelegere” – „eu sunt al patrulea perete și mă prefac să te cred”. Filmul, pe de cealaltă parte, este o artă care încearcă, în principal datorită structurii sale naturaliste, să ducă „minciuna” vizuală cât mai departe: e o artă ușor mai parșivă, care încearcă să se absoarbă în realitatea ei. Iluzia este mai puternică în cinema, cred că în principal și datorită spațiului și a contextului său „realist”.

Lars Von Trier, în al său „Dogville”, încearcă să elimine acest naturalism, apropiind convenția spațiului de cea teatrală: lipsa decorurilor, simpla delimitare a acestuia conform unei hărți arhitecturale, fac ca acest film să apropie cele două arte atât de despărțite, cred eu, pe nedrept de-a lungul evoluției acestui veac cinematografic.

La Sarajevo am avut șansa de a viziona un film, sau poate nu l-aș numi un film, cât un experiment filmic, de reală excepție. „Flooding With Love For The Kid” este viziunea actorului Zachary Oberzan asupra romanului lui David Morrell, „First Blood”, roman care a stat la baza stallonienei serii „Rambo”. Până aici nimic formidabil. Frumusețea constă însă în faptul că vorbim de o producție care a costat 96 \$, în care regizorul/monteurul/operatorul – Zachary Oberzan - interpretează aproximativ 24 de roluri. Filmat în întregime în garsoniera sa de 66 mp din Manhattan, acest film pune câteva întrebări serioase legate de „credința” spectatorului și de nivelul de credibilitate pe care acesta îl acordă unei creații cinematografice. Avem oare nevoie de decoruri fabuloase, avem oare nevoie de sute de actori, avem oare nevoie de mișcări de aparat complexe pentru a intra în poveste și a CREDE? Sala cinemaului a fost la începutul proiecției plină – la finalul celor două ore am rămas aproximativ 20 de persoane - am rămas cei care am văzut ceva dincolo de aparenta glumă de youtube.

E, într-adevăr, poate greu de înțeles și de acceptat că un brad în mijlocul camerei face ca acolo să se nască o pădure, e poate greu să vezi cum un personaj se acoperă într-o cadă cu câteva prosoape umede, când de fapt el crede că se acoperă cu nămol. Dar nu sunt oare aceste arte - filmul și teatrul, frumoase și speciale prin însuși ludicul lor?

Peter Brook afirma apropo de conceptul său –spațiul gol- cum că acesta permite spectatorului satisfacția jocului cu propria imaginație: un personaj spune „Suntem la porțile Tebei” și atunci

noi, cei de pe scaun, începem să creăm. Nu e oare asta frumusețea: activitate versus pasivitate? Nu trebuie oare și noi să colaborăm la procesul creator? Nu e oare greșit să fim lăsați la o parte și să așteptăm să ni se ofere și să credem? Și nu e oare mai pasionant să fim de la început înștiințați de „minciună”? Nu vom crede niciodată cu deplinătate în ceea ce ni se proiectează pe ecran, așa că de ce să nu ne jucăm cu convenția și să nu ne lăsăm prinși de joc? Cumva, acest pariu cu realitatea pe care anumiți cineaști îl încearcă funcționează până la un anumit punct: ne lăsăm prinși, ca la un moment dat să ne aducem aminte că nu e decât un film și că totuși ne aflăm într-o sală de cinema în care simțim disconfortul scaunului și mirosim transpirația celui de lângă noi; aceasta e, de fapt, realitatea în care suntem plasați și pe care nu o putem ignora, nici fizic și nici psihologic.

La teatru, e de ajuns să vezi o ramură sau să auzi o replică care plasează acțiunea și te încadrezi instantaneu într-un spațiu. Asta face și Oberzan în al său film și de fapt face chiar mai mult decât atât, pentru că te găsești pus în situația în care să atribui anumitor obiecte (spre exemplu, prosoapele umede de care aminteam mai sus) alte sensuri și utilizări decât cele cu care ești familiarizat. Mai mult decât atât, trebuie să ignori canapeaua sau dvd-urile de pe bibliotecă (obiecte care nu fac parte din set-up în momentul acțiunii respective) și să te concentrezi doar asupra acelor care își găsesc sensul în poveste. Poate părea greu acest exercițiu, însă nu necesită de fapt nici concentrare, nici efort - totul vine foarte natural, iar procesul de eliminare a lucrurilor inutile e foarte simplu și organic.

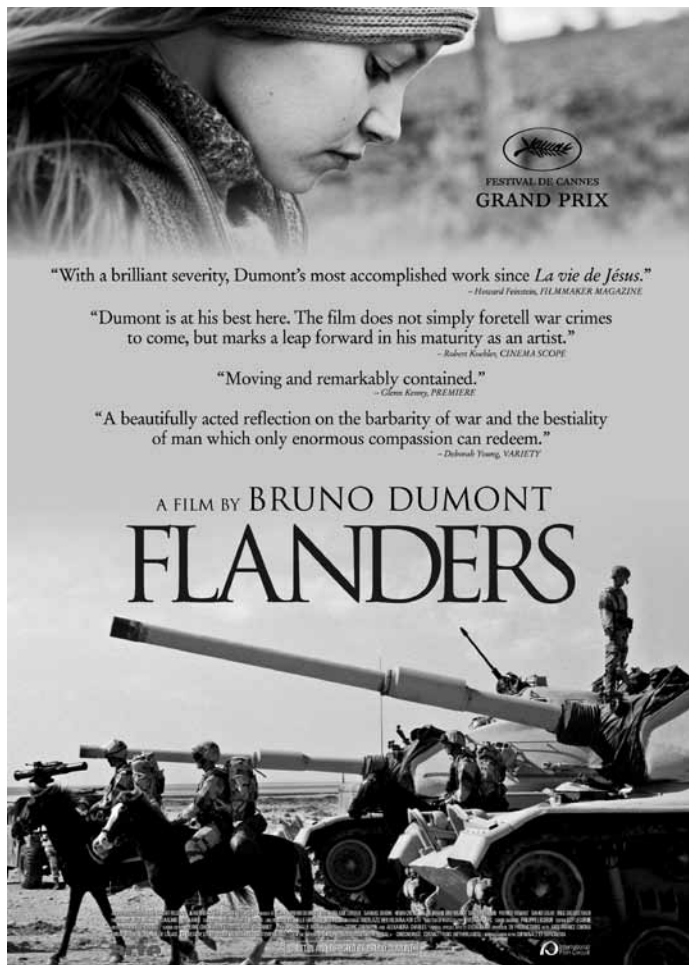
DUMONT VS. DUMONT

sau o analiză contradictorie asupra lui „Flandres”

„Bucurați-vă că vedeți războiul în sala de cinema” a spus la un moment dat Dumont în timpul sesiunii de Q&A. Pentru regizorul francez, acesta este rolul artei: de a ne expune faptelor realității pe care ne-ar fi imposibil sau dramatic altfel să le trăim în viața reală. Filmul servește mai mult ca oricând pentru el ca o modalitate de a lărgi aria de cunoaștere a spectatorului și puterea sa de empatie cu un act necunoscut lui în mod activ.

Se strecoară o contradicție însă în teoria pe care Dumont o enunță: spune că el creează situații, contexte, decoruri foarte naturaliste, însă că acestea sunt o iluzie a realității pentru că personajele nu sunt reale de fapt, ci absurde, o fațetă a fiecăruia dintre noi; și totuși „aceiași Dumont își afirmă neutralitatea, declarând că lucrurile chiar așa se întâmplă („nu amplific sunete, nu exagerez”). Când vine însă vorba de sexualitate și de violența din acest film nu ne putem încrede prea mult în justetea acestor afirmații teoretice. Cineastul afirmă că, în realitate, actele violente ale războiului sunt gratuite. Problema însă e alta: trebuie ele arătate ca atare în film? Nu ne expunem în aceste condiții clișeului ori lipsei de credibilitate, tocmai prin prisma necunoștinței actelor în sine?

Totuși, una din afirmațiile sale l-ar putea salva. La Dumont e fascinantă această comunicare fără vorbe: universalul e în off, iar particularul într-un frame foarte simplu (se oprește la sex, violență, acte brute și explicite). Așadar, ne e dat să înțelegem că nu e vorba doar despre „un alt război”, ci despre războiul lui Demeter. Cu toate acestea, pe câmpul de război personajele sale sunt oameni, sunt persoane, în timp ce în satul lor - un univers izolat - sunt totuși reprezentări ale naturii umane, abstractizări, personaje inexistente în viața reală. Așadar, sunt aceste personaje persoane, sau doar reprezentări?



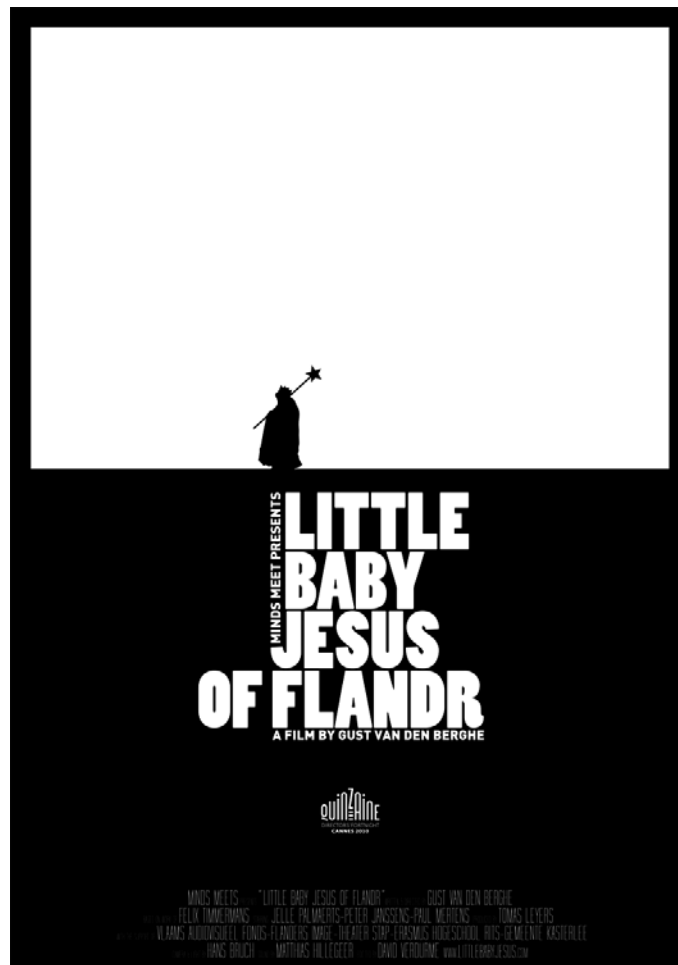
Ceea ce îl interesează pe Dumont e dualitatea umană (e de formație inițială filosofică) – însă nu putem vorbi de aceeași unitate ca la Haneke, deoarece regizorul austriac e interesat doar de latura negativă a omului. La Dumont omul brută (Demeter) are și sentimente: finalul e unul contrapunctiv - bruta își relevă sentimentele. Construcția personajului Demeter (un exponent al naturii noastre umane, un laș care își lasă prietenul în urmă, un violator, dar la final declarându-i lui Barbe că „o iubește”) urmează o tipologie, un arhetip - el e reprezentarea laturii grotești a bărbatului în general. Întregul film vorbește de fapt despre un singur lucru: umanizarea lui Demeter (în final el declară despre camaradul său Blondel: „Sunt un nenorocit. L-am lăsat în urmă”).

Dumont își compară personajele și situațiile cu cele ale tragediei antice: dar oare însă acolo unul din obligouri nu era ca actele violente (crimele) să se întâmple în afara scenei? Nu e oare mai puternic astfel? Pentru regizorul francez „augmentarea” constituie un proces al autorului de reînnoire la mit, la eroi. Filmele lui Dumont nu sunt filme sociale, nu vorbesc despre o realitate pe care o cunoaștem („sătenii din Franța nu sunt așa” mai adăuga regizorul), ci modalități de sondare a adevărilor interioare, prin situații aflate la limita dintre extrem și credibil. Șocul devine astfel una din uneltele necesare.

LITTLE BABY JESUS OF FLANDR

sau cei trei magi în varianta sindromului Down

„Little Baby Jesus of Flandr” este lungmetrajul de debut al tânărului regizor belgian Gust Van den Berghe, proaspăt absolvent al secției de artă audio-vizuală a RITS, din Bruxelles. Filmul, o adaptare a



piesei de teatru flamande cu același nume aparținând autorului Felix Timmermans, a fost selectat în 2010 la Cannes în secțiunea „Quinzaine des Réalisateurs”.

Împărțit în trei capitole: Primul, Al doilea și Al treilea Crăciun, el reconstituie povestea celor trei magi de la răsărit. La un pahar de vin (eu), Van den Berghe vorbește cu ochii în pământ, ușor distras, cu sticla de apă plată în mână (mi-a mărturisit că nu este atras de niciun viciu). E cumva detașat de ce a realizat. Îmi spune că acum filmul ăsta e mai mult al meu decât al lui. Deși are doar 24 de ani, pare foarte sigur pe faptul că merită să dai naștere lucrurilor în care crezi cu adevărat – altfel nimeni nu le va crede și nu le va simți.

L-am întrebat de ce a simțit nevoia de a folosi actori cu sindromul Down. Mi-a spus ca nimeni cu excepția lor nu ar fi putut juca acele roluri: „Nu puteau fi decât ei”. Faptul că întotdeauna persoanele bolnave de Down interpretează în filme persoane suferind de acest sindrom, pare să fi fost una din marile nemulțumiri ale lui Van den Berghe. Deși lucrul cu aceștia a fost îndelung și greoi, tânărul regizor afirmă că, în mod paradoxal, actorii jucau și erau totodată ei înșiși. Trebuia să le repete fiecare replică din spatele camerei, cuvânt cu cuvânt, dar totul a meritat - să accepte refuzurile constante ale profesorilor care îi interzisese să realizeze acest proiect, să filmeze la temperaturi de minus „n” grade timp de o lună, să le accepte actorilor dorul de părinți, să aibă răbdare, sau să facă rost de cei 9000 de euro pentru costurile de producție.

În viziunea sa de construcție a unei lumi, în afara anumitor condiționări temporale, „Little Baby Jesus of Flandr” este o creație cinematografică de o rară inocență - însă nu în sensul unui opere naive, ci în cel mai curat și mai pur fel în care poate fi spusă o poveste, cu o sinceritate zguduitoare.

M MENU

FILMELE	Dan Angelescu	Andreea Bortun	Andrei Ciorică	Roxana Cotovanu	Gabriela Filippi	Anna Florea	Andrei Gorzo	Tudor Jurgiu	Andra Petrescu	Andrei Rus	Irina Trocan	Emi Vasiliu
<i>La Danse</i> (r. F. Wiseman)			★★★	★★★	★★★			★★★★★		★★★★★	★★★★★	
<i>Diese Nacht</i> (r. W. Schroeter)										★★★★		
<i>Fantastic Mr. Fox</i> (r. W. Anderson)	★★★	★★★	★★★★★	★★★★	★★★	★★★★★		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★★	
<i>Lourdes</i> (r. J. Hausner)						★★★★	★★★★			★★★	★★★★★	
<i>Visage</i> (r. T. Ming-liang)	★★★★	★★★★			★★★★			★★★★		★★★★★		★★★
<i>Felicia, înainte de toate</i> (r. R. Rădulescu, M. D. Raaf)	★★★	★★★★★		★★★★	★★★★	★	★★★	★★★★		★★★★★	★★★★★	★★★
<i>White Material</i> (r. C. Denis)	★★★★	★★★			★★★			★★★★★		★★★★		★★★
<i>Les herbes folles</i> (r. A. Resnais)	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★★
<i>The Time that Remains</i> (r. E. Suleiman)					★★★★			★★★		★★★★	★★★★	★★★
<i>Kynodontas</i> (r. G. Lanthimos)			★★★★	★★★★		★★★		★★★★		★★★	★★★	
<i>Fish Tank</i> (r. A. Arnold)	★★★★	★★★		★★★★		★★★		★★★				★★★★
<i>36 vues du Pic Saint Loup</i> (r. J. Rivette)	★★★	★★★		★★	★★★			★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★★	★
<i>A Serious Man</i> (r. J.&E. Coen)	★★★	★★★	★★★★★	★★★★		★★★★	★★	★★★	★★★	★	★★	★★★
<i>Morgen</i> (r. M. Crișan)				★★★			★★★			★★	★★★	★★★
<i>Aquele Querido Mês de Agosto</i> (r. M. Gomes)			★★							★★★	★★★	
<i>Pisicile persane</i> (r. B. Ghobadî)				★★		★★★				★★★	★★	★★★
<i>Women Without Men</i> (r. S. Neshat, S. Azarî)						★★			★★★			
<i>Morfîy</i> (r. A. Balabanov)			★★★★			★						
<i>Inception</i> (r. C. Nolan)	★	★★	★★★	★★	★	★★★★	★★★	★	★★		★★★	★★★
<i>Mărți, după Crăciun</i> (r. R. Muntean)	★	★★	★★	★★★★	★★		★★★★	★	★★	★	★★★	★★★
<i>L'illusionniste</i> (r. S. Chomet)	★★★★	★★		★★★★		★				★		
<i>Medalia de onoare</i> (r. C. Netzer)										★★	★★	
<i>Tetro</i> (r. F. F. Coppola)	★	★		★		★★		★★★★	★★	★★★★	★★	
<i>Bright Star</i> (r. J. Campion)			★★★	★★		★★		★★		★	★	
<i>Nuntă în Basarabia</i> (r. N. Toader)				★			★★		★★	★★		★★

★★★★★ capodoperă

★★★★ trebuie văzut

★★★ merită văzut

★★ poate fi văzut

★ pierdere de vreme

FILM MENU și INSTITUTUL FRANCEZ
prezintă

LES WEEKENDS

FILM MENU

din noiembrie
la Cinema Elvira Popescu



Avez-vous lu Pascal?