

FILM  
MENU

REVISTĂ  
DE CULTURĂ  
CINEMATOGRAFICĂ

EDITATĂ DE  
STUDENȚII LA FILM  
DIN U.N.A.T.C.  
NR. 13 DECEMBRIE 2011

CU:

ANDY WARHOL

PEDRO COSTA

MICHAEL SNOW

JEAN-MARIE STRAUB

DANIÈLE HUILLET

ABBAS KIAROSTAMI



CINEMA MINIMALIST

## NUMĂRUL AL 13-LEA AL FILM MENU

Andrei Rus m-a delegat să scriu un editorial despre minimalism pentru că se temea că cititorii vor fi derutați de ilustrația de pe copertă. Am încercat să-l conving că o imagine spune mai mult decât 3.500 de semne, mai ales în cazul subiectului actual, dar a insistat să-l scriu oricum. (Eu îl scriu, dar cred în continuare că, dacă discutăm minimalismul, ar trebui să avem încredere în puterea de imaginație a cititorilor.)

Am încercat să abordăm subiectul din cât mai multe unghiuri și ne-am ales cu un dosar și mai variat decât ne așteptam să fie. Conține articole despre patru cinești de pe trei continente diferite (Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Michael Snow și Andy Warhol) și încă un cuplu de cinești (Jean-Marie Straub și Danièle Huillet, care au lucrat împreună, dar s-au certat mult pe fiecare decizie artistică, deci nici măcar ei nu gândeau la fel) și despre UPA, un studio american de animație. Sunt multe de spus despre minimalismul cinematografic, și nici istoria lungă a termenului în alte arte (muzica, artele plastice, literatura) nu ne-a ușurat munca foarte mult.

M-am gândit la ce aș putea spune despre minimalism încât să pară un adevăr incontestabil, și am ajuns la asta: arta minimalistă a fost mereu primită prost. Publicul a evitat-o, și criticii conservatori au denumit-o „anti-artă” (de parcă „minimalism” nu era destul de vag). Comparați vizitatorul mediu din Tate Gallery cu spectatorul mediu dintr-un cinema, și veți intuit imediat ce soartă a avut mișcarea din artele plastice după ce a pătruns în film. În articolele din dosar veți găsi frecvent adjective ca „lung”, „banal”, „plictisitor”, „arbitrar” - fie că sunt aprecierile noastre, fie că sunt obiecții pe care vrem să le combatem. Dar nici în primul caz, nici în cel de-al doilea, descrierea nu se limitează la termenii cei mai frecvenți. Am vrut să fim cât mai preciși, în loc să vorbim despre minimalism ca despre o estetică sacră și inefabilă, pe care doar o numim în șoaptă și apoi ne-o alungăm din minte, să nu o profanăm.

Au fost identificate în estetica minimalistă două direcții opuse: prima e reductivă (dacă artistul prelucrează obiectul până ajunge la esență), a doua ezitantă (atunci când artistul, dimpotrivă, refuză să deformeze particularitățile naturale ale materiei cu care lucrează; ce e minimal aici e amestecul artistului). Pare simplu și logic dacă îi încadrăm în prima categorie pe Robert Bresson și Aki Kaurismäki și în ultima pe Abbas Kiarostami, dar frații Dardenne sunt mai greu de clasificat: regia filmelor lor e cvasi-documentară, „ezitantă”, dar structura narativă e esențializată, „reductivă”. Deci „genul” minimalist nu admite subgenuri și poate că n-ar trebui să vorbim despre el decât ca despre o deviere de la normă; sau să nu vorbim despre el deloc.

Artistul plastic Donald Judd (numit „minimalist” împotriva voinței lui) scria într-un eseu că toată arta nouă pare reductivă dacă e comparată cu ce i-a precedat, pentru că numai atributele vechi se numără și ele sunt întotdeauna mai puține. Tema dosarului din numărul curent e (și) un răspuns la o problemă imediată: în lipsa unor repere mai apropiate, filmele românești ambițioase din ultimul deceniu sunt comparate invariabil cu cinemaul narativ tradițional și apoi etichetate drept „minimaliste”. În loc să li se acorde o analiză formală atentă, regizorii din Noul Cinema Românesc sunt recenzați de multe ori în viteză și sunt numiți minimaliști în bloc (sau realiști în bloc – în oricare dintre sensurile expresiei); e de așteptat să obiecteze că au estetici diferite. Nici Warhol și Bresson n-ar fi deloc de acord că sunt la fel. Scriem despre minimalism nu ca să popularizăm (și mai mult) termenul, ci să arătăm câte forme de cinema poate descrie. Sperăm că, dacă termenul va fi înțeles mai bine, va fi folosit mai rar.

IRINA TROCAN

## REDACTAȚIA

### REDACTOR COORDONATOR

Andrei Rus

### REDACTORI

Irina Bako, Cristina Bilea, Anca Buja, Alina Calotă, Olivia Căciuleanu, Roxana Coțovanu, Andrei Dobrescu, Ela Duca, Gabriela Filippi, Andrei Luca, Georgiana Madin, Diana Mereoiu, Andreea Mihalcea, Ștefan Mircea, Ioana Mischie, Andra Petrescu, Cristiana Stroea, Anca Tăbuleț, Irina Trocan, Emi Vasiliu, Alexandru Vizitiu

### COLABORATORI INVITAȚI

Andrei Gorzo

### CORECTURĂ

Andrei Gorzo, Anca Buja, Gabriela Filippi, Teodora Lascu, Andreea Mihalcea

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

Facultatea de Film, UNATC Press

### DESIGN

Daniel Comendant

### EDITARE FOTO

Bianca Cenușe

### ILUSTRĂȚIE COPERTĂ

Matei Branea

### ILUSTRĂȚII INTERIOR

Anna Florea (coperta 4),

Tudor Prodan (coperta 3)

### P.R.

Andreea Bortun

### CREDITE FOTO

Daniel Comendant, Independența Film, New Films România, Glob Com Media, Ro Image 2000, Festivalul de Film Astra, BIEFF

# SUMAR

---

Film Menu #13, Decembrie 2011

**4 REVIEW** A torinói ló | Le Gamin au velo | Nanni Moretti, psihoterapeutul Italiei | The Adventures of TinTin | Din dragoste cu cele mai bune intenții | Aki Kaurismäki și muzele de la periferie | Road to Nowhere | Contagion | Faust | Fascinația pentru natura umană a lui Errol Morris | A Dangerous Method | La Piel que habito

---

**25 INTERVIU** cu Victor Rebengiuc

---

**40 TEORIE DE FILM** NCR was made in Puiuland (3)

---

**48 DOSAR CINEMA MINIMALIST**  
Andy Warhol și alte suprafețe | Michael Snow și metaforele conștiinței cinematografului | Note despre terorism: Danièle Huillet și Jean-Marie Straub | UPA - Marea schimbare din animația americană a anilor '50 | Minimalismul lui Pedro Costa | Abbas Kiarostami - maestru al simplității

---

**70 FESTIVALURI** Astra | BIEFF

---

**79 COTAȚII FILME**

# A torinói ló (Calul din Torino)



Ungaria 2011

regie Béla Tarr, Ágnes Hranitzky

scenariu László Krasznahorkai, Béla Tarr

imagine Fred Kelemen

muzică Mihály Víg

cu János Derzsi, Erika Bók, Mihály Kormos

## de Cristina Bilea

„Calul din Torino” („A torinói ló”) este un film pentru cei care nu își imaginează Apocalipsa ca pe un sfârșit violent și terifiant, ci ca pe o stingere treptată, o deprimare mută, care se infiltrează în tot ce e viu.

Cea mai recentă producție al lui Béla Tarr se pare că va fi și filmul care îi va încheia cariera, deoarece cineastul maghiar se teme că de aici înainte nu ar face decât să se repete. Într-adevăr, după cele două ore și jumătate de scufundare într-o lume monocromă, cu totul lipsită de speranță, e greu de conceput că cineva ar mai putea face vreodată film, că mai este ceva de spus. „Calul din Torino” este considerat a fi miezul operei sale cinematografice, o șlefuire până la esențe a cinemaului, proces pe care Béla Tarr îl duce poate prea departe, ultimele scene ale filmului aducând nefericit de mult cu o piesă de teatru filmată.

Filmul are ca sursă de inspirație întâmplarea care a marcat începutul demenței filosofului german Nietzsche: în 1889 la Torino, acesta

asistă la biciuirea unui cal pe care îl protejează cu trupul său de furia stăpânului, își pierde cunoștința și apoi înnebunește, petrecându-și ultimii 10 ani de viață în tăcere. „Nu știm ce s-a întâmplat cu calul”, ne spune naratorul din prologul filmului, iar Béla Tarr pare să reconstituie din imaginație viața animalului și a stăpânului lui. „Calul din Torino” se raportează prea puțin la istoria personală a lui Nietzsche, în schimb este îmbibat de ideea unui Dumnezeu mort, absent.

Acțiunea se petrece într-un loc izolat, la momentul povestirii răscolit de un vânt puternic, care nu încetează niciun moment. Pe parcursul a șase capitole, corespunzătoare a șase zile consecutive, se relatează povestea lui Ohlsdölfer, a fiicei sale și a calului lor. În fiecare zi, fata se trezește, îl ajută pe tatăl său să se îmbrace (el are o mână de care nu se poate folosi), aduce apă de la fântâna de lângă casă, fierbe doi cartofi pe care îi mănâncă amândoi la prânz, apoi își petrec restul zilei în mare parte

uitându-se pe fereastră. Când vine seara se culcă, iar dimineața o iau de la capăt. Camera, neliniștită și iscoditoare în secvența de început a întoarcerii acasă a lui Ohlsdölfer, intră în ritmul casnic al celor doi și le urmărește cu răbdare activitățile zilnice, în cadre extrem de lungi, caracteristice lui Béla Tarr. Lentoarea camerei, împreună cu muzica gravă, obsedantă a lui Mihály Víg transformă repetitivitatea existenței lor într-un fel de ritual. Micile evenimente ce rup din loc în loc această monotonie vin să anunțe o catastrofă a cărei natură sau cauză ne rămân ascunse, dar care ne tulbură: calul refuză să mai tragă căruța, iar apoi renunță să mai mănânce sau să mai bea apă, un bețiv vine să cumpere palincă și vorbește în dodii despre decăderea din drepturi a ființei umane, fântâna seacă într-o singură noapte, după ce bătrânul și fiica sa sunt vizitați de un grup de țigani.

Rămăși fără apă, cei doi își fac bagajele, iau calul și pleacă, dar după câteva momente în care dispar în spatele dealului de lângă casă, se întorc la fel cum au plecat. De aici, speranța se stinge cu totul și se naște ideea terifiantă, sugerată în prealabil de repetiția înnebunitoare a muzicii și a sunetelor vântului, că ei nu au unde să se ducă pentru că nu mai există nimic altceva în afară de ceea ce vedem pe ecran. Lumea exterioară a dispărut, iar cei doi sunt claustrați undeva în afara timpului. Bătrânul descarcă bagajele, iar camera se apropie încet de figura impasibilă și, în același timp, plină de groază a fetei, care privește în gol pe fereastră. Atenția pe care cineastul o acordă chipurilor vine parcă să spargă impenetrabilitatea cu care își înzestreașă personajele. Cu toate că le privim poate minute în șir, expresiile fețelor nu trădează nimic, omenia lor explodează prin comparație cu lumea exterioară, crudă și indiferentă în fața suferinței.

După încercarea nereușită de evadare, filmul devine previzibil și demonstrativ. Următoarea noapte și-o petrec în întuneric, deoarece încercările lor de a aprinde lampa sunt zadarnice. Problema nu este întâmplarea în sine, ci faptul că personajele, până acum tăcute și maiestuoase, verbalizează tot ceea ce se întâmplă pe ecran („S-a stins!”, „Acum s-a stins și carbunele”), creând un efect teatral supărător. Imaginea se mai deschide încă o dată pentru a-l arăta pe Ohlsdölfer mușcând dintr-un cartof nefiert și îndemnând-o pe fiica sa să continue să lupte: „Trebuie să mâncăm.”, subminând astfel forța superioară a imaginii, care conduce atât de frumos filmul până aproape de final.



# Le Gamin au vélo (Puștiul cu bicicleta)



Belgia - Franța - Italia 2011

regie, scenariu Jean-Pierre și Luc Dardenne

imagine Alain Marcoen

montaj Tristan Meunier

cu Thomas Doret, Cécile De France, Jérémie Renier

## de Irina Trocan

Samantha (Cécile De France) e maternă și radioasă, și din această cauză poate fi confundată ușor cu un personaj tipologic - femeia altruistă care salvează copilul părăsit în finalurile fericite din melodramele convenționale. Numai că în „Le Gamin au vélo” al lui Jean-Pierre și Luc Dardenne, Samantha îl salvează pe Cyril de la începutul filmului, și ce urmează nu e neapărat o fericire. Cum e de așteptat într-un film al fraților Dardenne, pentru protagonist nu contează rezolvarea pragmatică a problemelor lui, ci transformările morale prin care trece înainte să ajungă la un echilibru.

Cyril (Thomas Doret) e un băiat de unsprezece ani abandonat de tatăl său într-un orfelinat. Ocolindu-și îngrijitorii cu șiretenie, Cyril evadează de la orfelinat și pleacă să-și caute tatăl; n-are niciun indiciu că, dacă l-ar găsi, acesta ar fi pregătit să îl primească, dar nici nu-și pierde timpul cu asemenea frământări. Filmele fraților Dardenne au frecvent în centru relația dintre un părinte și un copil, și îi arată fără simplificări sentimentale modul de funcționare; în filmografia fraților Dardenne, legăturile de sânge sunt chiar asta – legături, fâșii incomode care îi țin în loc pe amândoi. Samantha îl adoptă pe Cyril, încearcă să-l educe și îl încurajează

să-și facă prieteni noi, însă băiatul îi e devotat în continuare tatălui care îl respinge, și nu se lasă îmblânzit așa ușor. Când, în sfârșit, Cyril își face un prieten, acesta e Wes, un adolescent suspect care a crescut și el în orfelinat; Samantha încearcă să-i îndepărteze, dar afinitățile dintre cei doi băieți sunt mai puternice. Umanismul fraților Dardenne conține o anumită doză de mizantropie: autorii par să creadă că firea umană e inflexibilă și refractară la ameliorări. Bunătatea neobișnuit de pură a Samantha nu face decât să scoată în evidență îndărătnicia lui Cyril.

Thomas Doret, un puști subțire cu păr roșcat, ar putea fi drăgălaș dacă regizorii l-ar încuraja să pozeze. Însă mișcărilor lui Doret sunt smucite, privirea e fixă, sprâncenele încruntate. Vorbește puțin și repede și îi ia în seamă rar pe cei din jur. Cyril are un atașament instinctiv puternic față de bicicleta primită de la tatăl său – își concentrează atenția asupra ei, îi lasă în urmă pe adulți de câte ori poate goni cu bicicleta și sare la bătaie să o recupereze când alt copil i-o fură. Thomas Doret e un debutant fără studii de actorie – ca Émilie Dequenne în „Rosetta” (1999) și mulți alți colaboratori ai fraților Dardenne –, și interpretarea

lui nu constă în exprimarea trăirilor interioare fluctuante, ci în susținerea ritmului frenetic cu care se avântă înainte personajul său.

Parcursul psihologic al lui Cyril trebuie dedus (atât cât poate fi dedus), pentru că stilul narativ al fraților Dardenne se definește prin evitarea convențiilor. Momentele-cheie ale filmului se derulează în viteză (întâlnirea cu Samantha e pur întâmplătoare, și e înfățișată într-un fel de prelucrare postmodernă a unei picturi bisericești: Cyril, urmărit de angajații de la orfelinat, se agață de Samantha ca să nu poată fi luat pe sus și dus înapoi; rămâne câteva secunde acolo, încolăcit în jurul femeii care îl privește calmă, arătând ușor ridicol, ca un Prunc care o îmbrățișează pe Madonă); intriga e adesea întreruptă de elipse (toate episoadele expozitive și clipele de liniște par să fi fost eliminate) și unele motivații pot fi înțelese doar retrospectiv (Wes îl instruește pe Cyril cum să jefuiască un vânzător, și băiatul e surprinzător de obedient – aflăm apoi că Cyril intenționa să-i ducă banii tatălui său).

„Le Gamin au vélo”, ca toate filmele fraților Dardenne până la „Le Silence de Lorna” (2008), e filmat în Seraing, orașelul industrial în care au crescut autorii. (Cei doi glumesc în interviuri că vor, ca James Joyce, să descrie viața unui oraș prin poveștile locuitorilor, și că peste vreo două filme vor intitula ciclul „Les Sérésiens”). „Le Gamin...” e filmat vara și în gama cromatică predomină culorile vii; poate părea din aceste motive un film mai luminos, dar nu e greu de observat că Cyril are grijile lui și nu prea răspunde la stimuli ambientali. (De altfel, una dintre cele mai sumbre secvențe are loc într-un parc de distracții).

Cécile De France, o actriță cunoscută cu o carieră internațională prolifică, e atipică în distribuția fraților Dardenne, dar nu toți actorii lor sunt debutanți, și unii dintre debutanți se întorc în filmele următoare. După „Rosetta”, „L'Enfant” (2005) și „Le Silence de Lorna”, Fabrizio Rongione apare aici în rolul vânzătorului docil jefuit de Cyril. (E meritul autorilor că, în toate rolurile mici în care îl distribuie, pare alegerea perfectă, deși rolurile diferă mult.) Jérémie Renier îl interpretează pe tatăl lui Cyril cu blazare accentuată, după ce a fost puștiul tenace din „La Promesse” (1996), tatăl pueril din „L'Enfant” și narcomanul febril din „Le Silence de Lorna”; cele patru personaje ar putea fi oameni diferiți sau, dacă luăm în considerare scepticismul fraților Dardenne – care nu cred că un personaj, sau un om, are o esență, ci doar o sumă dezorganizată de impulsuri –, ar putea reprezenta, în diferite stadii ale vieții, locuitori așa-zis simpli din Seraing.

# Nanni Moretti, psihoterapeutul Italiei

de Irina Bako



Nanni Moretti e cu siguranță cel mai important regizor italian al ultimilor 30 de ani, nu doar datorită perspectivei lui complet originale asupra cinemaului, ci și din cauza controverselor politice și sociale pe care le abordează cu o nonșalanță extrem de bine studiată în majoritatea filmelor sale. Două dintre cele mai recente filme ale lui, „Il Caimano” (2006) și „Habemus Papam” (2011) l-au readus pe regizor în atenția marilor festivaluri și chiar a întregii lumi vestice, pentru că discută două probleme stringente ale Italiei (și nu numai) de care nimeni n-a îndrăznit să se apropie până acum: regimul Berlusconi și existența nejustificată a Vaticanului în prezent și viitor. În filmele lui Moretti, modul în care e abordat subiectul este tot timpul mai important decât subiectul în sine, iar dacă ar fi să descriu în linii mari cum sunt filmele lui Moretti, aș opta pentru un compromis între critică vehementă socio-politică, o estetică aparte a (auto)ironiei și o delicioasă joacă meta-cinematică.

Acest *impegno* al lui Moretti - cum numesc italienii militantismul său intervenționist, angajamentul său politic și social - e similar cu implicarea intelectualilor *engagés* ai decadei '60 și are câteva din elementele marxiste ale discursurilor acestora; însă Moretti nu suferă de tediința apocaliptică a perioadei și nici nu se ia atât de în serios cum se lua, să zicem, Godard. Din contră, el nu arată cu degetul și nici nu profetizează declinul iminent al societății. Moretti nu vorbește din perspectiva unui critic caustic care privește situația din exterior, ci critica și-o face sieși și celorlalți membri ai păturii de mijloc a Italiei. Moretti chiar a inventat un limbaj cinematografic nou ca să poată apela direct la contemporanii săi, ca să ne pună pe gânduri după ce ni se arată un alt tip de realitate, cea în care absurditatea nu mai e perceptibilă, pentru că ne-am obișnuit mult prea tare cu ea. Analiza critică pe care o face Moretti e plină de nesiguranță de sine, de întrebări fără răspuns și de contradicții, dezorientată, în căutare de explicații concrete la realități absurde. Chiar și structura filmelor lui e ironică, pentru că de multe ori Moretti se folosește de un subiect-pretext ca să ne arate, de fapt, altceva, de obicei un mini-portret al *zeitgeist*-ului italian/mondial al momentului respectiv.

Personajele lui Moretti sunt emblematice pentru cum trăiesc italienii în societatea noastră postmodernă, mai ales din perspectiva unui străin. De fapt, filmele lui transmit în mod fidel portretul clasei mijlocii din orice țară europeană, cu frustrările noastre de oameni albi, cu nefericiri, absurdități și momente de relaxare, cu probleme personale și publice, cu personalitățile noastre diferite, dar fundamental foarte similare.

Deși e probabil cel mai important regizor italian contemporan, Nanni Moretti e în aceeași măsură un *outsider* al lumii filmului, un autoizolat, sau, dacă vrei, un autonom, (precum pare să-și fi propus să fie de la primul său film, „Io sono un autarchico”, 1976.) Încă de la începutul carierei sale, Moretti a criticat cu îndârjire industria cinematografică italiană. Într-un interviu din 1998 declara că „un regizor își dedică 5 la sută din timp filmului său, pentru că în restul de 95 la sută e nevoit să întrebe, să ceară, să cerșească, să dea telefoane, să înlocuiască producători, distribuitori, agenți de presă incompetenți, care trăiesc oricum baricadați în birouri, sperând că nu le va bate nimeni la ușă cu un proiect cinematografic.”

## UN FEL DE CURRICULUM VITAE

Nanni Moretti a început să facă film de la 20 de ani, după ce și-a vândut colecția de timbre ca să-și cumpere un Super8, un început neobișnuit de carieră pentru un tânăr regizor italian fără studii de cinema. Cu ajutorul faimosului articol 28, (prin care statul italian se obliga să acopere 30 la sută din bugetul unui film), Moretti a scris și regizat două scurtmetraje, („Pate de bourgeois”, 1973 și „La Sconfitta”, tot 1973), însă nu a reușit, din cauza structurii greșite a sistemului, să le distribuie. Din fericire, deceniul opt a fost perioada în care fenomenul cinecluburilor luase o amploare extraordinară în Italia, așadar Moretti a decis să facă turul cinecluburilor din Roma cu filmele sale, unde s-au bucurat de o apreciere surprinzătoare. Primul său lungmetraj, „Io sono un autarchico”, a câpătat statul de film cult aproape instant datorită acestui circuit de cinecluburi; impactul său a fost atât de rezonant încât televiziunea Rai a decis să îl cumpere imediat. Următorul lui film, „Ecce Bombo” (1978), a depășit așteptările oricui, atât ca încasări cât și ca entuziasm național – fanii lui Moretti se înmulțeau exponențial, atât în Italia, cât și în Franța, unde filmul fusese selectat în competiția oficială de la Cannes.

Următorul său film, „Sogni D'oro”, (1981) a marcat momentul în care Moretti a intrat în sistem, însă fără să aibă vreă intersecție reală cu el. Scriitorul Italo Calvino i-a înmănat premiul special al juriului la festivalul de la Veneția din 1981 pentru acest film, și, deși filmul în sine a fost un eșec comercial îndelung atacat de critici, Moretti a ignorat acest aspect și a continuat să facă cinema fără compromisuri, fără să-i dea publicului ce credea acesta că-și dorește. Au urmat filmele „Bianca” (1983), un fel de thriller în care Moretti joacă un criminal psihopat, și „La messa e finita”, (1985), unde a interpretat rolul unui preot catolic, film cu care a câștigat Ursul de Argint la Berlin. Ulterior acestor filme, Moretti și-a fondat propria companie de producție, Sacher Films, nume inspirat din pasiunea lui pentru tortul de ciocolată austriac cu același nume.

Urmează anii '90, perioada de maturizare a lui Moretti, o perioadă plină de provocări în viața lui personală, (cea mai notabilă fiind cancerul la plămâni). De exemplu, filmul „Caro Diario” („Dragă jurnalule”, 1994) spune povestea acestui episod într-un mod extrem de personal, iar lungmetrajul de după „Caro Diario”, „Aprile” (1998), scris și filmat în același stil, povestește nașterea fiului său Pietro și confuzia pe care o provoacă anticiparea acestui eveniment în planurile lui Nanni. În aceste două filme, Moretti vorbește în mod direct despre viața sa, își implică prietenii și familia, își folosește propria voce ca narator și renunță cu totul la convenția alter-egourilor. Probabil că aceste două filme sunt cele mai personale și cele mai emoționante din cariera lui Moretti, și dacă nu le-ați văzut, faceți-o, sigur o să vă placă foarte tare.

Moretti a suferit și o modificare importantă în viziune și stil în urma acestor două filme-jurnal. „La Stanza del figlio” („Camera fiului”, 2001), „Il Caimano” (2006) și „Habemus Papam” (2011) au o stilistică diferită de restul, propun subiecte mult mai greu de abordat, sunt mai subtile ca narațiune, dar în același timp mult mai accesibile ca mesaj. Tot ele sunt responsabile de succesul internațional din ultimii ani al actorului, producătorului, scenaristului și regizorului independent, la propriu și la figurat, Nanni Moretti.

Așadar, Moretti s-a luptat cu sistemul pur și simplu ignorându-l cu totul și, de-a lungul anilor, și-a creat, precum spuneam, propria companie de producție și de distribuție (redenumită între timp

Nuovo Sacher), un festival de film anual și chiar și un cineteatru în inima Romei. E interesant cum Moretti s-a plasat în afara sistemului și totodată în centrul său, influențându-l profund de-a lungul anilor. Acest statut special i-a facilitat cumva intrarea în politică, pentru că în ultimii câțiva ani, pe lângă mesajele sociale pe care le transmite prin filmele sale, Moretti chiar s-a transformat într-unul dintre cei mai activi lideri ai mișcărilor de protest împotriva regimului Berlusconi. În 2002, la un miting dintr-o piață publică din Roma, Moretti a luat cuvântul în mod neașteptat și și-a exprimat nemulțumirile și ideile în legătură cu modul în care evolua stânga politică. Din clipa aceea și-a făcut o misiune personală din a salva Italia din mâinile lui Berlusconi; deși i-a luat-o Uniunea Europeană înainte, demitându-l pe Berlusconi în urmă cu câteva săptămâni, sunt convinsă că Moretti mai are mult de lucru în continuare cu restul monopolului lui - deși e posibil să fi renunțat între timp. Spun asta pentru că într-un interviu recent pentru „The Guardian”, luat cu puțin înaintea demisiei lui Berlusconi, Moretti a declarat că a obosit să tot lupte și că și-a pierdut o mare parte din entuziasmul tineresc pentru politică. „În Italia s-a întâmplat tot ce putea să se întâmple. Deja e prea târziu, mentalitatea e afectată pentru totdeauna.”

Toate aceste aspecte mă fac curioasă și probabil și pe voi – ce fel de om trebuie să fie Moretti, care e diferența dintre adevăratul lui fel de a fi și personajele de pe ecran, cine e de fapt omul din culise, regizorul Nanni Moretti? Din fericire, filmele sale sunt un loc excelent de săpat după trăsături inedite de personalitate, de la umorul lui inimitabil la pasiunea lui pentru psihanaliză și până la observațiile despre modurile absurde în care ne trăim viața. Și pentru că 90 la sută din filmele lui sunt despre sau cu el, cred că putem să-i facem un portret cuprinzător.

Precum spuneam mai devreme, Moretti a ales să critice restul cinematografiei italiene, în special fenomenul *commedia all'italiana*, plasându-se pe sine ca reper pentru inovație, talent și bun gust; acest lucru a împărțit, inevitabil, publicul în două categorii. Unii l-au acuzat de narcisism, pe când ceilalți au dat din cap aprobator de la film la film. Pe parcursul filmelor sale, Moretti și-a inventat o suită de alter-egouri: de la Michele Apicella la Don Giulio, Giovanni sau Nanni, personaje cu personalități similare, dar cu meserii diferite – psihologi, regizori, preoți, chiar și criminali în serie. Ce au în comun toate aceste personaje sunt, aparent, câteva trăsături esențiale de caracter ale lui Nanni Moretti: sunt cinici, critici, indignați, fermi în opiniile lor despre societatea italiană și cred că știu ce trebuie făcut ca să nu mai fie cum e (dar nu sunt chiar siguri). Cât din personalitatea reală a regizorului Moretti transpare în aceste personaje, e greu de spus. Într-un fel, Moretti a șters granița dintre personalitățile sale de pe ecran și cea de autor, pe care o prezintă în public; însă din păcate, oricât de autentică ar fi o autobiografie, până la urmă e tot ceva artificial, e realitate manipulată. Și iarăși, e discutabil dacă ceea ce face Moretti pe ecran este chiar autobiografic, deși într-o foarte mare măsură pare c-ar fi. Deci să discutăm.

La un moment dat, întrebat de un ziar de ce face filme cu și despre el însuși, Moretti a răspuns că pur și simplu nu a știut ce alt subiect să aleagă. A completat cu afirmația că în „Caro Diario” și „Aprile” s-a jucat pe sine, însă „e foarte greu să te joci pe tine. Nu toți actorii se joacă pe ei înșiși. Pe mine mă interesează diverse aspecte din ficțiune și realitate și modul în care se îmbină ele. Pe de o parte, trebuie să găsești un echilibru între public și privat. În același timp, ca regizor ești nevoit să-ți prezinți filmele într-un anumit fel publicului. Probabil adevărul e ceva ce nu se poate arăta pe un ecran. Eu văd ce fac ca pe o datorie, îmi formez imagini despre țara

mea, pentru mine și ceilalți. Noi avem o memorie scurtă în Italia. Eu îngheț aceste momente.”

Amestecul de amintiri cu ficțiune, de real și absurd este tot timpul prezent în toate filmele sale. Există câteva cadre emblematice aproape în fiecare film al lui Moretti, când realitatea o ia razna; de exemplu, în „Bianca”, Michele se trezește în mijlocul nopții ca să mănânce Nutella dintr-un pahar gigantic care-i acoperă corpul gol, secvență care a devenit o referință pop în rândurile italienilor. În „Palombella Rossa” („Porumbelul roșu”, 1989), spectatorii unui joc de polo, alături de înotători, pornesc hipnotizați spre un ecran ca să se uite la „Doctor Jivago”; în „Caro Diario”, în timp ce Moretti se plimbă cu Vespa sa printr-o Roma complet pustie, în mijlocul zilei, dă din întâmplare peste un grup de dansatori de salsa. Cadrul meu „suprerealist/naturalist” preferat, însă, e cel din „Aprile”, când Moretti se înfășoară într-un covor enorm de articole tăiate și lipite din sute de ziare. Câteodată, momentele de suprerealism vin din inserturi de la televizor sau chiar din filmări de pe stradă, pe care Moretti le juxtapune fluxului narativ al ficțiunii sale: o dezbateră politică în parlamentul european, Berlusconi acuzând un parlamentar german c-ar fi un „kapo”, tot Berlusconi explicând sistemul lui complicat de a dărui bijuterii femeilor, (ambele din „Il Caimano”), sau momentul în care prietenul lui Nanni, Gerardo, un profesor de filozofie care devine brusc obsedat de telenovele („Caro Diario”). Sunt zeci de momente de acest fel în fiecare dintre filmele lui, și ele sunt motivul pentru care o situație de multe ori neinteresantă devine brusc ceva extraordinar și unic.

## „LA STANZA DEL FIGLIO” ȘI „HABEMUS PAPAM”

„La Stanza del figlio” și „Habemus Papam” sunt, după părerea mea, două filme emblematice pentru Moretti și totodată cele mai populare filme ale lui. Ambele aduc ceva cu totul și cu totul nou și proaspăt în cinema lui Moretti și sunt rezultatul multor ani de experiment și confuzie, de militantism și eșecuri – sunt două filme mature, inteligente și clare, care nu-și propun să schimbe lumea, ci doar s-o facă mai atentă la ea însăși.

„La Stanza del figlio” este singura dramă familială pe care a regizat-o Moretti până în clipa prezentă, un film în care Moretti începe să dezvolte mai departe personajul patern pe care l-a creat în „Aprile”. Probabil că faptul că a devenit tată i-a schimbat destul de tare perspectiva asupra lucrurilor importante din viața unui om și i-a temperat acel *impegno* de care vorbeam mai devreme - ceea ce a și dus la o schimbare destul de importantă în modul lui de a face film. Deși regăsim în film aceeași rețetă (situații absurde, oameni derutați, derizoriu, critică la adresa societății) cu care ne-a obișnuit, acesta este primul său film „de public”, care are un fir narativ legat, o poveste cu început și sfârșit. „La stanza del figlio” duce mai departe tema multor alte filme ale lui, și anume introspecția legată de deziluziile față de societate și de felul în care trăiesc (și mor, de data aceasta) oamenii. Giovanni este un psiholog dezamăgit de jobul și de viața



Habemus Papam 2011



lui, un om care se îndoiește încontinuu, plin de neîncredere când vine vorba de decizii, un om care ar da orice să poată să se întoarcă în trecut. Prima jumătate a filmului ne prezintă viața liniștită a familiei lui Giovanni, banală, domestică, dar senină, pe când în a doua jumătate acest confort cotidian se transformă într-un iad emoțional, provocat de moartea subită a fiului său. Efectele acestui eveniment ni se prezintă aproape în timp real, ceea ce conferă un plus de veridicitate filmului – empatizăm, vrem nu vrem, cu durerea personajelor, pentru că nu e durerea standard din drame de familie, e una brutală și reală, ca durerea unui prieten apropiat. Inteligența cu care actorii își joacă rolurile e remarcabilă, ceea ce, cu siguranță, i se datorează într-o mare măsură lui Moretti. Acest film este plin de candoare și de tristețe și marchează momentul în care Moretti a reușit, în sfârșit, să transmită și un alt tip de emoție publicului său, trecându-l prin cele cinci stadii ale doliului cu demnitate și respect, fără să renunțe totuși la optimismul său caracteristic.

Cel mai recent film al lui Moretti, „Habemus Papam”, cu Michel Piccoli în rolul principal, este o satiră socială plină de același tip de candoare și inteligență pe care ni le amintim din „La stanza del figlio”, însă aplicate la o situație și la o lume complet diferite, cea a bătrânilor cardinali catolici de la Vatican. Și acest film, la fel ca „La Stanza”, are o structură narativă clasică și spune povestea unui om care e pus în fața unei situații pe care nu poate să o ducă.

Deși filmul pare (și este) o critică la adresa bisericii catolice, Moretti face în așa fel încât să transpară latura care i se pare lui importantă, și anume faptul că mulți oameni de pe planeta asta habar n-au ce fac

când se află într-o poziție de influență socială și/sau politică. „Fanii lui Moretti, activistul politic și reperul adevărilor inconfortabile, se vor întreba ce s-a ales de umorul său caustic, adesea absurd, și de mult-temuta satiră politică”, sau „un film conservator, atât artistic, cât și doctrinar” – majoritatea criticilor așa au înțeles acest film, ceea ce mi se pare fundamental greșit; „Habemus Papam” este exact cum ar trebui să fie un film cu un subiect de genul acesta: pertinent, rezervat, inteligent și amuzant fără să fie scandalos, creativ și inspirațional și un pic cinic pe alocuri. Într-adevăr, Moretti nu se apropie niciodată de problemele grave legate de biserica catolică, cum ar fi corupția sau pedofilia, pentru că felul lui de a acționa este mult mai subtil, perspectiva lui rămâne cea a clasei mijlocii italiene, nu a unui indignat nervos. Moretti a folosit în „Habemus Papam” aceeași tactică din „Il Caimano”, când s-a ferit să repete ceea ce știa toată lumea despre Berlusconi, preferând să insiste pe aspecte mai puțin importante, cum ar fi derizoriul și penibilul micilor lui scâpări anecdotice în public.

Într-adevăr, aceste eforturi neconvenționale (dar atât de umane) de denunțare a adevărului și nevoia - ba nu, datoria - sa de a interveni în conștiința noastră colectivă, reamintindu-ne de fațetele ignorate ale realității, îl diferențiază pe Moretti de atâția regizori europeni contemporani care n-au maturitatea sau responsabilitatea socială necesară să provoace reacții concrete în gândurile publicului. Ironia este cu siguranță arma principală a lui Moretti și abia aștept să mă amuz și să-mi pun simultan întrebări despre imprevizibilitatea psihologiei umane la următorul său film.



La Stanza del figlio 2001

# The Adventures of Tintin

(Aventurile lui Tintin)



SUA - Noua Zeelandă 2011

regie Steven Spielberg

scenariu Steven Moffat, Edgar Wright, Joe Cornish

imagine Janusz Kaminski

montaj Michael Kahn

cu Daniel Craig, Jamie Bell, Simon Pegg

## de Andrei Dobrescu

Unul dintre marii curioși - asta este Tintin -, un băiat fără vârstă, cu un moț proeminent și echipament de jucător de golf. E politicos, dar încăpățânat și nu se sfiește să tragă cu pistolul și să-și facă adversarii să vadă puzderia de steluțe care în benzile desenate de altă dată echivalau cu ce numim noi astăzi, pe scurt, k.o.

Se recomandă reporter chiar dacă nu scrie niciodată, nici măcar nu pune piciorul în vreo redacție. Dar iscodește, caută, pândește, cercetează bibliotecile, analizează indiciile. Și, ca în orice poveste, până la urmă aventura e cea care îl caută pe el, pe străzile liniștite dintr-un fel de țară anonimă, franco-belgiană.

Ca orice aventurier care se respectă, Tintin nu e singur. E însoțit de un bulgăre vesel de fox terrier, fidel și înnebunit de pisici, pe numele lui Snowy. Și nu va trece mult timp până când Haddock, un căpitan de navă care a făcut din băutul pe ascuns o nouă artă, se va alătura duetului, un antagonist cu nume slav Ivanovich Sakharine pornește pe urmele lor, iar Thompson și Thomson, doi inspectori de Interpol veniți din școala suprarealistă belgiană, se împiedică și ei în poveste. Dar să nu anticipăm și să începem cu începutul.

„The Adventures of Tintin - The Secret of the Unicorn” este prima animație semnată de Steven Spielberg și, ca orice noutate, are povestea ei. Undeva pe la începutul anilor '80, în timp ce pregătea primul „Indiana Jones”, Spielberg descoperă un *bd* din seria personajului amintit. I-a plăcut atât de mult încât mărturisea că l-a „citat” entuziasmat, cu toate că nu știa o boabă de franceză, și a încercat să-i întâlnească autorul. Era cu puțin înainte de moartea belgianului Hergé (Georges Rémi) și întâlnirea lor va avea o singură concluzie - Steven Spielberg ar fi singurul care i-ar putea ecraniza poveștile. Și Spielberg a reușit să-i îndeplinească dorința, chiar dacă Tintin a trebuit să mai aștepte încă 30 de ani.

Poleit de tot fastul pe care studioul de efecte speciale al lui Peter Jackson (Weta Digital) îl poate aduce, pusă cap la cap de vechea echipă a lui Spielberg, compozitorul John Williams, directorul de imagine Janusz Kaminski și monteurul Michael Kahn, realizată în 3D și convertită în tehnica *motion-capture*, povestea lui Tintin este în primul rând aventura unor meșteri entuziaști.

Totul începe într-o dimineață, în piața de

vechituri a orașului, unde Tintin descoperă la taraba unui anticar macheta unei corăbii ciudate, cu prova ornată în forma unui inorog. Nu apucă bine să o cumpere că, deodată, doi colecționari apar în spatele lui și se oferă să îi răscumpere macheta. Cu orice preț! Din momentul în care Tintin refuză oferta, aventura poate să înceapă. Unul dintre colecționari e împușcat (lucru mai rar într-o animație P.G.) în fața casei lui, catargul corăbiei dezvăluie o hartă încifrată a unei comori și al doilea colecționar se dovedește a fi tocmai Ivanovich Sakharine, urmașul piratului Red Reckham. Și când căpitanul Haddock îl întâlnește pe Tintin și-l confundă prin aburii romului cu un șobolan de sumatra suntem deja în mijlocul aventurii.

Mai rămâne totuși de discutat dacă 3D-ul ajută sau nu povestea. James Cameron a declanșat o isterie la Hollywood cu „Avatar”-ul său. Studiourile au început producția 3D pe bandă rulantă, iar când nu au găsit subiecte s-au aruncat fără sfială spre filmele mai vechi. De ceva timp, poți să-ți cumperi plasma preferată și să vezi filme 3D cu prietenii, pe canapea. Și totul pare feeric, atâta timp cât nu-ți miști prea mult capul. Noua tehnologie a transformat spectatorii în niște statui care se chinuie să nu piardă infimul unghi de claritate. Inevitabil, au apărut deja reticente față de prețul mult umflat și, poate mai interesant, față de sălile care uită să schimbe intensitatea luminoasă a aparatului de proiectie între peliculele clasice și cele 3D. Dacă vi se pare că filmul pe care l-ați văzut era prea întunecat, uitați-vă în program la ce a rulat înainte.

Imersiunea de care se vorbește este susceptibilă în primul rând de artificialitate, dar poate că animația este teritoriul care i se potrivește cel mai bine. „The Adventures of Tintin” arată o gândire cinematografică, un mod de a spune povestea folosind și nu enumerând posibilitățile mediului. Reanimând teme din „Indiana Jones”, folosind un climax în care macaralele din port țin locul săbiilor, imaginând situații aproape de spectator, trimițând tot soiul de obiecte spre sală, Spielberg nu pare deloc intimidat de noul gadget. Poate lumea benzilor desenate pierde ceva în convertirea asta brutală, dar orice ecranizare trebuie să aducă ceva nou, ceva specific. Și marele câștigător este Snowy, ale cărui escapade neînfricate pe străzile unui oraș marocan în urmărirea unei păsări, te fac să te bucuri că ai avut încredere în Spielberg și în felul în care știe el să facă film.

# Din dragoste cu cele mai bune intenții



România - Ungaria 2011

regie, scenariu Adrian Sitaru

imagine Adrian Silișteanu, Mihai Silișteanu

montaj Andrei Gorgan, Adrian Sitaru

costume Mălina Ionescu

cu Bogdan Dumitrache, Natașa Raab, Marian Rălea

## de Andrei Luca

Cel mai recent film al lui Adrian Sitaru, „Din dragoste cu cele mai bune intenții”, urmărește evoluția discursului paranoid al personajului principal, Alex (Bogdan Dumitrache), revenit în orașul său natal la aflarea vestii că mama sa (Natașa Raab) a fost internată în spital în urma unui atac cerebral. Pus în situația de a alege, tânărul nu poate decide cum este mai bine pentru bolnavă - să fie mutată la un spital dintr-un oraș mai mare, unde prestigiul doctorilor l-ar asigura de un diagnostic corect și de un tratament medical corespunzător, sau să rămână în spitalul din oraș, unde mama lui este înconjurată de prieteni, iar medicii sunt cunoștințe de familie? Fiecare soluție prezintă avantaje și dezavantaje, iar balanța nu înclină niciodată decisiv în favoarea unei variante. Situația lui Alex - victimă a propriei tergiversări, dar și a valului de sugestii cu semn contrar - devine în final (momentul conștientizării dispariției părinților, mai devreme sau mai târziu) o bombă

cu ceas al cărei cronometru se poate opri în orice moment, declanșând explozia.

Dublat în permanentă de conflicte secundare (certurile amoroase dintre Alex și prietena lui - Alina Grigore), dar și de comic, scenariul își poartă abil personajul de la o stare cu semn negativ la o stare cu semn pozitiv. Însă în spatele fiecărei glume se află un resort care livrează, odată cu hohotul de râs, și o mică tragedie, o doză de tristețe care se așază ca un mic bemol și deformează ușor nota, dar care, în definitiv, umanizează și normalizează situația. În acest sens, este relevant exemplul femeii cu mască de iepure care apare pe afișul de promovare al filmului. Aici, Adrian Sitaru nu a lăsat nimic la întâmplare, întrucât ea nu este doar un pilon vizual puternic și o sursă de amuzament, ci și purtătoarea unei povești (a ajuns în același salon cu mama protagonistului, în urma unui accident de mașină care a desfigurat-o) și cea care, în ciuda dramei personale, îl liniștește

pe Alex cu un „mergeți acasă, că am eu grijă de ea”, spus pe un ton aproape matern, când acesta din urmă revine la spital în toila nopții pentru a verifica dacă starea de sănătate a mamei sale este stabilă.

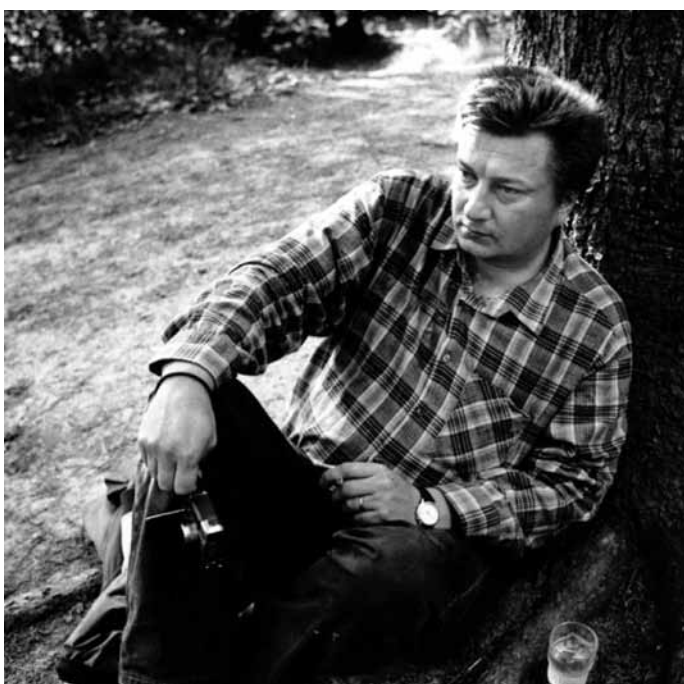
Experimentele cu camera subiectivă din „Pescuit sportiv” își găsesc o continuitate în actuala miză regizorală. Întregul film este o baleiere de la un unghi subiectiv la altul, o baleiere care însă nu ajunge niciodată în dreptul protagonistului, el fiind tot timpul cel ținut sub lupă.

Exploatarea potențialului participativ al unghiului subiectiv depășește clasică discuție despre identificarea a două viziuni, cea a personajului și cea a spectatorului. În timpul vizionării, neavând încă tabloul complet, prima privire a protagonistului în cameră aproape că te intrigă, creează o tensiune extradiegetică suplimentară care se epuizează complet abia după câteva secvențe bune. Acest mic inconfort care, în final, se transformă în bucuria descoperirii unei mize regizorale îndrăznețe, are rolul de a te mai lega cu încă o centură de scaunul sălii de cinematograf, întrucât firul narativ este concurat de evoluția decupajului, a cărei semnificație ți se descoperă treptat. La acest fapt, se adaugă curiozitatea care apare vizavi de identitatea privitorului și bucuria de a ți se confirma că privești prin ochii personajului pe care îl avei și tu în cap. Uneori, însă, așteptările îți sunt înșelate, un exemplu în acest sens fiind scena în care Alex intră pentru prima oară în salon. Îngâmfarea că, în sfârșit, ai prins mecanismul jocului se spulberă când observi că unghiul subiectiv din care este văzută intrarea lui Alex nu este al mamei, ci al pacientei din patul de lângă.

Deși filmul este un mozaic de unghiuri subiective, Alex văzut de ceilalți rămâne aceeași, iar impresia pe care ți-o faci despre el din toată această reflectare poliedrică este unitară: prin ochii oricărui personaj te-ai uita, tendința de a exagera a protagonistului (uneori tolerată și scuzată de originea nobilă, alteori sanctionată de celelalte personaje) este prezentă. Poate de aici, dar și din substratul autobiografic al regizorului-scenarist vine nevoia imperioasă din final (revenirea lui Alex la București și teama de a răspunde la telefon) de a scuza deranjant de direct reacțiile exagerate ale protagonistului și de a explica încă o dată că manifestările sale considerate a fi deplasate sunt făcute din dragoste și cu cele mai bune intenții.

# Aki Kaurismäki și muzele de la periferie

de Georgiana Madin



Aki Kaurismäki e un colecționar; în primul rând, de experiențe, întrucât în tinerețe, la sfârșitul anilor '70, înainte de a începe o carieră în cinematografie, a trecut prin peste 40 de slujbe, doar ca să se apropie de specificul vieții proletariatului. A lucrat și în Suedia, o țară în care mulți finlandezi migrau pentru o situație mai bună. Din ce câștiga putea, după cum mărturisește, doar să își asigure pâinea, la fel ca eroii săi. În episodul documentar realizat de Guy Girard în 2001 pentru seria „Cinéma, de notre temps”, el se prezintă ca un colecționar de obiecte: de la capete de duș uzate la pălării care evocă diferite stiluri din modă, la corpuri de iluminat care erau la modă acum câteva decenii și pe care nu le-ai vedea decât sparte într-un container.

Înainte să se așeze pe scaun și să își aprindă o țigară, la fel ca personajele lui care fumează în lanț, scoate pe rând obiectele de mai sus dintr-un dulap lat cu multe sertare, în fața camerei poziționate frontal a lui Guy Girard. Dulapul în sine, pe care sunt înșirate tot felul de rămășițe ale trecutului său (și o damigeană goală), e o piesă de mobilier șubrezită care

conceptualizează iubirea lui pentru obiecte. Kaurismäki nu se sfiște să o numească „obiectofilie”. Apoi scoate dintr-un alt sertar o cutie de lemn căruia el i-a dat rolul de tabacheră. Urmează, în cele 55 de minute ale episodului, să arate prin mici dezvăluiri în ce fel fetișul lui pentru obiecte e de fapt un fetiș nostalgic pentru trecut. În documentar e arătat și un bar uzat, capitonat cu mușama, pe care l-a folosit în filmul „Nori trecători” („Kauas pilvet karkaavat”, 1996), și care se află acum în restaurantul MOCKBA (Moscova), pe care îl deține împreună cu fratele lui, Mika Kaurismäki, în Helsinki. Nu l-a aruncat, pentru că ar însemna să arunce un semnificativ al operei lui. Legătura cu obiectele e suportul concret al unor asocieri semantice complexe.

Divagând puțin de la subiect, restaurantul MOCKBA e un alt exemplu prin care, într-un Helsinki aflat în ascensiune economică și culturală, frații Kaurismäki revitalizează spiritul unui context istoric care a format societatea finlandeză de astăzi. Setat ca atmosferă într-o Uniune Sovietică a anilor '70, în care se ascultă hiturile acelei perioade în spatele unor perdele murdare, la MOCKBA se beau băuturi proaste („lousy”, în prezentarea oficială), iar sandvișurile sunt servite vechi de o zi, slinoase și uscate. Atmosfera lui e, cu aproximație, aceeași din toate barurile sordide în care personajele din clasa muncitoare ale lui Kaurismäki își rumegă reflecțiile dezamăgite în acompaniamentul șlagărelor (tangourile anilor '50 ale lui Olavi Virta) sau al trupelor rock 'n' roll finlandeze.

## OAMENII TACITURNI ȘI URĂȚI AI PERIFERIILOR

Iar fiindcă am adus în discuție clasa muncitoare, rezilientă în fața destinului represiv și imuabil, e esențială mențiunea că majoritatea eroilor lui Kaurismäki sunt singuratici ai suburbiilor care se chinuie, muncind în fabrici, în restaurante ori în supermarketuri, în porturi, ca mineri în Laponia sau ca gunoieri, să rămână în viață. În afară de propria experiență din anii tinereții, atenția lui Kaurismäki către clasa muncitoare e datorată și ratei foarte mari de șomaj de la începutul anilor '90, când Finlanda era în recesiune. Nu e de mirare că eroii trilogiilor sunt într-un du-te vino de slujbe, fiind adesea concediați sau renunțând ei înșiși. Pentru a îngroșa absurdul situației, dar și pentru un efect comic, atunci când șefii apar în



aceste filme, ei nu își cunosc angajații nici după ani buni de muncă.

Cu chipuri împietrite (pe care presa anglofonă le-a unit sub termenul *deadpan*, declarându-l pe Kaurismäki maestrul acestui tip de umor), jucători de actori considerați urâți după canoanele clasice (muzele lui Kaurismäki - Matti Pellonpää, Kati Outinen, Markku Peltola, Elina Salo), eroii sunt în așteptarea unui context mai blând, precum în cele două trilogii completate până acum: „Trilogia proletariatului” („Umbre în paradis” / „Varjoja paratiisissa” - 1986, „Ariel” - 1988, „Fata de la fabrica de chibrituri” / „Tulitikkutehtaan tyttö” - 1990) și „Trilogia Finlandei” („Nori trecători” / „Kauas pilvet karkaavat” - 1996, „Bărbatul fără trecut” / „Mies vailla menneisyyttä” - 2002, „Lumini la apus” / „Laitakaupungin valot” - 2006). Aici se pot include și „Am angajat un ucigaș plătit” / „I Hired a Contract Killer” (1990) și, deși e vorba nu de muncitori, ci de o adaptare literară despre viața unei boeme mediocru înzestrate, „Viața boemă” / „La Vie de bohème” (1992). Poți recunoaște că e vorba de Kaurismäki și prin felul în care acești oameni cu chipuri împietrite se îndrăgostesc: cel mai adesea, se aruncă în aventuri cu oameni pe care îi întâlnesc într-o pauză de la muncă sau noaptea, după program, în vreun bar de mâna a șaptea, și sunt atât de însetați de căldura unei alte ființe, că sar peste episodul clasic al curtării - toate acestea fără ca actorii să își modifice deloc expresia în favoarea ilustrării vreunei emoții. El și ea abia schimbă câteva cuvinte, omagiu adus de Kaurismäki unui „cinema al inocenței” astăzi pierdut, dar și trăsătură a omului finlandez taciturn, ca răspuns la perioade de opresiune. Dragostea e trăită la rece, cu sobrietate, în tăcere, sub povara zilei de mâine. E ușor de observat și garderoba limitată de care dispun eroii, împărțită între uniforma de la muncă și setul de haine de seară.

În retrospectivă, preferința pentru clasa cea mai de jos e subinclusă într-o preferință generală pentru marginalizați ai societății care nu au neapărat de-a face cu rutina unei slujbe dezumanizante. Recent, cu „Le Havre” (2011), parte dintr-o trilogie proiectată („Trilogia orașelor portuare”), se continuă tradiția eroilor care trăiesc la limita mărunțișului de azi pe mâine. Eroul din „Le Havre” e primul eliberat din cătușele unui sistem, munca lui fiind să lustruiască pantofii trecătorilor. Încă de la „Sindicatul calamari” („Calamari Union”, 1985), în care un grup de paria cu toții pe nume Frank decid să migreze din cartierul Kallio în cartierul Eira al Helsinului (despre care au auzit că e paradisiac în comparație cu mizeria celuilalt), se manifestă receptivitatea sa la oameni a căror existență mentalul colectiv vrea să o ignore. Migrația lor are aerul unei revoluții subterane, în al cărei proces membrii mor unul după celălalt. „Calamari Union” e inclus, împreună cu „Ai grijă de eșarfa ta, Tatiana” („Pidä huivista kiinni, Tatjana”, 1994), într-o minicategorie numită *the charming cheapies* (zgârciții fermecători). Nu e greu de dedus că eroii sunt niște pierde-vară, dar că în călătoriile lor caută, ca toți ceilalți, un loc mai bun care să le valideze speranța.

La fel ca *the charming cheapies*, la periferia umanității se situează și cele trei filme despre trupa Leningrad Cowboys („Leningrad Cowboys pleacă în America” / „Leningrad Cowboys Go America” - 1989, „Leningrad Cowboys îi întâlnesc pe Moise” / „Leningrad Cowboys Meet Moses” și „Total Balalaika Show” - ambele din 1994). Tema migrației e aici reluată, aproape cu o sensibilitate *camp*, prin ochii unei trupe atipice de rock'n'roll cu influențe baltice, complet lipsite de succes în tundra neprimitoare de acasă, în ciuda creștelor și a pantofilor țuguiați, care speră cu naivitate că audiența potrivită se află peste hotare și pleacă, sub ocrotirea dictatorială a lui Vladimir / Moses, în SUA. Așa cum remarcă Andrew K. Nestingen și Trevor Glen Elkington în lucrarea „Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition” (în capitolul „Aki Kaurismäki's Crossroads”), *the charming cheapies* și „Leningrad Cowboys” sunt, nu în ultimul rând, *road movies* cu tropi preluați din cinematografia americană, care plasează punctul de vedere finlandez în contexte transnaționale și

prezintă o ciocnire de stereotipuri naționale (mexicani și americani versus finlandezi, ruși și estonieni versus finlandezi).

Kaurismäki e atât de interesat de prelucrarea estetică a contextului social și economic neprielnic, încât până și adaptările literare sunt o fuziune a narațiunii originale cu problemele Finlandei anilor '80, în care cineastul intră în dialog cu romancierii. „Crimă și pedeapsă” („Rikos ja rangaistus”, 1983), „Hamlet” („Hamlet liikemaailmassa”, 1987) sau „Juha” (1999, unul dintre rarele filme mute ale ultimelor decenii), deși respectă într-o oarecare măsură firul narativ original, sunt aproape antiadaptări, fie prin devierea de la motivațiile personajelor, fie prin modificarea totală a spiritului, ceea ce nu e de blamat, ci împarte publicul în funcție de gusturi. Pentru cei fideli acurateții față de roman, aceste trei filme, dintre care „Hamlet” merge cel mai departe cu brodarea unui cinism capitalist pe o tragedie clasică, e de departe cel mai sărit de pe fix și cel mai greu de tolerat etic. Însă pentru cel care nu vede o erezie într-o adaptare cu formă liberă și care se delectează cu chipul asimetric și palid al lui Kati Outinen (care a jucat ulterior în majoritatea filmelor lui Kaurismäki) în rolul unei Ofelii de secol al XX-lea, secvența sinuciderii în cada de baie, cu o rățușcă de plastic plutind pe apă, ar putea să fie un exemplu reprezentativ pentru tipul de umor practicat de Kaurismäki. Baraca de lemn care se prăbușește în „Ariel” imediat ce Kasurinen iese cu mașina din ea, varza pe care un personaj din „Juha” o contemplă așa cum Hamlet contemplă craniul și ananasul pe care detectivul Monet („Le Havre”) îl cară sobru în mână sunt reeditări ale aceluiași tip de „umor de țopârlan” (*clodhopper humour*), în cuvintele lui Jonathan Rosenbaum.

## PERIFERIILE UNOR ORAȘE REIMAGINATE

În anii '90, spune Kati Outinen, finlandezii nu erau mulțumiți de felul în care îi reflecta Kaurismäki în operă, în special în prima trilogie a proletariatului. Acum, când Finlanda a depășit pragul critic, ei par recunoscători că filmele lui îi salvează de la amnezie, pentru că acum două decenii, în mica lor cinematografie cu greu finanțată, nimeni nu se atingea de subiect. Dar a-l privi astfel pe Kaurismäki, doar sentimental și cu recunoștință, pentru că și-a găsit muzele într-o clasă socială defavorizată, ar fi o nedreptate. A crede că Finlanda e chiar așa cum o prezintă el, un spațiu al înstrăinării totale format doar din cartierele pe care le arată, e, din nou, eroare căreia îi cedează străinii. Între impresia din interior și cea din afara granițelor, niciuna nu e completă, deoarece Kaurismäki manipulează geografia reală pentru a crea spații și semnificații noi. Obiectivele de vizitat, bulevardele largi și monumentele impunătoare care figurează în ghiduri turistice nu își au locul în spațiul recreat.

Helsinkiul lui Kaurismäki e un oraș care diferă atât geografic și arhitectural, cât și ca spirit de Helsinkiul real. Orașul lui e, ca spirit, fie ecoul deceniilor trecute, '50, '60 și '70, mutat în contextul socio-istoric al anilor '90, fie o fuziune între elemente dispartate din toate acestea, în care se strecoară și tramvaiele anilor '20-'30 și, ca o influență a vestului față de care Kaurismäki simte și atracție și repulsie, mașini americane ale anilor '50. În documentarul lui Guy Girard se vorbește de fuziunea acestor epoci prin prezența în filme a unor „parole secrete” pe care numai un finlandez ar putea să le decodifice corect și să le găsească un sens în textura densă de referiri făcute de Kaurismäki. În eseu „A Loser's Guide to Helsinki”, Tim Vermeulen spune că, mai mult decât un spațiu anacronic, spațiul creat de Kaurismäki e unul al dislocării și al relocării incongruente (în termenul original, *anachoristic*). Contopirea unor spații care în realitate sunt dispuse altfel, arată Vermeulen, se acordă perfect cu nepotrivirea eroilor în

spațiile pe care le locuiesc, cu ideea de vagabondare. Mai mult, străzile întunecoase și cartierele cu locuințe și curți îngrămadite sunt specifice trecerii de la Finlanda agrară la cea industrializată. Așa se explică de ce locuințele și barurile fie au un aer țărănesc, desuet și sărăcăcios, fie arată pustiite. Sunt simboluri ale unei anumite condiții umane greu de depășit, căreia îi este interzis dintr-o singură privire accesul în restaurantele luxoase ale centrului, ca în „Varjoja paratiisissa” sau „Laitakaupungin valot”. Marginalitatea din care nu se poate ieși e identificabilă cu un statut social.

La fel cum manipulează planul urbanistic al Helsinkului, așa se joacă ulterior și cu spațiul Londrei („I Hired a Contract Killer”), al Parisului („La Vie de bohème”) sau al portului izolat „Le Havre”, în care preferința lui Kaurismäki pentru aceleași locuri mărginașe reappare. Un studiu realizat de Claire Monk arată că Londra lui Kaurismäki e mai mult un „compoziț socio-istoric și psiho-geografic” decât o redare fidelă. Ideea de fuziune e prezentă, de fapt, într-o multitudine de aspecte și stă la baza spiritului de colecționar al lui Kaurismäki. Felul în care surprinde influența westernului american asupra vestimentației membrilor Leningrad Cowboys, coloana sonoră care cuprinde tangouri nordice, Matti Pellonpää în postură de Moise, varianta finlandeză a cântecului „Somewhere Over the Rainbow” sau chiar engleza extrem de greu de înțeles a lui Jean-Pierre Léaud în „I Hired a Contract Killer” sunt doar câteva exemple de rezultate ale unor alăturări stranii. Metoda e dislocarea – se ia un cântec, un cartier, un actor, un stil, o clădire în care s-a investit deja o bogăție de semnificații sociale și culturale și se plasează într-un context cu care n-a avut nicio legătură până acum.

Deși n-aș vrea să spun că și actorii sunt tratați ca obiecte care doar absorb și redau semnificații, Kaurismäki spune că nu îi lasă să repete decât o dată înainte de filmare. Uneori, îi și filmează la repetiție și folosește la

montaj aceste duble cu joc actoricesc brut. De la el nu poți afla dacă e brechtian în abordare sau dacă metoda e doar o consecință a lipsei de mijloace materiale. Deși de-a lungul vremii colaborările fructuoase cu Kati Outinen și Matti Pellonpää au fost probabil mai mult decât probe de eficiență pe platou, Kaurismäki se sfiște să vorbească despre ei trădând afecțiune. Dacă nu l-ai vedea cum glumește cu ei la barul lui din Helsinki, ai crede că i-a trecut tot la categoria obiecte. La fel de puțin vorbește și despre Timo Salminen, operatorul care în toată filmografia lui a lucrat cu nuanțele saturate de albastru și roșu, cu tonurile metalice și luminile difuze și reci și cu spațiile goale pătate sub clarobscur de câte un galben sau verde pastel, pentru a rotunji o viziune care amintește de Godard și de picturile lui Edward Hopper.

Am ales la început dulapul cu sertare ca metaforă pentru raportarea lui Kaurismäki la trecut. Kaurismäki nu e doar un colecționar pasiv al trecutului, ci unul care îl reutilizează activ, intertextualizându-l până la o contopire perfectă cu viziunea lui estetică originală. În integralitatea operei sale, fetișul trece cu voracitate dincolo de obiecte și se atașează de mentalități, de trăsături umane, de contexte sociale și de atitudinile pe care le-au generat, de locuri, de istoria cinematografului și de pagini nenumărate de literatură de pe tot mapamondul. Întrebat, el va recunoaște trimiterile dibaci ascunse în filme la regizori precum Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Jean-Pierre Melville, Marcel Carné sau Jacques Tati, dar va lăsa mereu să se înțeleagă că ascunde influențe mult mai vaste de atât. Ecou peste ecou însă, Kaurismäki transcende maniera postmodernistă printr-un umor inimitabil întipărit în cruzimea destinelor unor marginalizați ai societății și printr-o empatie care nu se lasă niciodată pradă notelor melodramatice. Idiosincratic sau nu, Kaurismäki e regizorul care reușește să îți stârnească râsul fără ca actorii lui să miște un mușchi de pe față, filmându-i aproape doar cu o cameră statică.



Leningrad Cowboys Go America 1989

# Road to Nowhere



SUA 2010

regie Monte Hellman

scenariu Steven Gaydos

imagine Josep M. Civit

montaj Céline Ameslon

cu Shannyn Sossamon, Tygh Runyan, Cliff De Young

## de Andra Petrescu

Monte Hellman e unul dintre acei regizori americani despre care americanii știu prea puțin, iar europenii îi agasează cerându-le autografe în supermarket – anecdotă povestită de regizor în interviul realizat de Toni D'Angelo și Nicole Brenez pentru [lafuriaumana.com](http://lafuriaumana.com). Și nu e doar atât, e genul acela de regizor căruia i se pare *entertaining* să citească critică de film și să observe toate tipurile de interpretări sau analize ale filmelor sale; *review*-urile caracteristice revistelor americane, zice el, nu-l prea atrag. Dar, cu tot dezinteresul americanilor pentru Hellman, e de observat că filmele lui sunt cât se poate de americane; până la urmă, horror-ul, *western*-ul, *road movie*-ul sunt toate genuri de peste ocean. E drept, totuși, că viziunea lui Hellman despre *western* e simplificată și redusă la problema care îl interesează: *run for your life*; literal, eroii lui asta fac – fug de un pericol iminent, pe care îl întârzie, fără rost, din instinct de conservare. După o pauză de aproape 20 de ani, Monte

Hellman realizează „Road to Nowhere”, un *neo-noir*, film în film, film-despre-film, presărat cu momente ce par să devină autoreflexive. Povestea e narată încrucișat, secvențe din realitate și de ficțiune sunt juxtapuse într-o ordine ce poate părea confuză, deși e cât se poate de simplă: Mitchell Haven (regizorul) o distribuie în rolul femeii fatale tocmai pe femeia fatală, cea care își înscenase moartea și trăia în Italia, ceea ce duce la o dublă omucidere. „Road to Nowhere” conține realitatea lui Mitchell, adică etapele de producție prin care trece filmul lui despre Velma Duran (o femeie care a fraudat statul de o sumă mare de bani, alături de iubitul ei, toate dintr-un impuls anarhist – din câte reiese din subiect), realitatea lui Laurel Graham, actrița care o interpretează pe Velma Duran atât în realitate, cât și în ficțiune (aici e puțin complicat), și ficțiunea, adică secvențe din filmul biografic al lui Mitchell. Toate aceste încrucișări sunt complicate superficial și la vedere, de unde și acuzele că

narațiunea ar fi ratată; intenția filmului nu e să adâncească misterul Velmei, ci să scoată la vedere mecanismele tipice filmului *noir*, cu o lejeritate caracteristică filmelor lui Hellman (a căror acțiune e redusă la nimic) și cu destul de mult spirit ludic. Dacă „The Shooting” (1966) e un *western* despre o vânătoare în deșert (Jack Nicholson și Millie Perkins vânează doi *cowboys*) în care ambiguitatea personajelor și lipsa evenimentelor accentuează suspansul generat de necunoscut și de pericol, „Road to Nowhere” e un *noir* în care personajele sunt fals-caracterizate prin tipologii de femeie fatală, erou, *villain*, misterul relațiilor încurcate dintre personaje și revelațiile despre trecutul lor – care ar fi trebuit să accentueze suspansul – par făcături (scenariul e acuzat de câțiva critici de naivitate) și momentele de suspans și revelație caracteristice filmului *noir* sunt înlocuite de „ficțiune”.

Pauza lungă a lui Monte Hellman s-a datorat, spune el, și faptului că îi este foarte greu să găsească subiecte care să-l intereseze. „Road to Nowhere”, scris de Steven Gaydos – editor executiv la „Variety” –, l-a entuziasmat pe regizor prin stilul narativ ce amintește de Alain Resnais, un gen de film pe care își dorea de mult să-l abordeze. O altă trimitere pe care o recunoaște e cea la „Vertigo” (1958) al lui Hitchcock, cu care cel mai recent film al lui are în comun identitatea falsă a eroinei; în „Vertigo”, Kim Novak este angajată să joace rolul soției unui milionar, pentru ca apoi această asemănare să o conducă într-o relație periculoasă. La fel se întâmplă și cu personajul lui Shannyn Sossamon, Laurel Graham, o actriță de serie B care își postează *reel*-ul pe YouTube și ajunge să își asume identitatea Velmei Duran pentru o fraudă financiară comisă de tatăl femeii. Ulterior, regizorul filmului biografic despre Velma Duran vede același material video și o curtează până cedează și acceptă, din nou, rolul ce va conduce la deconspirarea ei. În ceea ce privește informațiile referitoare la felul în care lucrează regizorul, el își alege actorii urmărind tocmai astfel de videoclipuri postate pe YouTube, în care calitățile lor îi par mai evidente.

Despre „Two-Lane Blacktop” (1971), devenit film cult, Hellman spune că un singur spectator i-a înțeles adevăratul sens: e doar o poveste de dragoste. Și la fel e și „Road to Nowhere” – povestea unei femei care își riscă viața pentru că se îndrăgostește de un bărbat.

# Contagion



SUA - Emiratele Arabe Unite 2011

regie Steven Soderbergh

scenariu Scott Z. Burns

imagine Steven Soderbergh

montaj Stephen Mirrione

cu Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law

## de Ștefan Mircea

Steven Soderbergh are profilul unui cineast formalist. Dacă urmărim filmografia lui, vom observa că el trece, s-ar putea spune sistematic, prin toate genurile cinematografice, de la o comedie experimentală precum „Schizopolis”, la filme *mainstream* de mare buget și cu distribuție formată din actori de prim rang la Hollywood, precum trilogia „Ocean's”. Cu acest film, el abordează un gen care nu se regăsește până acum în filmografia lui, și anume filmul cu dezastre.

Acest tip de film ridică o serie de probleme în ceea ce privește abordarea. În sine, orice eveniment catastrofal - în acest caz o pandemie - este dramatic și spectaculos, la nivel macro, al globului, al speciei umane în general, cât și la nivel micro, al individului. Este lesne de înțeles de ce Roland Emmerich, pășind pe calea producătorului Irwin Allen, maestrul filmelor cu dezastre din anii '70, insistă pe partea de spectaculos. Filme precum „Independence Day” și mai recentul „2012” sunt exemple clare

în acest sens - povești simple, clare și ușor de înțeles pentru marea masă, pretext pentru a pune în scenă un spectacol de efecte speciale, menit să scoată în evidență grandioarea evenimentului. Lars von Trier, pe de altă parte, se concentrează în „Melancholia” aproape exclusiv pe drama individului, pe efectele unui asemenea eveniment asupra câtorva personaje, pe care le explorează detaliat și în adâncime. În mod normal, aceste două abordări nu pot fi combinate cu succes, deoarece s-ar anula reciproc în mintea unui spectator, căruia i-ar fi imposibil să-și dea seama și să se plaseze în dispoziția mentală și emoțională propice pentru vizionare. Cu alte cuvinte, nu poți urmări un foc de artificii cu aceiași ochi ca pe o crimă.

Totuși, un asemenea eveniment poate fi descris cel mai onest doar dacă incluzi ambele niveluri, iar onestitatea pare cuvântul de bază pentru direcția preferată de regizor și de scenarist în „Contagion”. Soluția, în acest caz, este să

încerci să privești lucrurile așa cum sunt, fără să accentuezi dramaticul sau spectaculosul și să observi mecanismul de funcționare. De aceea, povestea este spartă în mai multe linii dramatice, astfel încât să nu poată deveni prea tragică, pentru că spectatorul nu are timp să se atașeze îndeajuns de soarta unui personaj, dar nici nu se extinde între prea multe, încât să devină măreț-epică. De aceea, două dintre personajele care mor destul de rapid și sec sunt interpretate de Gwyneth Paltrow și Kate Winslet, ele având aprioric parte de simpatia publicului obișnuit de cinema. Acest fapt amintește de modul în care a reacționat Tim Burton când i s-a recomandat în „Mars Attacks!” să nu ucidă personajul lui Jack Nicholson: i-a mai dat un rol în film și a ucis ambele personaje. În același ton, se insistă pe probleme tehnice. În ceea ce privește partea medicală, asta se traduce în modalități de transmitere a virusurilor sau în mecanismul de producere a unui vaccin, informații pe care majoritatea oamenilor le înghit sau nu, în funcție de propriul bagaj de stereotipii medicale. Apropos de administrarea efectivă a unui asemenea eveniment, la nivel birocratic, acest lucru înseamnă cine, când, unde, ce face. Mai rămân răsfrirate câteva urme de evenimente ce ar putea fi considerate melodramatice, precum înțelegerea cu o instituție financiară a bloggerului revoltat sau mica relație a fiicei personajului interpretat de Matt Damon. De asemenea, ar mai fi momentul când personajul interpretat de Winslet, în ultimele momente înainte de moarte, împinge pătura unui om de lângă ea care se plângea de frig. Mai sunt și altele, dar toate sunt expediate, având probabil statutul de piste false, refuzând să lege în mod direct acțiunile oamenilor și efectul pandemiei. Astfel, personajul lui Paltrow nu moare pentru că merita - era o femeie adulteră -, ci din cauza unui virus. Nimic biblic în asta. Și aici merită să ne întrebăm, oare nu e *prea nimic*?

Filmul a fost laudat pentru că e realist și nu încearcă să scoată un sens moral dintr-un eveniment care, în mod esențial, nu are așa ceva pentru că un virus nu are concepție morală. Problema este că, după o dedramatizare, reușită desigur, a unui *disaster movie*, nu mai rămâne mare lucru. Dacă dintr-un băț de dinamită scoți nitroglicerina, rămâi doar cu un material insipid - bine făcut, dar insipid. Ca să-l parafrazez pe Christopher Orr, în cronica sa din „The Atlantic”, „Contagion” nu este nici bun, nici prost, doar este.



# Faust



Rusia 2011

regie Aleksandr Sokurov

scenariu Aleksandr Sokurov, Marina Koreneva

imagine Bruno Delbonnel

montaj Jorg Hauschild

muzică Andrey Sigle

cu Johannes Zeiler, Isolda Dychauk, Hanna Schygulla

## de Emi Vasiliu

Nu mi-am imaginat că filmul mitului faustian ar putea avea altă intenție decât transmiterea compromisului cu diavolul: senzații și sentimente ilustrând clar atractivitatea răului, mai departe - dilema plus-valorii pentru natura umană sau răul ca element caracteristic. E o idee viu ilustrată în textele faustiene.

Ca demers, ecranizările se raportează la un act creator inițial, ceea ce nu înseamnă că spectatorul va face la fel. Doar un public familiarizat cultural cu textul și/sau cu re-interpretări spectaculare va trata „Faust”-ul lui Sokurov într-un peisaj mai larg decât filmul însuși. Judecata va migra spre puncte de vedere estetice, în contextul în care Sokurov nici măcar nu-și propune să sară calul la modul real: „Faust”-ul lui nu e „Oedip” cu motociclete și tirani comuniști, „Albă-ca-zăpada” porno sau povestea celor trei magi,

partea în care traversau deșertul spre Maria. Sokurov îl ia pe Faust, îl îmbracă în haine de epocă și-i atașează un diavol. Pe sub costum, Mephisto poartă o larvă, iar la spate un penis de cauciuc. Mephisto se uită la Faust. Tocmai i-a băgat ceva în cap și-i urmărește reacțiile de creier schimbat. Prin pădurea deasă, o diligență oprește-n fața lor să-i întrebe în ce direcție e Parisul. Vizitiul e rus; pe banchetă, un rus beat remarcă ce nebuni sunt rușii. În „Faust”, regia lui Sokurov are o ciudată calitate nedramatică, și nu mă refer aici la atenția detaliilor, de obicei asociată cu înăbușirea conflictului macro. Își angajează personajele într-un dialog constant, filmat uneori cu efect de oglindă distorsionantă. *Steady-cam*-ul urmărește cuplul Faust-Mephisto; cei mai buni prieteni fac afaceri împreună și nu tac o clipă din gură. Secvențele se succed cu respirație egală, monotonă. Dialogul continuă

netulburat. Faust și Mephisto se plimbă dintr-o situație în alta urmăriți îndeaproape, însă nu expresiv-îndeaproape și nici de departe, perspectivistic; planuri americane, planuri întregi, teatru tv cu *steady-cam*.

Faust, din filmul lui Sokurov, nu e omul care să fiarbă de inutilitatea cunoștințelor adunate și de dragul primei adolescente care spală rufe în drum. E un actor cu un text. Faust și Mephisto merg și vorbesc. Stau pe loc și vorbesc. Camera se uită la ei ca un ochi de liană extraterestro-cibernetică, îi măsoară de la stânga la dreapta și pe partea cealaltă. La bodegă, Mephisto face să curgă vin din piatră seacă. Prin mâna diavolului, Faust rănește de moarte un soldat. În tripul lui „amețitor” dintr-o secvență într-alta, Sokurov nu consideră necesar să illustreze în vreun fel dimensiunea umană a dilemelor lui Faust. Bătrânul cercetător e un personaj afectat de singurătate și lipsă de sens. Acestea sunt probleme sufletești întâlnite oricând, oriunde, nu doar în textele cu Faust, luate spre ecranizare de Sokurov. Cum vorbim despre ele? De ce apar? Ce facem în fața lor? S-ar fi putut încerca un răspuns, fie și pe baza mitului faustian. Regizorul rus pare că a vrut să exprime cât mai mult din înțelepciunea problemelor discutate. E interesat de text și de o concepție regizorală, însă neîmplinirea filmului stă tocmai în personaje. Chiar dacă știm că ei sunt Faust și Mephisto, absența oricăror determinări personale pentru acțiunile lor e alienantă. Caracterul profund uman al mitului dispare, iar obligația de a lectura subtitrarea cvasi-filozofică a unor personaje-semn depersonalizate face ca experiența vizionării să fie una pur cerebrală. Ne interesează? „Faust”-ul lui Sokurov e o platformă de interpretare, ce se raportează la alte ecranizări, un joc între regizor și alții dinaintea lui. Cine nu-și pune problema contextului cultural și ia din film doar ceea ce-i dă filmul, rămâne cu destul de puțin. Regizorii care ignoră publicul sunt, de multe ori, ignorați la rândul lor. Înțeleg procesul adnotării, sunt deseori tentat să interpretez și o fac, fără să vreau, zi de zi. În „Faust”, Sokurov practică un tip de academism steril, care se mândrește cu nivelul de cultură, însă comunică puțin și cu zgârcenie. E o atitudine fundamental elitistă, menită să adâncească ruptura dintre filmul „cultural” și nevoile pentru care cinemaul a fost inventat: arată-mi ce simt, arată-mi ce nu văd.

# Fascinația pentru natura umană a lui Errol Morris

de Olivia Căciuleanu



Errol Morris ocupă un loc aparte în galeria celor mai buni regizori de film, având în vedere că a regizat numai documentare. Ziarul britanic „The Guardian” nu a întârziat să-l plaseze pe locul șapte în topul celor mai mari patruzeci de regizori ai tuturor timpurilor. Intuiesc care au fost criteriile lor de selecție, dar mă rezum la a enumera câteva considerente personale pentru care acest om își merită locul mai sus enunțat. În cazul în care o persoană a adus o contribuție semnificativă la dezvoltarea armonioasă a cinemaului ca formă de artă, în cazul în care are o colecție bogată de filme realizate cu o viziune convingătoare, un stil inovator și, mai presus de atât, o amprentă unică asupra realității prezentate, locul ei în acel top este incontestabil.

Regizorul are o abilitate extraordinară de a face publice dramele private ale oamenilor, dar și de a extrage numai adevărul din ele. Să luăm drept exemplu primul său film, „Gates of Heaven” („Porțile Raiului”, 1978) . Totul a început încă de pe vremea când Morris lucra la arhiva de film

Pacific din California. Aici, i-a atras privirea următorul titlu: „450 de animale de companie moarte duse în Napa Valley” și de acolo a început să se pregătească pentru primul său lungmetraj. Însuși Werner Herzog i-a promis tânărului cineast că dacă va duce la bun sfârșit acest film, el va urma să-și mănânce propriul bocanc. Filmul este o frescă socială plină de figuri bizare. Vedem în incipit un om care a fost proprietarul unui cimitir de animale de companie și care momentan suferă de paraplegie. Visul său a prins aripi în momentul în care propriul său câine a murit și și-a dat seama că are de ales între a-l înmormânta undeva decent sau a-l trimite la o fabrică locală în care astfel de animale sunt transformate în lipici. După ce reușește să-și pună afacerea pe picioare, acesta începe, încetul cu încetul, să-și piardă, desigur, toți clienții în detrimentul fabricii. Apoi, ne este prezentat contraexemplul: un cimitir de animale de companie care se bucură de succes, condus de un tată și al lui doi fii – unul este un muzician frustrat care-și tratează o dezamăgire amoroasă, iar celălalt intră în această afacere după ce vându-se asigurări în alt oraș. Pe parcursul întregului film, întâlnim diferiți oameni care au cel puțin un lucru în comun: toți și-au înmormântat animalele de companie. Ceea ce mi-a plăcut în mod deosebit a fost felul în care aceștia sunt prezentați: nu le sunt negate credințele, ci pur și simplu observate. Errol Morris a declarat cu aproape două decenii mai târziu: „Întotdeauna mi-am considerat portretele ca fiind propria mea versiune a Muzeului de Istorie Naturală – aceste extrem de bizare diorame expuse într-un habitat exotic și străin puse la prezentare”. Această concluzie se potrivește foarte bine și primului său film, care te lasă fascinat de natura umană. Fără îndoială că cine va avea în primul rând destulă răbdare să savureze acest lungmetraj se va simți triumfător la finalul lui - aici se tratează misterul psihologic al unor omuleți (din clasele defavorizate) aparent anodini, dar ambițioși.

Cum era de așteptat, la premiera filmului „Gates of Heaven”, Werner Herzog și-a mâncat propriul bocanc. Întreaga întâmplare este relatată în scurtmetrajul „Werner Herzog Eats His Shoe” regizat de Les Blank, iar motivația principală pentru care regizorul german s-a ținut de promisiune a fost că acest demers a fost menit să încurajeze tinerii cinești independenți în lupta sacră împotriva laturii comerciale a cinematografului.

Ceea ce se poate spune cu adevărat despre Errol Morris e faptul că este

esențial etic. El se gândește întotdeauna la lucruri în termeni de bine și rău, dar nu uită să enunțe faptul că în orice situație sau în orice om avem de-a face cu o combinație între aceste două forțe contrastante. Este, într-un fel, cum a spus și Kipling - unui scriitor îi este îngăduit să scrie o fabulă, dar, în ceea ce privește morala fabulei, aceasta îi poate fi total necunoscută. Cred că în România sunt mulți oameni cărora nu le pasă de etică, de aceea ar fi pentru ei un foarte bun exercițiu să încerce să privească aceste documentare.

În 1981, la trei ani după lansarea debutului său în lungmetraj, Morris a realizat un alt documentar, intitulat „Vernon, Florida” (1981). Inspirat din „Psycho” al lui Alfred Hitchcock, Morris a vizitat un criminal în serie, pe numele său Ed Gein. I-a luat mai multe interviuri și și-a construit, alături de Werner Herzog, o ipoteză cum că Gein își dezgropase în prealabil propria mamă și că ei ar trebui s-o dezgroape pentru a-și verifica teoria. Herzog n-a venit însă în ziua stabilită la cimitir, iar Morris n-a dus singur planul până la capăt. În schimb, s-a întors în penitenciar pentru a mai filma câteva materiale acolo. În această perioadă a întâlnit-o pe Julia Sheenan, femeia care avea să-i devină soție. Morris i-a spus că în timpul interogatoriului cu Ed Gein, deși el conștientiza că vorbea cu un criminal în serie, nu putea să se gândească decât la ea. La următoarea întâlnire cu Werner Herzog, acesta i-a aruncat din mașină un plic cu bani, însă Morris a plecat fără să-l ridice. Cineastul german a coborât din mașină și l-a urmărit până l-a convins să accepte banii. În plic se afla suma de 2000 de dolari, bani cu care Morris a plecat să filmeze „Vernon, Florida”. După ce a petrecut două săptămâni în Vernon, regizorul s-a întors în Berkeley pentru a scrie un scenariu intitulat „The Nub City”, deoarece toți locuitorii acestui oraș trăiau într-un soi de fraudă fiscală, după ce își tăiaseră un membru al corpului ca să încaseze bani de pe

urma asigurărilor de viață. Din păcate însă, ideea originală n-a mai fost transpusă pe marele ecran, deoarece Morris a primit numeroase amenințări cu moartea din partea localnicilor speriați că marele lor secret urma să fie dezvăluit. În schimb, datorită simțului său de observație puternic dezvoltat, a reușit să descopere multe alte excentricități pe care locuitorii din Vernon le aveau în comun. Spre exemplu, mulți membri ai comunității respective își dezvoltaseră o relație stranie cu animalele: un tip are în grijă mai multe broaște țestoase, unul și-a întemeiat o fermă de viermi, altul este un entuziast vânător de curcani sălbatici. Până la urmă, oricât de bizari ar fi acești oameni, ajungi să-ți pui la final întrebarea: bun, dar nu sunt până la urmă la fel de asemănători cu absolut orice alt om de pe această planetă pe care l-ai pune în fața unei camere pentru a-i lua un interviu? Aceasta este, după părerea mea, marea realizare al lui Morris. El a realizat documentare care par simple la prima vedere, în care însă, odată cu rememorarea imaginilor și enunțurilor, pătrunzi mai adânc și descoperi sensuri din ce în ce mai diferite. Într-un fel, Errol Morris ne oferă așadar o nouă concepție asupra metaforei cinematografice. El ne dă o metaforă în așa fel încât inițial să ni se pară o afirmație simplă și directă, pentru ca apoi, eventual după revizionarea filmului, să descoperim că este vorba de o altă metaforă.

Din păcate însă, ca orice artist aflat la început de drum, după realizarea primelor două filme, regizorul a întâmpinat probleme financiare de așa natură încât a fost nevoit să lucreze ca detectiv privat în New York, specializat în cazuri de pe Wall Street. După șase ani de activitate în criminalistică el a lansat un film care vă va ține efectiv cu sufletul la gură: „The Thin Blue Line” (1988). Morris a studiat cu maximă seriozitate cazul lui Randall Dale Adams, care era închis în acel moment pe viață pe motiv că ar fi omorât un polițist din Dallas. Adams i-a mărturisit însă cineastului



Mr. Death 1999

că toată povestea i-a fost înscenată și că nu el este adevăratul vinovat, ci David Harris, care a fost implicat ca principal martor al acușării în procesul crimei. La începutul cercetărilor sale, Morris nu era convins de nevinovăția lui Adams, însă după lansarea documentarului, Adams a fost eliberat din închisoare, după ce săvârșise deja până în acel punct 13 ani de pedeapsă pe nedrept. Iată cum un cineast reușește să schimbe cu adevărat ceva în lumea sa și să ajute justiția, acolo unde totul se ține, se leagă printr-o plasă nevăzută, alcătuiind un întreg, acolo unde nimic nu ar trebui să fie creat la întâmplare. Adams și-a înnodat destinul cu cel al lui Harris în acea zi nefericită de sâmbătă în care a rămas fără benzină și a fost luat ca autostopist de către un tânăr criminal fără scrupule. Adams i-a oferit de asemenea lui Harris ocazia să înnopteze alături de el în camera sa de motel. „The Thin Blue Line” nu este structurat asemenea unei investigații, ci mai degrabă asemenea unei revelații. De-a lungul interviurilor apar imagini stranii (majoritatea fiind planuri detalii) care însoțesc ideile rostite pentru a crea spectatorului impresia clară că descoperă pentru prima oară lumina adevărului. Cazul în sine este atât de bine ales ca subiect, și de complicat și de fascinant în același timp, încât nu ai niciun motiv pentru care ți-ai dori să-ți relateze mai repede evenimentele petrecute. Faptul că este prezentată o „intersecție” la care s-au întâlnit trei destine în mod complet întâmplător și că sunt respectate toate perspectivele din care actanții privesc cele întâmplate, a făcut ca acest film să fie comparat de către critici cu „Rashomon”, de Akira Kurosawa. Asemenea acestuia, Morris a știut să dozeze foarte bine conținutul emoțional al poveștii, care reușește să pătrundă printre faptele concrete ale cazului, astfel încât efectul creat să fie infinit mai mare decât dacă ți-ar fi prezentat situația ca într-un reportaj banal. Istoria ne-a aratat fără îndoială imperfecțiunea omului: materialistii,

cinicii, idealistii, optimiștii, pesimiștii, conservatorii, individualiștii – toți stau drept dovadă că omul este un animal stupid, a cărui autonomie, produsă de cele mai multe ori de o raționalizare excesivă, îl îndepărtează de adevăr. Errol Morris reușește să activeze această conștiință în spectator, readucându-l într-o sferă în care îi este posibil să cunoască ceea ce vede și ceea ce aude numai prin revelație.

Probabil unul din cele mai dificile cazuri umane pe care Errol Morris a încercat să le explice a fost cel al lui Stephen Hawking. Regizorul a făcut o paralelă între teoriile revoluționare ale lui Hawking și viața interioară a acestui mare om. Astfel, ajungi să privești fenomenul găurilor negre în univers cu alți ochi, însă nu vreau să dau de gol finalul acestui film. Ceea ce pot să spun este că această poveste este probabil una dintre cele mai dificil de explicat din secolul nostru - un om care din cauza unei boli incurabile (ALS) nu mai poate de pe la vârsta de 20 și de ani să-și folosească corpul și care își creează singur un dispozitiv pe care numai el știe în momentul de față să-l utilizeze pentru a putea în continuare să comunice cu lumea exterioară. Felul în care Morris ilustrează povestea lui Hawking pune în cu totul altă lumină momentul în care savantul a început să dezvolte faimoasa sa teorie despre Big-Bang și despre marel sfârșit al universului. Un corp paralizat în care se află una dintre cele mai luminate minți ale tuturor timpurilor și un cineast care are sensibilitatea necesară pentru a portretiza acest om unic – așa ar putea fi rezumat filmul „A Brief History of Time” („O scurtă istorie a timpului”, 1991).

Morris a declarat că documentarele sale se pot clasifica în două mari categorii: cele „complet demente” și cele „de interes politic”. Din nou, are dreptate. Ceea ce leagă, în schimb, toate operele sale cinematografice este faptul că ele se focusează pe oameni care au o obsesie denaturată, fie pentru un om, fie pentru un animal, fie pentru un eveniment în sine.



Standard Operating Procedure 2008



Seria sa de documentare realizate pentru TV, „First Person” (2001) stă drept dovadă pentru această afirmație deoarece în fiecare episod este tratat un caz despre un individ mai mult sau mai puțin obsedat. Un astfel de personaj este Temple Grandin, un zoolog care suferă de autism. Grandin a luptat de-a lungul anilor pentru ca abatoarele în care mii de animale sunt omorâte să arate cât mai uman posibil. Cu ocazia realizării acestui mini-serial, Errol Morris a făcut cea mai mare descoperire a sa în materie de documentare, și anume Intertronul.

Intertron este un dispozitiv asemănător unui teleprompter, deoarece cu ajutorul unui sistem ingenios de oglinzi, cel căruia i se ia interviul nu se uită în cameră, ci la o oglindă dublă în care este reflectată imaginea celui care îi pune întrebările și viceversa. Astfel, amândoi se uită unul la celălalt, iar persoana căreia i se ia interviul poate să vorbească liniștită, uitându-se direct în cameră, deoarece se uită de fapt la fața lui Errol Morris. Chit că este un șiretlic la mijloc, eu consider că aceasta este cea mai intimă manieră prin care poți să iei la ora actuală un interviu filmat unui om. În afară de asta, pentru prima oară în istoria cinematografului un om poate să spună cu adevărat că el a făcut filme la persoana întâi. Nu numai că oamenilor le dispare crisparea atât de des întâlnită când sunt puși în fața camerei de filmat, dar îi poți observa și cum relaționează cu Morris în momentul interviului. Este o formă de „Being John Malkovich” foarte simplu de realizat: te uiți la acele persoane cum vorbesc cu un alt om în timp ce se uită la tine prin ecran, și începi să înțelegi cât de cât cum ar fi să fii în pielea lui Errol Morris - și este o poziție în care te simți privilegiat că te afli. Denumirea de „Intertron” a fost inventată de însăși soția cineastului, care a combinat cuvintele „interview” și „terror”. Intertronul a fost folosit în cel mai îndrăzneț documentar al cineastului și anume „The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara” („Ceața războiului: 11 lecții din viața lui Robert S. McNamara”, 2003) și unii critici s-au întrebat după vizionarea filmului dacă nu cumva lui Morris i-a fost dat de această dată să-și întâlnească nașul. Până în acel punct al carierei sale, regizorul a avut ca subiecți numai oameni care își exprimau devotamentul și pasiunea față de ceea ce făceau și erau inevitabil prinși în cele din urmă în plasele filosofice ale cineastului. De data aceasta însă, Errol Morris este față în față cu un om pe cât de inteligent, pe atât de alunecos și de fals – nimeni altul decât Robert Strange McNamara, fost secretar al Apărării SUA în perioada lui Kennedy și-a lui Johnson, fost director al Băncii Mondiale, fost strateg în cazul bombardării Japoniei (în timpul celui de-al Doilea Război Mondial) - cu alte cuvinte, un caz în aparență imposibil de descifrat. Într-adevăr, și eu sunt de părere că McNamara a ținut piept cel mai bine interogatoriului lui Morris, înarmat cu multă seriozitate, răbdare și sarcasm. Cu toate că îți dai seama ca spectator în unele momente că ceea ce rostește politicianul este cusut cu ață albă, cineastul nu ajunge la același nivel de sinceritate precum în celelalte documentare. Ce-i drept, după ce-l lasă pe McNamara să-și povestească viața și munca, Morris îi pune la sfârșitul filmului câteva întrebări foarte bine gândite, la care însă, din păcate, interlocutorul este pregătit să refuze să răspundă. În mod evident, în mintea oricărui spectator ar trebui la final să reiasă faptul că tăcerile, care sunt foarte rare de-a lungul interviului, sunt de fapt cele care tănuiesc adevărurile dureroase. Într-adevăr, dacă istoria ar fi urmat alt curs, McNamara și toți cei care au luat decizii alături de el în acea perioadă ar fi fost condamnați ca fiind criminali de război. Filmat la final, într-un *slow-motion* încetșos, cum merge pe o stradă pustie, McNamara, om care a influențat mult prea multe destine, pare acum numai o fantomă a trecutului. „Mintea umană nu poate înțelege toate variabilele” enunță politicianul la finalul documentarului, iar „Fog of War” se limitează la remarcabila concluzie că acest lucru este adevărat și în cazul lui McNamara – nu doar datorită variabilelor, ci în primul rând

datorită necunoscutelor din ecuație.

În anul 2010, regizorul a fost dat în judecată de o fostă concurentă de la Miss America, Joyce McKinney, deoarece această femeie a considerat că Errol Morris a portretizat-o în cel mai recent film al său, „Tabloid” (2010), ca fiind „o ne bună obsedată, o fostă prostituată și o practicantă a sado-masochismului”. Cu toate că unii critici au avut de obiectat la faptul că cineastul are o miză mult prea mică în comparație cu alte documentare realizate în trecut, Morris a declarat că tema acestui film este dragostea - „ce poate fi mai important decât asta?”. Viața acestei femei însă, care are un coeficient de inteligență cu mult deasupra mediei (168), este, în adevăratul sens al cuvântului, un subiect bun de documentar. Joyce McKinney a ajuns prima oară în atenția presei în momentul în care l-a răpit pe fostul ei iubit mormon, care nu și-a dorit s-o mai vadă și l-a obligat să întrețină raporturi sexuale cu ea - deși ea a declarat ulterior că nu l-a forțat și că, prin urmare, acuzațiile de viol aduse la adresa ei erau complet nefondate. Apoi, cu ocazia acestui scandal s-au descoperit mii de fotografii cu ea în timp ce domina bărbați, amatori de sado-masochism, contra unor sume mari de bani. După câțiva ani de liniște, McKinney a fost redescoperită de către presă alături de niște savanți niponi care au ajutat-o să-și clonezeze câinele. Documentarul o prezintă ca fiind bolnavă de agorafobie, singură și, în mod paradoxal, rănită de tot ce s-a scris despre ea. Cu toate acestea, McKinney a urcat pe scenă la premiera filmului însoțită de o clonă a câinelui ei decedat și a explicat că tot ce a vrut ea vreodată a fost să-și găsească sufletul pereche. Practic, acest documentar îți transmite că dacă te încapățânezi să crezi cu toată determinarea în ceva, chit că nu ai niciun fundament real pentru care faci acest lucru, acel ceva se va transforma din pură fantezie în realitate – din păcate însă, evenimentele nu vor decurge așa cum te-ai aștepta.

Deși este recunoscut pe plan mondial ca fiind unul din cei mai talentați documentariști, Errol Morris a regizat și foarte multe reclame TV. El a câștigat chiar și un Emmy pentru reclama „Phonebooth”, iar majoritatea reclamelor realizate de el se pot găsi pe site-ul său oficial, inclusiv una intitulată „The Wilderness”, în care apare rapper-ul 50 Cent.

În pofida succesului răsunător de care s-a bucurat de-a lungul carierei sale de artist, viața n-a fost mereu atât de blândă cu Morris. S-a născut în Hewlett, New York, în data de 5 februarie 1948, iar la vârsta de doi ani avea să-și piardă tatăl, care a decedat din cauza unui atac de cord. Mama sa, fostă absolventă a prestigiosului conservator „Julliard”, a lucrat ca profesoară de muzică pentru a-și întreține cei doi copii. După ce a urmat un tratament împotriva strabismului în copilărie, tânărul Errol Morris a refuzat să poarte un petic pentru ochi, fapt care i-a limitat vederea la un ochi, pierzând astfel pentru totdeauna experiența vizuală stereoscopică. Când a început însă să-și piardă vederea și-a spus că acesta nu va fi sfârșitul, ci va constitui începutul unei experiențe noi. După ce a absolvit în anul 1969 Universitatea din Wisconsin-Madison, specializat în istorie, Morris a avut numeroase slujbe modeste, precum agent de distribuție de televiziune prin cablu sau redactor de termene și scadențe. Într-un final, a intrat la Princeton, unde a început să studieze istoria științei, fără să aibă niciun fel de pregătire în acest domeniu. Evident, domeniul l-a lăsat indiferent și s-a reorientat către o altă universitate faimoasă - Berkeley, loc în care a încercat să studieze filosofia. Însă nu a putut să se adapteze, declarând că Berkeley era o „lume de pedanți. Mi-am petrecut doi sau trei ani în programul lor de filosofie. Am sentimente foarte negative referitor la acest lucru”. Într-un final și-a găsit locul în Arhiva de Filme Pacific, unde scria note despre filme în programul cinematecii și se furișa la proiecțiile de filme. Ani mai târziu același om avea să câștige numeroase premii precum Oscarul pentru documentar și Marele Premiu al Juriului Festivalului Sundance. Și toate acestea deoarece a fost un om cu o obsesie nenaturală pentru filme și oameni.

## A Dangerous Method (Metodă periculoasă)



SUA - Germania - Canada - Elveția 2011

regie David Cronenberg

scenariu Christopher Hampton

imagine Peter Suschitzky

montaj Emma Sanders

sunet Tony Currie

muzică Howard Shore

cu Keira Knightley, Viggo Mortensen, Michael Fassbender

### de Irina Trocan

Celui mai recent film al lui David Cronenberg i se potrivește epitetul „istoric”. Protagonistii lui sunt (în ordine alfabetică) Sigmund Freud, Carl Gustav Jung și Sabina Spielrein, trei personalități ale căror cercetări clinice de la începutul secolului al XX-lea au pus bazele psihanalizei, într-o societate încorsetată pentru care inconștientul era doar un zvon răutăcios. „A Dangerous Method” are la bază un scenariu adaptat de Christopher Hampton după propria piesă, „The Talking Cure”, care e inspirată la rândul ei de cartea lui John Kerr, „A Most Dangerous Method”

– un studiu care inventariază și contextualizează fragmente din corespondența celor trei. După atâtea adaptări și schimbări de mediu, personajele încă mai exprimă în dialoguri ideile consemnate în studii și în scrisori, și-atunci, deși filmul pretinde că le reconstruiește liniar biografiile, e mai puțin afectat de defectele filmelor biografice în care și-geniile-sunt-oameni-canoi. De la început până la sfârșit, cei trei se comportă ca niște oameni de știință, failibili, dar integri, iar discuțiile lor – frecvente și amănunțite – au elanul unor prime încercări entuziaste de a formula un adevăr abia descoperit. Parcursul fiecăruia dintre ei e previzibil, o dată ce i se stabilesc ambițiile și caracterul, dar sunt profund dubitativi și ezitățile lor cântăresc la fel de mult ca faptele; scopul psihanalizei e să identifice nevrozele, iar Jung și Sabina Spielrein (considerându-se ei înșiși oameni-ca-pacienții-lor) își studiază obsesiv (dar cu sânge rece) nevrozele proprii, sperând că își pot perfecționa astfel metodele terapeutice. Ce e atipic însă – pentru un film istoric despre nașterea unei mișcări influente, sau, altfel, pentru un film biografic despre oameni pe care-i știm drept eroi - e că nu ni se arată aproape niciodată roadele muncii lor.

Rezumând numai acțiunile, povestea filmului e următoarea: Sabina Spielrein, o tânără rusoaică de nouăsprezece ani care suferă de isterie, se internează în clinica medicului elvețian Carl Gustav Jung. Jung e nerăbdător să experimenteze „terapia prin vorbire” teoretizată de Sigmund Freud și o încurajează pe Spielrein să-și readucă în memorie amintirile reprimite. Terapia funcționează,

Sabina se vindecă și cei doi se apropie (procesul fiind explicat în film prin termenii freudieni de „transfer” – apropierea pacientei de terapeut - și „contra-transfer” – implicarea terapeutului în problemele pacientei; cum am sugerat mai devreme, protagoniștii își cercetează amănunțit fluctuațiile emoționale). În acest interval de timp, amândoi progresează profesional: Sabina aspiră să devină psihanalist și internarea în clinica elvețiană îi servește drept ucenicie; Jung îi scrie lui Freud despre cazul Sabine, și de aici începe un lung șir de discuții despre știința și practica psihanalitică.

„A Dangerous Method” poate fi consumat ca un film despre viața erotică a lui Jung, dar poate fi văzut la fel de bine ca un film despre erotismul ideilor. Mai evident decât triumful amoros format - la inițiativa Sabine - între Jung, Sabina și soția înstărită a lui Jung e celălalt triumf, format de Freud, Jung și Spielrein în dezbaterile lor aprinse despre reprimare, religie, sexualitate și moarte. În acest film despre umanitatea oamenilor străluciți, Cronenberg și Hampton nu numai că nu-și împart protagoniștii în „buni” și „răi” raportându-le acțiunile la o morală comună, ci ne invită, în plus, să ascultăm argumentele tuturor cu o curiozitate nepărtinitoare. Nu se dovedește că unul avea dreptate și altul greșea. Fiecare dintre cei trei încearcă să articuleze teorii plecând de la experiența proprie (de medic sau pacient) pe care le supun atenției celorlalți, dar devine evident, grație dramaturgiei rafinate a filmului (prin care suntem lăsați, la fiecare nouă confesiune, să știm mai multe decât ascultătorul și mai puține decât vorbitorul), că această experiență e numai parțial comunicabilă; până și în discuțiile dezinhitate dintre ei, prejudecățile culturale le limitează capacitatea de înțelegere.

Presiunea socială e un subiect recurent în discuțiile din „A Dangerous Method”, și e un subiect straniu pentru un film atât de puțin populat. Societatea de început de secol pare un fundal îndepărtat, întrezărit rar, ceea ce face ca influența ei în cabinetele psihanalizatorilor să fie cu atât mai insidioasă. Într-un eseu publicat imediat după moartea lui Freud, Jung explică limitările teoretice ale maestrului său: valoarea filozofică a studiilor lui Freud e mult mai mică decât importanța practică pe care au avut-o în societatea vieneză conservatoare de dinaintea Primului Război Mondial. Din păcate, Sigmund Freud, un terapeut cu intuiție remarcabilă, n-a avut și un suport istoric sau filozofic pe măsură; lucrările lui sunt observațiile unui medic (care lucra într-un context socio-cultural specific cu un etalon de normalitate predefinit) extrapolate într-o teorie despre condiția umană care se vrea atotcuprinzătoare (deși războiul, de pildă, nu l-a prevăzut).

Scenariul împletește impecabil cele două fire - povestea de dragoste și pasiunea pentru știință; succesul e parțial explicabil prin faptul că interferența lor e, cum o numește Freud în film, un risc profesional (sexualitatea e un subiect central în cercetările lor, iar prima greșeală pe care și-o reproșează/investighează Jung e încălcarea deontologiei), dar și cu aceste premise, echilibrarea lor cere tact și măiestrie artizanală. Scena obligatorie în care soția și amanta se cunosc are loc tot în cadrul unui experiment clinic: într-un stadiu incipient al tratamentului Sabine, Jung îi sugerează fetei că ar fi benefic să-și distragă atenția muncind; o roagă să-l asiste când examinează prin metoda asocierii libere o pacientă (despre care nu-i dezvăluie că e soția lui) și apoi să deducă, din răspunsurile pacientei, mentalitatea ei și cauzele neliniștii (e prima oară când putem să apreciem istețimea Sabine). E o scenă tensionată (și, ca mizanscenă, mai alertă decât multe altele:

una din rarele secvențe cu trei personaje – majoritatea au câte două - și cu recuzită – aparatura medicală care astăzi arată ca un exponat), dar tensiunea e întreținută prin asocierile pacientei; ca s-o simțim, trebuie să facem și noi un pic de muncă de psihanalist. „A Dangerous Method” s-ar putea să fie cel mai cerebral film al lui Cronenberg (transformările cruciale prin care trec cei trei sunt reprezentate cu atâta fermitate ca procese interne-mintii-lor încât, în timpul diegetic de aproape un deceniu, nimeni nu îmbătrânește), însă cunoașterea celui alt și puterea care vine cu știința și cu controlul sunt motive recurente în opera regizorului-cult canadian. În „Scanners” (1981), un grup de telepați pot controla mintea și sistemul cardiovascular al altora și, în cazuri extreme, le pot face capetele să explodeze (cele mai violente jocuri mentale din „A Dangerous Method” măcar sunt mai blânde de atât). În „Dead Ringers” (1988), doi gemeni identici, ginecologi reputați, conviețuiesc în armonie până când o pacientă le perturbă simbioza, cu consecințe abominabile, pentru ei și pacientele lor. „The Dead Zone” (1983) e un film pesimist (tot fără efecte speciale) despre un clarvăzător: eroul poate prevedea necazurile din viețile altora, dar nu îi e la fel de ușor să îi convingă să le evite (ar putea să empatizeze cu psihanalizării).

Lui Cronenberg i s-a reproșat că a făcut un film istoric clasic, după ce, la începuturile carierei, a fost acuzat că face *horror* ieftin. (Trebuie să fie o performanță în sine că s-a trezit acuzat de două registre de *kitsch* opuse.) Numai că fundalul antiseptic (aici, ca în „Scanners” sau „Dead Ringers”) nu face decât să scoată în evidență microbii. E pace, apoi tână Sabina are o criză de isterie (redată de actrița de obicei conștientă de sine prin contorsionări puternice), apoi e pace iar. Cât despre distribuție – Michael Fassbender în rolul lui Jung, Keira Knightley în rolul lui Spielrein, Viggo Mortensen în rolul lui Freud - poate părea un semn de conformism, dar e cel puțin un comentariu acid la *star-system*-ul hollywoodian, unde personajele jucate de actori celebri își rezolvă traumele fără să-i mai sâcăie presiuni externe; oamenii care au venit să vadă cum Fassbender și Knightley rămân împreună au plecat frustrați.

Se poate spune că David Cronenberg e reacționar, dacă așa se numește practica de a-și înzestra protagoniștii cu cele mai vechi noțiuni universale despre confort și echilibru, ca mai apoi să-i sâcăie în punctele sensibile. În 1999, același an în care „The Matrix” le lua ochii spectatorilor cu efecte speciale inovatoare, Cronenberg arăta realitatea virtuală printr-un *horror* de modă veche: în „eXistenZ”, protagoniștii intră de bunăvoie într-o lume virtuală locuită de creaturi scârboase și devine evident, treptat, că mințile lor nu vor pluti neatins deasupra ei; integritatea lor fizică e amenințată; voiau să se implice în joc, dar nu până acolo. Ce era metaforic în „eXistenZ” e explicit în „A Dangerous Method”, și de data asta divertismentul care iese din zona de confort nu mai e un joc virtual, ci știința.

Ca o ultimă notă: teoriile lui Freud au pătruns în critica academică de artă (producând interpretări uneori obtuze ale operelor) și au fost folosite să explice cum operează Hollywood-ul ca să împiedice progresul societății: ne sâcăie punctele sensibile și apoi ne livrează un final programat, cuminte, conform cu ideologia vremii, să ne împiedice să vedem clar. Dar, vedeți, Freud, Jung și Spielrein au avut toate discuțiile alea la începutul secolului, și societatea tot n-a progresat prea mult. (Mă gândesc acum din nou la spectatorii care au văzut că Fassbender și Knightley n-au rămas împreună și au ieșit din sală frustrați.)

## La piel que habito (Pielea în care trăiesc)



Spania 2011

regie Pedro Almodóvar

scenariu Pedro Almodóvar, după un roman de Thierry Jonquet

imagine José Luis Alcaine

montaj José Salcedo

cu Antonio Banderas, Elena Anaya, Jan Cornet, Marisa Paredes

### de Roxana Coțovanu

Comunicatele de presă despre cel mai recent film al lui Almodóvar îl prezintă ca fiind un thriller cu accente horror. Însuși regizorul îl numește un horror fără „țipete și spiereturi”. Deși descrierea nu e greșită, aceasta poate induce ușor în eroare prin faptul că omite o trăsătură esențială a filmului: e plin de autoironie și de umor. Ba mai mult decât atât: văzut în ansamblu pare, mai curând, o mare, elaborată și inteligentă farsă a spaniolului. Niciun spectator nu o să se sperie până la capăt, nimeni nu o să fie profund șocat nici în cele mai dure/ neașteptate momente din „La piel que habito”. Asta, după ce și-a dat seama în ce cheie trebuie citite lucrurile; în prima parte a filmului, nu prea avem cum să o facem: vedem un Antonio Banderas opac pe post de chirurg plastician care face experimente pe pielea unei frumoase tinere (Elena Anaya, la fel de opacă) închisă în

vila-clinica lui privată; încă nu se știe nimic despre personaje, vedem doar un Pygmalion și creația sa îmbrăcată într-un costum mulat de culoarea pielii, ținută într-un mediu steril, departe de orice contact cu vreo altă ființă umană; nu avem cum să intuim că e vorba mai degrabă de Frankenstein și de creatura sa. Curând, însă, începe seria revelațiilor și a divulgărilor – și a nenumăratelor surprize și întorsături de situație – care debutează într-un mod amuzant, cu un personaj îmbrăcat într-un costum de tigră, apărut de nicăieri, pus să dea drumul celor două *flashback*-uri construite cât să ne amețească bine, suficient de bine cât să ne și lumineze în cele din urmă. Mai există și o destăinuire a servitoarei casei care se dovedește a fi, în cel mai pur stil telenovelistic, mamă a doi fii care nu știu de legătura lor de sânge (sunt făcuți cu tați diferiți), unul bogat, celălalt sărac, unul ajuns

doctor, celălalt ajuns să înfunde pușcăriile; destăinuirea (fără să fie exploatăată printr-un *flashback*, așa cum ne-am fi așteptat) nu numai că pare să ne tragă cu ochiul semnaland faptul că avem, totuși, în continuare de a face cu un maestru al melodramei (așa cum ne vom convinge până la final), dar dă întregului film o doză de autoironie ce indică automat cheia în care trebuie citit; autoironia este esențială ca toată povestea să nu se bulucească în capul spectatorului. Sigur că nici filmele anterioare ale spaniolului nu sunt lipsite de această caracteristică, dar în timp ce în celelalte o dobânda ducându-și la extrem scenariile de telenovelă, aici lasă deoparte mecanismele genului care l-au făcut celebru și le folosește doar cât să dea savoare noului gen cinematografic de care e interesat; cu alte cuvinte, nu marșează atât pe melodramatism, cât pe ritmul în care își spune melodramatica poveste. În acest sens, maniera în care se joacă aici cu *twist*-urile narative, cu *flashback*-urile, cu proporțiile lor, cu felul în care/ când le introduce (un nivel întreg ce poate fi urmărit cu fascinație), nu are cum să nu aibă repercursiuni și asupra temelor pe care le pune la bătaie: povestea capătă acea lejeritate care le cam lipsea „clasicelor” sale melodrame. Ceea ce nu numai că nu e deloc ușor, dar și face din el un film vioi și zgłobiu, cum puține dintre filmele regizorului pot fi numite.

Pe o asemenea bază își construiește Almodóvar așa zisul thriller și așa se face că, deși filmul reia teme pe care regizorul le-a tot exploatat de-a lungul filmelor sale (identitatea sexuală, familia, răzbunarea, trădarea), acum sunt puse într-o lumină diferită. E drept că de această dată niciun personaj nu e tocmai uman sau tocmai cald, dar într-o asemenea construcție nici nu mai e loc de așa ceva. Și nici cazul, ba chiar e de preferat ca o demonstrație atât de complicată să fie făcută cu personaje schematice, simplificate.

Acum, rămâne la latitudinea spectatorului dacă gustă sau nu farsa propusă de un regizor care îl cam obișnuise cu o rețetă de la care nu se abătea. Juriul din acest an de la Cannes nu prea a făcut-o, preferând să încununeze cu Palme d'Or plictisitorul film al lui Terrence Malick. Cu toate păcatele care i se pot găsi, nu știu cine mă poate contrazice când zic că „La piel que habito” numai plictisitor nu e.



# UN ACTOR CU EXPERIENȚĂ

# VICTOR

# REBENGIUC

*A fost Moromete în „Moromeții” lui Stere Gulea, împăratul din „Secretul... armei secrete” realizat de Alexandru Tatos, Apostol Bologa în filmul „Pădurea spânzuraților”, de Liviu Ciulei, veteranul de război care primește o medalie, ca apoi să-i fie retrasă, în „Medalia de onoare” de Călin Netzer, Tănase Scatiu în filmul omonim al lui Dan Pița, tatăl din „Un cartuș de Kent și un pachet de cafea” de Cristi Puiu. A apărut în aproape toate filmele lui Lucian Pintilie și ar mai fi jucat, probabil, și în cele ale lui Ciulei, dacă acesta ar fi continuat să realizeze filme. A respins toate proiectele care i s-au părut neinteresante și, totuși, filmografia sa numără, până în momentul de față, peste șaiszeci de filme de lungmetraj.*

de **Andrei Rus și Gabriela Filippi**  
 fotografii de **Daniel Comendant**

## SCENARIILE

**VICTOR REBENGIUC:** Norocul meu mare a fost că am jucat mai mult în ecranizări. Se făcea și în Institutul de Teatru și Film scenaristică înainte de '89 - Dumitru Carabăț era profesor (el scria mai bine). Dar, în general, scenariștii erau slabi, abia acum s-au mai trezit câțiva copii care știu să scrie scenarii ca lumea. Nu existau dialoguri, exista boala asta generală a dramaturgiei românești să rezolve într-o piesă sau într-un scenariu toate problemele omenirii, orice fel de problemă - de la cultura cartofului la problemele de meteorologie, la filosofia existențială. Într-o singură piesă, într-un singur film ei voiau să rezolve totul. Asta era problema celor care scriau scenarii sau piese de teatru în România. Marele meu noroc a fost că am jucat în ecranizări după opere literare importante și lucrurile stau altfel acolo - și dialogul sună altfel, e posibil, poți să-l spui, poți să crezi în el. Am

avut roluri în care trebuia să spun replici precum următoarea: „Crezi că prietenia noastră ar trebui pusă sub semnul întrebării?” Cine pune în viață o asemenea întrebare unui prieten? Dar, mă rog, scriitorul închipuise replica asta și eu trebuia să o spun. Erau opere literare importante care meritau să fie ecranizate. Nu cred că motivul principal al realizării atâtor ecranizări în cinematografia română dinainte de '89 avea de-a face cu fuga de cenzură, fiindcă, în general, oriunde te duceai tot acolo ajungeai. Și „Moromeții” (n.r.: 1988, regie Stere Gulea), și „Faleze de nisip” (n.r.: 1983, regie Dan Pița), și „Tănase Scatiu” (n.r.: 1978, regie Dan Pița) au suferit rigorile cenzurii - au fost modificate sau li s-au adăugat scene. Unele ecranizări au fost, de altfel, interzise - „Faleze de nisip” sau „De ce trag clopotele, Mitică?” (n.r.: 1981, regie Lucian Pintilie) au avut premiera la zece ani de la momentul realizării lor. În primele filme pe care le-am făcut, scenariul se scria pe loc. Fiecare zi apărea cu altă secvență, cu alte nuanțe. Nu intră în discuție „Pădurea spânzuraților” (n.r.: 1964, regie Liviu Ciulei), care a fost un etalon din toate punctele de vedere. Primul film

# interviu

În care am jucat un rol principal se numea „Furtuna” (n.r.: 1960, regie Andrei Blaier, Sinisa Ivetici). Era un film legat de evenimentele de la 23 august, despre apărarea unei gări în fața retragerii furibunde a trupelor germane supărate că le-am întors spatele. Și ca să nu distrugă gara în retragerea lor furibundă, se organizează o apărare a acesteia. Eu jucam un ofițer cinstit, nu era comunist încă (nu a apucat, fiindcă moare împușcat de germani), dar tindea către comunism după cum se comporta. Și personajul meu comanda apărarea gării și venea în permanență la mine consultantul militar cu pagini de ordin pe care ar fi trebuit să le citească în film: „Cutare să se ducă pe liziera cutare, de la nord la sud etc.” Iar eu eram ultragiă: „Cine dă asemenea ordine în viață? Până dai ordinul ăsta, te-au nenorocit nemții. Nu se poate – o pagină de text. Te-au distrus germanii până citești pagina asta.” Așadar, în acele vremuri, se rescria pe loc scenariul, deși autorii acestuia inițial la „Furtuna” erau Titus Popovici și Francisc Munteanu, doi autori la modă atunci (Titus scria bine scenariul și Francisc la fel, dar un soi de literatură proletcultistă accesibilă). Am mai jucat într-un film numit „Cinci oameni la drum” (n.r.: 1962, regie Gabriel Barta, Mihail Bucur), cu o idee a scenariului foarte bună, despre o echipă de sudori care lucrează pe un șantier al unei hidrocentrale câțiva ani de zile, o echipă care se sudează și sufletește, iar când șantierul e dat în folosință trebuie să se despartă și apar niște tensiuni. Dar filmul a ieșit foarte prost.

**FILM MENU:** Când primeați scenariile neinteresante spre lectură, care era motivul pentru care acceptați respectivele roluri?

**V.R.:** Nu le acceptam. Eu făceam, în general, un film pe an și de cele mai multe ori ecranizări. Am refuzat roluri în filme care nu m-au interesat, realizate de regizori care nu m-au interesat. Mi-am cam selectat regizorii, dar am făcut și greșeli, m-am păcălit, am acceptat să joc în regia unor cu care nu m-am înțeles deloc. În general, am lucrat cu oameni pe care i-am iubit și cu care m-am înțeles bine la filmare; cu oameni cu care colaborasem bine în teatru (Liviu Ciulei și Lucian Pintilie), cu Dan Pița, pe care îl stimez foarte mult și cu care am colaborat bine, cu Stere Gulea pentru „Moromeții” și, în ultima vreme, cu Călin Netzer, la „Medalia de onoare” (n.r.: 2010). În rest, cu Noul Val al cinematografului românesc încă nu am avut contacte importante.

**F.M.:** Cinești Noul Val v-au propus roluri pe care le-ați refuzat, din diferite motive?

**V.R.:** Nu mi-au propus. Am lucrat doar la scurtmetrajul lui Cristi Puiu, „Un cartuș de Kent și un pachet de cafea” (n.r.: 2004), pe care l-am terminat de filmat în trei zile. Am mai avut un rol scurt în „Marți, după Crăciun” (n.r.: 2010) al lui Radu Muntean și, bineînțeles, rolul din „Medalia de onoare”, regizat de Călin Netzer, cu care am lucrat foarte bine.

**F.M.:** S-a întâmplat să vedeți în filmele Noului Val roluri pe care le-ați fi putut interpreta dumneavoastră?

**V.R.:** Le-am văzut aproape pe toate și chiar nu am avut niciun fel





de regret că nu am fost distribuit în vreun rol. Regizorii Noului Val au lucrat mai mult cu tineri din generația lor, cu Dragoș Bucur, cu Andi Vasluianu, cu Mimi Brănescu, iar Porumboiu cu moldovenii lui.

**F.M.:** Se întâmplă să aveți obiecții asupra anumitor replici ale personajelor pe care urmează să le interpretați?

**V.R.:** Se întâmplă uneori. Spre exemplu, la „Moromeții” eram tot timpul cu cartea în mână la filmări, fiindcă scenariul era destul de deficitar. Arcul de boltă al filmului, scena în care Moromete își bate copiii, nu exista în scenariu. Se petrecea în *off* și se citea totul pe chipul fiului cel mic. Mai sunt o mulțime de scene pe care le-am introdus la filmare, fiind cu cartea lui Marin Preda în mână.

**F.M.:** Aceste scene au fost filmate și incluse în film în urma sugestiilor pe care dumneavoastră, actorii, i le-ați făcut realizatorului Stere Gulea?

**V.R.:** Erau ale mele, personale. Eu stăteam cu cartea în mână, dorind să fim cât mai fideli spiritului romanului.

**F.M.:** În interviul pe care i l-am luat Luminiței Gheorghiu, care interpreta rolul partenerei de viață a lui Moromete în filmul amintit adineauri, am aflat de la aceasta că cereați în repetate rânduri duble la anumite scene, nefiind mulțumit de calitatea interpretării.

**V.R.:** E adevărat, nu poți să-ți bați joc de tine. Sunt actori care spun: „Hai să terminăm repede.” Eu nu vreau să termin repede, vreau să terminăm bine treaba. Pintilie, spre exemplu, te obligă să tragi zeci de duble pentru o singură scenă. Douăzeci de duble era o cifră minimă. Mi-aduc aminte că am filmat la el o secvență în „De ce trag clopotele, Mitică?”, în care Pampon vine acasă,

nu o găsește pe Didina, ci pe servitoare, nu știu ce o întreabă, ea îi răspunde, și el îi trage o palmă. Magda Catone juca rolul servitoarei. Și i-am tras o palmă încet. „Dă tare, dă tare!”, mi-a spus Pintilie. „Cum să dau tare?” „Dă tare!” Și i-am dat palma tare. Și Magda spunea: „Dați, domnule Victor, dați tare, că nu se întâmplă nimic.” Și de vreo douăzeci de ori am pălmuit-o și nu a intrat în film secvența. Săraca Magda a mâncat o bătaie absolut gratuită.

---

## COLABORAREA CU REGIZORII

---

Nenorocirea în ultima vreme cu scenariile era că erau puricate, supravegheate de către domnul Mihai Dulea, un tip „eminentă cenușie a culturii românești”; toate scenariile treceau pe la el, le citea, le analiza și nu mai mergea ca înainte, când scenariul spunea una, și noi jucam alta, izbuteam să găsim șopârle. El le lua și le întorcea pe toate părțile, ferindu-se de șopârle. Contura până și distribuțiile, iar pe mine mă refuzase în vreo două-trei roluri. La „Moromeții” nu a vrut să joc eu. Spunea: „Nu, domnule, e prea citadin. Trebuie alt actor.” Numai încăpățânarea lui Stere Gulea a făcut să joc eu rolul respectiv. Într-un alt film, care se numea „Moartea unui artist” (n.r.: 1989) și pe care l-a făcut Horea Popescu, spunea: „Nu, domnule, e prea vital pentru un personaj care moare de inimă.” „Moartea unui artist” e făcut de un regizor de teatru și tot filmul s-a făcut pe o tensiune îngrozitoare, o ceartă între el și operatorul Nicu Stan, care realizase câteva filme ca regizor și avea rezistență la ce îi

# interviu

propunea Horea. Nicu Stan era om de film. Iar Horea Popescu era om de teatru și în permanență se nășteau conflicte. De la primele ore ale dimineții, de când începea să se facă repetiția și să se stabilească cadrele care urmau să fie filmate în acea zi, începeau tensiunile. De obicei, eram și eu nebun la alte filmări, mai țipam, mă mai enervam: „Haide! Haide! Haide!”, dar aici am stat cuminte pentru că era prea mare tensiunea. La acea filmare mi-am zis: „Cum o fi, o fi și gata!” Nu îmi plăceau nici partenerile, Horea făcuse o distribuție proastă.

**F.M.:** Ce faceți într-un astfel de caz, în care realizați încă din perioada filmărilor că nu va ieși un film bun?

**V.R.:** Ce poți să faci? Nu ai niciun fel de putere. Aștepti să se termine chestia asta și să se ducă filmul singur de-a dura. Nu ai ce să faci.

**F.M.:** Exista o tradiție în cinema românesc în care directorii de imagine încercau uneori să se impună în fața regizorilor.

**V.R.:** Uneori au fost cazuri fericite – spre exemplu, „Buzduganul cu trei peceti” (n.r.: 1978, regie Constantin Vaeni), unde Iosif Demian era operator și a cam ținut filmul în mână. A fost un film realizat la comandă. Sau poate că scenaristul și regizorul au vrut să-i facă un cadou lui Ceaușescu și să-l prezinte și pe omul politic Mihai Viteazul, nu numai militarul (precum în varianta lui Sergiu Nicolaescu). Doreau să-l prezinte pe omul politic Mihai Viteazul, care conduce destinele unei părți din Europa - și pe Papa de la Roma, și pe polonezi, și pe turci, pe toți îi ia și

îi dispune. Mihai Viteazul era Ceaușescu acolo - toate textele pe care le spuneam erau extrase din cuvântările lui Ceaușescu sau conțineau aceleași idei cu cele din cuvântările lui.

**F.M.:** Manole Marcus, unul din regizorii cu care ați colaborat de mai multe ori de-a lungul carierei dumneavoastră, ne contrariază prin inconsecvența calității filmelor pe care le-a realizat.

**V.R.:** Manole Marcus era un tip comod, nu voia probleme, încercături, să aibă discuții la vizionări, să modifice scenariul, să adauge, să refilmeze. Din punctul ăsta de vedere chiar a fost extraordinar pentru mine. Ca să realizați cât de comodă era colaborarea mea cu Manole Marcus, am făcut un film împreună care se numea „Cianura și picătura de ploaie” (n.r.: 1978). Mi-a dat telefon: „Victor, vreau să joci în filmul ăsta.” „Măi, dar nu pot acum, joc în fiecare seară la teatru, iar dimineața am repetiții.” Îmi zice: „Păi, și până la ce oră repeți?” „Până la două.” „Și spectacolul la ce oră începe?” „La șapte seara.” „Și la cât trebuie să fii la teatru?” „La șase.” „Ei bine, filmezi între două și șase.” Și așa am făcut filmul. Filmam în niște apartamente, în locații. Pregăteau dimineața un unghi, pregăteau lumina, veneam între două și șase și filmam. A doua zi schimbau direcția de lumină și când apăream trăgeam cadrele respective; și tot așa. Eu nu am văzut filmul ăsta. Sunt multe filme în care am jucat și pe care nu le-am văzut.

**F.M.:** De ce?

**V.R.:** Eu nu mă plac. Prima dată când m-am văzut pe film am







crezut că mor. A fost o dezamăgire cumplită. Nu mă recunoșteam, nu era vocea mea aia și de atunci am evitat să văd materiale în timpul filmărilor pentru că mă deprimă. La unele dintre filmele în care am jucat mă duceam la premieră, dar la multe dintre ele, unde aveam senzația de pe platou că nu vor ieși prea strălucite, nu mă duceam. Atunci nu eram obligat prin contract să dau interviuri după premieră, ca acum, așa că nu conta că nu le vedeam. Nu am niciun film în care să fiu pe deplin mulțumit de mine. În fiecare există unele zone care ar putea fi ameliorate ca interpretare, dar nu mai pot să fac nimic acum. Nu vreau să dau exemple concrete, dar e vorba de lucruri care puteau fi abordate altfel. Și în „Moromeții” există momente care ar fi putut fi mai bine gestionate – ca să întrebuițăm un cuvânt la modă. În „Pădurea spânzuraților” eram prea crud și eram luat din oală. Filmul începuse cu un alt interpret, Șerban Cantacuzino. Ciulei îl selectase pentru că avea un chip angelic, era blond, cu ochi albaștri, cam cum ar fi trebuit să arate personajul – un copil idealist. Și nu a rezistat – după ce a filmat destul de mult cu el, Ciulei și-a dat seama că era neexperimentat, prea pui, prea crud. Și atunci, m-a chemat pe mine direct la filmări.

Eram deja colegi la Bulandra, jucasem în regia lui în mai multe piese și ne cunoșteam bine. Nu am avut timp de repetiții, repetam puțin la fața locului. Dar acum așa mai face o dată rolul și ar fi mai bine. Liviu Ciulei era un profesionist desăvârșit - scenariul a fost scris în detaliu, a petrecut mult timp cu alegerea locurilor de filmare și pregătirea lor, cu confecționarea costumelor, cu pregătirea din timp a recuzitei pentru fiecare secvență în parte. În jurul Brașovului am filmat în cinci-șase sate, la

Cluj - la castelul vechi din Bonțida - s-au filmat scenele din comandamentul austro-ungar, între Pitești și Râmnicu Vâlcea am filmat scenele de luptă - s-au săpat tranșee pe ambele părți ale dealurilor. Era un film serios, profesionist. Liviu avea o masă de montaj la hotel și, împreună cu editorul Yolanda Mîntulescu, monta în fiecare seară scenele filmate în zilele precedente. Pe mine, slavă Domnului, nu mă obliga să asist la proiecția materialelor filmate. De-a lungul timpului, doar Pintilie m-a obligat să mă uit la unele duble ale ultimelor două filme la care am lucrat cu el (n.r.: „Niki Ardelean, colonel în rezervă”, 2003, și „Tertium non datur”, 2006), pentru a mă ajuta să-mi ajustez anumite erori de interpretare.

**F.M.:** Vă arăta materialele respective și vă dădea indicații despre cum să jucați?

**V.R.:** Desigur. Pintilie să nu dea indicații?! Mai și joacă, atunci când este nevoie. Dar el studiază foarte mult acasă, iar când vine pe platou este perfect pregătit. Știe exact ce trebuie făcut. Însă mai acceptă când vii cu vreo propunere diferită de cum vede el lucrurile. Se gândește și zice: „Da, e bine”, sau: „Nu, nu e bine”. Dar se poate discuta cu el. Cine spune că e tiran pe platou, se înșală. E uneori dur, mai ales cu cei de la producție, atunci când nu asigură tot ce trebuie pentru filmare, sau cu actorii care sunt neglijenți și întârzie la filmare sau nu-și învață textul – își permite să-i certe, dar ce poate să fie mai bine decât un regizor exigent, în care să poți avea încredere și despre care să știi că tot ce spune este perfect îndreptățit? Cel care se supără înseamnă că nu e actor. Când lucrăm ne mai ambalăm, ne mai enervăm, pentru că suntem sub presiune toți, avem o presiune a rolului



pe noi, a situațiilor pe care le interpretăm și poți ajunge la un moment dat să-i spui unuia: „Hai, măi, dă-te mai încolo!” Iar cel care nu e actor adevărat își spune: „Cum îmi vorbește mie așa?” Eu nu-i vorbesc lui așa, îi vorbesc personajului lui acolo. Cei care se supără, care se simt lezați, nu sunt actori, ci funcționari. Nu înțeleg despre ce e vorba.

**F.M.:** V-a spus vreodată de ce în „De ce trag clopotele, Mitică?”, spre exemplu, v-a distribuit în rolul lui Pampon și nu într-unul din celelalte roluri masculine? V-a interesat să aflați cum făcea aceste alegeri?

**V.R.:** A avut încredere în mine, iar pentru celelalte roluri avea interpreți buni. M-a pocit în toate felurile pentru rolul ăsta: m-a tuns la zero și voia să-mi facă urechile să stea perpendicular pe cap. Ne-am căznit în fel și chip – acum cred că ar exista posibilități tehnice, dar atunci, în '79, n-a fost cu puțință – și am rămas cu o cârpă care atârna după una dintre urechi, sechelele unei încercări eșuate de a face urechile să stea cum voia el. Mai aveam și doar un deget de mânășă pe una dintre mâini. M-a luat pe mine pentru rolul ăsta, dar, dacă ar mai fi trăit Toma (n.r.: Caragiș), l-ar fi pus pe Toma. Era mai aproape de rol decât mine, dar el tocmai murise. Filmul i-a și fost dedicat; lui și lui Emil Botta – un actor absolut genial și un intelectual deosebit, cum nu e cazul meu, dar cum e Pintilie și cum era și Ciulei. Dar ne-am prăpădit de râs la filmările lui „De ce trag clopotele, Mitică?” Îmi amintesc o noapte în care eram obosiți și trebuia să filmăm o scenă de la sfârșitul filmului, de după ce bărbații ies de la pușcărie și trebuie să vină și damele. Iar Gigi Dinică avea acolo o replică - „Domne’, s-a oprit aici o birjă”. Când spunea Gigi asta, pe mine mă umfla râsul și din cauza asta s-a dat de vreo cincisprezece ori „motor” acolo. Și cred că în dubla care a și intrat în film aveam o umbră de râs pe față. S-a lucrat bine și mai era și entuziasmul acela extraordinar. Toți eram însuflețiți și bucuroși că jucăm în chestia asta.

**F.M.:** Dar Liviu Ciulei, care avea și experiență de actor (de altfel, și în „Pădurea spânzuraților” interpretează unul din rolurile principale), cum colabora cu dumneavoastră? Interpreta personajul lui Apostol Bologa înaintea dumneavoastră?

**V.R.:** Lucra cu mine, am repetat mult pe platou. Însă mi se pare că toate indicațiile pe care mi le-a dat Liviu acolo nu sunt intrate bine în mine, sunt făcute la prima mână. Nu am apucat să asimilez bine totul. Indicațiile erau bune, dar nu erau intrate în mine. La „Medalia de onoare” și la toate filmele lui Pintilie am repetat mult dinainte, am trecut prin toate secvențele, am pus la punct niște lucruri, am stabilit niște coordonate, în așa fel încât atunci când ajungeam pe platou să nu mai fim virgini, să avem trasate unele dintre coordonate.

**F.M.:** Lucian Pintilie e regizorul cu care ați colaborat cel mai constant în cinema de-a lungul vremii.

**V.R.:** Și cu Ciulei aș fi colaborat, dacă ar mai fi făcut film după „Pădurea spânzuraților”. Regizorii de film nu au văzut cu ochi buni intrarea lui Ciulei și a lui Pintilie în film. Erăm convingși că își vor rupe gâtul, dar ei au făcut de fapt cele mai bune filme. „De ce trag clopotele, Mitică?” a fost interzis din cauza colegilor lui Pintilie care erau membri ai consiliului de cenzură. În cazul lui Ciulei, după „Pădurea spânzuraților” se deterioraseră și condițiile sociale, venise deja Dulea la șefia cinematografilei. Intrarea filmelor în producție se producea după jumătatea anului, ceea ce impunea un galop echipei: regizorul primea scenariul și într-o lună trebuia să realizeze

distribuția, să găsească locurile de filmare și să termine filmul până la finalul anului (trebuia să se integreze în planul anului respectiv). Or, Ciulei nu lucra așa. El propusese prin anii '70 un film după „Regele Lear”, dar l-au tot amânat, iar apoi a plecat din țară. Liviu nici nu era un om care să se zbată, să se lupte. Dacă vedea că nu există înțelegere, se retrăgea. Și a plecat în străinătate. După afrontul pe care l-a suferit când l-au dat jos de la direcția Teatrului Bulandra, lucrurile se complicaseră foarte tare. Ciulei era un om care pregătea filmările bine, nu stătea să se milogească pe la ușile ministerului, la tot felul de politruci. Cu Pintilie am fost coleg de facultate. Eu sunt mai mare decât el cu aproape un an. Cu el am colaborat prima oară în '65 sau în '66. Nu există o diferență între modul în care lucrează cu actorii în teatru și în film. El nu mai vrea să lucreze în teatru pentru că se consideră trădat de actori - una stabilește la repetiții și, după câteva spectacole, actorii cedează la public, la o poantă, și spectacolul se deteriorează. Iar el vrea să aibă control absolut asupra operei lui și de aceea trage atâtea duble la filmare. La un moment dat, după a 15-a, a 16-a, a 22-a dublă, îi spun: „Dar nu mai înțeleg ce vrei.” „Mai fă, mai fă...” Așa că asta e cu domnul Pintilie. Faptul că i s-a interzis să mai lucreze l-a costat. Cum te simți să-ți spună cineva că nu mai ai dreptul să lucrezi în țara ta?! Cu fiecare film și cu fiecare piesă pe care le-a făcut a avut probleme. Sunt cel puțin două piese ale lui care i-au fost interzise („Revizorul” și „Proștii sub clar de lună”). Nu poți să treci ușor peste lucrurile astea, nu se poate să nu te afecteze când ești lovit, tăiat în ce ai mai sfânt tu. Asta e. Și Ciulei la fel - nu îți mai vine să vii să spui: „Domnule, aș vrea să mai fac un film”, după ce ăștia te aruncă ca pe un gunoi. E greu să treci peste aceste jigniri cumplite.

**F.M.:** Există lucruri pe care nu le-ați face în ruptul capului, indiferent de cerințele rolului?

**V.R.:** Nu aș face nimic gratuit, care să nu fie justificat de scenariu, numai ca să arătăm un nud sau mai știu eu ce. În „De ce trag clopotele, Mitică?” am jucat o scenă în pielea goală. Dar am făcut-o pentru că scenariul te convingea să faci treaba asta și nu era un lucru gratuit, făcut pentru a câștiga cine știe ce simpatie din partea publicului. Pintilie fusese invitat să realizeze acest film pentru că la Europa Liberă se vorbea mereu că ar fi ostracizat și că nu i s-ar da voie să facă filme în România. Iar responsabilul de cinematografie l-a chemat la el în birou și l-a certat: „Dar de ce spui, domnule, că nu ți se permite să faci filme în țară? Dar ai dat vreun scenariu la aprobare?” Iar Pintilie i-a spus: „Nu unul, ci vreo 20 de scenarii.” „Unde sunt? Ia aduceți-le încoace!” Și, din cele 20 de scenarii, i l-au aprobat pe ăsta, pentru că era adaptat după Caragiș. Și ce pericol ideologic putea reprezenta „D'ale carnavalului”? Lor le era frică după episodul cu „Revizorul” să-i aprobe ceva lui Pintilie. Nici chiar un proiect după „Scufița Roșie” nu cred că i-ar fi fost aprobat la acel moment.

Era o nebunie ce se întâmpla la filmare, eram absolut entuziasmați de ce se întâmpla acolo. Era o modalitate de a protesta împotriva regimului și a ceea ce ni se întâmpla nouă în acele vremuri. Îmi aduc aminte că decorul fusese construit undeva între Colentina și Pantelimon, pe strada Somnului (se chema astfel de la specia de pește, nu de la dormit). Era martie, o zi friguroasă, și am văzut decorurile și Pintilie a zis: „Gata! Rămân actorii, operatorul și secretara de platou, și restul ieșiți afară!” Și repetam ca la teatru. Și după vreo două-trei ore de

# interviu

repetiții, electricienii și mașiniștii au început să dea semne de exasperare: „Dar ce naiba or fi făcând ăștia acolo atâta timp?! Păi la Sergiu Nicolaescu, pac-pac-pac, terminam imediat. Ne țin aici.” Și când au intrat înăuntru și au văzut scena au rămas siderați, le plăcea la nebunie. Pe urmă, abia așteptau să iasă și să ne lase să repetăm pentru a vedea ulterior rezultatul. Toată lumea a fost cucerită de filmul ăsta. Pintilie lucra extraordinar. Când un regizor știe ce să-i ceară actorului, când ai pe cineva care știe să te conducă, simți o satisfacție nemaipomenită, mergi pe mâna lui, crezi în ce îți cere el. Toți eram entuziasmați de Pintilie, chiar și actorii cu roluri mici. Pintilie îți impune, pentru că e competent în tot ce spune și tot ceea ce spune el e credibil. Nu-ți vine să stai la discuții, pentru că îi dai dreptate tot timpul. Știe ce cere, vine pregătit pe platou, el nu improvizează: „Hai să vedem cum filmăm azi!” El știe ce face în ziua aia pentru că filmul respectiv l-a mai făcut de două-trei ori acasă, în capul lui, înainte de a începe filmările. Ciulei, la fel, avea aceeași seriozitate, punea lucrurile la punct înainte de filmare, nu improviza.

**F.M.:** Un rol foarte interesant ați realizat și în musicalul parodic „Secretul armei secrete”, din 1988, în regia lui Alexandru Tatos.

**V.R.:** Tatos mă mai solicitase în „Duios Anastasia trecea” (n.r.: 1979), în rolul jucat în final de Amza Pellea, dar nu m-am simțit atras de rol. Cu „Secretul armei secrete” aveam un protest de făcut și era momentul potrivit pentru asta.

Am crezut în film și îmi plăcea personajul foarte mult. Pentru mine, Ceaușescu și personajul meu din acel film erau una și

aceeași persoană. Jucam rolul împăratului care trage împotriva propriului popor cu tunul. Și Sandu a fost un om extraordinar și aveam proiecte cu el, dar s-a stins ca un pui de găină, într-o lună de zile, imediat după Revoluție. Își dorea atât de mult să se producă o schimbare în țara asta, era atât de revoltat de tot ce se întâmpla la noi. Când s-a produs schimbarea era atât de fericit, și, din nefericire, într-o lună a murit.

**F.M.:** Există diferențe între modurile în care vă pregătiți rolurile din teatru și pe cele din film?

**V.R.:** La începuturile mele, am fost foarte derutat de faptul că la film poți filma finalul în prima zi și asta te pune într-o situație îngrozitoare, pentru că de multe ori nici nu repetam - am lucrat de multe ori la filme realizate de regizori care nu știau să repete cu actorii. Sunt o seamă de regizori care nu știu ce înseamnă „actorul” și cum poți să lucrezi cu el, să-l conduci către realizarea unor personaje. Pentru ei ești un obiect de recuzită. „Mergi de acolo până acolo și spui replica asta repede.” Într-un film, jucam rolul unui tânăr inginer cu perspective frumoase, care fusese trimis la un stagiu de specializare în Uniunea Sovietică și se întoarce acasă, la uzină, unde șeful lui îi e un bun prieten și e fratele iubitei lui - povestea era de o tâmpenie iremediabilă. Era fericit că se întoarce acasă și se filma întoarcerea inginerului acasă. Intru pe ușă, mă întâlnesc cu mama, când îl aud pe regizor că spune: „Nu e bine, nu e bine.” „Dar cum să fac?” „Nu știu, domnule, dumneata ești actor.” Încerc altfel. Și iar aud: „Nu e bine, nu e bine, nu e bine.” „Dar cum să fac, domnule?” „Nu știu, domnule, dumneata ești





actor.” Nu a fost bine niciodată și până la urmă a capitulat și nu a scos nimic din mine.

Am avut divergențe și cu Gheorghe Vitanidis. Am făcut o mare greșeală când am acceptat să colaborez cu el la realizarea lui „Cantemir” (n.r.: 1973). Nu aveam dorința să lucrez cu el, văzându-i filmele. Mihnea Gheorghiu scrisese un scenariu și Vitanidis a venit în ianuarie, când nu exista niciun angajament și actorii nu știau dacă vor face film sau nu în acel an, și a adunat toată crema actoricească (Iurie Darie, Ilarion Ciobanu, Ion Dichiseanu, toți actorii de frunte ai țării) și ne-a convins să semnăm un contract prin care se asigura că nu ne vom implica în realizarea altor filme pe parcursul respectivului an. Și pe platou nu m-am înțeles deloc cu el, îmi venea să-l omor. Era afon, nici nu puteam să-l aud. „Taci din gură, nu mai spune nimic!”, îi spuneam. El nu se enerva, eu mă enervam. Probabil că nici nu m-a iubit foarte tare, nu avea motive, dar nu îl suportam pur și simplu, tot ce spunea era ca băta în baltă. La film, nu prea poți să determini mare lucru, nu știi cum și ce se filmează; uneori sunt lucruri pe care credeai că le-ai făcut bine și ele nici nu apar în film, pentru că obiectivul era îndreptat în altă parte. Se mai întâmplă să ai parteneri de joc cu care să nu te înțelegi, dar nu ai ce face, trebuie să-i suporti. La teatru e altfel. Ne cunoaștem între noi, am jucat unii cu alții, putem să discutăm. La film, te pomenești cu cineva venit nu știu de unde, de la nu știu ce teatru, și ți se spune: „Iubește-o pe asta.” „Păi nu am văzut-o în viața mea până acum. Cum s-o iubesc dintr-odată, așa?” E cam dificil.

## ÎNTRE TEATRU ȘI FILM

Ca actori, noi nu aveam niciun fel de pregătire pe film. Am avut o profesoară extraordinară, doamna Aura Buzescu, dar nimeni nu ne învăța nimic în școală în legătură cu filmul. Am jucat într-un scurtmetraj al unui student la Regie în facultate – nu știu cum o fi ieșit, fiindcă nu l-am văzut niciodată. Văzusem, însă, multe filme americane. Locuiam undeva în centrul Bucureștiului și existau mai multe cinematografe pe bulevard. Pe vremea aia nu erau programe de cinema la ore fixe, ci mergeau în continuu; intrai la jumătatea filmului și stăteai în continuare cât voiai. Și mi-am petrecut multe zile uitându-mă la filmele americane, care imediat după Război începuseră să fie proiectate și la noi. Îmi plăceau James Cagney, Humphrey Bogart, Vittorio De Sica, Spencer Tracy. Pe Marlon Brando l-am văzut târziu de tot în filme, la fel și pe James Dean. Filmele cu ei nu au fost proiectate la noi decât foarte târziu.

**F.M.:** Care era direcția școlii de actorie la vremea respectivă? Era preferată o metodă de interpretare anume în detrimentul altora?

**V.R.:** Era o școală empirică, care funcționa pe principiul: „Dacă ai talent, ai și metodă.” Era prima facultate pe care am urmat-o. Veneam dintr-o familie foarte modestă. Nu văzusem nicio piesă de teatru înainte de a intra în Institut. A venit la un moment dat





Medalia de onoare 2009, regie Peter Călin Netzer

un coleg de liceu la mine și mi-a zis: „O să joci într-o piesă de-a mea.” De ce m-a ales pe mine, nu a știut să-mi răspundă când l-am întrebat după mai mulți ani. Am jucat într-o piesă educativă - „Ce i s-a întâmplat Gherghinei” se numea. Se întâmpla într-un sat oarecare, unde chiaburul și doftoroaia satului nenoroceau țăranii și nu îi lăsau să meargă la doctorul pe care îl repartizase partidul. Asta era ideea: partidul deschide mintea sătenilor. Eu jucam chiaburul acolo – aveam vreo 17 ani. Un alt coleg, care era dansator într-un ateneu popular, mi-a spus că pregătesc o piesă de teatru și nu aveau pe nimeni să joace rolul chiaburului. Și am acceptat să merg eu, în loc să joc fotbal pe maidan. M-am dus acolo și instructorul m-a pus să citesc. După ce am citit, mi-a spus: „Nu, nu joci chiaburul, ci rolul principal.” „Hârbul cu leacul” se numea piesa respectivă, iar personajul principal era doftoroii satului – personaj negativ, deci - care umbla cu leacuri băbești. Am jucat zeci de roluri, dar nu-mi trecea prin cap că aș putea deveni actor, că aș putea să transform pasiunea în profesie. Pentru mine era un simplu *hobby*, un mod plăcut de a-mi petrece timpul liber. Până când am jucat o comedie în ultimul an de școală. Piesa era în legătură cu alfabetizarea, „Nea’ Nae învață carte”, și vorbea despre un analfabet, portar într-o instituție, care, din cauza analfabetismului, încurcă treburile și provoacă scene amuzante. Și directorul școlii, care văzuse piesa, mi-a spus: „Băi băiete, băi, dar tu ar trebui să dai la teatru.” Și atunci mi-a venit ideea să dau la teatru. Nu am spus acasă nimic – ai mei știau că mă pregătesc pentru o școală tehnică serioasă. Am urmat înainte de admitere cursurile de pregătire din Institut, care la vremea respectivă se afla deasupra Teatrului Bulandra (Izvor) de azi.

Am dat examen și am reușit printre ultimii, penultimul parcă. Primii doi ani din cei patru de facultate erau eliminatorii atunci. În seria noastră au fost chiar trei ani eliminatorii, pentru că în al treilea an s-au desființat Institutul de Cinematografie din București și Institutul de Teatru din Cluj și s-au contopit institutele. Au venit studenții aici, existau diferențe de pregătire. A trebuit să mai fim încă o dată cernuți prin sită și reexaminați cu toții. Din 21, câți eram în primul an, am terminat opt studenți. Obligația era încă de atunci ca, după ce terminai institutul, să fii repartizat într-un teatru din provincie. În București puteai intra după cel puțin un an de stagiul în provincie. Pentru seria noastră, însă – am fost coleg cu George Constantin, Sanda Toma, Amza Pellea, Draga Olteanu, Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici -, existau cereri de la teatre din București și atunci ministerul a făcut un compromis și ne-a permis să ne prezentăm la concursurile de intrare în teatrele bucureștene fără anul de provincie, dar cu condiția să acceptăm repartitia. Eu am acceptat repartitia și am stat o lună la Craiova. După o lună, s-a dat concurs la Teatrul Național din București – unde eram dorit de către director, care mă văzuse la examenul de licență; întotdeauna veneau directorii la examenele de licență. Mama era îngrijorată că eram departe de casă – ceea ce nu mi se prea întâmplase până la acea vârstă – și când a citit în ziar că se dădea concurs la Teatrul Municipal, condus de doamna Lucia Sturdza-Bulandra la vremea respectivă, a venit la doamna Beate Fredanov, care a fost profesoara mea în ultimul an de institut, și m-a înscris la concurs. Beate i-a spus: „Dar eu știu că la Național e dorit.” Dar mama i-a răspuns: „Nu, să vină aici.” Asta a fost norocul meu mare, pe care i-l datorez mamei

mele, că am venit la Bulandra, care era o adevărată școală pentru un debutant.

Toți actorii aveau o normă de îndeplinit, dar erau mulți care nu făceau norma. Totul era aiurea structurat - la fel e și acum - pentru că nimeni nu a știut să facă o lege ca lumea. La teatru, partea proastă a fost întotdeauna că, indiferent cât de mult joci și cât de popular ajungi, tu ai același salariu cu al unui actor care a intrat odată cu tine în teatru și nu a jucat niciodată. Lui îi crește salariul prin vechime, la fel cum îți crește și ție, dar diferențe nu există, legea nu prevede diferențe între actorul bun și cel prost. Existau la un moment dat un fel de prime, dar a durat puțin, pentru că s-au scos din cauza lipsei de bani. În străinătate, un actor de 20 de ani, care joacă un „Hamlet” extraordinar, a doua zi este plătit regește, pentru că își câștigă un statut de vedetă. Acolo, un actor cu talent câștigă mai bine pentru că e talentat. De altfel, și când jucam în filme eram plătit după încadrarea din teatru. Noi, proaspăt ieșiți din facultate, eram încadrați la ultima categorie. Pentru rolul principal din „Pădurea spânzuraților”, unde am locuit la hotel vreo opt luni și am stat prin restaurante și am cheltuit toți banii pe mâncare, am primit o sumă derizorie, vreo șapte mii de lei, pentru că eram în primii ani de teatru și aveam o categorie mică de încadrare.

**F.M.:** Dacă erați dorit într-un rol de cinema, dar erați prins cu repetițiile la teatru, exista o înțelegere între Teatrul Bulandra și studiourile cinematografice prin care vi se permitea să lipsiți de

pe scenă pe durata filmărilor?

**V.R.:** Cazul filmărilor la „Pădurea spânzuraților” era unul special, întrucât regizorul era și directorul teatrului, așa că puteam lipsi atât timp cât era nevoie pentru a definitiva filmările. La filmările pentru „Castelul condamnaților” (n.r.: 1970, regie Mihai Iacob), de exemplu, făceam zilnic naveta. Mergeam până la Brașov cu trenul; de acolo, mă duceam la Rucăr, unde se filma, și de la Rucăr plecam la Predeal, să vin seara la spectacol în București. Dar și acela a fost un caz excepțional, fiindcă nu aveam programate repetiții la teatru pe perioada filmărilor. Dar, când aveam repetiții la teatru, nu mă duceam la nicio filmare, mă interesa ce făceam la teatru. Am jucat roluri bune la teatru și nu-mi venea să las un rol să mă duc să fac un film cu te miri cine.

Eu am fost foarte ocupat în teatru încă de la început. Imediat după ce am intrat la Bulandra, am fost deja distribuit în două piese. Nu am stat niciodată locului. Tot timpul repetam ceva nou la teatru, iar la filme lucram în general vara, când eram în concediu și puteam să mă duc să fac un film pe an; nu m-am lăcomit să fac multe filme. În plus, nu aveai cu cine să lucrezi în cinema, nu erau mulți regizori buni. M-am mai păcălit eu oricum acceptând să joc în regia unor oameni lipsiți de talent.

**F.M.:** O mare parte a actorilor din România par să fie mai atașați de rolurile pe care le-au jucat în teatru decât de cele din filme.

**V.R.:** Teatrul e ceva mai sigur. Aici ai un loc de muncă, de aici







o să ieși la pensie, și sentimentul de colectiv îți dă o senzație de siguranță, de certitudine. Ești într-un colectiv, cu oameni pe care îi simți alături, cu care repeți, joci în spectacole, plus că există contactul direct cu publicul din sală. Suflul care se creează între sală și scenă este ispita mare a actorului - poți să conduci puțin sentimentele celui din sală, să-l stăpânești, să-l aduci unde vrei tu. La film vorbești cu un obiectiv, cu o lentilă, nici emoție nu poți să primești prea multă. Dar, întâmplător, pentru mine nu există niciun fel de diferență între modul de a juca în teatru și în film. Se spune că la teatru, fiind vorba de o sală mai mare, trebuie să amplifici vocea pentru a te face înțeles de către cei din ultimele rânduri. Eu nu fac chestia asta. Cu spatele dacă joci, publicul înțelege și se emoționează. Nu trebuie să îi dai mură în gură publicului, să îi semnalezi – „Fii atent cât sufăr eu!”. Trebuie să ai starea aia și să fii capabil să transmiți. În general, eu joc cu economie de mijloace. Profesoara mea, doamna Aura Buzescu, m-a învățat.

**F.M.:** S-a întâmplat să aveți perioade în care să nu mai vreți să jucați?

**V.R.:** Nu m-a încercat sentimentul ăsta. Parcă în ultima vreme m-am mai întrebat: „Băi frate, dar ce fac eu aici? Ce meserie e asta?” Dar salvarea mea a fost că am jucat roluri diferite mereu. „Paleta mea interpretativă” (mă amuză expresia asta) este foarte largă și mă mișc destul de ușor în roluri de factură diferită. Mă interesează să nu mă repet, să nu mă cantonez într-un gen și să joc numai „locotenenți” sau numai „medici”. Și chiar caut să joc roluri diferite. Cei mai comozi sunt regizorii de film, care te-au văzut într-un anumit tip de rol și au tendința să-ți ofere ulterior același tip de personaje. Eu zic: „Nu, am mai jucat rolul ăsta înainte.”

**F.M.:** Vi s-a întâmplat vreodată să nu fi găsit cheia într-un rol de teatru pe care să trebuiască să-l jucați constant?

**V.R.:** Au fost cazuri în care, dacă îmi dădeai un pistol înainte de a intra în scenă, mă împușcam. Și asta mi s-a întâmplat la fiecare reprezentare cu „Azilul de noapte”, pus în scenă într-o primă variantă de Ciulei. Îl jucam pe Alioșa, iar rolul mi-a ieșit la primele repetiții. Părea că nu o să am probleme și dintr-odată l-am pierdut, s-a dus. N-am mai reușit să-l găsesc pe urmă. Era penibil; mă simțeam îngrozitor când intram pe scenă – totul era fals, nu credeam în ce făceam. Mă întrebam ce caut acolo.

**F.M.:** Au mai existat astfel de situații și în alte roluri pe care le-ați avut de interpretat?

**V.R.:** Au mai fost, dar nu atât de grav ca în cazul ăsta. Alioșa are o exuberanță care nu avea fundament la mine; era doar aspect exterior ce făceam, fără nimic de dinăuntru. Sunt roluri pe care le găsești de la prima lectură – știi cine e personajul și nu-l mai pierzi, îl ții bine. Și sunt altele care vin foarte greu – înnebunești căutând, te zbuțuie noaptea, când mergi pe stradă te gândești: „cum să fac aia, ce se întâmplă?”. Și nici nu știi din ce, din nimic, deodată îți apare dezlegarea personajului, te trezești cu el.

**F.M.:** Și cu rolurile de film vi s-a întâmplat astfel?

**V.R.:** Sigur că da. Mi s-a întâmplat cu mai multe filme așa. Niciodată nu știi, panica în fața unui rol nou este majoră, începi și cauți, citești și îți imaginezi fel de fel de lucruri în legătură cu el - cum se comportă cu soția, cu copiii, cu prietenii lui. De aici poți trage niște concluzii și să-ți creezi un personaj. Dar în primele clipe te afli în fața unui univers necunoscut și nu știi de unde să-l apuci. Nu mi se pare necesar să fac o documentare exagerată în mediul din care provine personajul, ci mă bazez pe

intuiția mea. La „Moromeții”, o zi-două am stat în satul unde am filmat, înainte de a începe filmările. Eu am fost crescut și născut la oraș.

Sunt o seamă de oameni și de lucruri pe care le-am cunoscut în viața mea și la care raportez un personaj. La „Moromeții” l-am avut pe bunicul meu drept reper - un tip hâtru, bucureștean - și de la el am luat hătroșeniile lui Moromete. Pe urmă, sunt o seamă de oameni pe care i-am cunoscut la viața mea, lecturile pe care le-am făcut de-a lungul timpului. Punctul de pornire e unul concret, în general, dar nu aplic o metodă. La început poate nici nu îmi dau seama în ce categorie de persoane îl pot plasa pe personaj, dar pe urmă se poate întâmpla să îl asociez cu o persoană anume. Depinde de la caz la caz.

**F.M.:** Vă este mai ușor dacă semănați cu personajul?

**V.R.:** Este un lucru pe care eu chiar încerc să-l evit – să aduc personajul la mine și să rezolv treaba simplu.

**F.M.:** Ați reușit să jucați un tip angelic, precum Apostol Bologa din „Pădurea spânzuraților”, dar și un șmecher, ca Tănase Scatiu. Nu în interiorul dumneavoastră găsiți aceste personalități foarte diferite?

**V.R.:** Ba da. Le găsesc într-o bibliotecă de sentimente și de tipuri pe care o am. Sunt curios – pe stradă mă opresc și mă uit dacă văd ceva interesant. O fac fără să fiu conștient că-mi va folosi cândva, dar am o curiozitate pentru oameni, tipuri, situații care apar spontan. Și astea rămân undeva în mine și câteodată mă ajută să rezolv câte un personaj în vreun fel.

**F.M.:** Când spuneți că găsiți un personaj, asta implică și să cunoașteți date biografice despre el, lucruri concrete, ca de exemplu ce-i place să mănânce, chit că amănuntul ăsta nu are nicio legătură cu piesa?

**V.R.:** Nu. E ceva intuitiv, ceva ce poate să vină și la prima lectură. Am jucat într-o piesă a lui Alexandru Mirodan care se numea „Ziaristii” - era în vogă la vremea respectivă. Personajul meu avea o singură scenă. Se numea Pamfil – era un om de partid care le învățea pe toate, un escroc. Mi-a ieșit de la început. Mai văzusem eu niște tipi așa, iar piesa era bine scrisă. A fost unul dintre rolurile de succes pe care le-am jucat. Ești nevoit să-i faci o biografie personajului abia atunci când nu-l găsești, când dai greu de el, atunci tot gândești și îi faci tot felul de biografii: ba-i așa, ba e pe dincolo. Chiar mă gândeam la chestia asta a lui Stanislavski zilele trecute: „Băi, ce i-ar plăcea personajului ăsta să mănânce, cum s-ar îmbrăca el, de unde și-ar cumpăra hainele?”. Astea-s fițe.

Încă din tinerețe m-am ferit de manierizare, de cantonarea într-un anumit mod de a juca – și sunt fericit că, slavă Domnului, am reușit să fac treaba asta. Sunt actori care joacă foarte bine dramă, dar nu poți să-i pui în comedie pentru că nu au haz. Am căutat să joc roluri cât mai diferite tocmai pentru a nu-mi forma o manieră de a juca. Am avut colegi care au făcut asta. Gina Patrichi, în ultima vreme, avea o manieră a ei. Orice rol avea de interpretat, ea juca cam în același fel. Unora le plăcea asta, veneau tocmai pentru asta. Eu nu sunt de acord. Fiecare personaj are muzica lui. Nu poți să-i pui aceeași placă fiecărui personaj.

De obicei, oamenii mi se adresează cu „maestre” sau se mai spune despre mine „marele actor”. Dar nu-mi place să-mi arog un titlu sau să accept să mi se aroge un asemenea titlu, pentru că știu că nu este cazul și că m-ar putea manieriza treptat. Sunt doar un actor cu experiență – joc de cincizeci și cinci de ani.

**F.M.:** Cu ce vă ajută concret experiența în abordarea unui rol, pe lângă faptul că aveți mai puțin trac?

**V.R.:** Vii cu un bagaj în spate. Ai o anumită siguranță și poți trece mai ușor peste anumite situații. Poți, de exemplu, să treci mai ușor de la un sentiment la altul, să faci brusc trecerea de la o stare la alta – e un lucru care se învață în școală, dar e greu de făcut. După atâția ani, vine mai ușor. Dar, în multe alte privințe, cu fiecare rol nou pe care îl primesc, tot ca un începător sunt. Simt grijă, teamă și precauție. Rolurile sunt viclene, te dărâmă fără să-ți dai seama. Se întâmplă să-ți vină un rol din prima clipă, dar nu poți niciodată să ai certitudinea că le ai pe toate la vârful degetelor. Eu, cel puțin, nu pot să o am și caut să mă apropiez de fiecare dată cu respect de rolul pe care îl am de jucat, prin învățare – să nu-și dea el seama că eu vreau să mă apropiez de el – și, când prind un moment în care nu e atent, am intrat repede în el.

**F.M.:** A existat ceva ce v-a fost în mod deosebit dificil de făcut?

**V.R.:** Au existat multe lucruri dificile, dar în primul rând călăritul. Mie caii îmi plac doar sub formă de salam. Dacă aș fi copilărit la țară, poate că aș fi putut să încalec, de copil, pe un cal, dar am copilărit în București. Și, mai ales când trebuie să filmezi cu cascadori, cum a fost cazul la „Buzduganul cu trei peceți” sau la „Profetul, aurul și ardelenii” (n.r.: 1979, regie Dan Pița), care vor să arate cât de meșteri sunt, iar tu de-abia stai

pe calul ăla de frică, ai parte de un moment neplăcut. Și am mai avut o aventură, chiar la „Furtuna”. În scenariu scria că personajul merge pe motocicletă. Și le-am spus regizorilor: „Eu nu știu să merg pe motocicletă, trebuie să învăț”, „Nu e nicio problemă. Luăm motocicletă cu noi, o să ai timp, o să ai loc să înveți” – filmam la Sibiu. Le-am mai amintit de câteva ori: „Nu facem asta cu motocicletă?”, „Lasă, că e timp”. Și într-o bună zi îmi spun: „Gata, filmăm cu motocicletă”, „Dar eu nu știu să merg cu motocicletă”, „Hai, domn’e, nu se poate”, mi-a spus Sinisa. Și a mers undeva, pe un câmp între dealuri, unde trebuia să și filmăm, s-a suit pe motocicletă să îmi arate el cum e. Era o motocicletă cu ataș a armatei, din fericire, și în ataș era militarul cu care venise. A pornit el și pe drum apare o babă. El strigă: „Dă-te la o parte, dă-te la o parte”. Baba a împietrit în mijlocul drumului. Noroc că soldatul a tras ghidonul, că altminteri intra în babă. A fost simplu să învăț după aceea. Nu aveam nevoie decât de câteva ore ca să învăț. Dar așa se întâmplă de multe ori la filmări - „Las’ că e timp”. Dar altfel, mă duc întotdeauna cu textul știut și cam știu ce trebuie să fac la filmări. Mă enervează când lucrurile nu merg bine din cauza indolenței sau a lipsei de interes.

**F.M.:** Cum v-au influențat de-a lungul vremii cronicile de teatru sau de film care făceau referire la rolurile pe care le-ați interpretat?



Doctorul Poenaru 1978, regie Dinu Tănase

**V.R.:** În primii mei ani de activitate existau în critica de teatru oameni valoroși, oameni cu greutate care văzuseră teatru în viața lor, pe judecata cărora puteai conta. Știai că au ceva în spate, că au experiență. Și atunci, mai luam în seamă ce se spunea în legătură cu prestațiile mele actricești. Dar, după ce aceștia au pierit biologic, generația care le-a urmat nu mai știa la fel de mult teatru, așa că a ajuns să nu mă mai intereseze ce spuneau. Și nici în momentul de față nu iau în considerare ce se spune pentru că știu că există foarte multe interese și în rândul criticilor, că sunt partizanii unor regizori, unor actori – și o și declară uneori.

**F.M.:** Dar există oameni pe a căror părere vă bazați și pe care îi chemați să vă vadă la spectacole sau la repetiții?

**V.R.:** Nu. Mă bazez pe regizori și mă străduiesc să lucrez cu regizori buni. Am un soi de pudoare față de munca mea. Nu știu ce iese, nu știu cum iese, e ceva pe care nu poți pune mâna, nu poți atinge, e parcă de abur; nu poți să discuți despre cum crezi că e aici sau cum crezi că e dincolo. N-am un controlor de calitate pe care să mă bazez. Și nici nu-mi place să știu că cineva pe care-l cunosc se află în sală pentru că întotdeauna mă raportează la el: ce-o să zică despre cum am spus asta, despre cum am făcut aia? Mă inhibă chestia asta. Și maică-mea îmi spunea tot timpul: „Invită-mă și pe mine la teatru”. „Nu, nu vreau să te invit. Vino la teatru, spune că ești mama mea și îți dau ăia drumul. Nu vreau să știu eu că ești în sală”.

**F.M.:** Vă deranjează faptul că oamenii vă recunosc pe stradă și oriunde mergeți?

**V.R.:** Sunt cincizeci și ceva de ani de când mă tot dau în spectacol. Și lumea mă știe, m-a mai văzut. Au existat și momente amuzante. Într-o vară mergeam la Vama Veche, m-am oprit în Mangalia, am parcat mașina în piață și m-am pomenit cu un mangaliot în fața mea: „Domnule Rebenjiuc, dumneata ești cel mai mare admirator al meu” – se emoționase săracul – „Ce faceți pe la noi, pe aici, prin București?” Săracul, își pierduse total uzul rațiunii. Acum mă recunosc după voce. Dacă stau la coadă la casă la Carrefour și vorbesc cu cineva, oamenii se întorc și se uită la mine. A fost o vreme în care mă deranja lucrul ăsta. Aș fi vrut să fiu de nerecunoscut în viața de toate zilele. Dar acum nu mă mai deranjează. Este chiar reconfortant că oamenii mă opresc pe stradă și îmi spun lucruri frumoase. Mi s-a mai întâmplat un episod amuzant când filmam „Niki Ardelean, colonel în rezervă”. Aveam de filmat o scenă înspre finalul filmului, unde, îmbrăcat în militar, Niki iese din bloc, traversează strada și merge să-l omoare pe ăla de dincolo. Eu stăteam jos și așteptam comanda ca să ies de acolo, să traversez strada și să intru în blocul de vizavi. Și dă să intre în scară o cucoană cu cățelul – fuseseră la plimbare. Văzuse ea că se pregătește o filmare. Mă vede pe mine îmbrăcat militărește și mă-ntreabă: „Sergiu?”. Zic: „Nu, Victor”. „Victor...? Și mai cum?”



Morometii 1988, regie Stere Gulea

# NCR WAS MADE IN PUIULAND<sup>1</sup>

(3)

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

de Andrei Gorzo

## REVOLUȚIILE LUI PUIU

La zece ani după premiera filmului „Marfa și banii”, Ovidiu Șimonca scrie că acesta „a revoluționat, în primul rând, modul în care *se vorbește* în filmele românești [sublinierea lui]<sup>2</sup>. Nu, nu-i așa. Dialogul n-a fost aspectul cel mai revoluționar al filmului de debut al lui Puiu (scris împreună cu Răzvan Rădulescu); și Pintilie, și Daneliuc, și Tatos, și Nae Caranfil făcuseră deja filme în care personajele vorbeau „ca pe stradă”. Eventual, se poate spune că dialogul a fost (și, după cum se poate vedea, a rămas) aspectul lui cel mai ușor de perceput drept „proaspăt” *de către un spectator care nu percepe prospețimea parti-pris-ului formal* al lui Puiu și al lui Rădulescu. (La rândul lui, Bogdan Ghiu e în stare să scrie, tot în 2011, că „succesul filmului românesc, în general, este un succes al literaturii «continue cu alte mijloace» [ghilimelele lui], succesul unei *arte literare*, nu, încă, al unei *arte vizuale* [sublinierile lui]<sup>3</sup>”. Atunci când Ghiu adaugă că acest lucru e atât de evident încât practic nu mai e nevoie să fie demonstrat, e un pic ca și când o persoană incapabilă să perceapă culorile ar anunța că asta dovedește încă o dată, „dacă mai era nevoie”, că lumea e în alb-negru. Nu. După cum sper că această lucrare reușește să demonstreze, succesul despre care vorbește Bogdan Ghiu e succesul unui mod de a gândi cinematograful, care chiar nu datorează mare lucru literaturii.)

Revoluționar în „Marfa și banii” (în contextul cinematografiei românești) n-a fost felul în care vorbeau personajele (nu ca

niște actori care învățaseră să rostească textul altcuiva, ci ca niște băieți și fete „de cartier” din Constanța și Medgidia, ale căror comportamente verbale, subîntinzând valori, moduri de a se raporta la lume etc., erau chiar ale lor), ci faptul că, după ce ieșeau din Constanța, în direcția București (unde unul dintre ei avea de livrat o sacoșă cu substanțe definite vag drept „medicamentoase” sau „farmaceutice”), timp de 10-15 minute vorbeau, vorbeau, vorbeau – și nu se întâmpla nimic. 10-15 minute în care dialogul nu era nici vehicul pentru noi informații narative, nici generator de tensiuni dramatice, nici *strip-tease* psihologic al personajelor, nici semnalizator tematic, nici turnir sitcomist al vorbelor de duh. Era, desigur, un spectacol – prin finetea și precizia cu care marca apartenența celor trei personaje la o anumită clasă (așa-numitul tineret „de cartier” – copiii proletariatului ceaușist, crescuți cu vise noi, primitiv-capitaliste), dar și distincții sociale în interiorul clasei respective (unul dintre băieți avea ceva mai multe posibilități materiale decât celălalt, precum și mai multe ambiții – făcuse mai multă școală), precum și distincții de gen (fata era obișnuită să stea singură pe bancheta din spate și să tacă); și prin curgerea sa abil dirijată astfel încât să pară la întâmplare, divagantă, la cheremul accidentelor – la vederea unor blocuri construite la înălțimea podului pe care treceau, unul dintre băieți se întreba cum ar fi ca o mașină să-și piardă direcția și să intre într-un apartament, la care celălalt își amintea că auzise despre un accident de felul ăsta ș.a.m.d. Dar, în pofida acestei dimensiuni de spectacol (încă o dată, nu sitcomist-hollywoodian și nu dramatic în vreunul dintre sensurile întâlnite până atunci în cinematograful românesc), dialogul era în primul rând umplutură. Făcea ceea ce face dialogul în

timpul multor călătorii cu mașina: umplea timpul respectiv. Adevărata noutate a filmului ținea de acest lucru – de tratarea timpului. Într-un film de tip clasic despre doi băieți (amici) și o fată (prietena unuia dintre ei) plecați la drum împreună, între cele trei personaje s-ar fi dezvoltat niște tensiuni erotice – altfel de ce (dacă ești scenarist) să aduci și personajul prietenei? Aici nu se întâmplă asta. Până și un critic entuziasmat de film, Alex. Leo Șerban, s-a declarat, la vremea aceea, un pic dezamăgit de lipsa unei asemenea evoluții<sup>4</sup>. Dar Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu tocmai că voiseră să facă „un film curățat de tropi” – după cum avea să-și amintească mai târziu Răzvan Rădulescu, adăugând imediat că, odată ce-au decis că filmul respectiv va fi un *road-movie*, le-a fost clar că anumiți tropi ai genului (ca de pildă momentul în care mașina eroilor e oprită de poliție) sunt totuși obligatorii<sup>5</sup>.

„Marfa și banii” rămâne destul de clasic în unele privințe. Întocmai ca eroii cinematografului de tip clasic, Ovidiu (Alexandru Papadopol) are o ambiție definită clar (să câștige cât mai repede suma necesară deschiderii unui butic), pe care o declară aproape de la început. Apoi, acțiunea se derulează sub presiunea unui *deadline*, a unui ceas: lui Ovidiu i se spune răspicat, de mai multe ori, că marfa *trebuie* să ajungă la o anumită adresă din București până la două după-amiaza. Apoi, în preajma minutului 30 vine un mare punct de cotitură, care mai și implică o amenințare fizică la adresa eroilor: aceștia sunt atacați de un Jeep roșu. Apoi, personajele evoluează – la final, cel puțin Ovidiu pare conștient de faptul că a intrat într-o capcană, că acum știe prea multe pentru ca „domnul Marcel” („omul de afaceri” care i-a încredințat transportul) să-l mai scape din mână, că va trebui să presteze și alte servicii, că drumul spre independență și onorabilitate s-a închis în urma lui. Tropi *mainstream*, așadar. Însă folosiți în doze parcimonioase.

După primul atac al Jeepului roșu nu mai vine încă unul. (Jeepul depășește dubița eroilor și dispare). Un singur atac, în preajma minutului 30, e suficient pentru a genera un efect de aprehensiune care să țină până prin preajma minutului 60. Când acest efect se disipează, ajutat și de scenariști prin aproximativ un minut de dialog despre turnarea asfaltului, el e reîmprospătat prin readucerea Jeepului, care de data asta gonește un pic în dreptul dubitei, misterioșii lui ocupanți cerându-le amenințător eroilor să tragă pe dreapta. Apoi iar dispare, pentru a reapărea, pentru un scurt moment, în dreptul unei benzinării de la intrarea în București, unde tocmai poposiseră eroii. Și apoi? Și apoi ar urma ceva care nu mai vine niciodată, și anume Marea Confruntare Cu Urmăritorii. Aici nu există așa ceva, după cum nu se poate vorbi nici despre vreo mare confruntare între eroii aduși la capătul rezistenței nervoase. Pe acest al doilea front sar câteva scânteii (unul dintre băieți o atacă verbal pe fată, iar celălalt – prietenul ei – sfârșește prin a-i lua apărarea), dar numai atât – ambele părți se retrag. Tensiune nedescărcată se adaugă la tensiune nedescărcată: pe drumul de întoarcere, Ovidiu vede Jeepul oprit în mijlocul câmpului, nemaicunoscând decât trei cadavre – lucrare comandată cu siguranță de „domnul Marcel”. Unul dintre cadavre aparține unei femei pe care n-o văzuserăm mai înainte. Cine era? Cine erau ceilalți (doi bărbați)? Mai devreme n-am apucat să-i vedem bine. Nici

acum nu putem, după cum nu putem s-o vedem nici pe femeie – din cauza sângelui. Finalul filmului e scaldat în această tensiune, ultimele cuvinte ale „domnului Marcel” (Răzvan Vasilescu) retezând sec orice speranță de eliberare.

Cea mai mare parte a acțiunii se desfășoară pe drumul Constanța-București. Postul de observație al camerei (ținute în mână și conceptualizate ca privire a unui martor invizibil) e tot timpul pe bancheta din spate – partea ei dreaptă, în stânga stând fata; niciodată în față (pe tabloul de bord al mașinii) Logica din spatele tăieturilor de montaj încă nu e atât de consecventă cum avea să devină în „Moartea domnului Lăzărescu”. O parte din timp, e logica decupajului clasic – acțiunea se continuă fără nicio poticneală de la un cadru la altul. Dar dacă multe tăieturi păcălesc în stilul clasic, multe altele sunt scoase în evidență ca răni provocate *continuum*-ului realității. E marcat clar faptul că pe acolo s-a scurs timp, chiar dacă în unele cazuri e vorba de numai câteva secunde.

„Multe dintre premisele estetice ale noului cinema românesc datează de la neorealismul italian și de la succesorii acestuia”, scria J. Hoberman în 2010. „E un cinema fondat pe cadre lungi, timp real și întâietatea actorilor. Dincolo de virtuozitatea lor tehnică, triumful unor filme ca „Moartea domnului Lăzărescu” [și] „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” (...) a constat în aplicarea acestor opțiuni stilistice întru crearea unui nou tip de tensiune narativă.”<sup>6</sup> De fapt, mai mult sau mai puțin nou. Un dispozitiv narativ cât se poate de clasic, folosit în „Marfa și banii”, reapare în „...Lăzărescu”. E vorba despre dispozitivul „ceasului” – cu alte cuvinte, despre protagoniști care acționează sub presiunea unor *deadline*-uri. De data asta, dispozitivul e implantat în film chiar odată cu titlul: spre deosebire de vecinii domnului Lăzărescu, de asistenta de la Salvare care-l vizitează și de primii medici care-l consultă, nouă, spectatorilor, ni s-a spus (chiar dacă nu ni s-a spus nimic altceva decât cum se intitulează filmul) că protagonistul suferă de ceva mai grav decât de o indispoziție cauzată de alcool. Ca și în „Marfa și banii”, pericolul este unul fizic; e vorba despre o chestiune de viață și moarte – ce vreți mai clasic? Pe de altă parte, dispozitivul e implantat în titlu într-o formă care răspunde de la bun început întrebării clasice „vor ajunge sau nu vor ajunge la timp ca să-l salveze?”. Nu vor ajunge. Domnul Lăzărescu – un pensionar fără rude apropiate – va muri.

A muri înseamnă a fi înlăturat dintr-un *continuum* la care cei din jurul tău vor participa și pe mai departe. Faptul că, pentru ei, clipa morții tale rămâne o punte spre clipa următoare, spre un viitor la care tu nu vei mai participa, echivalează cu o ofensă din partea lor. Toți cei care nu mor cu tine te lasă singur. Triumful scenaristic și regizoral al filmului (scenariul a fost scris de Puiu tot în colaborare cu Răzvan Rădulescu) rezidă în consistența „experiențială” pe care reușește s-o confere acestei viziuni. Circumstanțele particulare ale lui Lăzărescu (e sărac; n-are pe nimeni suficient de apropiat încât să-l însoțească la spital) și ale sistemului sanitar din România (e sărac; e suprasolicitat; funcționează haotic; în relația sa cu pacientul nu e loc pentru prea mult tact sau pentru prea multă delicatete) scot în evidență această ofensă,



pe care banii unui pacient înstărit, susținerea unor rude/prieteni și politicile atente la tact și la delicatețe ale unui sistem sanitar mai civilizată ar amortiza-o sau ar masca-o parțial, fără a putea însă s-o desființeze. Aici, majoritatea doctorilor și a asistentelor/asistenților cu care vine în contact Lăzărescu se impun, în puținele minute pe care le petrec pe ecran, ca niște prezențe vii, insultător de vii: stilurile lor prea personale (felul unuia de a-și muștrului pacienții, talentul altuia pentru glumițe macabre), lipsa de retenție cu care se ocupă în paralel de pacient și de treburile lor private (unul caută un încărcător de mobil ca să-și sune familia, alții flirtează) sunt moduri prin care viața din ei, care nu știe să se înfrâneze sau să se autoefaseze așa cum e pudic sau profesionist, îl insultă pe posibilul muribund, ca și când i-ar spune: „S-ar putea ca tu să cobori la o stație apropiată, dar noi vom merge mai departe, sic, sic, sic.” Refrenul ăsta tematic e început de vecinii care-l doftoricesc (cum pot) pe Lăzărescu în așteptarea ambulantei: la căpătâiul lui se dau lupte conjugale, se plănuiește o excursie bahică, o bormașină împrumutată revine la proprietarul ei – viața își vede de propria ei continuitate și cine nu mai poate participa la aceasta e singur. Mai mulți bani, mai multă civilizație, mai multă delicatețe ar putea machia acest fapt neplăcut, dar ar putea oare să-l și eradiceze? Aceasta e întrebarea incomodă pe care o pune filmul. Sau, în formularea criticului american David Denby: „Ce e domnul Lăzărescu pentru noi? (...) Ce legături ar trebui să existe – dacă ar trebui să existe vreuna – între un muribund și niște străini, mai ales dacă muribundul e un alcoolic bodogănit?”

.....

*Pledoaria lui Bazin în favoarea ecranizărilor după literatură, referirea lui la actuala „eră a scenariului” și folosirea aprobatoare a sintagmei „cinema impur” nu pot fi înțelese adecvat fără a se ține cont de faptul că atacurile împotriva unui cinema prea dependent de romane, piese de teatru și scenarii veneau din partea nostalgicilor „expresionismelor”, „impresionismelor” și „montajismelor” radicale ale anilor '20*

.....

Adesea, atunci când un critic sau un spectator laudă o operă de artă pentru „umanismul” ei, tot ce vrea să spună criticul sau spectatorul respectiv este că opera i-a spus exact ceea ce voia să audă: îi e recunoscător operei pentru că nu l-a făcut să-și chestioneze credința în anumite „sentimente frumoase”, nu i-a răcâit-o, zgândărit-o sau pus-o la încercare, ci, pur și simplu, i-a oferit o ocazie de a se complăcea în ea. Exact această complăcere motivează – cât se poate de transparent – laudele aduse de către criticul de artă Vladimir Bulat unui film din 2010, „Morgen” (realizat de Marian Crișan și produs de Mandragora, firma lui Cristi Puiu), film pe care Bulat îl preferă altor creații recente ale NCR-ului. De ce-l preferă este clar din felul în care-l rezumă: „Nelu (András Hatházi), un obscur gardian la un magazin de produse de larg consum, rețea care a împânzit orașele mai mici și mititele

ale României, se pomenește în timpul pescuitului pe granița cu Ungaria cu un transfug turc, Behran (sau poate kurd?), pe care-l ține în gospodăria sa până să găsească o soluție pentru a-l scoate din România. Turcul (Yilmaz Yalcin) intenționa să ajungă la rudele sale în Germania. Fiind cu acoperișul casei găurit, trăind într-o casă mai mult decât modestă, în afara Salontei, și mâncând la o masă mică, acoperită cu mușama din era socialismului, Nelu nu ezită să-l aducă pe musafir sub adăpostul său. Inițial refuză banii propuși de acesta, dar apoi îi acceptă, de nevoie. Turcul vorbește doar pe limba lui, nu-l înțelege nimeni, vorbește ca și cu pereții, dar Nelu pricepe că banii oferiiți sunt o arvună, pentru a-l ajuta să fugă mai departe. Îi dă turcului și mobilul său să vorbească cu neamurile, dar nu-i răspunde nimeni. Umanitatea și căldura sufletească ale omului-gază fac ca cei doi să se înțeleagă *dincolo de cuvinte* [sublinierea lui], prin gesturi și semne. [...] Nelu e decis să-l ajute pe Behran până la capăt! Onoarea, cuvântul dat, promisiunea sunt mai presus de orice. Înainte de despărțire, Behran se roagă Dumnezeuului său de ajutor, dar acesta vine de la un amărât de teapa lui. Pentru că Dumnezeu lucrează (și) prin oameni, prin faptele și asumările acestora. Nelu găsește o potecă spre granița Ungariei, sparge o barieră și ajunge «dincolo», îl lasă pe amărâtul de turc să-și vadă de drumul său mai departe, iar el însuși, după toate aparențele, va fi inculpat pentru «violarea graniței de stat». Un astfel de personaj vine, cu multă discreție, să mântuiască și să reconfirme ideea de om, camaraderie, compasiune, jertfă. Îmi place mult această perspectivă a filmului (...)»<sup>8</sup>. Sigur că-i place, e greu să nu placă: oamenii săraci sunt buni la suflet, își dau unii altora din puținul lor, solidaritatea lor merge chiar până la sacrificiu – e o perspectivă câtuși de puțin incomodă sau provocatoare. „Morgen” are virtuți estetice considerabile – multe subtilități dramaturgice și regizorale –, dar ceea ce admiră Vladimir Bulat, ceea ce-l face să prefere filmul lui Crișan altor opere ale NCR-ului, nu ține de aceste calități estetice, ci de un umanism oarecum complezent, oarecum sentimental, care nu e câtuși de puțin în tradiția „...domnului Lăzărescu”, ci, eventual, în tradiția clasic-neorealista a lui Cesare Zavattini. Având în vedere că Bulat elogiază „Morgen” de pe o poziție de stânga (în același articol, el condamnă NCR-ul pentru că s-a ocupat tot mai mult de viața *middle class*-ului, în loc să se ocupe de viața clasei muncitoare; „Morgen” – spune el – e o excepție), e ironic faptul că pledează pentru un tip de umanism care a fost luat serios la întrebări, cu mult timp în urmă, chiar de critica de stânga, și tocmai pentru complezența lui: nu clasa muncitoare e cea care se înghesuie la filme precum „Morgen” sau cele scrise de Zavattini, ci o clasă relativ privilegiată, care vede filmul, simpatizează cu personajele, eventual își întărește convingerea că proletariatul îi e superior din punct de vedere moral și după aceea se întoarce la treburile ei, cu sentimentul plăcut că și-a făcut datoria, a arătat că-i pasă etc. După cum a arătat de mult critica de stânga, genul ăsta de complăcere numai la revoluții nu duce.

Dimpotrivă, nu e nimic complezent sau sentimental în umanismul „...domnului Lăzărescu”. Ah, că poate fi apropiat de pe o asemenea poziție (cum a și fost) – asta e partea a doua. Dar nu e din cauză că Puiu și Rădulescu n-ar fi luat

măsură pentru a îngreuna o asemenea apropiere. Cu excepția dragostei lui pentru pisici, trăsăturile pensionarului Lăzărescu (Ioan Fiscuteanu) nu sunt neapărat simpatice. După cum a scris Valerian Sava, „ceea ce pun «sub lupa ecranului» [ghilimelele sale] Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu e un specimen uman încă neștiut, necercetat, văzut de ei în condiția lui individuală inedită, nu ca reprezentant generic al unei abstracțiuni pe care am compătimi-o partizan, nedreptățit fiind el de restul lumii” (...) «Intelectualul» (numit astfel de vecinul care-i zice «dom' inginer»...) afișează oarece culturalitate, își rostește sieși fără rost vizibil nume celebre și cuvinte străine cărora le savurează gratuit sonoritățile («Madame de Pompadour!», «In-co-e-ren-za!»), după cum e apt de câte o butadă proprie. Dar e, la drept vorbind, un rebut social tipic al «epocii de aur», pensionat înainte de termen, pentru boală și invaliditate (amănunt de care autorii îl menajează, lăsându-ne pe noi să-l deducem din faptul mereu invocat că n-a-mplinit încă 63 de ani), cu vacuumul existențial aferent. În care intră «totul», într-un cumul tragic de suficiențe și hachițe intratabile, cu înjurăturile adresate pisicilor iubite și ușii de șifonier care nu se-nchide, cu televizorul veșnic deschis și neascultat, cu *talk-show*-uri tip „Nașul” și știri despre ultimul accident rutier cu zeci de morți, de la Săftica”. În același timp, continuă Sava, scenariștii operează asupra fiecărui personaj (până și „cea mai umilă apariție episodică din film”) cu „prezumția de legitimitate, nu doar de nevinovăție”<sup>9</sup>. E adevărat că domnul Lăzărescu e trimis de la un spital la altul, că diagnosticarea și internarea lui iau nepermis de mult timp, dar asta e și din cauză că noaptea crizei lui se întâmplă să fie noaptea accidentului de la Săftica – spitalele sunt invadate de trupurile victimelor. E adevărat că, luându-l drept un bețiv oarecare, primul doctor care-l vede își permite să-i vorbească foarte urât, dar același doctor e suficient de conștiincios sau de intuitiv încât să-l trimită imediat să-și facă analizele. E adevărat că doctorița și doctorul care-l văd apoi se arată mai preocupați unul de celălalt decât de el (iar doctorița reia predica despre beție), dar își fac datoria. Și dacă nu s-ar arăta mai preocupați unul de celălalt decât de pacient (pentru că ar lucra într-un alt sistem medical, mai civilizată decât cel românesc, unul care nu le-ar permite așa ceva), asta ar însemna oare că nu mai sunt? Dacă (din aceleași motive) doctorul următor și-ar cenzura relația nepotrivit de glumeață cu bolnavii și cu bolile, asta ar însemna oare că viziunea lui asupra vieții și mai ales a morții nu mai e aceeași? Dacă (tot într-un alt sistem) următorul doctor n-ar mai amâna consultarea pacientului până după rezolvarea problemei personale cu telefonul mobil (trebuie să-și sune familia, care în dimineața aceea pleacă în concediu), asta ar însemna oare că în timpul consultației n-ar continua să se gândească la familia lui? Parafrazându-l pe David Denby, ce-ar trebui să-l lege mai strâns – ce-ar trebui să-i lege pe toți mai strâns – de viața din ce în ce mai stinsă a unui străin (bătrân, dificil, mirosind a alcool), decât de propria viață viguros-palpitândă? Nu e o întrebare atât de simplă cum o fac să pară lozincile sentimental-umanistoide. Oricât de sever i-am condamna, invocând asemenea lozinci, pe doctorii din acest film, și oricât de sever am condamna sistemul care le-a format comportamentul, rămâne faptul că, în orice sistem, viața, atâta timp cât curge sănătos, tinde să-și vadă în primul rând de propria continuitate. Viața e pentru cei vii.

Ceea ce nu înseamnă că perspectiva filmului nu e umanistă. Relația dintre domnul Lăzărescu și asistenta de la Salvare e construită, cu mare finețe, astfel încât ea, o femeie caldă din fire (Luminița Gheorghiu), să dezvolte o anumită simpatie pentru pacient în cursul peregrinărilor prin spitale și (depășindu-și atribuțiile) chiar să ajungă să pledeze pe lângă doctori cauza unei intervenții urgente asupra lui – asta cu siguranță că și din dorința de a scăpa de o povară (o doare burta, nu o dată se arată oboseală sau iritată de vorbăria lui), dar și dintr-o cutremurare interioară (creștin-umanistă) provocată de recunoașterea faptului că o viață se stinge sub ochii ei. În plus, dacă restul doctorilor își fac datoria de bine, de rău, episodul cu doctorul care umblă după un telefon mobil e construit astfel încât să reprezinte un posibil caz de gravă transgresiune etică: atunci când un Lăzărescu delirant refuză să semneze acordul pentru operație, el refuză la rândul lui să-l opereze; doctorița care în sfârșit îl trimite la sala de operație (ceva mai târziu, într-un alt spital) afirmă că el ar fi trebuit trimis și fără acord, deoarece trebuie să fi fost deja în comă în momentul când i se ceruse, ceea ce e foarte plauzibil, deși cu mențiunea că Lăzărescu părușe să înțeleagă corect unele dintre întrebările doctorului care-i cerea acordul (prezumția de legitimitate despre care vorbea Valerian Sava).

Sava e un critic care s-a opus în repetate rânduri ideii (intrate în critica de film românească printr-o serie de articole jurnalistice semnate de mine) cum că Puiu ar face un cinema bazinian, dar, judecând după termenii în care a formulat-o, opoziția lui se sprijină pe o înțelegere (sau pe o memorie) rudimentară a gândirii baziniene: aceasta din urmă pare a se reduce, pentru Sava, la faptul că Bazin a pledat, sub titlul „*Pour un cinéma impur*”, în favoarea ecranizărilor după opere literare (într-o perioadă în care ele erau intens contestate în numele specificității artelor) și la faptul că, în cursul pledoariei respective, el a anunțat intrarea istoriei filmului în „era scenariului”. În toate articolele sale dedicate Noului Cinema Românesc, de la cronică deja citată la *Moartea domnului Lăzărescu* până la o cronică din 2010 la *Martii, după Crăciun* al lui Radu Muntean<sup>10</sup>, Valerian Sava nu l-a menționat niciodată pe Bazin în afara acestui context. Context care se cuvenea însă lămurit, lucru pe care Sava nu l-a făcut niciodată. Pledoaria lui Bazin în favoarea ecranizărilor după literatură, referirea lui la actuala (pe vremea când scria) „eră a scenariului” și folosirea adecvată fără a se ține cont de faptul că atacurile împotriva unui cinema prea dependent de romane, piese de teatru și scenarii veneau din partea nostalgicilor „expresionismelor”, „impresionismelor” și „montajismelor” radicale ale anilor '20. Ca de obicei, Bazin polemiza cu *aceștia*, cu noțiunea *lor* de „cinema pur”. În viziunea lui mai puțin dogmatică, dar *tot puristă* (după cum rezultă fără echivoc din numeroasele citate incluse în această lucrare), era clasică a cinema-ului (sinonimă, pentru oponentii lui, cu moartea acestuia ca artă, o moarte cauzată de renunțarea la experimentele expresioniste și montajiste în favoarea poveștilor „bine spuse”, dependente adesea de surse românești sau teatrale și întotdeauna de scenarii) trebuia apărată deoarece ea îndeplinea o funcție dialectică în evoluția cinematografului, adică în apropierea lui progresivă de realitate. Cum, printre criticii români, Sava e

cu siguranță unul dintre cei mai interesați de istoria filmului ca istorie a ideilor despre film, incapacitatea lui de a vedea acele sintagme baziniene în contextul corect mi se pare reprezentativă pentru o incapacitate a filmologiei românești în general de a procesa adecvat gândirea acestui clasic (fie și pentru a o rejecta apoi cu totul: nicio problemă atâta timp cât *a existat* o procesare), chiar și după apariția unui Nou Cinema Românesc care obligă la o nouă confruntare cu ea.

„Moartea domnului Lăzărescu” este un film bazinian prin faptul că exact acele tehnici regizorale pe care le privilegia Bazin (și numai acelea) sunt mobilizate (scilicet) pentru a îndeplini exact acea funcție pe care le-o atribuia el. E vorba despre orchestrarea unei variante cinematografice a *continuum*-ului realității. Întru îndeplinirea acestei funcții, ecranul e tratat nu ca o scenă sau ca un tablou, ci, cum ar fi spus Bazin, ca „un cășeu care nu ne lasă să vedem decât o parte din eveniment” – ca și când, vorba Iuliei Popovici, lumea n-ar trăi în cadrele lui Puiu (îngrădită de ele), ci în *ciuda lor* (trecând și prin ele). Altfel spus, faimoasa „adâncime laterală a cîmpului”; plus „adâncimea cîmpului”, pur și simplu – vezi, de pildă, planul-secvență filmat de pe culoarul blocului, din fața ușii întredeschise de la apartamentul vecinilor eroului, cu acesta așteptând afară în timp ce vecinii se foiesc înăuntru căutându-i un medicament, repezindu-se până în bucătărie ca să se ocupe de ceva ce-a dat în foc, ieșind din cadru când la dreapta, când la stânga în timp ce se ceartă. Dar practic fiecare cadru din acest film ar merita, de fapt, o analiză fotogramă cu fotogramă, analiză ce-ar scoate la iveală nenumărate subtilități ale aranjamentelor coregrafice cameră-actori. Eu nu voi da decât un singur exemplu – un cadru din sala de așteptare a celui de-al doilea spital vizitat de protagonist, cadru în care, folcloric vorbind, „nu se întâmplă nimic”. Cadrul începe cu aparatul de filmare aproape de protagonist, care e întins pe targă – în prim-plan, așadar, și în profil. Acesta întoarce capul, pentru un scurt moment, către un pacient sau însoțitor cu părul alb, care-și așteaptă rândul așezat lângă o ușă (în stânga ei), inițial în *unschärf*. Ușa respectivă (situată, deci, în spatele lui Lăzărescu) se deschide și dinăuntru apare eroina noastră, asistenta de la Salvare. Aceasta mai rămâne un pic cu capul băgat în ușă, cât să le spună celor dinăuntru: „Aștept aici”. Apoi se apleacă un pic asupra pacientului (ca să-i verifice starea), astfel încât îi avem pe amândoi, momentan, în prim-plan. Apoi face un pas în spate și la dreapta, postându-se pentru foarte scurt timp lângă o doamnă, pacientă sau însoțitoare, care nu intră toată în cadru. Apoi se mută mai la stânga, lângă pacientul sau însoțitorul cu părul alb spre care a privit Lăzărescu, astfel încât îi avem în cadru pe protagonist (în plan apropiat), pe ea, pe domnul cu părul alb și pe însoțitoarea lui (dar poate ea e pacienta) de-aceiași vârstă cu el (cu toții în planul doi). Asistenta vede pe cineva în afara cadrului, drept care face un semn și strigă un nume (al șoferului de la ambulanță), iar camera-observator, luându-se după privirea ei, se mută pe șofer, care se apropie pe culoarul spitalului până când ajunge în plan mediu, deasupra târgii lui Lăzărescu, al cărui cap intră din nou în cadru în plan apropiat. Noua configurație se modifică însă imediat, căci de undeva se aude un plânset, asistenta, șoferul și camera se întorc în direcția acestuia și

vedem, cam la jumătatea coridorului, o femeie plângând în timp ce e escortată de o asistentă în direcția unui coridor lateral. Camera revine la grupul nostru, în interiorul căruia are loc o discuție – cei doi oameni în vârstă (jucați de părinții lui Cristi Puiu) îl invită pe Lăzărescu să intre la consultație înaintea lor. La care ușa cabinetului se deschide, iese o femeie (pacientă) urmată de alte trei (personal medical), dintre care două sunt în toiul unei discuții nu prea inteligibile pentru spectator, apoi iese doctorița jucată de Clara Vodă, vrea să ia cuplul în vârstă, îl vede însă pe Lăzărescu, are o scurtă discuție cu acesta și el e băgat înăuntru. Tăietură.

.....

*David Bordwell are dreptate atunci când spune că „majoritatea criticilor sunt capabili să laude virtuozitatea unei tăieturi de montaj, dar continuă să nu observe” momente de cinema – chiar de mare cinema – bazat pe mizanscenă*

.....

Acesta e doar un cadru din „Moartea domnului Lăzărescu”. Nivelul său de complexitate coregrafică e, probabil, mai scăzut decât al multor alte cadre din film, care au implicat mai multe personaje, mai multe mișcări, mai multe repetiții, iar nivelul său total de complexitate (în evaluarea căruia ar intra, deci, și cantitatea de dialog, și importanța dramatică a acestuia, și alte posibile elemente solicitante pentru actori) e cu siguranță mult mai scăzut decât al altora. Dar chiar de-aceia l-am ales – pentru funcția lui modestă în ansamblul filmului: e un interval de așteptare în care „nu se întâmplă nimic”. Și tot se întâmplă o mulțime de lucruri, lucruri a căror regie – intrări, ieșiri, ce spune fiecare, cât trebuie să aștepte, câți pași trebuie să facă până la cameră, ce face camera – a fost pusă la punct până în cele mai mici detalii, cu o dexteritate care, deși nu e demonstrativă, tot dexteritate se cheamă, tot ar merita savurată de public și de critică. Din păcate, David Bordwell are dreptate atunci când spune că „majoritatea criticilor sunt capabili să laude virtuozitatea unei tăieturi de montaj, dar [la atâția ani după analizele deschizătoare de ochi ale lui Bazin] continuă să nu observe” momente de cinema – chiar de mare cinema – bazat pe mizanscenă; montajul de tip hollywoodian e adesea numit „invizibil” (pentru că spectatorul percepe doar aparenta continuitate a acțiunii de la un cadru la altul), dar, așa cum spune Bordwell, „cu adevărat imperceptibilă, atât pentru spectatorul de rând, cât și pentru expert, rămâne arta mizanscenei cinematografice”. (Așa se face că Bogdan Ghiu poate afirma cu atâta seninătate că succesul Noului Cinema Românesc este succesul unei arte literare, nu încă al unei arte vizuale. Încă o dată, în cazul lui Puiu – și de la Puiu începe totul – e vorba despre succesul unei arte profund cinematografice, bazată pe o ontologie, pe o epistemologie și pe o estetică a *medium*-ului, care, indiferent ce alte probleme ar avea, disting foarte clar între literatură și film). O artă care (iarăși, în cazul lui Puiu) nu e „minimalistă” (cum a mai fost numită) în niciun sens utilizabil al termenului. În ce sens e „minimalistă” o orchestrare atât de amplă de personaje și spații precum cea din „Moartea domnului Lăzărescu”?

## CALEA DE MIJLOC A LUI „4, 3, 2”

Influența filmului „Moartea domnului Lăzărescu” asupra altor regizori români aflați în momentul acela la început de carieră nu mai are nevoie să fie demonstrată. Ea ar trebui să i se poată revela cu ușurință unei priviri nu neapărat antrenate, dar interesată să compare primul film al lui Radu Muntean, „Furia” (apărut în 2002, deci făcut înainte de „...Lăzărescu”) cu cel de-al doilea, „Hârtia va fi albastră” (apărut în 2006 și făcut după „...Lăzărescu”), sau primul film al lui Cristian Mungiu, „Occident” (apărut în 2002, deci făcut înainte de „...Lăzărescu”), cu cel de-al doilea, „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” (apărut în 2007 și făcut după „...Lăzărescu”).

Dacă „Furia” era un film de acțiune conceput într-un tot conform normelor clasice (sau, altfel spus, ale Hollywood-ului; sau, cu alte cuvinte, ale *mainstream*-ului internațional; sau, cum ar spune Noël Carroll, ale „internaționalei hollywoodiene”) privind spunerea unei povești în imagini cinematografice, „Hârtia va fi albastră” (tot un fel de film de acțiune, plasat în mijlocul Revoluției din 1989) era conceput pornind de la aceleași premise stilistice ca și „...Lăzărescu” (fără să aibă, totuși, aceeași rigoare). Decupajul „analitic” dispăruse aproape cu desăvârșire, de muzică nondiegetică nici nu se mai punea problema, camera adopta o postură observațională. Scenariul, semnat de Muntean alături de Alexandru Băciu și de colaboratorul lui Puiu, Răzvan Rădulescu, lua tot forma unei alergături bezmetice în care instituțiile păreau să nu mai funcționeze decât haotic. Alergătura asta se desfășura tot pe durata unei nopți și tot sub presiunea clasică a unui ceas, presiune care încă o dată era slăbită intenționat prin decizia de a dezvoltă de la bun început (nu chiar din titlu, dar din prima secvență) că lucrurile aveau să se termine cu moartea protagoniștilor. (Pe de altă parte, „Hârtia va fi albastră” adera la încă un principiu narativ clasic, pe care estetica baziniană a lui „...Lăzărescu” îl exclude în numele continuității spațio-temporale a observației. E vorba despre principiul narațiunilor paralele: în „Hârtia...”, urmăream alternativ două personaje – un soldat care dezertase din dorința de a apăra Revoluția și ofițerul care-l căuta.) Dialogul era scris cu o sensibilitate comparabilă la jargonul și ierarhiile unei caste (de data asta, cea militară) și la fenomenul prăvălirii comunicării verbale în clișeu și în nonsens. Pe scurt, se putea recunoaște deja o formulă cinematografică românească.

Lungmetrajul de debut al lui Cristian Mungiu, comedia dramatică „Occident”, combina o structură scenaristică de tip *network narrative* (cum numește David Bordwell această formulă în care spectatorul e întors iar și iar la același eveniment și de fiecare dată e făcut să-i redescopere semnificația în viața altui personaj sau grup de personaje, formulă care – adaugă Bordwell – era foarte des întâlnită la vremea aceea atât în *mainstream*-ul cinematic, cât și în festivaluri<sup>11</sup>) cu o stilistică regizorală *mainstream*. Pentru „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” (sau „4, 3, 2”, cum a ajuns imediat să fie numit de cinefili), Mungiu optează și el pentru convenția observării aproape continue a unui personaj de-a lungul

câtorva ore, corespunzând unui moment de criză din viața acestuia. Încă o dată, personajul „intră sub observație” într-un moment în care criza tocmai „se coace” și „iese” odată ce criza a fost rezolvată – dar numai din punct de vedere tehnic (domnul Lăzărescu reușește să se interneze, avortul ilegal din „4, 3, 2” este săvârșit), tensiunea ei morală neprimind și ea o rezolvare (așa cum aproape invariabil primește în cinematograful de tip clasic). Încă o dată avem un „ceas” – avortul trebuie neapărat dus la capăt în ziua aceea. Încă o dată, decupajul „analitic” e suprimat în favoarea „hălci” de spațiu continuu și timp real – acomodând inclusiv detalii marginale, „minore” sau „irelevante” (conform normelor narațiunii clasice).

Laureat cu Palme d’Or, „4, 3, 2” a devenit cel mai cunoscut în lume dintre filmele NCR-ului, ceea ce nu e de mirare. Subiectul ales de Mungiu – desfășurarea unui act de avort într-o societate (România lui Ceaușescu) în care actul respectiv este interzis – nu are cum să nu fi contribuit, într-o anumită măsură, la impactul internațional al filmului. După cum observa J. Hoberman în cronica lui din *The Village Voice*, „4, 3, 2” a apărut cam în același timp (2007) cu trei filme americane mai mult sau mai puțin *mainstream* („Knocked Up”, „Juno” și „Waitress”), ale căror eroine rămăneau și ele involuntar gravide, dar în care opțiunea avortului abia dacă era pomenită că era și respinsă, fără nicio explicație satisfăcătoare, ca și când scenariștii și regizorii n-ar fi știut cum să se îndepărteze mai repede de o realitate pe care pe de altă parte nu puteau s-o ignore total. Cu alte cuvinte, „da, sigur că știm că, în viață, lucrurile se termină uneori și așa, dar hai să trecem peste asta și să continuăm poveștile noastre frumoase”. Evident – concedă Hoberman – că, dacă eroinele acestor filme ar fi ales să facă avort, filmele respective s-ar fi oprit acolo; în fiecare caz, decizia eroinei de a păstra copilul e cea care face posibilă povestea pe care o vedem, tot așa cum, într-un alt gen de film, decizia spărgătorului (sau a agentului secret) pensionat de a accepta o ultimă propunere de „lovitură” (sau de misiune) este condiția (formalitatea) necesară pentru ca filmul să înceapă cu adevărat. Problema e că niciuna dintre aceste eroine „nu e în stare să ofere vreun motiv pentru care s-ar simți datoare să dea naștere unui copil neplanificat și nedorit”. Dacă scenariștii și-ar fi dat osteneala să ne informeze că, de pildă, eroina din „Knocked Up” a primit o educație sever-religioasă, că eroina din „Juno” (o fată de 15 ani) „vrea să finanțeze o trupă de rock din ajutorul ei social sau, pur și simplu, vrea să-și șocheze vecinii”, ori că eroina din „Waitress” „visează să-și salveze căsnicia cu ajutorul copilului”, filmele respective nici nu s-ar fi terminat pe loc, nici nu s-ar fi transformat în alte filme; „narațiunile lor ar fi funcționat exact la fel, dar cu un efect în plus, și anume efectul de liber arbitru”. Pe când frica realizatorilor de a zăbovi fie și doar un pic mai mult, doar atât cât să dea niște explicații standard, în vecinătatea unui subiect sensibil, are efectul profund regresiv ideologic de a propune unui public de secol XXI, pe post de eroine, niște femei care acceptă pasiv „ceea ce le-a fost dat”. În aceste filme, sarcina nedorită e acceptată ca o fatalitate – propria biologie „le învață care le e locul”. Și, mai mult decât atât, acceptarea fatalității le aduce fericire – „[n]-or fi știut ele până atunci, dar, de fapt, nu-și doriseră

altceva decât să aibă copii”. Din cauză că aceste filme sunt aprioric „pro-viață” (astfel încât nici nu știu cum să treacă mai repede peste momentele ce pregătesc anunțul eroinei că va păstra copilul), ele ajung să lucreze cu reprezentări de femei care, în fiecare caz și în mod necesar, diminuează umanitatea femeii respective. „Publicul o iubește pe micuța și șmechera de Juno [cea care devine mamă la 15 ani] pentru că, de fapt, ea nu e o adolescentă, nu e o persoană de niciun fel” – scrie Hoberman. „Juno e un inger”. Din contră, cele două personaje feminine din „4, 3, 2” (gravida și prietena care o ajută) sunt „recognoscibil umane” – scrie Hoberman, vrând să spună nu că e neapărat de acord cu ceea ce fac ele, ci tocmai că dramaturgia lui Mungiu (din care, iarăși, nu rezultă de fel că acesta ar fi neapărat de acord cu ceea ce fac ele) le permite să judece cu minți încețoșate de disperare și să ia decizii greșite și să-i încurce și pe alții. Lumea lor, mai observă Hoberman, e tot o lume în care biologia e un fel de fatalitate, dar acceptarea ei fericită e impusă aici de legile statutului – și nu de niște legi dramaturgice, ca în acele filme lașe. „4, 3, 2” e „un film despre conviețuirea cu teroarea – politică și biologică”.<sup>12</sup>

Dar impactul pe care l-a avut acest film în lume merită pus în legătură nu doar cu subiectul său, ci și cu faptul că mijloacele dramaturgice și regizorale folosite de Mungiu reprezintă o subtilă adaptare *mainstream* a mijloacelor folosite de Puiu în „...Lăzărescu”: mai precis, o combinație între mijloacele al căror efect fusese demonstrat recent de „...Lăzărescu” și mijloace mai clasice. După cum am văzut, din dramaturgia filmelor „Marfa și banii” și „...Lăzărescu” nu lipseau cu totul tropii cinematografului de tip clasic: de pildă, „ceasul” – tic-tacul unui *deadline*. Filmul lui Mungiu se sprijină mult mai mult pe asemenea tropi – inclusiv pe tropi care, dacă e să ne limităm la istoria cinematografului, datează din epoca melodramelor mute ale lui D. W. Griffith și Cecil B. De Mille: e vorba despre atentatul crud și vicelan la onoarea unei femei (atentat comis aici de chiuretangiu) și despre sacrificiul făcut din prietenie (cea mai bună prietenă a fetei gravide acceptă să se supună, alături de ea, pretențiilor sexuale ale chiuretangiului șantajist). *Deadline*-ul mare (sarcina fetei a ajuns într-un stadiu prea avansat ca să mai aștepte – lucrul trebuie dus la capăt în ziua aceea) e dublat de încă unul (prietena ei are programată o vizită la părinții propriului iubit, chiar în după-amiaza respectivă). La fel ca în „...Lăzărescu”, unele dintre numele personajelor sunt „semnificative” – numele de familie al fetei gravide este Drăguț, iar chiuretangiul este cunoscut sub numele de „domnul Bebe”. Pe de altă parte, spre deosebire de „...Lăzărescu”, dar ca multe filme construite după principii clasice, „4, 3, 2” se deschide pe o imagine (un plan-detaliu) cu rezonanță tematică imediată (e vorba despre imaginea unor pești într-un acvariu: asocierile metaforice – agitație bezmetică în captivitate ș.a.m.d. – sunt evidente) și se închide oarecum simetric (cu cele două fete la masă, pe terasa închisă a unui restaurant, filmate prin geam), deși Mungiu (aflat, ca întotdeauna, în căutarea unui compromis între clasicism și realism-de-tip-Puiu) alege să nu prea evidențieze simetria (dacă ar fi vrut s-o facă perfect clasică, le-ar fi filmat pe fete de la o distanță mai mare, astfel încât terasa pe care stau să devină un ecou vizual mai clar al acvariului de la început).

Într-o conversație cu Dana Bunescu, co-realizatoare (alături de Constantin Fleancu) a designului de sunet pentru „4, 3, 2”, conversație publicată în *Film Menu*, Andrei Rus și Gabriela Filippi observă că sunetul, în acest film, este mult mai construit decât în „...Lăzărescu” (la care Dana Bunescu a semnat doar montajul de imagine, deși a lucrat și la cel de sunet). Redactorii *Film Menu* citează „bufnitura căderii avortonului în ghenă” ca pe un exemplu de sunet amplificat, exemplu la care Dana Bunescu adaugă încă unul: respirația Otiliei (prietena fetei gravide) în timp ce rătăcește noaptea pe străzi, în căutarea unui loc în care să poată abandona avortonul. Redactorii *Film Menu* mai notează că, în timpul lungii confruntări din hotel, dintre fete și domnul Bebe, anumite sunete apar și dispar într-un mod lipsit de acoperire diegetică (sau realistă), dar principalul exemplu pe care-l dau – ticăitul de ceas pe care susțin că l-am auzi atunci când suntem în baie cu una din fete, dar pe care nu-l mai auzim atunci când revenim în cameră, deși ceasul se poate vedea pe un colț al noptierei – nu e un exemplu valid: ceea ce se aude în baie nu e de fapt un ceas, ci un robinet care picură. Dar Bunescu admite că designul sunetului pentru „...Lăzărescu”, respectiv „4, 3, 2”, e lucrat în convenții diferite. În „...Lăzărescu”, mai toate elementele își găsesc sursa în cadru, cu „foarte puține intervenții din afară”: secvența din ultimul spital, cu „orașul care învie în spatele ferestrelor”, e „puțin ajutată pe sunet”, astfel încât spectatorul să simtă învierea orașului, dar „cam atât”. Pe când în „4, 3, 2” „am încercat să ne jucăm cu elemente de *thriller*”. Pentru secvența coșmarească în care Otilia umblă pe străzi, încercând să scape de făt, s-a construit un fel de „scenariu de sunete, de acțiuni paralele, care să dubleze la un moment dat în tensiune conținutul cadrului”: ciini, trenuri care trec în depărtare, „zgomote ritmice”, „evenimente sonore foarte bruște, violente” – niște sticle sparte, miliția alergând după niște vagabonzi –, „plasate în afara cadrului, dar posibile în contextul respectiv”. Și în privința sunetului e vorba, deci, despre un compromis între mijloacele clasice și mijloacele admise de o estetică realistă ca a lui Puiu. (Evident că aici nu se pune problema muzicii nondiegetice).<sup>13</sup>

În „4, 3, 2”, concepția despre rolul de observator al camerei și despre natura tăieturii de montaj nu se întemeiază, ca la Puiu, pe o filozofie generală a cinema-ului. În această concepție pragmatică e vorba, pur și simplu, despre mijloace și efecte: folosite inteligent, anumite mijloace sunt cele mai apte să producă anumite efecte, dar asta nu înseamnă că ele nu pot fi folosite în armonie cu alte mijloace, inspirate din altă tradiție și ideale pentru alte tipuri de efecte. În „4, 3, 2”, această armonizare e operată cu succes, dar evident că asumarea de către Mungiu a poziției de observator nu e la fel de coerentă ca la Puiu. Răzvan Rădulescu, care figurează pe genericul filmului sub titulatura „consultant scenariu”, consideră că pudoarea cu care narațiunea tratează consumarea șantajului sexual, alegând s-o urmeze în baie pe cealaltă fată în timp ce Otilia i se supune „domnului Bebe”, produce o schimbare stridentă de „voce narativă”<sup>14</sup>, căci în rest, aproape pe tot parcursul filmului, Otilia constituie „subiectul observat”. Tăietura clasică de montaj, care ne transportă la un moment dat dintr-o parte a orașului, unde Otilia încearcă să dea un telefon, la aparatul telefonic prin care, peste câteva secunde,



va fi recepționat mesajul ei, este o izbucnire de omnisiciență auctorială destul de stridentă, în contextul poziționării „observaționale” din restul filmului.

Dar în general, inteligența pragmatică a lui Mungiu reușește foarte bine să împace mijloacele și efectele esteticii exemplificate de „Moartea domnului...” cu mijloace și efecte specifice cinematografului de tip clasic. Operația propriu-zisă executată de chiuretangiu asupra fetei (constând în instalarea unei sonde) e reprezentată (bineînțeles, într-un singur cadru) cu acea „perfectă imparțialitate” pe care o prețuia André Bazin, adică fără „artificii expresioniste” sau „impresioniste”, de cameră sau de decupaj, care să pună accente sau să adauge inflexiuni – care să forțeze concentrarea sau intensificarea interesului purtat de spectator acestor fete. La fel ca în cazul interacțiunilor dintre Lăzărescu și medici, postura narațiunii e pur-observațională; obiectul observației pare a fi procedura ca procedură, ca lucru practic; recunoașterea eventualei gravități sau grozăvii a lucrurilor observate e lăsată pe de-a-ntregul în seama noastră. Următoarea secvență-tur-de-forță, în care Otilia (Anamaria Marinca), abia trecută prin această experiență, trebuie să stea la masă cu părinții prietenului ei și cu prietenii lor de familie, e pusă în scenă și filmată conform acelorași rigori. Observați însă manevrele dramaturgice prin care Mungiu încearcă totuși să asigure o cât mai bună aliniere a emoțiilor spectatorilor la emoțiile eroinei: cu alte cuvinte, unul dintre dezideratele dintotdeauna ale cinematografului *mainstream*. Cel mai clasic efect la care recurge în această secvență e acela al telefonului care sună în toiul petrecerii, fără ca nimeni să-l audă – nimeni în afară de ea, care are o scurtă tresărire de panică. De asemenea, se întâmplă ca primul subiect dezbătut la masă – în jurul eroinei tăcute și palide, recent trecute printr-o experiență scârboasă – să-l constituie carnea de porc, ochiurile de grăsime din supă și altele asemenea. Torturile la care o supun comensii mai includ considerațiuni despre fumatul la vârsta ei (dacă e sau nu e potrivit în fața unor oameni mai în vârstă) și despre originea ei socială modestă (atât părinții prietenului ei, cât și invitații acestora sunt medici – o clasă privilegiată sub regimul Ceaușescu). Ca și scenariile la „...Lăzărescu” și la „Hârtia va fi albastră” (co-autorate de Răzvan Rădulescu), scenariul lui Mungiu la „4, 3, 2” (scris cu ceva consultanță din partea lui Rădulescu) e bogat în nuanțe ce evocă ierarhii sociale (și care prin acumulare creează un efect de densitate, de iată-cum-funcționează-o-lume), dar tabloul social din „4, 3, 2” e organizat în vederea unui impact ceva mai simplu, mai melodramatic. Filmul ne arată cum statul pune presiune pe toți cetățenii săi (constrângându-i să-și inventeze supape: comerțul clandestin cu țigări și alte produse de lux, folosite și pentru a mitui funcționari; biletul de autobuz pasat de la pasager la pasager, pe la spatele controlorului; și, bineînțeles, avorturile clandestine); ne arată cum, dintre cetățeni, cei mai în vârstă le iau aerul celor tineri (presat de părinții săi, prietenul Otiliei o presează pe aceasta să vină la petrecerea lor; în timp ce ei negociază pe un culoar de facultate, sunt apostrofați de un profesor fiindcă vorbesc prea tare: ca acele *youth movies* care se făceau în multe țări – chiar și comuniste – spre sfârșitul anilor '60, „4, 3, 2” înfățișează o lume în care tineretul e persecutat); și ne arată cum, dintre tineri, bărbații iau aerul femeilor – acestea sunt *cele mai*

persecutate. Această structură câștigă în complexitate de pe urma faptului că una dintre cele două reprezentante ale celei mai persecutate clase – și anume fata gravidă (Laura Vasiliu), a cărei pasivitate o desemnează ca victimă perfectă – ne e arătată victimizând-o pe cealaltă – pe Otilia –, băgând-o în încercături, obligând-o să gândească pentru amândouă și să ia decizii autosacrificatoare. Dar, în măsura în care e proiectată astfel încât să-i asigure Otiliei solidaritatea nonstop a spectatorului, rămâne o structură mai simplă decât cea din „Moartea domnului Lăzărescu”, proiectată astfel încât să frâneze impulsul spectatorului de a se solidariza cu victima, în interesul unei raportări mai sceptic-chestionante (deci mai incomode) la ideea de solidaritate-umană-in-general.

- 1 Atît acronimul NCR (Noul Cinema Românesc), cît și formularea (referitoare la acesta) *made in Puiuland*, vin de la Alex. Leo Șerban – <http://www.dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/critica-stinga-fata-reactiunea-cinema-dialog-alex-leo-serban-andrei-gor>.
- 2 Ovidiu Șimonca, „Viorel, contemporanul nostru”, *Observator cultural* nr. 573, mai 2011, [http://www.observatorcultural.ro/Viorel-contemporanul-nostru\\*articleID\\_25271-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Viorel-contemporanul-nostru*articleID_25271-articles_details.html).
- 3 Bogdan Ghiu, „Subalternativul (politica-film)”, *Idea* nr. 38, 2011, p. 105.
- 4 Alex. Leo Șerban, „Marfa, și nu banii (dialog cu Mihai Chirilov)”, *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, Editura Polirom, 2009, p. 80-81.
- 5 Andrei Rus și Irina Trocan, „Interviu cu Răzvan Rădulescu”, *Film Menu* nr. 7, octombrie 2010, p. 33.
- 6 J. Hoberman, „Regards from an Underwhelming Cannes Festival”, *Village Voice*, 18 mai 2010, <http://www.villagevoice.com/2010-05-18/film/regards-from-an-underwhelming-cannes-festival/>.
- 7 David Denby, „Last Impressions”, *The New Yorker*, 1 mai 2006, [http://www.newyorker.com/archive/2006/05/01/060501crci\\_cinema](http://www.newyorker.com/archive/2006/05/01/060501crci_cinema).
- 8 Vladimir Bulat, *Guten Morgen, nouă burghezii!*, articol postat pe *site-ul CriticAtac* pe 14 octombrie 2010, <http://www.criticatac.ro/2090/guten-morgen-noua-burghezii/>.
- 9 Valerian Sava, „Un film de cinci stele: *Moartea domnului Lăzărescu*”, *Observator cultural* nr. 288, septembrie 2005, [http://www.observatorcultural.ro/FILM.-Un-film-de-cinci-stele-Moartea-domnului-Lazarescu\\*articleID\\_14002-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/FILM.-Un-film-de-cinci-stele-Moartea-domnului-Lazarescu*articleID_14002-articles_details.html).
- 10 Valerian Sava, „Intimitatea, un tabu spulberat în surdină”, *Observator cultural* nr. 543, septembrie 2010, [http://www.observatorcultural.ro/Intimitatea-un-tabu-spulberat-in-surdina\\*articleID\\_24319-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Intimitatea-un-tabu-spulberat-in-surdina*articleID_24319-articles_details.html).
- 11 Bordwell, *The Poetics of Cinema*, p. 189-250.
- 12 J. Hoberman, „Gone Baby Gone”, *Village Voice*, 15 ianuarie 2008, <http://www.villagevoice.com/2008-01-15/film/gone-baby-gone/>.
- 13 Andrei Rus, Gabriela Filippi, „În dialog cu Dana Bunescu”, *Film Menu* nr. 10, aprilie 2011, p. 34-35.
- 14 Andrei Rus, Irina Trocan, „Interviu cu Răzvan Rădulescu”, *Film Menu* nr. 7, octombrie 2010, p. 30.

# **Cinema minimalist**

**ANDY WARHOL ȘI ALTE SUPRAFETE**

•

**MICHAEL SNOW ȘI  
METAFORELE CONȘTIINȚEI CINEMATOGRAFULUI**

•

**NOTE DESPRE TERRORISM:  
DANIÈLE HUILLET ȘI JEAN-MARIE STRAUB**

•

**UPA  
MAREA SCHIMBARE DIN ANIMAȚIA AMERICANĂ A ANILOR '50**

•

**MINIMALISMUL LUI PEDRO COSTA**

•

**ABBAS KIAROSTAMI - MAESTRU AL SIMPLITĂȚII**

# ANDY WARHOL ȘI ALTE SUPRAFETE

de Irina Trocan

Pentru că sunt atâtea de spus despre Andy Warhol, încerc să mă limitez la chestionarea unei singure afirmații: Andy Warhol e un realizator de film minimalist. Dar am două mari probleme. În primul rând, trăsăturile minimalismului – curent apărut în anii '60 în artele vizuale și în muzică - n-au fost niciodată definite foarte clar. În al doilea rând, cariera lui Warhol în filmul *underground* depinde mult de faima lui și de libertatea lui artistică, și-atunci devine importantă formarea lui în artele plastice, unde operele lui n-au fost încadrate în minimalism, ci în Pop art. Deși îmi complică explicația, nu pot vorbi despre filmele lui Andy Warhol fără să menționez antecedentul celor 100 de picturi cvasi-identice ale unei conserve de supă Campbell. Pe de altă parte, pare destul de evident că Warhol e un regizor minimalist: dacă eticheta există și trebuie aplicată, oricine filmează o clădire timp de opt ore, într-un cadru lung și fix, ar trebui s-o merite fără rezerve.

## Ce este minimalismul?

Să încep istorisirea așa: arta minimalistă a fost analizată de critici și denumită astfel pentru că, înainte de toate, statutul ei ca artă trebuia să fie apărat. Operele minimaliste de artă plastică nu prea păreau să-și aibă locul într-un muzeu (deși, veți vedea imediat, tocmai asta e ideea). Într-un eseu din 1965 numit „Minimal Art”, filozoful și criticul de artă Richard Wollheim – altfel înclinat, temperamental, spre forme de artă tradiționale - vorbea despre condițiile minime pe care trebuie să le îndeplinească un obiect prelucrat încât să fie operă de artă. În pictura clasică, toate detaliile trebuie să se armonizeze într-un ansamblu unitar – dar asta nu e o regulă universal valabilă în artă. În expresionismul abstract (reprezentat de pictori ca Jackson Pollock și Willem de Kooning), pânza trebuie să fie fascinantă pe toată suprafața – dar nu orice operă de artă trebuie să fie surprinzătoare peste tot. Constantin Brâncuși – o influență importantă pentru artiștii minimaliști - spunea că scopul lui e să capteze în sculpturi esența – natura intrinsecă a obiectelor; asta însemna, pentru el, realismul în artă.

Sigur, artiștii plastici new-yorkezi din anii '60, grupați fără voia lor sub eticheta minimalismului, au respins atât ideea că sunt o grupare – principiile lor estetice erau diferite, și mulți dintre ei nici nu cunoșteau operele celorlalți -, cât și termenul de „minimalism”. Într-un eseu din 1965, „Specific Objects”, Donald Judd, artist și critic, anunță: „Mai bine de jumătate dintre cele mai bune opere noi din ultimii ani n-au fost nici picturi, nici sculpturi.

De obicei s-au înrudit, de aproape sau de la distanță, cu una sau cu alta. Producția artistică e diversă, și acea parte consistentă din ea care nu vine nici din pictură, nici din sculptură, e la fel de diversă. Dar sunt unele lucruri care se întâmplă aproape în comun.” Noile lucrări, spune Judd, nu vor să conteste valoarea picturii și a sculpturii de până atunci, ci să extindă în direcții noi limitele artei. Judd își caracterizează operele ca „expresia simplă a unui gând complex”. Formatul de „sculptură” la care apelează cel mai des: un teanc de cutii din plexiglas colorat, fixate pe perete una deasupra celeilalte la o anumită distanță – un „obiect specific” care e perceput diferit de privitori diferiți, în funcție de înălțimea lor și de unghiul din care îl contemplă; astfel, privitorul nu își concentrează atenția exclusiv pe obiectul privit, ci începe să devină conștient de propriul corp, de prezența sa în încăperea muzeului. Iar dacă ansamblul unei lucrări de Donald Judd nu trebuie să fie mai mult decât suma părților, fiecare parte componentă devine importantă, la fel și materialul din care e fabricată (or, în cazul unei sculpturi de Rodin, de exemplu, nu veți auzi prea des discutându-se despre marmură.)

Robert Morris, artist contemporan cu Judd, vorbește despre diferența dintre „constanta știută” (un cub e identificat de privitor ca fiind un cub) și „variabila percepută” (un privitor nu vede niciodată cubul în întregime, ci doar o parte a lui). Pentru „Three L-Beams”, Morris a expus în galerie trei obiecte identice – perechi de grinzi sudate în unghi drept -, stabilizate pe podea în poziții diferite, încât seamănă aproximativ cu o bancă, un scaun, respectiv un arc; deși au aceeași formă, un privitor le percepe diferit.

Arta minimalistă folosește adesea obiecte de mari dimensiuni; în cazuri extreme, prelucrarea lor se face prin procedee industriale. „A Matter of Time” de Richard Serra, un artist care a lucrat într-o uzină de oțel înainte să expună în galerii, e o construcție monolitică mai apropiată ca formă de un șir de coridoare (ai căror pereți se apropie și se îndepărtează unul de altul, converg sau se distanțează către capătul superior, spre neliniștea vizitatorului care îi privește din mers) decât de o sculptură tradițională. Dacă vi se pare greu de închipuit că regia de film e o artă personală, arta lui Richard Serra e și mai greu de cuprins cu mintea.

În mod previzibil, minimalismul a avut detractorii săi. Experiența pe care o oferă arta minimalistă depinde în mică măsură de obiectul de artă – de meșteșugul cu care e realizat - și în mare măsură de context – adică de mediul în care e expus, de așteptările unui privitor ajuns în acest mediu și de atenția cu care acesta privește obiectul din fața lui. Expus în Tate Gallery din Londra,

„Equivalent VIII” de Carl Andre (un morman ordonat de 120 de cărămizi) e o operă de artă; abandonat pe un trotuar, rămâne numai un morman de cărămizi. La începuturile curentului, critici moderniști ca Michael Fried și Clement Greenberg au acuzat minimalismul că e o artă intelectualistă, că nu denotă pregătire și talent artizanal, nu răsplătește în mod particular un privitor educat, și, în cuvintele lui Greenberg, nu e mai ușor de recunoscut ca artă decât „o masă, o ușa sau o foaie de hârtie”. Richard Wollheim spunea că, deși el însuși admiră anumite opere contemporane, „istoria nu va ierta o epocă pe care nu o vom putea clarifica decât înecând textul în note de subsol”.

## ... vs. Pop art

Spre deosebire de minimalism, Pop art, curentul contemporan mai bine receptat de public, lucra cu imagini și obiecte care le erau familiare tuturor. În anii '60, Statele Unite ale Americii erau o putere economică mondială și o societate de consum, în care cultura de masă (televiziunea, publicitatea, Hollywood-ul) era asimilată de toți locuitorii, influențându-le inevitabil gândirea și aspirațiile. Operând cu iconografia noii societăți, Pop art-ul proclama cultura ca natură; își propunea să înstrăineze privitorii de acele imagini pe care le văzuseră de atâtea ori, încât reacționau la ele din reflex, cum ar reacționa la niște stimuli simpli. E improbabil ca un privitor să mai examineze o țintă, sau steagul Statelor Unite – deja le știe; dar, pus în fața unui tablou de Jasper Johns care înfățișează o țintă, același privitor percepe toată imaginea, în loc să-și concentreze atenția pe centrul ei; sau, pus în fața unei planșe de lemn pe care e reprezentat drapelul național – recompus dintr-un amestec de pigment, ceară și bucăți de ziar albite -, se va întreba dacă ceea ce privește e steagul sau o pictură. Jasper Johns, care spunea că încerca să-și ascundă personalitatea și emoțiile în tablourile lui, își invita privitorii la contemplare detașată.

În aceeași subcategorie a artei contemplării detașate, ne reîntâlnim cu Andy Warhol. De altfel, s-ar putea să îl cunoașteți pe Warhol ca pe un contemplator detașat (sau, conotat peiorativ, ca pe un ciudat apatic), chiar dacă nu-i cunoașteți toate operele. N-ar fi o tragedie. Andy Warhol a mai spus că scopul lui ca artist e să devină celebru.

Warhol și-a creat în anii '50 o reputație ca grafician în industria publicității, dar aspira la mai mult: vroia să devină artist în adevăratul sens al cuvântului. A reușit - prima lui contribuție la arta de avangardă a fost seria de imagini ale conservelor de supă, realizate în 1962, prin tehnica semi-mecanicizată a serigrafiei -, dar, pentru oricine are o viziune conservatoare asupra artei, tranziția lui e cel puțin bizară. În publicitate, imaginea are un sens clar – atâta tot că e livrat la comandă. În artă, expresia de sine nu e limitată nicicum; și, cu toate astea, supele Campbell nu spun mai multe despre Andy Warhol decât spune steagul roșu-alb-și-albastru despre Jasper Johns.

## Artistul ca manager

Andy Warhol era firav, palid și efeminat. Era fiul unor imigranți slovaci săraci și era homosexual, într-o societate conservatoare. Și vroia să devină celebru. Din această cauză, mulți comentatori au

simțit nevoia să observe că Andy Warhol n-ar fi avut nicio șansă la Hollywood. Dar nu știm cert dacă își dorea să ajungă acolo. Deși în jurul lui roiau atâția acoliți, nimeni n-ar fi putut să spună ce gândește.

Însă e cert că Andy Warhol era celebru în *underground*. Studioul lui, pe care l-a tapetat cu folie de aluminiu și l-a denumit „The Silver Factory”, era vizitat (sau locuit) de tot felul de oameni. Mulți dintre ei au devenit artiști sau intelectuali celebri. Mulți dintre ei - și în special multe dintre „superstarurile”<sup>1</sup> lui Warhol - au trăit boem și au murit tineri. Warhol îi observa pasiv, fără să-i îndrume sau să le taxeze excesele (nu e o metaforă să spun că ușa Fabricii era deschisă pentru oricine), și felul în care își regiza filmele nu se îndepărta de acest voyeurism protector.

Filmele lui Andy Warhol n-aveau scenariu și, cu câteva excepții, n-aveau nici montaj. Cadrul se termina când se termina rola. Actorii erau cu toții obișnuiți ai Fabricii și primeau roluri în care se puteau instala comod. De altfel, camera de filmat a lui Warhol rămânea adesea nesupravegheată, la îndemâna oricui s-ar fi simțit inspirat, deci e foarte posibil ca în filmografia lui Andy Warhol să fie multe filme la care n-a participat în niciun fel. Warhol știa că semnătura lui creștea valoarea comercială a unui film, așa că semna fără ezitări și filmele altora.

Privind înapoi, se vede astăzi că regia laxă a lui Warhol are un avantaj major. Filme ca „My Hustler” (1965) și „Chelsea Girls” (1966) documentează o subcultură pe care Hollywood-ul, cu formulele lui de logică narativă și viață sănătoasă, ar fi lăsat-o liniștit să se piardă în întuneric. Se poate spune același lucru despre filmele *underground* ale lui Jack Smith, numai că Smith n-a lăsat participanții la orgia din „Flaming Creatures” să stea la el acasă până când își intră în rol. În atitudinea imperturbabilă a lui Warhol se poate întrevădea un proiect artistic, intenția semiconștientă de a le permite protejaților săi autodestructivi să își împingă limitele cât vor de departe, ca apoi să dea drumul la cameră un sfert de oră, să le înregistreze absurditățile înainte să fie prea târziu. (Pentru că subiectul articolului e minimalismul, merită comparate filmele non-narative ale lui Warhol cu teatrul lui Samuel Beckett – un reprezentant al minimalismului în literatură. Diferența e că Warhol, spre deosebire de Beckett, n-a trebuit să-și scrie personajele.) Urmărind mai departe aceeași logică, devine irelevant că, în cazul unor filme de Andy Warhol, Warhol nu era acolo la filmări: nu filmele sunt opera lui, ci Fabrica. Pe de altă parte, concluzia că Warhol nu ținea la formă e simplificatoare, și e o greșeală care deja a fost făcută de prea multe ori.

„Dacă vreți să știți totul despre Andy Warhol, uitați-vă la suprafața picturilor mele, și a filmelor mele, și a mea, și acolo mă găsiți. Nu e nimic în spate”, declara odată Andy Warhol. Ca toate afirmațiile lui, și aceasta trebuie întâmpinată cu scepticism. Cu altă ocazie, era întrebat de Gerard Malanga într-un interviu: „Dacă ai fi foarte prost, ai mai putea face tot ce faci?” Răspunsul lui: „Da.” „Și-atunci de ce o faci?” „Pentru că nu sunt foarte inteligent.”

Filmele lui Warhol nu sunt identice unul cu altul, și nici nu sunt o prelungire firească a picturilor lui, iar dacă Warhol își dorea într-adevăr să devină o mașinărie, n-a reușit. Deciziile lui formale sunt diverse și inteligente. „Blow Job” (1963)<sup>2</sup> e un scurtmetraj de 30 de minute despre un bărbat care primește o relație; diferă de un film porno prin faptul că nu arată decât prim-planul bărbatului; restul se întâmplă în afara cadrului. „Vinyl” (1965, scenariul Ronald Tavel) e o adaptare (foarte) liberă după „A Clockwork Orange” de Anthony Burgess: într-un

cadru fix de 70 de minute, tânărul delincvent din roman (în film, Gerard Malanga) e supus procesului de „reeducare” și urlă fals, în timp ce în spatele lui se petrece o scenă sadomasochistă, iar în dreapta ecranului, Edie Sedgwick, izolată, dar foarte evidentă, fumează liniștită; din studio se aude muzică pop. „Chelsea Girls” (1966, un film *underground* „widescreen” cu succes de casă) arată în paralel câte două secvențe din rutina „superstarurilor” lui Warhol; personajele care defilează prin cadru sunt atât de greu de caracterizat după normele tradiționale, încât nici când cineva apare pe ambele jumătăți ale ecranului nu i se pot găsi ușor tipare comportamentale.

## Interpretări

Opera lui Andy Warhol e destul de echivocă încât să poată fi abordată din unghiuri diferite, și orice interpretare a ei spune tot atâtea despre interpret câte spune despre operă. Regizorul David Cronenberg, un mare admirator al lui Warhol, vorbește despre omniprezența morții în pictura și filmele lui Warhol: Andy a început să facă seria de portrete ale lui Marilyn Monroe după sinuciderea actriței, și în același timp lucra la altă serie, „Disasters” (serigrafie după fotografia unui accident de mașină violent); iar afirmația lui conform căreia, în viitor, oricine va deveni faimos pentru cincisprezece minute, conține la fel de mult cinism cât optimism – e ușor de dedus că cincisprezece minute nu sunt o eternitate. Criticul de film Andrew Sarris analizează formal „Chelsea Girls”, raportându-l la filmele tradiționale,

plănuit minuoș pentru a controla atenția spectatorilor, și trage concluzia că filmul lui Warhol are „primele anti-zoom-uri din istoria cinemaului, de o imprecizie infailibilă”, și că succesiunea aleatorie în care sunt proiectate rolele de film (ordinea lor definitivă a fost hotărâtă mult mai târziu) transformă fiecare proiecție într-un *happening* particular de unic.

Cred că pot afirma cu obiectivitate că un film de Andy Warhol e o experiență unică pentru fiecare spectator. În timp ce rula „Sleep” (1963) (primul non-scurt-metraj al lui Warhol, un film de șase ore care arată un om dormind, înregistrat la viteză de film sonor și proiectat încetinit, la viteză de film mut), spectatorii intrau și ieșeau, sau se detașau de film și își urmăreau gândurile proprii, sau se apropiau de ecran și zbierau la „actor” să se trezească. Warhol spunea că el nu scrie scenariu pentru că publicul oricum se duce la filme să absoarbă din ochi starul de pe ecran. Dacă e așa, atunci „Sleep” e un film sadic; starul filmului e cât se poate de inaccesibil; doarme dus.

Seria de „Screen Tests” e tot (interpretabilă ca fiind) o referință subversivă la cinemaul hollywoodian. În industria filmului, o probă de cameră trebuie să testeze compatibilitatea unui actor cu rolul din scenariu în care e distribuit. În schimb, subiecții lui Warhol – non-actori lăsați singuri în fața camerei să o înfrunte două-trei minute, până când se epuiza rola de film -, nu primeau niciun scenariu, iar imaginea pe care încercau să și-o compună se risipea, aproape invariabil, până la sfârșitul testului. Portretele obținute ar trebui să pună la îndoială atât noțiunea de minimalism – oare subiectul din fața camerei nu se expune mai mult dacă *nu* primește indicații? Nu e mai profitabil artistic să fie lăsat uneori



Edie in Screen Tests



să improvizeze? -, cât și noțiunea de rol – ce înseamnă că cineva nu „joacă” sau că se joacă pe sine? Cum ar putea?!

## Un monolit

„Empire”(1964) nu e un caz extrem pentru că ar fi cel mai lung film al lui Andy Warhol; recordul îl deține „\*\*\*\*”/„Four stars”, o colecție de materiale filmate care a fost proiectată integral o singură dată, pe durata a douăzeci și cinci de ore. Însă „Empire” e singurul film de Warhol în care nu apar actori; figura centrală a filmului e The Empire State Building, fixată într-un cadru lung care durează opt ore. (Merită spus că materialul integral s-a pierdut și nu se știe sigur dacă Andy Warhol l-a văzut până la capăt; de la premieră a plecat.)

Ați crede că orice interpretare care încearcă să găsească o supratemă coerentă în opera lui Andy Warhol se împotmolește aici. Poate că serigrafii se leagă de celebritate, poate că și „Sleep” vorbește despre asta, dar ce legătură tematică poate avea cu faima „Empire”? Și totuși, văzând filmul, Andy Warhol a simțit nevoia să exclame: „The Empire State Building is a star!”<sup>3</sup>

Mulți exegeți ai artei de avangardă de la începutul anilor '60 văd în ea o manifestare a imperialismului american; Pop art-ul canonizează cultura populară a societății americane de consum, asimilând-o în artă, iar minimalismul vădește aroganța unei puteri industriale care își permite să irosească resurse considerabile cu un scop pur artistic, gratuit. (Observațiile pot fi adevărate fără să aibă neapărat un caracter depreciativ: e firesc ca într-o operă de artă să se imprime trăsăturile mediului în care a fost creată.) Ambele afirmații – cea referitoare la Pop art și cea despre minimalism - se aplică pentru „Empire”: pe de o parte, clădirea e un simbol incontestabil al supremației economice americane; pe de altă parte, filmul în sine e un monolit: un portret pe peliculă care durează opt ore e aproape ca o ofrandă oferită unui zeu.

Deși s-a spus că filmele lui Warhol sunt o prelungire firească a serigrafiilor lui, poate că e valabil numai pentru „Empire”. În „Screen Tests”, de pildă, efectul prevăzut e opus celui din seria de portrete ale lui Marilyn; în film, fiecare fotogramă e diferită, pentru că actorul își schimbă expresia, or, în seria serigrafică, diferențele între o imagine și următoarea – făcute, amândouă, după același șablon - sunt datorate numai accidentelor mecanice. Dar „Empire” funcționează la fel ca o serigrafie. Prin reproducere mecanică, portretul lui Marilyn se dezumanizează și devine o imagine de consum (sau, mai precis, chipul lui Marilyn e expus/celebrat ca fiind o imagine de consum în care am fi naivi să căutăm vreo esență); fotografia unui accident de mașină își pierde efectul șocant și rămâne reprezentarea unui dezastru ca multe altele; iar Empire State Building, masivă și inertă în centrul cadrului, devine mai puțin interesantă decât cerul care se luminează în spatele ei.

## Pop art sau minimalism?

Sigur că filmele lui Andy Warhol nu pot fi încadrate într-un curent sau în altul decât speculând, dar, în definitiv, orice s-ar scrie despre filmele lui Warhol e doar o speculație. Am arătat mai sus că „Empire” poate fi încadrat la fel de bine în Pop art și în minimalism, și se poate spune același lucru despre seria de „Screen Tests”. În fața unui „Screen Test”, ca în fața unui steag de

Jasper Johns, un privitor se află în dilemă: vede un film sau vede un om? Sau, altfel, așteptându-se să i se arate o esență, spectatorul unui „Screen Test” ar încerca instinctiv să o reconstituie, pornind de la expresiile individului de pe ecran (deși cele trei minute de grimase nu sunt un portret, așa cum un morman de cărămizi nu e o sculptură).

Dacă eticheta minimalismului și cea a Pop art-ului sunt aproape interschimbabile, e pentru că principiile după care funcționează nu diferă atât de mult. Teoria lui Robert Morris despre „constanta știută” și „variabila percepută” (care i-a inspirat operele minimaliste) seamănă cu teoria lui Jasper Johns despre distanțarea de „obiectul pe care mintea deja îl știe” (care i-a inspirat operele Pop art). Arta de avangardă funcționează la fel, diferența între minimalism și Pop art e numai una de materiale.

Andy Warhol ar jubila gândindu-se că Pop art-ul e mai apreciat decât minimalismul doar pentru că lucrează cu materie primă care e cunoscută de mai mulți. I-ar confirma că totul se reduce la celebritate. Warhol a fost inspirat să constate că faima durează doar un sfert de oră și să se resemneze imediat (o opțiune genială, se pare, dat fiind că faima lui Andy Warhol durează încă din anii '60). Acestea fiind zise, geniul lui Warhol e, și el, datat istoric. O înregistrare de opt ore a unei clădiri n-ar mai însemna la fel de mult în era digitală; chiar dacă ar ajunge proiectată într-un cinema, n-ar afla nimeni de film în lipsa unei campanii promoționale inabordabil de scumpe. Astăzi, oricui i-ar fi mai ușor să se înregistreze și mult mai greu să fie văzut. Noul *underground* e pe YouTube, vitrina în care atârnă potretele de azi e Facebook, și noul Andy Warhol e mult mai puțin excentricul Mark Zuckerberg. Probabil că Warhol ar aproba fenomenul Facebook/YouTube și l-ar admira pe Mark Zuckerberg – nu cred că un adept al mecanicizării ar putea să disprețuiască un programator strălucit care a facilitat autopromovarea -, dar nu știu dacă n-ar fi surprins să constate că democratizarea a ajuns până acolo încât faima în *underground* aproape că a dispărut. Nu vreau să par negativistă, dar poate că, atunci când a estimat că fiecare om de pe planetă va fi celebru timp de cincisprezece minute, Andy Warhol a fost neobișnuit de generos.

1. Un articol care tratează mai amănunțit subiectul, „*Superstaturile*” lui Andy Warhol de Gabriela Filippi, a apărut în Film Menu #4.
2. În același an, Sol LeWitt, artist plastic asociat cu minimalismul, expune „Box with Holes Containing Something”, o cutie perforată care conține o fotografie, inaccesibilă privirii trecătorilor, a unui nud feminin.
3. Ivone Margulies discută filmele lui Warhol în contextul cinemaului observațional și al neorealismului („Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday”, Duke University Press, 1996; p. 36-41). Argumentează că filmele lui Warhol elimină noțiunea de eroism, spre deosebire de filmele neorealiste, ai căror protagoniști sunt, totuși, reprezentanți simbolici ai unei categorii sociale, iar particularitățile lor au rolul minor de a-i face să pară mai autentici. Însă argumentul lui Margulies se cere nuanțat – Andy Warhol pare să creadă că figura centrală a unui film e eroică prin definiție (spre deosebire de cinești europeni ca Chantal Akerman, influențați și de literatură, unde sensul operei și eroismul personajelor decurg din succesiunea evenimentelor).

## MICHAEL SNOW ȘI METAFORELE CONȘTIINȚEI CINEMATOGRAFULUI

de Andrei Luca

Fără să fie nici primul, nici singurul, Michael Snow se autodefinește ca cineast prin ceea ce consideră el că îi este specific cinematografului, și anume conceptul de durată (fapt vizibil mai ales în filme precum „One Second in Montreal” (1969) și „So is This” (1983) - după cum afirmă însuși autorul lor) și abilitatea camerei de a înregistra 24 de fotograme într-o secundă. Filmul, spune el într-un interviu acordat lui Annette Michelson, este probabil prima artă unde poți spune cu adevărat: „Am a douăzeci și patra parte dintr-o secundă ca să se întâmple ceva.” Și cred că pentru a face filme trebuie să începi chiar din punctul care îți oferă posibilitatea de a controla duratele. Dacă peste acest fapt adăugăm pasiunea și experiența lui ca muzician (compune singur coloana sonoră a filmelor sale), pictor, sculptor și fotograf, ne putem contura cu ușurință ideea că Michael Snow nu merge pe căile bătătorite ale narativității, ci apucă filmul de cu totul alte mănere decât cele cu care ne-am obișnuit. Și asta pentru că experimentele sale cu aparatul de filmat sunt în ochii lui, dar și ai spectatorului avizat, „metafore ale conștiinței”. Cum care conștiință?! „Acea a cinematografului.”

### Frumusețea și tristețea echivalenței

Despre „Wavelength”, filmul din 1967 al lui Michael Snow, autorul declară că și-a dorit să realizeze „o trecere în revistă a sistemului său nervos, cu trimiteri religioase și idei despre estetică”. Însă, la primul nivel de interpretare, nu este nici mai mult nici mai puțin decât o producție care experimentează în jurul unei mișcări de lentile, mai exact în jurul unui *zoom* care durează 45 de minute și are o lungime de 24 de metri. Pe parcursul proiecției au loc patru întâmplări cu oameni („four human facts” - așa cum însuși Snow le numește): prima întâmplare urmărește doi bărbați care montează niște rafturi sub atenta supraveghere a unei femei, a doua întâmplare o surprinde pe prima femeie alături de o alta ascultând muzică, a treia are în centru moartea unui om, iar în a patra o femeie anunță telefonic poliția în legătură cu moartea

bărbatului decedat anterior. Deși regizorul neagă insistent ideea de narativitate, spectatorul nu poate să nu identifice o vagă relație cauză-efect între evenimentele care se desfășoară în cele 45 de minute. Mai mult decât atât, Michael Snow utilizează tehnica așteptării frustrate (o tehnică narativă) pe care o transpune în limbaj vizual pentru a induce în eroare spectatorul și pentru a crea un oarecare suspans: dacă la început avem impresia că punctul spre care transfocarea se îndreaptă este fereastra și ieșirea din interior în exterior, observăm pe parcurs că fereastra devine neagră și opacă. Abia atunci realizezi că punctul final nu este o evadare în afară, ci o imersiune în interiorul unui tablou.

Louis Goyette vede în spatele filmului cineastului canadian o intenție didactică, ce surprinde evoluția picturii începând cu Renașterea și terminând cu direcțiile de dezvoltare contemporane. Nu cumva, se întreabă Goyette, liniile dominante care compun imaginea în primele minute ale filmului sugerează ceea ce susținea și umanismul renascentist, și anume că perspectiva ar trebui să fie ca o fereastră deschisă către lume sporind în același timp și puterea mimetică a picturii? Mergând în aceeași direcție, criticul adaugă faptul că aplatizarea imaginii prin intermediul *zoom*-ului marchează triumful picturii și filmului modernist, dar și al fotografiei asupra adâncimii câmpului.

Un efect nou care apare din îmbinarea aplatizării imaginii cu sunetul care trece în crescendo de la un registru grav la unul acut este senzația că, odată cu pierderea perspectivei, spațiul se comprimă și el, se încarcă cu un fel de tensiune. La definitivarea acestei impresii contribuie mai ales ceea ce Michael Snow numește „frumusețea și tristețea echivalenței”. Construcția regizorului se referă la ireversibilitatea și implacabilitatea *zoom*-ului care înaintea de-a lungul camerei spre tabloul atârnat pe perete ce înfățișează valurile mării, indiferent de evenimentele ce se desfășoară în fața lui. În momentul în care bărbatul se prăvălește mort în fața aparatului de filmat, transfocatorul răsuțește încă o dată lentilele și trece mai departe, nepăsător la drama desfășurată înaintea sa.

Conceptul de durată se reflectă în „Wavelength”, susține Michael Snow, și se regăsește în faptul că filmul este o concentrare pe un singur subiect vizual și, într-un fel, acest lucru obligă spectatorul să examineze același subiect și aceeași zonă timp de 45 de minute.

## „Back and Forth”

Dacă în „Wavelength” Michael Snow experimentează mișcarea de lentile, doi ani mai târziu, în „Back and Forth”, mișcarea de aparat devine principalul pilon. Filmul este literalmente o mișcare de du-te/vino care se traduce printr-un panoramic continuu de la stânga la dreapta și înapoi la stânga, ca și cum în sala de clasă în care se desfășoară acțiunea camera de filmat ar urmări un meci de tenis imaginar. Viteza mișcării de aparat crește progresiv până ajunge la paroxism, iar imaginea încăperii se transformă dintr-un spațiu concret și recognoscibil în ceva abstract, un amestec de lumini care nu mai seamănă deloc cu o încăpere. Într-o scrisoare din 1972, Michael Snow îi scria lui Peter Gidal că „Back and Forth” este un film didactic care demonstrează teoria relativității,  $E=MC^2$ , prin faptul că spațiul concret al obiectelor se transformă în energie (lumină) datorită vitezei mișcării de aparat. Aș spune totuși că această interpretare este puțin prea entuziastă întrucât obiectele de pe ecranul cinematografului nu sunt corpuri în sine („ceci n'est pas une pipe”, cum ar zice Magritte), ci imaginile inteligibile ale unor corpuri (lumină) care se transformă în imaginile neinteligibile (tot lumină) ale aceluiași corpuri. Dacă judecăm interpretarea lui Michael Snow în spiritul pe care tocmai el îl propune, adică „metafore ale conștiinței. Aceea a cinematografului.”, în această metaforă regizorul nu ține cont tocmai de limitele fizice și condiționările mediului pe care îl utilizează.

Un lucru pe care „Wavelength” și „Back and Forth” îl au în comun este tocmai acea impasibilitate, despre care vorbeam și mai sus, a aparatului de filmat *vis-à-vis* de ceea ce se întâmplă în jur. Camera își continuă mișcarea indiferent dacă lasă în urmă personaje și discuții. În acest punct se mai ridică o problemă, aceea a decupajului, a faptului că dintr-un unghi cu o deschidere de aproape 180 de grade,

cât are panoramicul, obiectivul nu poate surprinde decât o treime sau chiar mai puțin de atât. De aici, și curiozitatea mea ca spectator *vis-à-vis* de ceea ce este lăsat în urmă și dorința de a vedea ce element de noutate dezvăluie următorul panoramic.

Undeva pe la jumătatea filmului, când mișcările aparatului sunt atât de rapide încât nu se mai distinge nicio formă, Snow schimbă direcția stânga-dreapta cu cea sus-jos, și aceasta executată la rândul ei la fel de rapid. Abia când încetinește vedem că traiectoria aparatului urmărește o linie verticală precisă, din tavan, prin fața unei ferestre, apoi în podea și iarăși înapoi în tavan prin fața ferestrei. După circa douăzeci de minute de mișcări foarte rapide, această încetinire se simte de parcă ai intra în oraș și ai merge cu 30 de km pe oră după ce pe autostradă mașina în care te aflai a gonit cu 200 de km pe oră. Același lucru se întâmplă și în cazul lui Michael Snow, odată efectuată conversia de la repede la lent (marcată și de sunet, element important în munca de regizor a lui Michael Snow; Annette Michelson a vorbit despre ritm și chiar muzicalitate, chiar și în situația în care filmele sunt mute), trecerea timpului devine ceva aproape fizic, iar spectatorului îi este arătată adevărata dimensiune a ceea ce înseamnă durată.

Dacă până în acest punct firul roșu care leagă filmele lui Michael Snow se referea într-o oarecare măsură la durată, „La Région Centrale” (1971) adaugă o nouă dimensiune - descoperirea spațiului, dar nu în modul repetitiv pe care regizorul l-a practicat până acum, ci într-un mod haotic, cu mișcări de cameră neobișnuite. Cineastul a construit un mecanism similar unui braț, capabil să execute mișcări pe diferite axe, să înalțe aparatul de filmat la câțiva metri deasupra pământului pentru ca apoi să-l coboare vertiginos la câțiva centimetri de sol. Timp de trei ore, aceste mișcări haotice dublate de muzică au un efect destul de fizic asupra spectatorului, care de multe ori nu are niciun punct de reper și nu are niciun punct pe care să își concentreze atenția. Am putea spune în acest





sens că punctul de interes nu mai stă în centrul imaginii, care este proiectată pe ecran, ci dimpotrivă, interesul este față de ceea ce este în afara câmpului vizual și, de aici, încercarea de a rupe marginile unei încadrări clasice și refuzul unei mișcări de cameră rectilinii și uniforme. Ceea ce e interesant la acest film este că însăși camera de filmat devine un personaj, prezența ei fiind semnalată prin propria umbră în mai multe momente ale proiecției.

Rămânând în aceeași sferă, „\*Corpus Callosum”, un film din 2002, ridică mai mult decât orice problema spațiului în era filmului digital și modul în care acesta poate fi manipulat pentru a crea diferite efecte, cel mai adesea comice. Dincolo de acest câștig asupra spațiului, pe care Snow îl utilizează cu un entuziasm aproape copilăresc (întoarce imaginea cu susul în jos, explodează obiecte în diferite moduri, le face să dispară brusc doar pentru ca apoi să reapară sau pentru a fi readuse în cadru de diferiți oameni, suprasaturează culorile, arătându-ne un actor care stă în fața calculatorului și pretinde că el comandă schimbările care ne apar pe ecran, doar pentru ca apoi imaginea bărbatului din fața calculatorului să fie pur și simplu traversată de o persoană într-un scaun cu roțile etc.), Malcom Turvey observă orientarea lui Snow către una dintre cele mai timpurii distracții ale cinematografului, și anume *slapstick comedy*, caracteristica principală a acestui subgen fiind asaltarea fizică și colapsul demnității eroului. Acest lucru se face în două feluri: pe de-o parte agresiunile clasice (personajele sunt curentate, cad, se împiedică etc.), pe de alta agresarea prin intermediul imaginilor generate pe computer (CGI). Un exemplu în acest sens este scena în care un bărbat și o femeie se contopesc, devenind un paralelipiped, sau aceea a gonflării unuia dintre personaje până în punctul în care acesta ocupă întreg ecranul și explodează. Dacă în general CGI-ul este folosit tocmai pentru a da spectatorului iluzia de realitate, Michael Snow respinge aici din prima acest pact. După cum el însuși susține, nu-și dorește să facă decât un artefact care să fie perceput

ca un fenomen pictural și muzical. Însă, orice modificări ar suporta realitatea (spațiul și personajele), în filmul lui Michael Snow există întotdeauna semnalul care așază lucrurile înapoi în matca lor, o sonerie în urma căreia lumea revine la normal, iar personajele la proporțiile obișnuite.

Totuși, se întreabă Malcom Turvey, de ce a ales Michael Snow genul *slapstick comedy* pentru a testa o tehnică atât de avansată? Pentru că, răspunde tot el, filmul experimental este profund legat de comedie; „90 la sută din filmele experimentale sunt în natura lor comice”, ar adăuga cineastul Sidney Peterson. În primul rând, modul în care Michael Snow încearcă toate efectele și experimentează atât cu spațiul, cât și cu corpurile oamenilor, are ceva foarte copilăresc, un entuziasm destul de nou. Dacă legăm acest entuziasm de prima animație a regizorului, proiectată la finalul acestui film, în care un om își lungeste piciorul, îndoindu-l într-un fel de 8, ajungem la concluzia că până la urmă filmul nu face decât să reia un interes timpuriu al lui Snow și că jocul cu imaginea corpului unui om, și chiar și intențiile lui sadice, sunt porniri naturale. Definind „corpus callosum” ca o secțiune a creierului care face legătura între cele două emisfere cerebrale, Michael Snow își definește el însuși filmul ca fiind situat „între început și sfârșit, între natural și artificial, între a auzi și a vedea, între 1956 și 2002. Este o tragi-comedie a variabilelor cinematografice.”

Dar dincolo de toate delimitările teoretice și grilele de interpretare posibile, spectatorul neavizat se poate întreba, și are dreptate să o facă, ba chiar ar fi primul pas spre a înțelege mai mult din efectul pe care îl are durată asupra puterii de înțelegere: „Bine, dar de ce sunt atât de lungi și plictisitoare filmele lui Michael Snow?” Ei bine, ele sunt lungi și plictisitoare pentru că, în cazul acesta, metafora trebuie să fie repetitivă, să insiste pe o durată mai mare de timp și să îi lase spectatorului momente de gândire pentru a trezi în el conștiința. Cum care conștiință? Aceea a cinematografului.



## NOTE DESPRE TERORISM: DANIÈLE HUILLET ȘI JEAN-MARIE STRAUB

de Andreea Mihalcea

„Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht” / „Not Reconciled or Only Violence Helps Where Violence Rules”  
(1963, 40', alb-negru)

adaptat după „Billard um halb zehn”, de Heinrich Böll

Dai drumul la film și te trezești în mijlocul diegezei, ca și cum tu însuși ai fi fost inserat acolo, fără explicații despre cine face acțiunea la care asisti sau care adesea îți este doar sugerată. Nu poți să spui cu precizie despre ce sau despre cine este filmul în primele douăzeci de minute. Singurul lucru care te poate ajuta e un recurs la istoria pe care o știi. Așa că încerci să te gândești la ce se întâmplă în Germania în prima jumătate de secol XX - simplificat, lucruri titrabile istoric - și ajungi la un fel de relație intuitivă cu ce vezi pe ecran. Prima vizionare a filmului nu înseamnă că trăiești pe deplin în prezentul fiecărui cadru. De fapt, îl experimentezi pe fiecare în parte gândindu-te tot timpul la altele, precedente sau ulterioare. De exemplu, ca să înțelegi cine este personajul care apare într-un cadru A trebuie să lași loc liber, să iei personajul ca variabilă și abia dintr-un alt cadru D să poți rezolva ecuația pe care Straub și Huillet ți-o propun. Dar genul acesta de operație, pe care tu ești obligat din frustrare să o rezolvi, vine la pachet - în prima parte a filmului - cu o lungime a cadrelor extrem de mică și coroborată cu o rostire mai mult decât alertă a replicilor din *off*, așa încât primul impact este unul propriu-zis, o lovitură despre care nu știi de unde a venit și ce a făcut să se oprească. (Un X care a făcut o subtitrare în engleză pentru film are un comentariu pe internet destul de simpatic, și după cum aveam să aflu mai târziu, adevărat: „Nu clipiți prea des când vedeți filmul!”) Și atunci mulțumești divinităților personale pentru un panoramic peste o câmpie pustie în care ai ocazia să răsufli. Necazul e că aparatul, terminându-și mișcarea, se oprește pe două personaje, care, *hopa!*, aparțin unui alt timp diegetic.

Însă filmul lor e frustrant numai dacă îl lași tu să fie. E frustrant când pornești cu dorința de a cuprinde totul de la prima vizionare și de a vrea fiecare fel de mâncare pe rând. Cei doi agresori, Straub și Huillet, îți propun să mănânci din toate o dată fără

să apuci prea bine să-ți dai seama ce conține fiecare fel. Partea bună e că sunt destul de cinstiți și, la sfârșitul festinului, poți cel puțin să enumeri ingredientele de bază. Altfel spus, plăcerea vizionării - sau reversul frustrării - lui „Not Reconciled” ține de acumulare, fiind - în primă fază - rezultatul unei poziționări posterioare, și presupune, după cum sugerează și Jonathan Rosenbaum în cronica sa din '76 la acest film, o structurare de tip mozaic.

Astfel, sinopsisul lui „Not Reconciled” e parte din concluzia vizionării, ceea ce, dacă stai să te gândești, nu e valabil pentru orice film. Dacă oprești un film narativ clasic la minutul douăzeci o să poți povesti ce s-a întâmplat până atunci. Ceea nu se întâmplă aici.

Deci, ce-am văzut timp de 40 de minute, cât durează „Not Reconciled”? Evoluția relațiilor dintre niște colegi de școală în timp istoric, deci determinate istoric, fără să poți pune săgeata într-o singură direcție. Aceiași băieți puternici, mulți și îndârjiți, *the Buffaloes*, care îi bat pe cei slabi și puțini, *the Lambs*, devin în timp, în sens istoric, opresori și victime, nu neapărat atât de polarizat; opresorii se mai și căiesc, victimele sunt uneori resentimentare. *Background*-ul politic este în același timp *foreground*. Totodată, vezi evoluția relațiilor dintr-o familie bine creionată pe generații. Simplist spus, Heinrich Fähmel e arhitect și construiește biserici în timpul Republicii de la Weimar. Fiul, Robert Fähmel, le demolează în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, iar nepotul lui Heinrich (deci, în anii '60) nu este interesat să care poveri trecute. Sau: Heinrich are trei fii, pe Otto, pe Robert și pe (încă un) Heinrich. Cel din urmă Heinrich e cuprins de „delirul” (spune Fähmel Senior amintindu-și) nazismului de mic, ca și cum răul s-ar insinua în mintea unui școlar prin poeziile propagandistice pe care trebuie să le memoreze. Iar cel care-l ascultă pe copil recitând e tatăl - care înțelege și vede ce se întâmplă. Cam în felul acesta pun Huillet/Straub+Böll (cel care a scris romanul ce se află la baza filmului) problema concilierii cu prezentul și a reconcilierii cu trecutul. Cum acționezi? Ignori contagiunea ideologică din jur, i te supui, o respingi sau încerci să te lupți cu ea, indiferent de rezultate? Sau o altă întrebare, probabil cea mai importantă, ar fi când te lupți cu ea? Soția lui Heinrich - considerată instabilă psihic - se opune sistematic puterii, indiferent de casca pe care o poartă. De



altfel, ajunsă la bătrânețe, ea împușcă în văzul și acordul familiei un om politic care, indirect, e vinovat de moartea lui Otto.

Acest fel de construcție a personajelor vine din convingerea materialistă a autorilor că oamenii sunt agenți conștienți, înzestrați cu liber-arbitru, dar care nu se pot rupe de condițiile istorice și ale căror existențe sunt ciclice și repetabile. Totul are sens, totul se leagă, istoria are un sens, istoria e încheată și structurată. Ca spectator, poți să accepți sau nu aceste premise. Multe guri rele (critice) s-au mulțumit în timp să numească acest cuplu de realizatori marxști și acesta să le fie aproape singurul criteriu pentru a-i îmbrățișa (criticii de la „Cahiers du Cinéma”) sau pentru a-i respinge (mare parte din restul lumii, până mai de curând). Însă e greu de spus când cei doi *fac afirmații* politice în filmele lor, pentru că de cele mai multe ori ei *interoghează* chestiuni politice. Dialectica materialistă e folosită de cei doi, ca și de Godard în unele filme (în „La Chinoise”, de exemplu), drept ceea ce este, și anume, o metodă.

## „Chronik Der Anna Magdalena Bach” / „Cronica Annei Magdalena Bach” (1968, 94’, alb-negru)

pornind de la necrologul lui Philip-Emmanuel Bach (1750) și scrisori ale lui Johann Sebastian Bach

Este un fals biopic. Anna Magdalena, soția lui Bach, înșiruie din *off*, cu o voce neutră și impenetrabilă, pe un ton totuși cald, evenimente legate de munca soțului (cum lucrează cu diferite coruri de studenți, certuri cu autoritățile, nașterea unor lucrări teoretice și muzicale drept rezultatul îndeplinirii unor comisioane), printre care mai menționează, ca o trecere în revistă, rezultatele academice ale copiilor, respectiv datele morților acestora. Neutralitatea narării te poate duce cu gândul la cheia interpretativă a distanțării. Nu e cazul, spun Straub și Huillet. Tag Gallagher povestește despre o întâlnire cu Straub-Huillet, la care Danièle i-ar fi spus că ei vor ca oamenii (spectatorii) să se piardă în filmele lor și că toată discuția stărnită despre distanțare este *bullshit*.<sup>1</sup> Însă, în ceea ce privește lucrul cu actorii, este știut că, pentru anumite roluri, cei doi realizatori obișnuiau să repete luni de zile pentru a reuși să șteargă expresivitatea acestora, orice ar însemna asta.

Filmul este construit din secvențe lungi (*lungi* e un adjectiv temperat) cu sunet în priză directă (regulă de aur în toate filmele lor) în care Bach sau Anna interpretează la clavecin bucăți muzicale sau în care el coordonează coruri de copii, alternate cu gravuri cu orașele pe care cei doi le locuiesc, scrisori și partituri. Tuturor materialelor de origine non-cinematografică, cum sunt ultimele enumerate, le sunt aplicate procedee cinematografice, mai exact, mișcări optice de aparat. Scenografia este una naturalistă, în sensul că decorurile și costumele sunt adecvate conținutului diegetic. Toată lumea poartă peruci, filmările au loc în capele gotice, etc. Ce-ar mai fi de remarcat este că abundența detaliilor deictice de timp / spațiu, cât și ocurența numelor unor personaje - cu care spectatorul nu intră în contact direct - contrastează frecvent, ca în cazul lui „Not Reconciled”, cu timpul alocat asimilării lor, de unde ar reieși, poate, că sunt

importante numai în ansamblu. De un lucru sunt sigură, și anume: cu cât informația verbală este mai densă și mai specifică, cu atât o reții mai puțin, chiar în timpul vizionării. Atacul acesta atât de virulent împotriva conotativului asociat în mod obișnuit cu imaginea este un simptom modernist și mai cu seamă, minimalist.

În film există cel puțin două cadre care-ți persistă în memorie și care sunt pregnante prin comparație cu restul filmului, fără să părăsească neapărat zona denotativului. O dată ar fi o compoziție în profunzime, în care studenții lui Bach sunt așezați pe diagonală în sala de mese a unei biserici-colegiu, creând o perspectivă adâncă, în timp ce profesorul stă exact lângă punctul de fugă, supraveghindu-i. Radicalismul spațial este dublat de cel al luminozității (pe capul îndepărtat al lui Bach se proiectează o lumină naturală care vine de afară) și de contrastul mare dat de îmbrăcămintea neagră a puștilor și perucile foarte albe. În al doilea cadru semnificativ apare doar Bach, care acompaniază la clavecin un cor pe care îl și dirijează în același timp în *hors-champ*. Compozițional, există trei elemente - el la clavecin în dreapta imaginii, o torță aprinsă înclinată în stânga, în timp ce în *background* este proiectată o clădire. Prezența *rear-projection*-ului este explicită, dând senzația că asistăm la un *performance* și nu la un concert convențional. Și, care sigur, este acolo pentru noi, spectatorii. Straub-Huillet au mai făcut asta și în *Not Reconciled*. Cadrul de acolo, la fel de iconic și de emfatic, e compus din două personaje, abatele unei capele bombardate de naziști, luat din față, și Heinrich Fährmel îmbătrânit, arhitectul capelei, luat din spate, în timp ce în *background* este proiectată o cruce supra-dimensionată în *raccourci*. Verticala crucii, acum înclinată, se suprapune peste linia privirii personajelor. Aici, folosirea proiecției în *background* este conotată, spre deosebire de cum este ea folosită în „Cronica Annei Magdalena Bach”.

## „Klassenverhältnisse” / „Raporturi de clasă” (1983, 127’, alb-negru)

adaptat după romanul neterminat al lui Franz Kafka, „Amerika”

Straub și Huillet comprimă romanul lui Kafka, considerând că o imagine nu trebuie să descrie, în cazul de față, ci să sugereze, arătând cât se poate de puțin, fără *inflație*. Mai precis, într-un documentar realizat de Manfred Blank, cei doi spun că atunci când vrei să arăți o relație individ-societate care îl copleșește, o faci cu mai multă putere de penetrare reprezentând un singur element, în detrimentul unei mulțimi. Karl Rossmann, personajul cel mai *persistent* al filmului (Straub declară că refuză să-l vadă ca pe un protagonist) ajunge în America (tărâm al capitalismului), unde trece printr-un șir de experiențe, sau unde lucrurile i se întâmplă. Discursul este unul despre relațiile de clasă, despre cum între aceste clase sociale, dar și în interiorul fiecăreia, ierarhia constituie lege. Întotdeauna va exista cineva deasupra ta, care caută să se impună și mai mult, care-și face un scop din asta. Straub-Huillet transferă sarcina de a ilustra această idee de lanț trofic a suportului textual explicit (despre proprietate ca element definitoriu, despre lupta pentru privilegii, despre cum fiecare trebuie să-și cunoască locul și să

se poarte ca atare, etc.) și asupra tuturor celorlalte elemente sau mijloace cinematografice (de la jocul actorilor și mizanscenă la compoziția cadrelor), ceea ce face ca demersul lor să fie, în bună măsură, unul demonstrativ-didactic. Însă rezultatul nu este simpla relevare stearpă a unei dihotomii, sau a tensiunii care se naște din ea (Rossmann, care se opune forțelor și mecanismelor sociale, cu ascutimea individului obișnuit să chestioneze), ci un exercițiu real de nuanțare și înseminare a universului (condiționat) creat. Cel mai adesea, filmul este apreciat pentru tipurile variate de interpretare pe care le propune. Trivia: Harun Farocki este distribuit în rolul lui Delamarche.

## „Moses und Aron” / „Moise și Aron” (1975, 107’, color)

adaptat după opera lui Arnold Schönberg, al cărui libret este, la rândul său, bazat pe episodul biblic al Exodului

Producția filmului este cel puțin impresionantă. Este filmat în Sicilia, în Teatro di Segesta, un vechi amfiteatru de tip grecesc, deci într-un spațiu deschis, cu actori de operă care interpretează în aer liber, în timp ce muzica orchestrei este pre-înregistrată. Actorul care îl interpretează pe Moise este singurul care nu cântă, propriu-zis, ci performează *Sprechgesang* (vorbire cântată). Tensiunea centrală în „Moses und Aron” este cea dintre idee,

imagine ca reprezentare și act. Deși Moise este profetul, cel căruia Dumnezeu îi vorbește, el are nevoie de fratele său, Aron, ca să dea ideii o formă inteligibilă pentru popor. Aron nu poate să ducă în spate această sarcină a interpretării și, în lipsa lui Moise, le dă înapoi evreilor idolii (imaginea) spre slujire, de teamă să nu fie ucis, alături de ceilalți preoți, după ce mai înainte a încercat să se folosească de miracole (actul) pentru a seduce poporul spre monoteism. Până și raportarea la evrei este diferită: Moise îi vede și îi tratează ca pe un popor ales, pe când Aron îi consideră o națiune, un viitor stat, într-un înțeles secular.

Straub-Huillet preiau structura lui Schönberg în trei acte și, cum ultimul act nu a fost terminat de acesta, cei doi hotărăsc să nu mai folosească nici ei în actul trei din film muzică, nici *Sprechgesang*, ci doar sonoritatea cuvintelor. De altfel, acest act este reprezentat printr-un singur plan-secvență, deosebit de puternic. De la un plan întreg, se face o transfocare pe Aron întins la picioarele a doi soldați; în același plan, se operează o corecție, camera oprindu-se pe chipul lui Moise, care stă în picioare, judecându-și fratele pentru trădarea lui Dumnezeu în favoarea zeilor, a ideii în favoarea imaginilor, și, în fine, a extraordinarului în favoarea obișnuitului. Raportul dintre replici și imagini este aproape inversat. Mai exact, când Moise îi vorbește lui Aron, enumerând ce a făcut acesta din urmă, îl vedem pe Aron, timp în care soarele intră în nori, făcând ca cel întins să fie învăluit ușor în umbră. (Trivia: Huillet-Straub nu au vrut și nici nu au făcut în vreun film corecție de culoare). În final, Moise, care are în spate



un munte și un lac, nu îi lasă pe soldați să-lucidă pe inculpat și proclamă că unirea poporului cu Dumnezeu va fi posibilă chiar și în pustiu. După care genericele intră cu brutalitate și frustețe.

## „Antigone” / „Antigona” (1991, 100’, color)

adaptat după „Antigone”, a lui Brecht, tradusă de Hölderlin după versiunea originală a lui Sofocle

Într-un interviu, Straub, vorbind despre personajul Antigona, spune: „Iubesc terorismul acestei tinere femei, revolta sa.”<sup>2</sup>

„Terorism” este unul dintre cuvintele care aparțin unui argou personal al cuplului Jean-Marie - Danièle, aceștia fiind și ei, la rândul lor, un soi de teroriști. Citirea pe care ei înșiși o dau acestui cuvânt este aceea de îndrăzneală, de radicalism, de extraordinar. Antigona, ca și băiatul din „En Rachâchant”<sup>3</sup>, sunt și nu sunt întru chipări ale revoltei. Ea refuză să se supună ordinului lui Creon de a nu-și îngropa fratele, contestă, deci, o normă impusă la nivelul cetății, însă, făcând-o, își rămâne fidelă sieși și tradiției, cultului morții. Într-un schimb de replici cu Ismena (plasat la început în film, spre deosebire de textul original al lui Sofocle), aceasta îi spune că este lipsită de apărare (în fața mâniei lui Creon, pe care și-o va atrage asupra-și), la care Antigona îi răspunde că așa este, dar că nu este lipsită de credință. Băiețelul din „En Rachâchant” refuză să fie învățat lucruri pe care nu le cunoaște. La o examinare la care iau parte și părinții și învățătorul, acesta din urmă îl întreabă pe puști, arătând spre un portret de-al lui Mitterrand, cine e cel reprezentat, iar el îi răspunde calm că este un bărbat. La fel cum, în fața unui fluture conservat în rășină, răspunde că ce vede este o crimă. În fine, învățătorul enervat arată spre un glob terestru, întrebând dacă este un cartof sau o minge de fotbal. Ernestino, micul terorist, răspunde prompt că este și un cartof, și o minge de fotbal, și pământul, lăsându-și în același timp - cu multă lejeritate - coatele pe spătarul scaunului, demonstrând, deci, că este capabil să abstractizeze. Ceea ce din afară pare să fie încăpățănare la aceste personaje teroriste, poate să țină, de fapt, de vizionarism.

Trecerea textului Antigonei lui Sofocle prin mai multe mâini, prin mai multe limbi și prin mai multe medii duce, o dată, la mici schimbări precise de acțiune și personaje, dar mai importante sunt diferențele de nuanță pe care un cuvânt sau altul poate să le suporte. Așa cum este „Antigona” lui Straub și Huillet (după ce a trecut pe la Hölderlin și Brecht), imaginea lui Creon seamănă astăzi cu cea a lui Hitler. Spre exemplu, Creonul lui Straub vorbește despre nevoia ca statul să fie curățat (de dizidenți), ceea ce în textul lui Sofocle nu e de găsit.

Actorii din „Antigone” stau pe scena aceluiași Teatro di Segesta, în timp ce corul, format din patru bătrâni, ocupă centrul amfiteatrului. Limita spațială este intens accentuată, fiind probabil cel mai semnificativ element vizual. La fel ca în tragedie, personajele par rupte din timp, iar acțiunile lor nu ajung niciodată direct la receptor, nu au loc niciodată sub ochii noștri. Lipsa decorurilor - mult mai radicală în acest film decât în „Moses und Aron” - nu este propriu-zis o absență, cât o comprimare. Fiecare personaj - fie că e vorba despre Antigona, Ismena, Creon sau despre Hemon - trebuie să cuprindă și să exprime atitudini și viziuni despre lume. Pentru a face vizibile

aceste esențe din ei, Straub și Huillet epurează spațiul și impun actorilor, probabil, o anumită disciplină a ținutei, pentru că monumentalitatea acestor personaje reiese nu din gesturi emfaticе, cât din sonoritatea limbii și mimicii lor.

## Danièle și Jean-Marie

Jonathan Rosenbaum își începe cronică la „Moses und Aron” vorbind despre propria experiență ca spectator al filmelor realizate de cuplul Huillet-Straub:

„Probabil că nu există cinești în viață care să mă intimideze mai mult decât echipa formată de Straub și Huillet. Nu pot să cred pe nimeni care le-ar descrie munca drept ușor de primit; ușor de consumat, poate. La nivel material [n.m. senzorial] întotdeauna sunt încântat de faptul că folosesc sunetul în priză directă și intrigat de mișcările de aparat care lasă impresia că parează această deschidere, într-un mod la fel de didactic și de decisiv prin efectele pe care le stârnesc precum contraplanurile lui Lang. Dar în nici un caz nu e floare la ureche când vine vorba de citirea și producerea textelor pe care le abordează. În mod obișnuit, experiența mea presupune un respect neriguros pentru ceea ce fac, combinat cu sentimentul că mă risipesc înapoia celor doi, ceea ce mă face să-i privesc ca pe niște *utopici* ce-și îndreaptă filmele înspre niște spectatori *ideali*, care încă nu există.”

În prima parte a unui documentar din 2001 de-al lui Pedro Costa<sup>4</sup>, auzim cum Straub iese pe hol să se răcorească după o polemică tensionat-amuzantă cu Danièle, stârnită pe marginea montajului în derulare. În timp ce vedem o fotografie din „Sicilia!”, o dată cu Danièle, îl auzim pe Jean-Marie cum îngână în hol ca un nebun ceva care aduce vag a muzică, după care bagă aproape timid și satisfăcut capul pe ușă întrebându-și audiența (pe Danièle, cu precădere, și mai puțin pe Costa) ce film de Mizoguchi se termină așa. Iese pe hol, se întoarce, urmează o conversație despre racorduri, se revine la secvența de montaj. Vedem marea (din film) filmată în *travelling* și abia atunci, când lumina este stinsă și toți ochii sunt pe proiecție, Danièle șoptește (la vreo șase minute după întrebare): „Contes de la lune vague” [n.m. après la pluie].”<sup>5</sup>

Danièle Huillet a murit în 2006. În 2010, Straub face „O somma luce”, un scurtmetraj, pornind de la episodul pierderii definitive a lui Euridice din „Paradisul” lui Dante.

1. Conversație din 1975 cu Tag Gallagher, citată de acesta în articolul „Lacrimae Rerum Materialized”
2. Interviul luat de Eduard Waintrop, „Antigone”, „Libération”, 1 septembrie 1992
3. Din 1982, adaptat după povestirea „Oh! Ernesto” de Marguerite Duras
4. Danièle Huillet / Jean-Marie Straub: „Où gît votre sourire enfoui?” / „Where Does Your Hidden Smile Lie?”, filmat în timpul perioadei de post-producție a lui „Sicilia!” (1999, regie Jean-Marie Straub, Danièle Huillet)
5. „Ugestsu Monogatari” / „Povestirile lunii palide după ploaie” (1953, regie Kenji Mizoguchi)

## UPA - MAREA SCHIMBARE DIN ANIMAȚIA AMERICANĂ A ANILOR '50

de Ela Duca

Dacă anii '30 au stabilizat animația ca industrie, anii '40 au solidificat importanța ei ca mediu artistic: studiourile și-au mărit cantitatea și calitatea producțiilor odată cu dimensiunea lor și rivalitatea dintre ele se măsoară în succesul pe care îl aveau la *box-office* și în premiile câștigate. Până la sfârșitul anilor '40, era clar că lui Disney i se opuneau deja câteva studiouri în care animatorii dornici să-și demonstreze talentul încercau să conceapă animații diferite de stilul realist impus de acesta. Cursa acerbă dintre studiouri era condusă, în mare, de dorința/nevoia de a crea un personaj sau o serie animată bazată, de cele mai multe ori, pe gaguri vizuale amuzante, care să aibă un succes uriaș la public. În acest context atât de stresant și competitiv, dar și generator de satisfacții și prietenii, sfârșitul anilor '40 aduce o schimbare fundamentală în stilul și tehnica adoptate până atunci în animația americană prin UPA (United Productions of America), studio care a inițiat o mișcare anti-realism și pro-stilizare. Sătui de stilul impus de Disney, animatorii de la UPA s-au concentrat pe designul minimalist al personajelor și fundalurilor și pe modul de a reda ideile cât mai simplu și creativ cu putință.

Prospetimea vizuală oferită de tehnica animației limitate („limited animation”), relativ neexploată până atunci, avea să revoluționeze mediul animației. Animația limitată presupune refolosirea părților individuale ale unui desen cu scopul de a reduce costurile producției. Însă folosirea acestei tehnici în scop creativ, nu economic, se datorează inovatorilor de la UPA. Personajele lor aveau un aspect plat, fundalurile erau schițate fără prea multe detalii, spațiul fiind sugerat de câteva elemente amplasate pe foaie și paleta de culori era neobișnuită și îndrăzneată. Esențiale pentru a stabili ritmul și spiritul poveștii, sunetul și muzica mergeau deseori spre zona jazzului. Mișcarea camerei era, deseori, de panoramare, urmărind traseul nestingherit al personajului prin fundalurile care se schimbau în spatele lui.

Fondată de trei foști animatori care plecaseră de la studiourile Disney în urma grevei din 1941 – Stephen Bosustow, David Hilberman și Zachary Schwartz – compania a produs inițial animații de propagandă și educative legate de contextul celui de-al Doilea Război Mondial sub numele Industrial Film & Poster Service. Primul film care ilustra abordarea proaspătă a audiovizualului în animație a fost „Fraternitatea oamenilor” („Brotherhood of Man”). Regizat de Robert (Bobe) Cannon în 1945, filmul promova ideea toleranței dintre rase și lansa stilul

minimalist care va deveni caracteristic UPA. John Hubley, care avea să devină unul dintre cei mai prolifici animatori independenți, a realizat animația acestui film, în care un bărbat american caucazian se trezește peste noapte că este vecin cu oameni din toate rasele. Impulsul lui inițial este de a îi întâmpina cu brațele deschise, însă o variantă fantomatică a lui iese din el și îl împiedică să se împrietenească cu ceilalți, motivând că „sunt diferiți”. La fel se întâmplă și cu vecinii din rase diferite - sunt împiedicați să comunice de întruchipările preconcepțiilor lor, versiuni mai mici ca dimensiune, conturate cu alb și colorate în aceeași nuanță neutră. Un narator le explică prin ce sunt diferiți și ce anume îi face egali, în final fiind încurajați să „meargă înainte împreună”.

După „Fraternitatea oamenilor”, studioul și-a schimbat denumirea în UPA (1946) și a început să producă scurtmetraje de animație pentru casa de distribuție Columbia. În 1949, John Hubley creează personajul domnului Magoo (Mr. Magoo): un bătrânel scund, bogat, foarte încăpățânat și certăret, care intră în felurite încurcături din cauza vederii sale slabe. Acesta este primul personaj „uman” care devine celebru în perioada respectivă, două dintre regulile studioului fiind „fără animale vorbitoare” și „fără violență în animații”. Apoi, Bobe Cannon regizează „Gerald McBoing-Boing” (1950), povestea unui băiețel care se exprimă prin efecte sonore, în loc să vorbească normal. Animația este concepută de Hubley și este adaptată după o poveste scrisă de Dr. Seuss (celebru autor de cărți pentru copii). Naratorul și personajele vorbesc în rime, completând progresiv povestea lui Gerald, care intervine numai prin diverse sunete („boing boing”). Este foarte interesantă aici folosirea culorilor: predomină culorile calde, mai puțin într-o secvență nocturnă când tonurile devin reci și Gerald este conturat cu alb. De asemenea, obiectele aflate în fundal sunt concepute neconvențional: petele de culoare fie ies din contur, fie nu umplu tot. Gerald va aduce primul Oscar pentru UPA și, alături de Magoo, va apărea în mai multe animații produse ulterior. Studioul obține încă două Oscaruri pentru „Când Magoo zboară” („When Magoo Flew”) în 1955 și „Mașina lui Magoo” („Magoo's Puddle Jumper”) în 1956.

Anii '50 au fost ani de succes la public și de recunoaștere din partea criticilor, care apreciau direcția în care UPA dusesese animația. Devenit emblematic pentru studio, stilul UPA nu însemna că toți animatorii desenau la fel (ca la Disney). Dimpotrivă, aceștia erau



încurajați să experimenteze în căutarea propriei amprente și să găsească formula potrivită fiecărui subiect din punct de vedere vizual și auditiv. „Inima povestitoare” („The Tell-Tale Heart”, 1953), regizat de Ted Parmelee, a fost primul desen animat introdus în categoria X, adică destinat vizionării de către adulți. Desenat într-un stil gotic, sumbru și narat de vocea obsedantă a lui James Mason, acest film ilustrează povestirea omonimă a lui Edgar Allan Poe, în care un personaj anonim încearcă să demonstreze că nu e nebun după ce ucide și ascunde cadavrul unui bătrân cu „un ochi de vultur”. „Rooty Toot Toot”, regizată de John Hubley în 1951, este un exemplu de animație în care povestea dintr-o melodie jazz tradițională americană („Frankie and Johnny”) este adaptată la mediul animat. Acuzată deuciderea iubitului ei pianist, care o înșela cu o cântăreață, Frankie se apără în instanță. Și aici Hubley utilizează creativ culorile. Rochia și pălăria lui Frankie sunt două pete neconturate de roșu, fundalurile sunt pictate în nuanțe de gri, albastru sau oranj, cu diverse înflorituri și detalii. Reconstituirea declarației fiecărui martor este extrem de expresivă vizual, dominantele cromatice fiind schimbate de la gri neutru (barmanul) la albastru glacial (cântăreața, Nellie Bly), la alb inocent (avocatul apărării, Honest John the Crook). Filmul începe și se termină cu o melodie cântată de vocea naratoarei, restul fiind construit din alte momente muzicale, cum ar fi declarația provocatoarei Nellie Bly sau soloul de tobe făcut de judecător cu ciocanul lui. Coloana sonoră este presărată cu bucățele de melodii jazz, sunete de saxofon sau pian care ilustrează o acțiune și ruperi de ritm care fac trecerea dintre ele.

Însă începutul anilor '50 a reprezentat și începutul declinului UPA. Guvernul american investiga atunci legăturile oamenilor din *show-business* cu ideologia comunistă, ruinând sute de cariere. UPA devenise și ea țintă a FBI-ului și, de frica investigațiilor, Columbia forțează studioul să îl concedieze pe John Hubley, printre alții. Acesta își lasă în urmă colegii de la UPA cu un moral scăzut și cu nevoia de a umple un mare gol. Studioul începe să se confrunte și cu probleme financiare, depășind bugetele alocate animațiilor care nu produc îndeajuns. Steve Bosustow a încercat să reorienteze activitatea studioului spre noul mediu al televiziunii, dar, în final, a fost nevoit să îl vândă lui Henry Saperstein la începutul anilor '60. Acesta din urmă continuă colaborarea cu televiziunea (CBS), producând o serie cu personajul domnului Magoo și, ulterior, concepând o nouă serie bazată pe banda desenată „Dick Tracy”. Nevoia de a realiza episoadele în mare viteză duce la diminuarea calității animației și la folosirea animației limitate exact cum nu trebuie – din necesitate, fără concepție stilistică.

Frumusețea și expresivitatea stilului UPA au fost adoptate peste tot în jurul lumii, inspirându-i până și pe cei de la Disney să încerce noua tehnică a animației limitate („Toot, Whistle, Plunk and Boom”, 1953). Însă cea mai mare influență a fost, cu siguranță, exercitată asupra școlii de animație iugoslave, Zagreb Film (înființată în 1955), care a dat în anii '60 unele dintre cele mai interesante filme de animație: „Surogat” (de Dusan Vukotic, 1961), „Porcul muzical” („Muzikalno Prase”, Zlatko Grgic, 1966) și „Curiozitate” („Znatizelja”, Borivoj Dovnikovic, 1966). Ecouri ale tehnicii au ajuns până în U.R.S.S., unde animatorii de la Soyuzmultfilm tocmai începeau să se desprindă de influența Disney prin animații ca „Povestea unei crime” („Istoriya odnogo prestupleniya”, 1962) și „Film! Film! Film!” (1968), ambele regizate de Fyodor Khitruk.

Animația limitată a fost folosită intens și, deseori, necreativ în seriile de animație pentru copii pentru mediul televiziunii. Datorită bugetelor reduse pentru acest tip de producție, canalele TV au fost inundate de sute de episoade ale unor seriale care au devenit mai mult sau mai puțin cunoscute și iubite. Cele mai populare au fost produse de studioul Hanna-Barbera între 1960 și 2000: „Familia Flinstone”, „Scooby-Doo” și multe altele. Pe de altă parte, animația limitată a născut și un subgen foarte apreciat de animație în Japonia – *anime*-ul.

UPA a fost blamată pentru utilizarea animației limitate din motive financiare și pentru încurajarea animatorilor talentați care pleaseră de la Disney să adopte stilul opus. Adevărul este că acești artiști au profitat de contextul unic din anii '50 să experimenteze cu un alt mod de a ilustra și să-și descopere, fiecare în parte, drumul. Așadar, stilul UPA poate fi considerat totalitatea stilurilor descoperite individual de animatorii care au modernizat animația americană în anii '50.





## MINIMALISMUL LUI PEDRO COSTA

de Andra Petrescu

„Încerc să fac ca experiența cinematografică să fie mai normală, ordinară, mai constantă, mai dedicată, având o corespondență cu realitatea.” - și cinematograful lui așa e, *ad litteram*.

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

În mai bine de 10 ani petrecuți filmând în cartierul Fontainhas, Pedro Costa a trecut printr-un proces de epurare stilistică – a renunțat la mișcări de aparat, la lumini, la actori profesioniști, în favoarea cadrului fix, lung, care înregistrează un portret în mișcare (asta atunci când modelul se mișcă), și a actorilor neprofesioniști (aceiași). Felul lui de a privi actorul amintește de *screen test*-urile lui Andy Warhol, unul dintre artiștii care îl entuziasmează pe Costa.<sup>2</sup>

### Narațiunea minimală

Într-un articol despre „Juventud em marchada” (2006), Nathan Lee afirmă că, pentru a înțelege un film atât de dificil, trebuie să înțelegem ce îl motivează pe minimalist, care poate fi reductiv sau *reluctant*. Minimalistul reductiv este cel care, printr-un proces de eliminare și simplificare, caută o formă esențializată, mai onestă, de reprezentare a realului, precum fac Constantin Brâncuși și Robert Bresson. Minimalistul *reluctant* este cel care rezistă tentației

de a mai adăuga ceva la ceea ce există și e autentic; Andy Warhol și Pedro Costa aparțin acestei categorii.<sup>3</sup> Pentru a înțelege ce face Pedro Costa în filmele lui, ce îl determină pe el să aleagă o cameră digitală Panasonic în locul peliculei de 35 mm, să filmeze 2 ani în fiecare zi, ca și cum ar fi un funcționar cu program de lucru de la 8 la 16, trebuie știut că cinema-ul lui rezultă dintr-o relație apropiată cu oamenii pe care îi filmează, cărora simte că le datorează un tip de cinema sincer. Nu doar că filmele lui Costa pot fi văzute ca un singur film complet, dar ele trebuie analizate în ansamblu, căci Fontainhas se lasă descoperit doar prin persistență.

Filmografia lui Costa se poate împărți în două constante: „O Sangue” („Sânge”, 1989), „Casa de lava” („Casa de lavă”, 1994), „Ossos” („Oase”, 1996) și „No cuarto de Vanda” (2000), „Juventud em marhada” (2006), „Tarrafal”, „Rabbit Hunters”, „Ne change rien”. În prima parte sunt filme a căror narațiune e mai consistentă, în care personajele se dezvăluie camerei, seria de evenimente evoluând progresiv, dar unde incidentul și întâmplarea intervin în desfășurare, denotând o oarecare impresie (falsă) de realitate – adică prin evenimente mărunte, aparent neimportante sau fără justificare – efect fără cauză. Mariana („Casa de lava”) ajunge pe insulă dintr-o întâmplare (trebuie să însoțească bolnavul comatos acasă, după ce o scrisoare anonimă le-a cerut să-l înapoieze la Capo Verde, locul lui natal). Chiar dacă narațiunea e mai lejeră, povestea și seria evenimentială sunt prezente în aceste filme de la începutul carierei lui Pedro Costa. De exemplu, în „Ossos” seria evenimentială e următoarea: Tina vrea să-și omoare copilul nou-născut, tatăl își ia copilul și stă pe stradă, departe de mamă, o asistentă are grijă de ei pentru o perioadă (neclară temporal), în cele din urmă tatăl rezolvă problema, dându-i copilul unei prostituate. Narațiunea e formată din momente care nu duc povestea mai departe, din timpuri morți, dar prezența autorului e sesizabilă în aceste filme. Nuanțele minimaliste din „Ossos” sunt mai apropiate de ceea ce făcea Robert Bresson, țin mai degrabă de principiile minimalismului reductiv, decât de ceea ce urma să facă Pedro Costa mai târziu. Deci, până la „No cuarto de Vanda”, Costa a eliberat narațiunea de principiul cauză-efect, a redus caracterizarea la detalii fizice și gestuale și a introdus timpuri morți. „Minimaliștii pun accent pe context – arta ca fenomen în spațiul real și timp –, muzee cutii-albe și expoziții organizate ad-hoc, artă integrată în pământ, exterioare extraordinare.”<sup>4</sup> scrie Peter Schjeldahl într-un articol din *New Yorker*. „Casa de lava” și „Ossos” subscriu și ele acestei convingeri minimaliste, chiar dacă narațiunea e complexă prin comparație cu următoarele producții ale portughezului. Ce au în comun toate filmele lui Costa - și ține de minimalism - e relația cu spectatorul,

cel căruia îi sugerează că, pentru a înțelege, trebuie să aibă în vedere contextul.

Odată cu „No cuarto de Vanda” stilul lui Costa, dacă nu s-a schimbat complet, atunci a devenit mai auster, mai esențializat, mai subtil metaforic. Atât în „Ossos”, cât și în „Casa de lava”, există - chiar dacă puține - secvențe menite să ofere spectatorului detalii despre psihologia personajelor; nu e vorba de invitații la identificare, ci una la simpatie, la revoltă, la înțelegere (la a nu judeca). Printr-o conjunctură oarecare, Tina e trimisă de prietena ei, Vanda, să facă curățenie în casa asistentei. Fata deschide gazele și se așază cu fața lângă cuptor, așteptând să moară. Asistenta o găsește la timp și, pentru că se simte responsabilă, o vizitează în cartierul ei. Ei bine, secvența ce urmează în cartierul Tinei e o revelație psihologică a caracterului fetei; discuția dintre asistentă și sotul Vandei, turnura pe care o ia relația celor două femei care s-au întâlnit întâmplător apelează la tehnici scenaristice de a caracteriza personajele. Nu e o caracterizare în sensul clasic, ci o încercare de a înțelege motivația și psihologia personajului; prin personajul asistentei, prin subiectivitatea ei (care probabil reprezintă o sensibilitate burgheză, exterioară locuitorilor din Fontainhas), spectatorul poate presupune motivația Tinei. Ceea ce e minimalist la „Ossos” sunt cadrele fixe și lungi, felul în care sunt exploatate locațiile reale, lipsa de interpretare a unora dintre actori, narațiunea aparent inexistentă, austeritatea compoziției cadrului.

După filmarea pentru „Ossos”, un proiect cu o echipă de filmare numeroasă, care avea nevoie chiar și de asistența poliției, Pedro Costa a hotărât să renunțe la peliculă în favoarea digitalului. „No cuarto de Vanda” e rezultatul unui experiment de 2 ani, timp în care Pedro Costa a rămas în cartierul Fontainhas și a filmat după un program de lucru de 8 ore pe zi, 6 zile pe săptămână. A face film nu e artă pentru regizorul portughez, e ceva ce se poate (e necesar a se) face zilnic, „chiar dacă actorul sau rezultatul pare spectatorului

ceva mitic, frumos sau bun”.<sup>5</sup> „No cuarto de Vanda”, deși un film de ficțiune, a primit premii la festivaluri de film documentar pentru acuratețea cu care ilustrează viața unui dependent de heroină și *crack*, și reprezintă o evoluție în filmografia lui Costa. E o evoluție și nu doar o schimbare pentru că odată cu „Vanda” se observă o rafinare a intențiilor regizorale. Narațiunea se aplatizează, seria evenimentială se reduce la ilustrarea obiceiurilor dependenților și a demolării cartierului Fontainhas ca urmare a unei directive guvernamentale de mutare a locuitorilor în blocuri noi. Personajele nu mai sunt caracterizate, rămân opace pentru spectator. Costa nu mai are pretenția că aparatul de filmat poate descoperi motivația psihologică a personajului, nu mai „investighează”, ci se oprește și privește. Povestea e narată prin perspectivele a trei tablouri: viața Vandei (secvența din camera ei și cu ea în cartier), viața cartierului (secvențe cu barăcile în curs de demolare), viața unori tineri ce împart o casă (secvențe în acea casă).

„No cuarto de Vanda” e un omagiu adus realității, tocmai prin această supoziție: că suprafața (corpul, volumul, culoarea atunci când e lumină) e tot ceea ce putem vedea; ochiului (deci și camerei) îi este negată psihologia, spiritualitatea. Spectatorului nu i se spune de ce Vanda e dependentă de *crack*, de ce vecinii ei își injectează heroină sau de ce barăcile din Fontainhas se demolează și nici ce se va întâmpla cu ei. Construcția filmului se bazează pe o serie de evenimente repetitive, pe unghiuri de filmare repetitive și pe durata (neîndurătoare) a cadrelor. Totuși, ceea ce face Costa nu e realism în sensul bazinian, ci efectiv o abstractizare a banalului, a ordinarului, a realității; e vorba de redarea unei realități literale – Vanda fumând e o acțiune care se petrece într-adevăr și e redată ca atare, dar suma secvențelor filmului nu formează un efect de film realist.

Dacă „No cuarto da Vanda” mai poate fi confundat cu un film realist, atunci în „Juventud em marchada”, cu lipsa lui de cronologie, cu



Casa de Lava 1994

dialogurile reci, inexpressive, e mai clară intenția lui Costa de a accentua autenticitatea gestului fizic pentru a abstractiza realitatea și nu pentru a crea un efect de realism; nuanța metaforică din „Casa de lava” nu se pierde odată cu „Ossos”, dar se stilizează și devine mult mai subtilă. Pentru înțelegerea filmelor lui Costa e nevoie de mai mult, de o cercetare ulterioară vizionării, a istoriei, a geografiei locului și a politicilor aplicate categoriei sociale din care provin oamenii respectivi; apoi, frumusețea filmelor constă tocmai în demersul lui de a consemna spațiul cartierului prin continuitate și constanță.

Pedro Costa încearcă să găsească un loc în natură pentru camera lui, în care să nu deranjeze actorul, să nu abuzeze percepția, să intervină cât mai puțin în dinamica rutinei personajului. În proiectul său din Cartierul Fontainhas, Costa încearcă să se integreze în comunitatea locuitorilor, să minimalizeze diferența dintre comportamentul lor real și cel din fața camerei, astfel încât rezultatul să fie cât mai ordinar. Aleg să folosesc termenul „ordinar” pentru că mi se pare cel mai apropiat cuvânt de ceea ce își dorește Costa să facă, și anume să redea ritmul organic al monotoniei zilnice, al activităților casnice și banale care ocupă viața locuitorilor din Fontainhas. De aici pornește motivația lui Costa de a filma zilnic, constant, perioade lungi de timp; filmând zilnic, munca echipei (actori, regizor, operator) devine rutină, care va genera tocmai normalitatea dorită. „Minimalismul a triumfat fără să devină vreodată popular. Ca tip de artă, e dinadins plictisitor.”<sup>6</sup> Filmele lui Costa sunt plictisitoare, și sunt așa pentru că nimic nu se întâmplă în acțiunea lor. Un cadru fix, de minute întregi, o surprinde pe Vanda cum se droghează în timp real. Chiar atunci când narațiunea se dezvăluie progresiv spre un deznodământ, filmele lui Costa provoacă răbdarea spectatorului prin ambiția de a reda, în timp real, cele mai firești și banale acțiuni umane: somn, mâncat, stat, uitat pe perete, tricocat, plâns.

## Despre importanța duratei în filmul minimalist

„În minimalism, durata e un factor major în schimbul dintre proceduri abstracte și conceptuale și experiențe bazate pe senzorialitate. Insistența pe forme simplificate sau pe serialitate face ca experiența temporală și spațială a spectatorului în fața lucrării (artei minimaliste) să fie la fel de rezistentă ca cea a formelor prezentate. Lucrarea funcționează doar prin persistența în timp a spectatorului. Aici, termenul „simultaneitate” nu se referă doar la expunerea unor evenimente în același timp, ci la integrarea lucrării în condițiile sale de receptare. Mai exact, se referă la coexistența reprezentării și a spectatorului. În cinema, reprezentarea evenimentelor în timp real este principalul mod de a concepe coexistența celor doi.”<sup>7</sup> scrie Ivone Margulies.

Prin durata cadrelor și a acțiunilor în timp și spațiu reale, Costa pune accent pe trup, pe cuvinte și pe spațiu în detrimentul psihologiei. El dă obiectului o importanță extraordinară – putem vedea doar ceea ce există, esența e în opacitate. Nu se poate presupune că îi putem întrevedea personalitatea, gândurile sau dorințele ascunse. Și face acest lucru prin redarea timpului real, prin durată. Aparatul de filmat și-a găsit locul în camera Vandeii, a devenit o parte integrantă a geografiei spațiului, și asistă la un eveniment fără să perturbe; din dorința de a-și face prezența cât mai pertinentă (nu e vorba de o prezență invizibilă a autorului, ci de una agreată de actor), luminile folosite au fost doar naturale și, uneori, se reduceau la o lampă de pe noptiera Vandeii. Uneori imaginea e întunecată, corpurile actorilor și ale mobilierului rămân în umbră, doar contururile se evidențiază. Lipsește mișcarea aparatului, care își păstrează



The Rabbit Hunters 2007

aceeași poziție fixă în fiecare cadru. Această insistență a cadrului pe imagine subliniază mișcarea fizică a actorilor, sau lipsa lor de mobilitate în anumite momente. Pedro Costa cere spectatorului să observe – sau, mai corect, să ia în considerare – că în film există mai mult decât ceea ce a observat și redat camera, iar capacitatea observațională a camerei e limitată la spațiul fizic. Adică, atât actorul cât și spațiul fizic, care compun cadrul, își păstrează, în fața lentilei, opacitatea materială. Spectatorul, confruntat cu timpul real al unei acțiuni efectuate de actor, are conștiința prezenței sale în raport cu procesul cinematografic, cu opacitatea lipsei de interpretare a actorilor. Pentru a înțelege filmele lui Costa, el trebuie să urmărească nu ce observă prin intermediul camerei, ci relația care se stabilește, în timp, între ea (camera) și actor. Tocmai această calitate a camerei, pe care Costa o remarcă la Andy Warhol, a rezultat din procesul de eliminare, sesizabil din ce în ce mai esențializat, în filmografia regizorului portughez. Costa subliniază, într-un interviu, că spectatorul trebuie să vrea și să poată vedea, dar asta necesită un efort – răbdare.

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

## Vanda și Ventura

Pedro Costa a rezumat, în interviuri diferite, două răspunsuri a doi dintre actorii săi neprofesioniști. Vanda, cea care refuză orice invitație la festivaluri de film, i-ar fi spus: „Ascultă, asta e o prostie! Tu ce crezi acum, că-mi faci un bine, că-mi schimbi viața?”<sup>8</sup>

Ventura, ceva mai morocănos și interiorizat decât Vanda, s-a revoltat: „Asta e un film, dar să nu crezi nici măcar pentru o secundă că tu poți să mă înțelegi pe mine, că tu poți să știi ce sunt eu, că tu poți chiar să intri în mintea mea. Doar pentru că ai o cameră, nu înseamnă că poți!”. Și asta e foarte adevărat, admite Pedro Costa.<sup>9</sup> Pe Ventura l-a cunoscut prin cartier, dar niciodată nu au interacționat mai mult decât politicos. Când demolarea cartierului Fontainhas era pe final și cartierul nou, înspăimântător de alb, era aproape gata, Costa a început să lucreze la „Juventud em marchada” – o istorie a primului om care a venit din Capo Verde în Fontainhas. Ventura era unul dintre primii. Filmul a fost receptat drept o întoarcere la stilul metatoforic din „Casa de lava” datorită narațiunii acronologice, a secvențelor de *flashback* în care Ventura se întâlnește cu fiii săi sau cu personaje din trecutul lui.

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

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

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

1. Pedro Costa citat în „Necesidad de Pedro Costa”, de Carlos F. Heredero, Cahiers du Cinéma España, nr. 6 Mai 2009
2. „Pedro Costa on the Secrets of Warhol”, interviu realizat de Eugene Kotlyarenko [http://www.interviewmagazine.com/film/pedro-costa-criterion-collection#\\_](http://www.interviewmagazine.com/film/pedro-costa-criterion-collection#_)
3. Nathan Lee, „No More Drama”, iulie 2007, <http://www.villagevoice.com/2007-07-24/film/no-more-drama/>
4. Peter Schjeldahl, „Bare Minimal”, mai 2004, [http://www.newyorker.com/archive/2004/05/03/040503craw\\_artworld#ixzz1fZkGdLff](http://www.newyorker.com/archive/2004/05/03/040503craw_artworld#ixzz1fZkGdLff)
5. „Pedro Costa, the Trembling Moment”, interviu realizat de Kenichi Eguchi, aprilie 2008, <http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/index.html>
6. Idem iv
7. Ivone Margulies, „Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday”, Duke University Press, 1996, p. 51
8. „Costa por Costa”, de Carlos Reviriego, Cahiers du Cinéma España, nr. 6 Mai 2009
9. Idem v



## ABBAS KIAROSTAMI MAESTRU AL SIMPLITĂȚII

de Anca Buja

*„Îmi plac filmele tale pentru simplitatea și fluența lor, cu toate astea sunt foarte greu de descris. Trebuie văzute pentru a fi înțelese.” (Akira Kurosawa)*

Născut în 1940, Abbas Kiarostami, regizorul cel mai cunoscut din Noul Val Iranian, este renumit pentru filmele sale cu subiecte umaniste, aflate la limita dintre documentar și ficțiune; filme care provoacă spectatorul pe parcursul vizionării și care rămân agățate de gândurile lui mult timp, născând în primul rând întrebări legate de natura umană, dar și întrebări cu privire la natura cinematografului, la statutul spectatorului sau al autorului. Fără îndoială, Kiarostami este unul dintre măștrii cinematografului contemporan, unul dintre puținii regizori despre care se poate spune că reinventează și chestionează limbajul cinematografic cu fiecare film. Kiarostami este și poet, fotograf și artist instalaționist.

### Căutarea simplității

Abbas Kiarostami a debutat în cinema la începutul anilor '70 cu scurtmetraje destinate copiilor, realizate în cadrul „Institutului pentru dezvoltare intelectuală a copiilor și adolescenților” din Teheran. Primul său scurtmetraj, „Pâine și uliță” („Nan o Kucheh”, 1970), este construit în jurul unui conflict neînsemnat: un băiețel nu are curaj să treacă de un câine care-l mârâie. Primul lucru care atrage atenția la acest film este simplitatea subiectului și a structurii. Simplitate care poate fi pusă pe seama scopului educativ al filmului și a publicului țintă, copiii. Într-unul dintre primele sale lungmetraje, „Unde e casa prietenului meu?” („Khane-ye doust kodjast?”, 1987), realizat într-adevăr pentru același institut, conflictul se rezumă la un caiet luat din greșeală, pe care protagonistul se chinuie pe parcursul întregului film să-l înapoieze colegului său de bancă. Cei aproape douăzeci de ani petrecuți practicând un cinema destinat copiilor l-au determinat pe Kiarostami să rămână fidel subiectelor simple și conflictelor minore de-a lungul întregii sale cariere. El va elimina treptat suspansul, rezolvarea conflictului și va adopta o structură deschisă.

După această perioadă, în care filmele sale se aseamănă neorealismului italian, Kiarostami va începe cu adevărat să experimenteze cu limbajul. Iar experimentul pornește tocmai de la poveste. Cu toate că refuză formula narativă de proveniență literară, Kiarostami afirmă în documentarul „On Making Five” (2005) că cinemaul „nu poate exista fără poveste”, așa că dezvoltă un mod de a povesti specific cinematografului. Nescriind un scenariu, ci doar schițându-și ideea filmului pe câteva pagini, Kiarostami face de la bun început pact cu întâmplătorul. Dialogurile se scriu pe loc, la filmare, din gura actorilor, de cele mai multe ori neprofesioniști, iar povestea se naște propriu-zis pe platoul de filmare, singurul reper pentru autor fiind ideea de la care a pornit. Spre exemplu, finalul din „Gustul cireșei” („Ta'm-e gilass”, 1997), în care tot angrenajul din spatele camerei este demascat, este o pură întâmplare. Mulțumită peliculei care s-a voalat, s-a pierdut finalul, iar el a hotărât să folosească materialul filmat cu o cameră digitală pentru *making of*. Această decizie nu a fost una disperată, ci s-a potrivit de minune viziunii sale despre cinema.

Pe lângă faptul că acceptă ca viața să fie coautorul filmelor sale, folosește mereu o structură deschisă în încercarea de a-i impune cât mai puțin spectatorului („filmele mele sunt pe jumătate terminate”, afirmă chiar el în documentarul „On Making Five”) și de a-l face părtaș la actul creației. Refuzând răsturnările mari de situație, Kiarostami preferă mai degrabă linearitatea faptelor, cu micile lor volute. Astfel, povestea se spune cu o cursivitate asemănătoare curgerii timpului, trimitând mereu la întregul din care face parte - viața.

O altă preocupare de-a sa este aceea de a rămâne fidel subiectului și de a reuși să-i restituie spectatorului adevărul, adică de a reda natura și natura umană fără ca intervenția întregului mecanism pe care-l presupune cinematograful să fie simțită. Regizorul și-a dat însă seama că acest scop este imposibil de atins, așa că a încercat mereu măcar să reducă procentajul de artificialitate care intermediază între subiect și spectator. Folosindu-se de o echipă restrânsă și renunțând până și la indicații pe platou, încearcă să stânjenească cât mai puțin cu puțință actorii, mai ales pe cei neprofesioniști, pentru a-i dezvălui spectatorului natura umană în stare pură.

Kiarostami își asumă minciunile pe care e nevoit să le prolifereze în încercarea de a dezvălui adevărul prin cinema și mărturisește, în documentarul „10 on Ten” (2004), că „nu ne putem apropia de adevăr decât prin minciună” sau că „uneori, ficțiunea e mai realistă decât



realitatea”. Filmul „Close-up” („Nema-ye Nazdik”, 1990) – povestea unui personaj real, Ali Sabzian, care se dă drept Mohsen Makhmalbaf (un cunoscut regizor iranian) din pasiune pentru cinema – este un bun exemplu al modului în care autorul face ca limita dintre documentar și ficțiune să devină, practic, insesizabilă. Kiarostami folosește imagini din procesul real al lui Sabzian, iar restul filmului este, în mare parte, realizat din reconstituiri pe care spectatorul are tendința să le considere de asemenea reale. Personajul principal fabrică o minciună din dragoste pentru cinema și devine vinovat de exact aceeași „crimă” pe care o săvârșește Kiarostami, nu numai în acest film, ci în majoritatea filmelor sale. Despre „Close-up”, autorul ne spune în același interviu: „motivul pentru care îmi place acest film este că până și eu, autorul, nu-mi pot da seama foarte clar care părți sunt ficțiune și care, documentar”.

Dar Kiarostami are de multe ori tendința să-și dezvăluie micile minciuni. La câțiva ani după „Unde este casa prietenului meu?”, face un fals documentar, „Viața merge înainte” („Zendegi va digar hich”, 1992), în care regizorul și fiul său pleacă pe urmele copilului din filmul anterior pentru a descoperi dacă a supraviețuit în urma cutremurului devastator care avusese loc în Iran cu câteva zile în urmă. Astfel, Kiarostami își dezvăluie practic toate secretele filmului precedent, dar și pe ale celui în curs – e foarte clar că regizorul din film nu este Kiarostami. „Printre măslini” („Zire darakhatan zeyton”, 1994), următorul său lungmetraj, arată cum a fost realizată una dintre secvențele din „Viața merge înainte” și greutățile pe care le întâmpină regizorul cu doi actori neprofesioniști care au o relație amoroasă

complicată. Nici de această dată, actorul care-l interpretează pe regizorul din film nu este Kiarostami. În acest fel, spectatorul devine conștient de constructul cinematografic, iar comunicarea dintre autor și spectator devine reală. Rolul spectatorului nu este nici pe departe cel de receptor neimplicat căruia i se servește o realitate pe care trebuie să o înghită necondiționat. El devine părtaș pentru că i-au fost dezvăluite niște secrete. Povestea i-a fost lăsată în seamă odată cu finalul filmului și continuarea îi aparține.

Pentru Kiarostami, cinematograful se situează pe același plan cu fotografia și poezia, iar cele trei moduri de expresie împrumută adesea unele de la altele în opera sa. Cel mai bun exemplu în acest sens este „Vântul ne va purta” („Bad ma ra khahad bord”, 1999). Titlul filmului coincide cu titlul poemului scris de Forugh Farrokhzad<sup>1</sup>, pe care protagonistul îl și recită la un moment dat. Un reporter din Teheran vine într-un sat să facă un documentar despre cea mai bătrână femeie din Iran, care stă să moară. Descoperă cu stupeoare că aici viața este prețuită indiferent de vârstă, iar toți sătenii speră ca bătrâna să mai trăiască. Personajul orbecăie, rostogolindu-se parcă la fel ca mărul pe care-l scapă la un moment dat din mână, pe străzile labirintice ale micului sat, în așteptarea morții. Le recită sătenilor poezii, le spune vorbe cu tâlc, nu pare să înțeleagă mare lucru din felul lor de a trăi, dar timpul petrecut aici trezește ceva în el și încearcă prin orice mijloace să-l prelungească. Avem parte de această experiență revelatoare odată cu el, însă nu știm dacă până la urmă a înțeles ceva din ea sau dacă nu cumva, ajuns înapoi în oraș, a uitat-o imediat.



Bad ma ra khahad bord 1999

# dosar | cinema minimalist

Acest film are o mișcare molcomă și continuă, care sugerează trecerea timpului, lăsând senzația că este traversat de viață, și, în același timp, o nemișcare care îmbie la contemplare și care sugerează veșnicia. Lucrurile se rostogolesc (mărul, mingea, mașina), oamenii aleargă (reporterul, copilul, medicul), vântul bate în lanurile de grâu sau în rufele întinse la uscat, telefonul sună mereu, femeia de vizavi naște, bătrâna moare... și toate acestea pe fondul unei liniști împietrite. Această opoziție dintre mișcare și nemișcare, dintre orășenii care încearcă să meargă în contra vântului și țărani care știu să se lase purtați de el, ne este sugerată încă din prima secvență. Mașina, în care se află reporterul cu echipa sa, șerpuieste mică pe drumul spre sat. Le auzim doar vocile celor patru în prim plan. Sunt toți neîncrezători în reperatele care li s-au dat: un copac foarte înalt pe un vârf de deal nu seamănă deloc cu a doua stradă la stânga după rond.

Filmele lui Kiarostami iau naștere unele din altele. Subiectele și personajele se plimbă de la un film la altul, dar, cu toate acestea, fiecare film este extrem de diferit de cel anterior, păstrând însă mărcile stilului inconfundabil al autorului. Toate aceste căutări despre care am vorbit nu sunt altceva decât căi de a ajunge cât mai aproape de singurul lucru care îl preocupă cu adevărat pe Kiarostami: sufletul omului ca parte dintr-un întreg mai mare, din natură. Omul este mereu în prim plan, dar adeseori este parcă înghițit de un ceva mai mare și mai puternic, sugerat de regizor prin planurile largi în care personajele sau mașinile se pierd. De cele mai multe ori, personajele sale se află într-o mașină în mișcare, într-un spațiu intim, care permite însă derularea lumii în planul doi, prin geamul mașinii care funcționează ca un al doilea ecran. În funcție de subiectul filmului, peisajele pot căpăta altfel de conotații, dar întotdeauna funcția lor este de a ne aminti că personajul nu este un individ izolat, ci este aruncat în lume ca oricare dintre noi.

Scopul filmelor lui Kiarostami nu este altul decât sufletul spectatorului, în care trebuie să se schimbe ceva, dar nu doar pe moment, în sala de cinema. Cinemaul practicat de el este unul deschis, iar spectatorului nu i se impune nimic. De cele mai multe ori e lăsat liber, să participe, să gândească, să găsească singur continuarea poveștii. Din acest motiv, Kiarostami poate fi considerat regizorul care își respectă cel mai tare spectatorul și care îi acordă rolul principal în fiecare film; în primul rând pentru că îl consideră suficient de inteligent pentru a participa în actul creativ și în al doilea rând pentru că îl constrânge să gândească permanent pe parcursul unui film. Nu îi servește nimic de-a gata și îi dă voie să chestioneze absolut orice. În documentarul „10 on Ten”, Kiarostami opune tipul de cinema hollywoodian – care își propune să satisfacă plăcerile și nevoile spectatorului, iar filmul se încheie în sala de cinema – cinemaului pe care îl practică el, preocupat de om și de sufletul său. Simplitatea filmelor sale nu înseamnă nimic altceva decât libertate mai mare pentru spectator. Cu cât filmul se folosește de mijloace mai puține și povestea este mai neconflictuală, cu atât implicarea spectatorului este mai mare.

## Creăm eliminând, nu adăugând<sup>2</sup>

Începând cu „Zece” („Dah”, 2002), Kiarostami adoptă un stil minimalist, iar filmele sale se apropie tot mai tare de esență. Subiectele simple – descoperite încă din perioada filmelor pentru institut, trecute apoi prin perioada căutărilor formale, în care opera sa cunoaște transformări uluitoare, de pe urma cărora cinemaul





mondial are de câștigat – se întâlnesc acum cu o simplitate și acuratețe formală. Trecerea către minimalism poate fi simțită în „Gustul cireșei”, unde întreaga acțiune se petrece într-o mașină, în care un bărbat, care vrea să se sinucidă din motive necunoscute, ia mai mulți oameni de pe drum și încearcă să-i convingă să-l ajute.

„ABC Africa” (2001) este un documentar realizat în Uganda despre copiii bolnavi de SIDA. După ce folosește materialul filmat pe camera digitală ca final pentru „Gustul cireșei”, Kiarostami începe să se gândească la beneficiile utilizării unei camere digitale, iar acest documentar îl convinge de posibilitățile digitalului. Dacă planul inițial era să filmeze pe peliculă, după ce s-a uitat la schițele de documentare filmate cu camera digitală, regizorul a înțeles că nu va mai putea surprinde aceeași naturaletă a personajelor în fața unei camere de 35mm și a unei întregi echipe de filmare. Folosind însă notițele filmate cu camera digitală la prima sa vizită în Uganda, Kiarostami a câștigat, pe lângă viața surprinsă în cursul ei firesc, o privire specială, duală. Pe de-o parte, o privire proaspătă, inocentă, uimită, și, pe de alta, o privire scrutătoare, îngrijorată să nu rateze niciun moment esențial. Pe lângă faptul că este primul lungmetraj filmat în întregime în digital, este și primul film în care Kiarostami elimină parțial regizorul (în sensul de persoană care pune în scenă) și în care rămâne prezent doar autorul care privește.

Dacă în „ABC Africa” camera digitală joacă un rol important, filmul „Zece” nici măcar nu ar fi fost posibil fără camerele digitale ascunse în bordul mașinii în care se petrece acțiunea. „Zece” surprinde momente din cotidianul unei femei iraniene care încearcă să-și mențină independența față de fostul soț și să nu-și piardă băiatul. La prima vedere, pare un film documentar cu neprofioniști, însă nu este pe deplin nici documentar, nici ficțiune, așa cum nici actorii nu sunt în totalitate neprofioniști. Personajul principal este interpretat de o actriță căreia Kiarostami îi spune că nu trebuie să joace un rol, ci să fie pur și simplu ea, cea din viața reală. Cu ajutorul actriței, amestecă atât de tare planurile și manipulează atât de bine celelalte personaje, prieteni sau rude ale actriței, încât limita dintre viață și cinema devine insesizabilă. Kiarostami speculează viața în așa fel încât ea devine de la sine cinema și invers. Momente precum cel în care sora actriței rămâne singură în mașină și își privește defectele de pe față în oglinda retrovizoare sunt de o naturaletă copleșitoare. Un asemenea moment n-ar fi putut niciodată să fie jucat, se simte că este surprins. La realizarea lui contribuie atât camera ascunsă în bordul mașinii, cât și absența regizorului din mașină. Regizorul este în acest fel din nou eliminat parțial din film. În „Cinci. Dedicat lui Ozu” („Panj”, 2003), cinci cadre lungi în care personajul principal este apa, regizorul este eliminat în totalitate din film, iar spectatorul rămâne singur față în față cu subiectul. Povestea și interpretarea îi aparțin spectatorului, iar Kiarostami este totodată și unul dintre spectatorii filmului. Ne vorbește de pe această poziție în documentarul „On Making Five”, unde afirmă că regizorul acestor cinci povești care se creează în fața camerei este întâmplarea, destinul sau Dumnezeu, în funcție de preferința fiecăruia. „Când o poveste vine chiar din miezul imaginii și nu are o formă narativă literară, este rolul publicului să fabrice povestea și fiecare își creează propriul său fir narativ bazându-se pe propriile experiențe”, afirmă regizorul. Acest film „I-am făcut pentru mine (...) și înainte de a fi regizor, sunt spectator”. Nu e deloc întâmplător faptul că s-a simțit cel mai bine făcând „Cinci”, pentru că este probabil singurul film la care a renunțat la echipă și a lucrat aproape singur. Cu toate că în general nu-i place să-și vizioneze filmele, aici s-a simțit extrem de confortabil în rolul de spectator.

„Shirin” (2008) este cel de-al treilea film minimalist al lui Kiarostami. Chipurile unor femei într-o sală de cinema care privesc o melodramă devin aici subiectul filmului. Spectatorul nu are acces la povestea care se spune pe ecranul pe care îl privesc femeile decât prin reacțiile lor și prin sunetul filmului la care acestea se uită. Aici Kiarostami nu-și restrânge doar propriile mijloace, ci le restrânge și pe cele ale spectatorului, făcându-l părtaș la propriul statut de privitor. Senzația pe care ți-o lasă vizionarea acestui film este că ești la rândul tău privit în timp ce privești, tocmai pentru că devii conștient printr-un mecanism simplu, oglinda, de propriile tale expresii faciale în timp ce privești.

Dorința lui Kiarostami de a nu interveni în ordinea firească a naturii sau a naturii umane devine posibilă în „Shirin” și în „Cinci.” Marea este dezinvoltă în fața camerei de filmat, natura nu este intimidată de nicio prezență și se lasă înregistrată cu nepăsare. Încercând să elimine cu orice preț artificialitatea, regizorul a încercat mereu să surprindă această dezinvoltură și la subiecții săi umani, dar a fost conștient că prin prezența camerei de filmat realitatea umană își va pierde întotdeauna firescul. În „Zece” îi reușește acest lucru parțial, cu persoanele care nu se știu filmate. În „Shirin” a încercat însă o altă metodă. Să filmeze pur și simplu chipurile unor femei până când acestea vor uita că sunt filmate și vor lăsa emoțiile să li se creioneze prin mimică. Rezultatul este unul uluitor, pe fețele femeilor emoțiile se schimbă precum valurile mării în „Cinci”, iar spectatorul nu se plictisește așa cum nu se plictisește nici uitându-se la mare.

Kiarostami nu caută pe cale rațională, conceptuală, minimalismul, ci, fiind atras organic de simplitate, de nevoia de a esențializa, ajunge în unele dintre filmele sale la o formă cinematografică care poate fi considerată minimalistă în aceeași măsură în care opera lui Brâncuși are tangențe cu minimalismul. Pentru Kiarostami, poezia este forma absolută a artei, iar, din perspectiva lui, orice film ar trebui să aibă ritmul și forța esențializatoare a unui poem. După părerea mea, există un minimalism occidental, mai conceptual, la autori precum Bresson, Jarmush, Akerman sau Kaurismäki, și unul oriental, organic, aproape de natură și om, izvorât dintr-o necesitate spirituală mai degrabă decât una rațională - aceasta este direcția lui Ozu, Hou Hsiao-hsien, în continuarea cărora îl putem plasa și pe Kiarostami cu filmele sale minimaliste. În „Cinci”, „Zece” sau „Shirin”, Kiarostami atinge „aproape nimicul” despre care vorbește filosoful german Hannes Bohringen.

În documentarul „On Making Five”, Kiarostami spune la un moment dat povestea jocului de șah oferit de maharajahul Indiei regelui Persiei cadou. Regele, impresionat de acest joc, îl arată unuia dintre sfetnicii săi, iar acesta inventează în schimb jocul de table. Spre deosebire de jocul logic de război, cu reguli stricte, controlate de jucători, jocul de table conține acea doză de neprevăzut. Concluzia lui Kiarostami este că orice om inteligent trebuie să știe să primească imprevizibilul în joc, acea forță ascunsă cunoscută drept destin sau voință divină. Această poveste rezumă probabil una dintre cele mai importante convingeri ale regizorului, din care rezultă prospețimea filmelor sale.

1. Poetă și regizoare iraniană, cunoscută pentru documentarul „Khaneh siah ast”, 1962 („Casa este neagră”) care a avut o influență majoră asupra cineștilor din Noul Val Iranian.
2. Abbas Kiarostami în cadrul unui masterclass susținut în Manhattan.

# Astra Film Festival 2011

## Festival Internațional de Film Documentar

### ediția a 11-a

### Sibiu 25-30 octombrie

de Alina Calotă, Anca Tăbăleț, Alexandru Vizitiu

#### **I Shot My Love (Te-am filmat, dragostea mea)** Israel 2010 regie Tomer Heymann

Film prezentat în competiția internațională, obținând premiul pentru cel mai bun documentar al respectivei secțiuni.

Prin „I Shot My Love” regizorul israelian Tomer Heyman pune în practică ideea (desigur, nu originală, dar emoționant realizată) de a face cinema dintr-o experiență foarte personală, particulară, autentică și din surprinderea unor activități banale din punct de vedere obiectiv, fără a recurge la artificii stilistice sau la „protecția” ficțiunii. E, nu în ultimul rând, un act de curaj emoțional.

Aflat la Berlin pentru prezentarea filmului său „Paper Dolls”, Tomer îl cunoaște pe dansatorul și cântărețul de origine germană Andreas Merk. Curând, aventura trecătoare cu acesta se transformă într-o poveste de dragoste durabilă: Andreas vine în Israel și începe să se integreze în familia lui Tomer, să îi cunoască mai bine viața. La rândul lui, Tomer îi vizitează spre final pe părinții lui Andreas.

Pornind de la aceste întâmplări, filmul devine o meditație asupra limitelor comunicării interumane și ale formării legăturilor (condiționate - așa cum spre final are să remarce mama lui Tomer, îndoindu-se de compatibilitatea dintre fiul său și Andreas - de naționalitate, de etnie, de ocupații, de bagajul de experiențe al fiecăruia); o meditație asupra relației fiecăruia cu propriul trecut („Stupid fucking past”, cum îl numește Andreas), cu țara din care provine, cu tipul de cultură în care a fost crescut, cu rădăcinile inevitabil crescute în fiecare; și, nu în ultimul rând, o meditație asupra ocupației de cineast. Are loc o redeschidere a unor răni mai vechi: divorțul părinților lui Tomer, boala mamei, relația acesteia cu fiii plecați în alte țări sau pe alte continente, abuzurile suferite de Andreas în copilărie, momentul când acesta și-a dat seama că e homosexual.

Cea mai mare parte a documentarului constă în materialul filmat, în manieră *cinema verité*, de Heymann, în afară de acesta fiind introduse fotografii și filmele de familie realizate pe 8 mm de tatăl regizorului.

Implicarea emoțională e sugerată și la nivelul încadraturilor, filmul abundând în gros planuri și planuri detaliu.

Heymann e aproape nedezipit de cameră. El e nu întotdeauna, dar de cele mai multe ori, cel care pune întrebările, cel care îndeamnă, direct sau indirect, la reexaminarea trecutului și a propriei persoane în legătură cu acesta. Realizează astfel un soi de terapie, iar instrumentul de bază în acest demers este, evident, camera de filmat. Deși atât mama lui Tomer, cât și Andreas se comportă cât se poate de firesc în timp ce sunt filmați, deși își expun emoțiile și vulnerabilitatea cu o dezarmantă sinceritate, în unele momente prezența camerei devine pentru ei un element inconfortabil: mama lui Tomer îi cere de câteva ori acestuia să oprească filmatul pentru că „e de ajuns” (îndemn pe care regizorul, cu tenacitate documentaristică, evident că nu îl urmează, la fel cum, din fericire, nu urmează nici sfatul lui Andreas din final: acela de a păstra ceea ce a înregistrat doar pentru el); Andreas mărturisește și el că nu se simte total în largul lui când e filmat și îi spune lui Tomer că, stând tot timpul în spatele camerei, își asigură un fel de „safe territory”. Îi reproșează, de asemenea, că nu (își) pune întrebările respective și atunci când nu filmează.

„I Shot My Love” e, așa cum sugerează și titlul, și un film despre dragoste, Heymann realizând portretele a două dintre cele mai importante persoane din viața lui: mama și Andreas. Mama apare ca o persoană cu o minte deschisă (dovadă stând lipsa de prejudecăți cu care discută cu Tomer) și cu puterea de a îndura durerile vieții, în timp ce Andreas e văzut prin prisma îndrăgostitului: e deseori surprins cântând (cântecul de pe generic e interpretat tot de el) sau zâmbind tandru și pare că radiază un fel de căldură interioară.

Deși are o viziune regizorală / organizatoare în spate, tind să cred că Heymann evoluează o dată cu desfășurarea evenimentelor și că destule lucruri pe care le descoperă despre sine și despre ceilalți sunt surprinzătoare chiar și pentru el. Căci „I Shot My Love” este în mod clar o experiență de (auto)cunoaștere. Tocmai de aceea bănuiesc că nu e întâmplător faptul că filmul începe cu imaginea unei oglinzi și nici că unul din ultimele cadre îl surprinde pe Tomer filmându-se în oglindă (e, de altfel, printre puținele momente când îl vedem și pe el). (Anca Tăbăleț)

## **Noi doi** **România 2011** **regie Claudiu Mitcu**

Film prezentat în competiția românească.

Filmul lui Claudiu Mitcu, „Noi doi”, e prezentat de unele site-uri drept primul documentar românesc cu tematică gay. Nu am însă convingerea că îndrăzneala moderată cu care e tratat subiectul e pe măsura prezentării ușor bombastice. Dar, dincolo de asta, inițiativa regizorului e bine venită.

Deși „Noi doi” este o pledoarie pentru toleranță, nu mi se pare că filmul ar fi tezist sau că ar dori să impună cu forța anumite idei. Chiar dacă nu în mod egal, expune ambele puncte de vedere. E drept că pătrundem mult mai adânc în perspectiva homosexuală, dar e firesc să fie așa: cealaltă abordare o vedem zilnic și uneori în mod ostentativ.

În fond, noțiunea de normalitate e relativă și influențată de contextul socio-istoric (din seria perioadelor istorice în care homosexualitatea era privită ca fapt normal voi menționa doar pederastia în Grecia Antică). În acest sens, faptul că România continuă să fie o țară cu o mentalitate predominant tradiționalistă contribuie la reacția de respingere față de minoritățile sexuale. Și nu vorbim despre o respingere bazată pe argumente solide și juste (continui, de altfel, să susțin că nu există niciun argument pentru a respinge vreo orientare sexuală, cât timp ea nu face rău nimănui), ci de aberații creștinoide în care instituții precum Biserica se dovedesc experte de secole întregi. E o respingere născută din ignoranță, din refuzul de a cunoaște și alte variante.

Viața lui Cristi și a lui George, protagoniștii filmului, seamănă cu cea a oricărui cuplu heterosexual: gătesc împreună, își împart sarcinile, se plimbă, merg la petreceri, își fac declarații etc. E adevărat că au existat scene pe care le-am considerat ușor ridicele (precum cea în care Cristi și George își fac declarații de dragoste), dar reacția pe care am avut-o nu a fost condiționată de faptul că protagoniștii ar fi fost gay. Dacă l-aș fi înlocuit pe unul dintre ei cu o femeie, momentele respective mi s-ar fi părut la fel de patetice.

Nici Cristi, nici George sau vreunul din prietenii lor nu încearcă să convingă pe nimeni să se „convertească”, iar comportamentul lor nu e tocmai un comportament-manifest. Totodată, nu există nici atacuri îndreptate asupra celor care îi resping (ba chiar se zărește la un moment dat o icoană în casa lor), ci cel mult asupra celor care vor să îi schimbe. Nu își expun argumente pro-homosexualitate, ci doar se lasă observați în activitățile de zi cu zi, în viața de cuplu și își exprimă gândurile, temerile, dorințele, planurile (în acest sens, prezența mai accentuată e cea a lui Cristi). Ne dau prilejul să vedem cum arată și altă normalitate (prin scene filmate chiar de ei) și, prin faptul că fac asta în fața unei camere de filmat, care joacă rol de instrument terapeutic, întreaga experiență devine pentru ei una de autocunoaștere.

Contrastul dintre atitudinea pro și contra homosexualității se manifestă și la nivelul scenelor ce prezintă cele două marșuri: dacă Marșul „Normalității” (mi-am permis să adaug ghilimele) e unul tensionat și se desfășoară pe o zi ploioasă, Marșul Diversității e destins, viu colorat și are loc în timpul unei zile însorite. Pe de altă parte, dacă cei din Marșul Diversității nu încearcă să impună doar varianta lor, ci doar să se facă acceptați, unul dintre liderii Marșului „Normalității” expune, într-o frenezie penibilă, argumente cu un fundament iluzoriu și face afirmații despre puritate și arieni. Dar

amenințarea pe care aceștia consideră că ar reprezenta-o minoritățile sexuale se reduce doar la o aberație paranoidă. Tensiunea nu e exercitată dinspre Diversitate către „Normalitate”, ci fix invers. Nu minoritățile sexuale, ci susținătorii Noii Drepte sunt cei care spun: „ca noi e bine să fiți”. Dacă vreuna din părți are ceva de suferit, aceea e cu siguranță minoritatea (homo)sexuală care, grație atitudinii de dezaprobare venite din partea „Normalității”, nu își poate trăi viața cu aceeași lejeritate (la un moment dat, unul dintre protagoniști povestește cum ezita să își ia prietenul de mână pe stradă din teama de a nu stârni reacții dezaprobatoare de la oamenii din jur). Însă nu aș risca să spun că despărțirea din finalul filmului are drept cauză presiunea exercitată din exterior (așa cum se întâmplă, de exemplu, în „Angst essen Seele auf” al lui Fassbinder).

Din punct de vedere structural, viziunea anti-homosexuală este plasată la început, pentru ca apoi să fie prezentată cealaltă perspectivă, fapt ce se bazează nu doar pe ideea de contrast, ci și pe aceea de liberă decizie a spectatorului: văd întâi, fără o judecată prealabilă, o variantă a problemei, după care, prin intermediul perspectivei homosexuale, analizez mai bine ceea ce observ și pot să îmi formez o părere mai pertinentă. Apoi, din nou, spre mijlocul documentarului este inserat un alt fragment anti-homosexual, pentru ca eu, ca spectator, după ce am văzut câte ceva din ambele părți ale problemei, să re-decitez argumentele. Faptul că filmul se termină pe terenul viziunii gay e o reconfirmare a faptului că „Noi doi” pledează pentru toleranță. Finalul cade totuși parcă prea mult în melodramatism. (Anca Tăblet)

## **One-Way Round Trip (Călătorie dus-întors)** **România 2010** **regie Mirel Bran, Jonas Mercier**

Film prezentat în competiția românească.

Postul de televiziune *France 24*, în colaborare cu România, a realizat un documentar prin care „justifică” repatrierea țiganilor din Franța. Familia Dудeуeica reprezintă un fragment (și nu e mult spus primitiv) de realitate românească. Un cuplu (Laura și Viorel) cu doi copii ajunși la adolescență au locuit ilegal în Boulogne-sur-Mer. După întoarcerea forțată în România, regizorii Mirel Bran și Jonas Mercier observă traiul și obiceiurile familiei și ale comunității de țigani.

Sărăcie, case dărăpănate, dar colorate pentru impresia de „curățenie” sau „bunăstare”, mizerie, copii, bătrâni, văicăreli, lamentări într-un amestec hibrid de română și țigănească. Toate conduse și supravegheate de Ion Cuțitaru - primarul comunei Bărbulești. Revolta începe de la sărăcie și continuă cu nemulțumiri legate de educație sau discriminare.

Țigani sunt victimele sistemului social care nu face niciun efort să-i integreze, iar Franța este victima țiganilor needucați, îndobitociți și sperați de lipsurile financiare. În pledoariile lor, și țigani și guvernul francez au dreptate. Expatrierea ca rezultat al condițiilor grele de trai din țară implică țări „nevinovate” și „fără obligații”. Un drum dus-întors-dus, România-Franța-România-Franța, arată că dincolo de victimă și vină, de educație sau rasă, este vorba despre omenie (și în principal despre copii), iar Franța ar fi gata să ajute dacă și intențiile țiganilor ar fi bune (adică să vină să muncească și să învețe, nu să fure sau să omoare cum s-a întâmplat în unele rânduri). La finalul documentarului, familia Dудeуeica este „luată în grijă” de



un locuitor francez care îi tratează de la egal la egal și îi înscrie pe băieți la școală.

Documentarul surprinde comportamentul oamenilor sălbăticiți de (și în) mizerie (ritualuri religioase pentecostale, înmormântări, „tradiții” grotești). Nu sunt cei mai religioși, dar invocă demonstrativ divinitatea când „prind” un moment mai emoționant. În lumea lor clișeele și aparențele sensibilizează: și femeile și bărbații au voci tremurate, voit impresionate, când își povestesc viața; Romeo - fiul cel mare - face demonstrații actoricești de „virilitate” și de „morală”: nu pentru el („că eu îndur”), ci pentru cei mai mici își dorește un „viitor mai bun”. Țiganii sunt „vânători” de „posibilități” cât mai multe și cât mai bune. Romeo vorbește fluent franceza pentru că a învățat-o în cei trei ani în care a locuit în Franța, iar acum e „arma” perfectă pentru intențiile lui de „afirmare”.

Un circ de-a râsu’-plânsu’ pe care locuitorii Bărbuleștiului îl iau drept apel la mila și la sensibilitatea celorlalți este întors împotriva lor de francezii care își motivează (audio-vizual, fără nicio altă explicație) expulzările. Regizorii filmului plasează o oglindă în fața Țiganilor și implicit a României, absolvă francezii de vina gonirii pe nedrept și le subliniază îngăduința.

Cum de la început înțelegem că ambele părți sunt „nevinovate”, până în final, ambele sunt „fericite”- unii pentru că au obținut ce voiau, alții pentru că oferă ajutor (asigură viitorul copiilor) și se amuză (în sensul bun) de stângăciile săracilor.

O familie-exponent reamintește existența unor comunități needucate într-un mediu mizer, dar pitoresc, care așteaptă, văicărindu-se, să li se ofere ceva mai bun. Țiganii nu depun eforturi pentru un trai mai bun, ci doar exprimă ambiții. Nu există nicio posibilitate în România, așa că li se cuvine să plece în Europa și să aibă drepturi (și obligații), precum orice alt om sau orice alt european. (Alina Calotă)

## Păcătoasa Teodora

Franța - România 2011  
regie Anca Hirte

Film prezentat în competiția românească, obținând premiul pentru cea mai bună imagine.

În regia Ancăi Hirte, documentarul „Păcătoasa Teodora” prezintă viața unor măicuțe într-o mănăstire moldovenească. Mai precis, se axează asupra Teodorei, care se pregătește să fie călugărită la 11 ani după ce a venit în mănăstire. Titlul face referire la una dintre replicile pe care protagonista le rostește în ritualul de călugărire.

Teodora este o tânără de 26 de ani, sigură de drumul pe care l-a ales și pe care îl urmează cu deplină dedicare. Așadar, nu e vorba de un film despre dileme și frământări religio-vocaționale, ca în cazul unui „Journal d’un curé de campagne” („Jurnalul unui preot de țară”, 1951, regie Robert Bresson) sau „Nattvardsgästerna” („Lumină de iarnă”, 1963, regie Ingmar Bergman) (ce e drept, exemplele menționate sunt ficțiuni). Mai curând, „Păcătoasa Teodora” surprinde amestecul dintre bucuria de a trăi a măicuțelor și așteptarea senină a morții (privită ca întâlnire cu „mirele Iisus”). Fericirea lor inocentă reiese din scene precum joaca în zăpadă, din glumele pe care le fac la un moment dat pe marginea unui pârau, din discuțiile lor și din aproape permanentul zâmbet pe care îl afișează. Nu au cine știe ce griji (singurul posibil regret al Teodorei, pe care îl și mărturisește, e acela de a primi alt nume după slujba de călugărire). Își găsesc satisfacția în activități simple (lucrarea pământului, trasul clopotelor, cântatul în corul bisericii), într-o viață care are propria logică interioară. Probabil din dorința de a nu tulbura această logică, nici nu se intervine cu întrebări din *off* ale realizatorului. Felul în care e surprinsă natura și, uneori, poziționarea camerei față



Păcătoasa Teodora, regia Anca Hirte

de lumină (așa încât aceasta pare că inundă spațiul prin strălucirea ei) converg către aceeași idee a frumuseții vieții măicuțelor. Ritmul existenței lor e redat printr-un montaj fără prea multe tăieturi (el devine puțin mai alert doar în timpul slujbei de călugărire unde, alături de gesturile agitate ale maicilor, sugerează încărcătura emoțională crescută). Mișcările de cameră puține și lente induc și ele ideea unui ritm existențial liniștit, echilibrat. În plus, ele capătă uneori valențe descriptive, ca atunci când „explorează” corpul sau îmbrăcămintea Teodorei.

Cromatic, multe cadre sunt dominate de contrastul alb-negru (vizibil mai ales în îmbrăcămintea maicilor sau în scenele de iarnă), în timp ce o parte din cadrele de exterior descoperă o natură în nuanțe de verde intens.

Coloana sonoră e alcătuită din cântece bisericești (atât din *off*, cât și din cadru), dar ea e susținută și de o serie de sunete (din cadru) ușor amplificate ale unor activități de rutină (în această categorie intră foșnetul hainelor, toaca, trasul clopotelor, sunetul pieptenului, al foarfecelor tăind părul, al tacămurilor). Dincolo de faptul că este accentuată dimensiunea realistă, un alt efect este re-inducerea ideii / senzației de vitalitate.

Regizoarea alege să se axeze pe altceva decât pe valori creștine precum milostivenia sau bunătatea și descoperă o dimensiune senzuală a tipului de viață dus de Teodora, abordare ce reiese din numeroasele gros-planuri ale protagonistei, din planurile-detaliu ale buzelor, mâinilor, părului (menționez aici și scena despletiri) sau ochilor, dar și din odele încărcate de erotism închinat divinității (în trecut fie spus, o dovadă că Freud a avut dreptate; nu e vorba despre o absență a impulsului sexual, ci de o deviere / redirectionare a libidoului)

Structura filmului e non-liniară: documentarul începe cu un cadru în care vedem cum maica stareță împletește părul Teodorei, pentru

ca apoi scena să fie întreruptă și urmată de prezentarea perioadei de pregătire pentru călugărire. Păstrarea interesului spectatorului e asigurată de tipul de structură narativă ales și de păstrarea temporară a unei oarecare ambiguități privitoare la tipul de ritual prin care urmează să treacă protagonistă. În final se revine la prima scenă, care e continuată până imediat după tăierea părului Teodorei de către stareță (ultima tăietură de foarfece coincide cu tăietura finală de montaj).

Nu cred că regizoarea a intenționat să pledeze pentru o cale sau alta, ci că a dorit doar să prezinte esența și frumusețea acestui tip de viață, fie că spectatorul îl îmbrățișează sau nu. (Anca Tăbăc)

## **Pink Saris** **Marea Britanie 2010** **regie Kim Longinotto**

Film prezentat în competiția internațională

În toate documentarele ei, realizatoarea Kim Longinotto i-a urmarit pe răzvrățiți, pe rebeli, pe neadaptati, pe cei care sunt ignorați sau izgoniți de sistem, pe cei care, fie din cauza propriei naturi, fie din considerente pe care nu le pot controla, sunt excluși de societate.

Cel mai recent film al său, „Pink Saris”, o urmărește pe activista Sampat Pal Devi de-a lungul câtorva zile. Ea este lidera unui grup de justițiare denumite Pink Saris (sau Gulabi Gang), denumite astfel datorită vestimentației, o armată de femei care apară soțiile abuzate de soții lor, într-o societate dominată de caste, în care, dacă o fată e însărcinată și necăsătorită, familia ei e liberă să o omoare în bătaie.

Longinotto este o adeptă a stilului observațional. Acest tip de cinema exclude anumite tehnici specifice documentarelor, care nu sunt



Pink Saris, regie Kim Longinotto

reconstituiri, nu au la bază un scenariu, nu prezintă un narator sau explicații din *off*. Disputele dintre Sampat și autorități sau familiile fetelor sunt neîntrerupte de tăieturi de montaj. Camera o urmărește aproape în exclusivitate pe Sampat. Drept urmare, în ciuda titlului, nu petrecem mult timp alături de gruparea în sine, și astfel nu suntem martori la adevăratele activități ale Sari-urilor. De exemplu, o practică a Sari-urilor este să-i caute pe bărbații care își abuzează soțiile și să-i bată cu bețe de bambus, lucru pe care nu-l vedem în film.

Sampat e o persoana fascinantă, e complexă și complicată, o nonconformistă (trăiește cu un partener domestic, separată de soțul ei), o ipocrită (când propria familie e afectată, ea încearcă să-și convingă nepoata să se întoarcă la soțul ei, pe care nu îl iubește, și îi servește un discurs moralizator/fals, opusul lucrurilor pe care le-a spus până acum), megalomană (la un moment dat se autointitulează „Mesia femeilor”, pentru ca mai târziu să fie temătoare că partenerul ei o va părăsi); e grijulie și politicoasă, și, în același timp, colerică și impulsivă. E zgomotoasă și carismatică (așa cum se așteaptă de la un lider); e mult mai inteligentă decât cei de lângă ea (din nou, așa cum se așteaptă de la un lider). Într-un cadru, la nunta uneia dintre fetele salvate, îi vedem pe miri ținându-se de mână, bulversați, cu Sampat fix în mijlocul lor. Ea e literalmente culoarea (roz, mai exact) care trece prin lumea alb-negru a acestei culturi.

Fiecare din cazurile prezentate în film este al unei fete abuzate și traumatizate, lipsite de educație, niciuna mai în vârstă de cincisprezece ani. La un moment dat, una dintre ele, însărcinată la paisprezece ani, stă lângă tânărul care a lăsat-o însărcinată, în timp ce Sampat negociază contractul de căsătorie și, nemaiputând să se abțină, cade în genunchi și plânge. Mai târziu, în singurul moment în care Longinotto poate fi auzită, aceeași fată se uită direct în camera de filmat și o roagă să o ducă cu ea în Londra.

Altă fată care stă alături de Sampat e tăcută, are privirea fixată în gol, e incoerentă, în timp ce Sampat vorbește pentru ea, se prezintă ca o eroină și explică modul în care a salvat-o de la suicid. Din faptul că stau una lângă alta, se poate deduce că și Sampat a fost într-o stare similară. La un moment dat, ea vorbește despre momentul în care a fost abandonată de soț, când nu avea ce mânca sau unde să doarmă.

Spre deosebire de documentarele precedente ale realizatoarei Kim Longinotto, care ne arătau o lume a femeilor maltratate și neajutate, „Pink Saris” ne prezintă o luptătoare, o figură tragică. De-a lungul celor câteva zile în care e filmată, ea e obsedată de control. În tinerețea sa a fost controlată, iar acum, ajunsă în poziția de putere, încearcă să dețină controlul. Ipocrizia și greșelile ei sunt o dovadă a umanității sale, a riscului inclus uneori în dorința de a face bine. (Alexandru Vizitiu)

## **Songs From the Nickel (Povești din fundături uitate)**

SUA - Germania 2010

regie Alina Skrzyszewska

Filmul a fost prezentat în competiția internațională, câștigând premiul Sibiu pentru cea mai bună cercetare.

După un an și jumătate în care Alina Skrzyszewska a locuit într-unul dintre cele mai cunoscute cartiere de neadaptati social, „The Nickel” din Los Angeles, ea a surprins în documentarul „Songs from the Nickel” viața de dincolo de aparențe. O comunitate violentă, alcătuită din oameni aduși la disperare de legile societății, își cântă poveștile și tristetea.

Documentarul începe cu o prezentare de ansamblu a „marginalizaților”: cerșetori, aurolici, prostituate, pe fundalul unor strigăte, vaiete, zgomote de mașini, sirene și huiduieli. Din coloratura cartierului, care seamănă cu un infern pământean, regizoarea desprinde zece povești diferite ca desfășurare, dar identice ca puncte de plecare. Problema celor care populează „The Nickel” este autoritatea - o putere „nedreaptă” care nu face decât să constrângă și să condamne.

Documentarul nu caută vina inculpaților de societate, ci motivația lor. Este preferat aspectul uman în favoarea celui „moral”, iar pentru asta sunt ascultate poveștile și cântecele oamenilor - fie că au fost închiși pentru diverse ilegalități, abandonati, excluși din sistem (de sărăcie), sau pentru că trecutul nu le permite reintegrarea (pe care, de altfel, o și refuză pentru că oricum nu le-ar aduce nimic bun), ci refugiarea sau un soi de „vindecare”.

Ca oameni ai străzii, sunt „eliberați” de atenția autorității. Pot să facă orice, să fie oricine, oricum nimănui nu-i pasă. Dincolo de această alegere care presupune (uneori) un trai la limita supraviețuirii, există câștigul libertății, al asumării propriei existențe: Craig se crede bun la toate după 24 de „ture” de închisoare, Alfred nu regretă, nu e trist și nimic nu-l poate opri să se bucure de viață, Anthony are o grămadă de amintiri urâte și cel puțin una bună, Al își construiește un studio de muzică, Ken devine, din criminal, artist.

Nouă bărbați și o femeie - un eșantion al brutalității sensibile - se confruntă cu distincția dintre regulile bune și cele rele. Ce înseamnă bun? Autoritatea care i-a „transat” sau cartierul, sălbăticia care i-a acceptat, i-a vindecat și i-a eliberat?

Poveștile lor au două funcții: terapeutică și documentară. Prin interviuri primesc atenție, iar asta e o situație de excepție. Ei nu primesc niciodată atenție în sensul pozitiv. „Neadaptatii” și societatea își refuză reciproc felul de a fi. Nu sunt sau nu se lasă prefăcuți de societate, au reguli de organizare divergente, fiecare face cum vrea, și „reguli” afective perfect convergente: dezamăgirile, eșecurile, pierderi, de la cele mai neînsemnate (pierderea câinelui) până la cele mai tragice (pierderea a cinci neveste sau a părinților) i-au adus în același loc.

Hipersensibilitatea nu-și are locul într-o lume cu legi și poliție, ci în plină stradă, în mijlocul diversității, unde nu există limite, iar strada și casa sunt totuna. Ce se întâmplă afară se întâmplă și înăuntru, ca dovadă că nu simt nevoia să fie altcineva; câți oameni, atâtea povești și reacții. Agitația e permanentă, peste tot se întâmplă ceva, orice, oamenii de aici se exprimă, nu se controlează.

Ca tehnică cinematografică, regizoarea folosește jocuri de cadre și lumini. Alternează planurile generale cu plonjeuri și primplanuri. Imaginile și coloana sonoră, când armonioasă (cântece sau replici cântate), când dizarmonică (urlete, zgomote), refac atmosfera de haos, dezordine sau „neleguire”. Oamenii se „disciplinează” individual, fac haz de necaz, se joacă, nu au case și bani, dar au suflet. După o suită de suferințe și sensibilități masculine, concluzia, poate cea mai puternică de pe toată scena „răzvrătiților” și a „exclușilor”, aparține unei femei. Miss Cuba reia spusele celorlalți, care văd bucuria în lucruri mici, și adaugă că pentru o femeie este cu mult mai greu să reziste într-un astfel de mediu decât pentru un bărbat.

Fiecare personaj este anunțat prin inserturi care îi specifică numele, hotelul și camera în care locuiește. Urmează povestea. Este singura modalitate de a le stabili identitatea, practic altceva nu le-a rămas. Printre încercările de a surprinde viața din cartierele rău-famate din Los Angeles, și documentarul Alinei Skrzyszewska dezvăluie omul din spatele brutei și frumusețea din spatele mizeriei. (Alina Calotă)

# BIEFF 2011

## Festival Internațional de Film Experimental

### ediția a 2-a

### București 17-20 noiembrie

de Cristina Bilea, Diana Mereoiu, Ioana Mischie

#### How to Pick Berries

Finlanda 2010

regie Elina Talvensaar

Filmul de diplomă al tinerei finlandeze Elina Talvensaar este alegerea juriului BIEFF de anul acesta pentru premiul acordat filmului cu cea mai bună imagine. „How to Pick Berries” este un documentar poetic și foarte sensibil despre imigranții asiatici din Finlanda care lucrează pe post de culegători de fructe de pădure, tulburând spiritele culegătorilor locali. Elina Talvensaar se poziționează în unghiul subiectiv al localnicilor, prezentând situația prin ochii lor, fără însă a lua partea nimănui. Astfel, imigranții apar ca niște ființe exotice, aproape supranaturale, pe care culegătorii finlandezi nu le înțeleg, dar de care se simt amenințați. Documentarul se constituie din bucăți de interviuri luate localnicilor care se suprapun pe imaginile de poveste ale ținutului fructelor de pădure. Nu vedem aproape niciodată chipurile povestitorilor, regizorul preferând să studieze cu o delicatețe impresionantă fragilitatea locului și ritualul culegerii, pierzându-se de multe ori în detalii microscopice. Culegătorii asiatici se mișcă precum niște umbre pe câmpurile pline de mure, muncind fără încetare de la 5 dimineața până la 10 seara. Sunt tăcuți, se îmbracă ciudat și descoperă locurile secrete de cules ale localnicilor. Aceștia se tem de ei și îi privesc ca pe niște mașinării extraterestre, care au venit să le invadeze viața liniștită și să le pună în pericol câștigul zilnic. Fructele sunt ale tuturor și nu se poate face dreptate în această situație, deși finlandezii simt că pierd ceva ce li se cuvine. Spre sfârșitul filmului li se dă și străinilor cuvântul. Avem ocazia să le privim insistent chipurile impasibile și să le ascultăm mărturiile. Simplitatea cuvintelor și a intențiilor lor nu reușește, însă, să le spulbere aura de mister. Filmul începe și se termină cu imagini filmate printre nori care se topesc în ceața caracteristică nordului Finlandei. Culegătorii străini apar din senin în viața localnicilor și tot așa dispar în eter. (Cristina Bilea)

#### I'm Not the Enemy

Germania 2011

regie Bjørn Melhus

Anul acesta, Marele Premiu de la Festivalul de Film de la Oberhausen a fost câștigat de scurtmetrajul „I'm Not the Enemy”, în regia lui Bjørn Melhus. Juriul și-a motivat decizia prin felul în care filmul reușește să prezinte alienarea simțită de un bărbat întors acasă din război, care suferă de stres post-traumatic.

Însă povestea aceasta nu îți este descifrată de la început, pentru ca apoi tu să rămâi simplu martor al descompunerii emoționale și psihice a protagonistului. Spectatorul este mereu provocat și, dacă urmărește corect indiciile presărate în film, reușește să pună cap la cap piesele acestui puzzle. Dialogul se compune exclusiv din replici decupate din diferite filme care spun povestea unor veterani din Vietnam și a incapacității lor de readaptare, odată ajunși înapoi acasă.

Juriul festivalului a apreciat felul în care regizorul fragmentează și deconstruiește narațiunea, pentru ca apoi să o reconstruiască, apelând la cultura cinematografică a spectatorului. Există totuși și un plan de rezervă: legătura dintre replici și trauma personajului principal este clarificată și printr-un plan detaliu al unor cizme cu imprimeu *army*.

Spre deosebire de personajele principale ale filmelor citate, jucate de actori precum Tom Cruise, Robert De Niro sau Sylvester Stallone, protagonistul nostru nu are înfățișarea unui erou de război - bărbat puternic, trecut prin foc de arme, prins în relații complicate cu familia sa. Neștiind cum să se descurce cu el însuși, el zace toată ziua în pat, pierdut și singur. Revenirea acasă nu este sinonimă cu întoarcerea într-un loc reconfortant, în care toate temerile și fricile sunt depășite. Acasă este de fapt un loc al autodistrugerii. Pericolul nu zace în bătaia puștii, ci în a rămâne singur cu gândurile proprii.

„Am I home? Am I dead?” - întreabă la început protagonistul.

# festivaluri

Relația cu familia, în sânul căreia te-ai aștepta să poți găsi alinare, este caricaturizată prin halucinațiile bărbatului: „mama” în travesti, cu roșu în obraji, părul prins în coc, așezată pe scaunul unui pian, și „tatăl” cu șapcă și cămașă înflorată (amândoi jucați tot de Melhus) nu pot fi piloni de suport pentru recuperarea psihică a fiului. Iubita este o voce isterică în telefon, care îl roagă pe bărbat să nu fie nebun, deoarece ea nu îl poate avea dacă e nebun. Faptul că este imposibilă o apropiere între părinți și fiu nu este vina niciunuia dintre ei, trauma războiului stricând orice șansă a lor la o relație. „I'm not the enemy. You've enough ghosts to carry around”, spune „tatăl”.

Replicile repetate mecanic, în *loop*, ca un disc stricat, ilustrează foarte bine bariera de comunicare. Legătura lor nu poate fi salvată, pentru că nu se înțeleg unul pe celălalt. Filmul reprezintă un mod inventiv de a nega zicala „ceea ce nu te omoară te face mai puternic”. (Diana Mereoiu)

## Las Palmas

Suedia 2011

regie Johannes Nyholm

„Las Palmas” este genul de film pe care nu te-ai aștepta în niciun caz să îl găsești în selecția de la Cannes și totuși se numără printre scurtmetrajele din secțiunea Quinzaine des Réalisateurs de anul acesta, demonstrând că între cultura de masă și ceea ce se recunoaște drept artă înaltă nu este un salt uriaș. Și că selecționerii au umor și poate chiar cont pe vimeo sau YouTube,

unde trailerul a făcut furori printre amatorii de videoclipuri cu bebeluși, înregistrând milioane de vizionări.

Cunoscut pentru capacitatea sa de a se adresa atât culturii populare, cât și unui public mai elitist, regizorul suedez Johannes Nyholm realizează o animație dulce-amară despre o zi din vacanța unei motocicliste de vârstă a doua, rol „jucat” cu multă ingenuitate de o fetiță blondă și bucălată în vârstă de doar un an. „Abandonată” pe o plajă făcută din cearșafuri, mica motociclistă se duce într-un bar unde este servită de păpuși și se îmbată crunt, vandalizând localul. Animația lui Nyholm pare improvizată din materiale găsite prin casă (plaja și marea sunt făcute din cearșafuri galbene și albastre), iar chelnerii-păpuși și clienții din bar se mișcă sincopat, antrenați de fire de nailon vizibile, într-o aparentă neglijență a cineastului, care contribuie însă cu succes la crearea efectului de lume în descompunere. Acesta este decorul în care se desfășoară personajul principal, care manifestă toate preocupările specifice vârstei: se clatină pe picioare, încercând să meargă, bea din toate paharele pe care le întâlnește în cale, indiferent că sunt pe masa ei sau a vecinilor, vrea să mănânce cu lingurița dintr-o înghețată gigantică, dar sfârșește prin a o trânti pe jos; pe scurt - sparge, strică, murdărește. Plasate în context, toate par acțiunile unui adult într-o stare avansată de ebrietate. Fetița este extrem de drăgălașă (ne putem imagina oftatul de simpatie al milioanele de spectatori la vizionarea scurtmetrajului); cu toate acestea, filmul induce o ușoară senzație de repulsie, trimitând spre modelul bețivului dizgrațios adânc întipărit în mințile noastre. (Cristina Bileau)





## Maska

Polonia - Marea Britanie 2010

regie Quay Brothers

Frații Stephen și Timothy Quay sunt *a household name* pentru cei interesați de animația *stop-motion* cu marionete. Influențați de muzica și literatura Europei de Est, cei doi regizori și-au creat un stil vizual sofisticat, atent la detalii, mai ales în ceea ce privește decorul și felul în care folosesc lumina. Pasionați de Franz Kafka și Bruno Schultz, ei prezintă lumi de coșmar, în descompunere. Așa cum ei înșiși au declarat într-un interviu, acestea sunt „asemeni unui lucru frumos care a murit, ca animalele împăiate dintr-un muzeu”.

„Maska”, o adaptare după Stanislaw Lem, e povestea unei femei create de Rege pentru a-l ucide pe unul dintre opozanții săi. Pe fundal de imagini tulburi, ca niște valuri unduitoare de întuneric, un *voice over* la persoana întâi ne vorbește despre începutul lumii, momentul creației. Vedem apoi trei figuri demonice, cu fețe descărnate privind printr-o fereastră rotundă spre masa de operație. Din lumină și întuneric răsare chipul marionetei, figura centrală a scurtmetrajului. Ulterior ni se explică faptul că asistăm la crearea unei femei de către Rege, demiurgul malefic, menirea ei fiind de a-l ucide pe unul dintre opozanții conducătorului. Frumusețea dezolantă a păpușii este masca ce ascunde un monstru oximoronic: într-o baie scilipitoare de lumină aurie se dezvoltă „it”, o insectă călugăriță făcută din metal, instrumentul Răului, al cărei scop este să îșiucidă iubitul. „Dramaturgia se regăsește în muzica”, spun într-un interviu frații Quay. Aceștia afirmă chiar că muzica este co-scenarist al filmelor pe care le realizează, punct de plecare pentru modul în care evoluează povestea. În cazul de față, coloana sonoră este parte organică din filme, atmosfera și momentele cheie din punct de vedere dramatic depinzând în mare măsură de aceasta. Scurtmetrajul pune problema predestinării și a liberului arbitru - în ce măsură fiecare dintre noi are un scop precis pe care trebuie să îl îndeplinească și cât putem sau cât ni se permite să ne abatem de la drumul prestabilit. Finalul rămâne ambiguu în această privință: în ultima secvență nu se înțelege clar dacă femeia îl ucide pe bărbat sau dacă reușește să acționeze după propria voință. Rămâne peste cadavrul lui, îmbrățișându-l, zăpada care cade peste ei fiindu-i rochie de mireasă și pat nupțial. (Diana Mereoiu)

## Sundays

Belgia 2011

regie Valéry Rosier

„Sundays” reprezintă cu acuratețe *credo*-ul lui Paul Schrader despre filme: „prin film, nu spui doar cât ești de diferit, ci, mult mai important, spui cât ești de la fel. Pentru că, în definitiv, modul în care ne asemănăm este mult mai fascinant decât modul în care diferim unii de alții”.

Dacă filmul nu ar avea generice, ar putea părea o colecție de sculpturi ale lui Ron Mueck care locuiesc aceeași duminică. Scurtmetrajul experimental nu este doar un eseu cinematografic despre duminici, ci este un film despre oameni. Conceptual, filmul împrumută din ideea documentarului „Life in a Day”, surprinzând oameni obișnuiți, care își trăiesc propria rutină,

chiar dacă, în cazul de față, destinele și alegerile lor sunt redată obiectiv, și nu subiectiv.

Regizat de Valéry Rosier, filmul surprinde în doar 14 minute ceea ce aceasta descrie a fi „un șir de tablouri în care ființele umane arată ca niște naturi moarte (...) între hiper-realism și burlesc, într-un amestec de sens și nonsens.”

Umorele de situație și sarcasmul sunt create cu multă minuțiozitate: un bărbat (André Lefèbvre) marchează pe iarbă linii albe, delimitând astfel un teren de fotbal, după care se îndreaptă spre casă, lăsând în urma lui linia albă, ca un „semn de carte” care îi marchează traiectoria în timp și spațiu. Linia continuă pe străzi, treceri de pietoni, trotuare, făcând astfel vizibil drumul unui om care altfel nu ar fi niciodată observat.

Ni se dezvăluie o zi obișnuită trăită de oameni obișnuiți - tocmai acest conglomerat de stereotipuri făcând-o cu totul și cu totul specială: un tânăr doarme, un câine latră, o femeie stoarce portocale, un barman limpezește pahare, o jucătoare de tenis exersează, un bărbat tunde un gard viu, o femeie își spală mașina cu furtunul, un bărbat cântă la trompetă, un tânăr învață să danseze pe muzică *country*. Viețile tuturor acestor personaje eterogene se amalgamează, se influențează între ele, involuntar, ca într-o veritabilă teorie a haosului.

Cadrelor statice realizate de Olivier Boonjing, dominate de griuri, culori nesaturate și jocuri de lumină, ne dezvăluie o gamă asimetrică de portrete care debutează, la unison, însă cu intensități diferite, în aceeași dimineață de duminică. Suprinderea netextualizată, pur vizuală a trecerii timpului într-o zi tipică, rămâne una dintre cele mai subtile și mai fascinante reprezentări cinematografice dintr-un scurtmetraj apărut recent. (Ioana Mischie)

## The Evocation of Sadness

Olanda 2010

regie Erwin Olaf

Artist vizual recunoscut pentru imagistica sa foarte stilizată și perfecționistă din punct de vedere estetic, olandezul Erwin Olaf, regizorul acestui film, tratează adesea în operele sale probleme sociale, tabuuri și convenții burgheze. Apropiate de subiectul lui „The Evocation of Sadness” sunt expozițiile sale „Dusk” (2009) și „Dawn” (2010), prin care arată cum cultura poate deveni o formă de represiune, în ciuda aparentei sale frumuseți.

Povestea scurtmetrajului are loc în secolul al XIX-lea și urmărește o dimineață din viața unei tinere burgheze, Sophie. Date fiind aceste premise ale filmului, este ușor ca spectator să te lași prins în capcana clișeului de secol XIX, gândindu-te doar la ceea ce îți imaginezi că ar fi fost plăcerile vieții în acea perioadă, ademenit de frumusețea picturală a reprezentării ei. Acest lucru este împiedicat în momentul devoalării convenției filmice, prin apariția operatorilor și a microfonului în cadru.

Totuși, această lume este esențialmente rigidă și protocolară, fapt pus în evidență încă de la începutul filmului: vedem două dintre menajerele tinerei cum o așteaptă agasate pe a treia pentru ca împreună să meargă în camera stăpânei lor. De asemenea, corsetul reprezintă cușca protocolului în care această tânără trăiește.

Lumina blândă de dimineață îi scaldă chipul de o perfecțiune cum nici nu îndrăznești să îți închipui că ar putea exista. Apariția

# festivaluri

Sophiei este unul din acele momente în care ești pierdut într-o contemplare fascinantă, pur și simplu nu îți poți dezlipi ochii de la ea - exact ceea ce o deranjează cel mai mult pe tânără - „Tout le monde me regarde!” („Toată lumea mă privește!”), spune aceasta cu disperare.

Intimitatea nu îi este încălcată doar de ființele anacronice care urmăresc să îi înregistreze fiecare gest cu aparatele de filmat, ci și de către menajerele sale (care zilnic sunt cu ea atunci când e dezbrăcată, moment de vulnerabilitate maximă) și de mamă, care pândește pe gaura cheii de la ușa fetei.

În conformitate cu ceea ce criticii numesc „imaculatul stil Olaf”, totul este gândit cu minuțiozitate, până la ultimul detaliu, astfel încât imaginea are o calitate picturală excepțională. Perfecțiunea formală contrastează cu fondul supărărilor fetei. Tristețea evocată este tristețea de a fi diferit, neînțeles, singur. În mod ironic, persoana care este capabilă să vadă lumea cu aceiași ochi ca ai Sophiei este grădinarul, un bărbat cu deficiențe mintale. (Diana Mereoiu)

## The Photographer's Wife

Germania 2011

regie Philip Widmann și Karsten Krause

Documentarul regizat de Philip Widmann și Karsten Krause îmbină arhive ale familiei Gerbert, texte scrise de Eugen și interviuri cu Gerti într-un *diary-film* reconstituit. Cele 29 de minute surprind evoluția a doi oameni, a unui sentiment în care cred, a vieții și a morții.

„The Photographer's Wife” este aparent gândit ca un crescendo diegetic, în care empatizăm cu Gerti pe parcursul a peste 40

de ani, atât în fotografii de familie, cât și în ipostaze nud, în fotografii de vacanță sau în pagini de jurnal. Însă, dincolo de această protagonizare vizuală, filmul este mai degrabă un portret subtil al lui Eugen Gerbert, al modului în care el percepe, iubește și își reprezintă lumea prin fotografie.

Gerti ne apare în două ipostaze: femeia surprinsă în fotografii de către soțul său și femeia din viața reală. Dacă în fotografii Gerti zâmbește, pare sigură pe sine, acum o regăsim nostalgică, nesigură, pesimistă. Unul dintre cele mai emoționante momente este cel în care probează o rochie roșie în care apare în fotografiile din tinerețe, de această dată însă având un corp diform, ridat, căzut.

În cadrul *workshop*-ului ținut de Peter Greenaway, în urmă cu un an, despre „moartea cinemaului”, acesta reamintează că Picasso nu a pictat niciodată ceea ce a văzut, ci a pictat ceea ce a gândit. Același mecanism pare a funcționa și aici. Gerbert nu a fotografiat-o pe soția lui așa cum era în realitate, ci așa cum și-o imagina el.

Toate fotografiile lui sunt arhivate în funcție de criteriile precise, ca într-un autentic ambient actual capitalist-corporatist, în care orice produs este etichetat, numerotat, repartizat. Cele 1241 de fotografii realizate între anii 1958 și 1980 ar putea reprezenta doar un număr alcătuit din patru cifre pentru mulți dintre noi. Pentru el, însă, fotografia este un *perpetuum mobile*, „singura în măsură să combată natura efemeră a timpului”.

Montajul bine gradat alternează și contrastează prin fotografii de atunci și de acum stările, visele și dezamăgirile unei femei fotografiate și ale soțului său. Vacanțele, fericirea, marea, copacii, rutina alternate de depresii, de un prim atac de cord, stau sub semnul aceluiași dicton trist, dar provocator, care îi redă documentarului unicitatea artistică și axiologică: „Fericirea este doar un vis”. (Ioana Mischie)



# M MENU

FILMELE \ REDACTORII	Anca Buja	Olivia Căciuleanu	Roxana Cotovanu	Andrei Dobrescu	Gabriela Filippi	Andrei Gorzo	Tudor Jurgiu	Andreea Mihalcea	Andra Petrescu	Andrei Rus	Irina Trocan	Emi Vasiliu
<i>Tabloid</i> (r. Errol Morris)	★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★				★★★★	★★★★		
<i>A Torinoi lo</i> (r. B. Tarr)			★★★★★		★★★★			★★★★	★★★★		★★★	
<i>Le Gamin au velo</i> (r. J.P. & L. Dardenne)	★★★★		★★★★		★★★★						★★★★	
<i>La Piel que habito</i> (r. P. Almodovar)			★★★★	★★	★★★	★★★★	★★★			★★★★	★★★★	
<i>Din dragoste cu cele mai bune intenții</i> (r. A. Sitaru)			★★★★		★★★	★★★★	★★★		★★★		★★★★	★★★
<i>KocheGAR</i> (r. A. Balabanov)			★★★	★★★	★★★★					★★★		
<i>A Dangerous Method</i> (r. D. Cronenberg)		★★★		★★★	★★★	★★★					★★★★	★★★
<i>Habemus Papam</i> (r. Nanni Moretti)	★★		★★★				★★★			★★★★		
<i>Amador</i> (r. F.L. de Aranao)			★★★	★★★					★★★			★★★
<i>Crulic</i> (r. A. Damian)			★★★			★★★		★★★			★★★	
<i>Quartier lointain</i> (r. S Garbarski)					★★★					★★★		
<i>Tomboy</i> (r. C. Sciamma)			★★★							★★★		
<i>Poussières d'Amérique</i> (r. Arnaud des Pallieres)											★★★	
<i>Living in a Material World - George Harrison</i> (r. M. Scorsese)			★★★	★★★	★★★				★★★	★★		
<i>Faust</i> (r. A. Sokurov)		★★★★		★★						★★		★★
<i>The Rum Diary</i> (r. B. Robinson)		★★★										★★
<i>Z.32</i> (r. A. Mograbi)							★★★★	★★				
<i>Curling</i> (r. D. Cote)			★★							★		★★★★
<i>The Adventures of TinTin</i> (r. S. Spielberg)				★★★		★★★	★★			★		
<i>The Help</i> (r. T. Taylor)				★★					★★★★		★	
<i>Elena</i> (r. A. Zvyagintsev)							★★					

★★★★★ capodoperă

★★★★ trebuie văzut

★★★ merită văzut

★★ poate fi văzut

★ pierdere de vreme





C I N E C L U B  
F I L M M E N U



În fiecare miercuri seara  
La Cinema Union

Miercuri 11 ianuarie 19.30  
**L'Eclisse** (Eclipsa), Italia-Franța 1962  
regie Michelangelo Antonioni

Miercuri 18 ianuarie 19.30  
**Le genou de Claire** (Genunchiul lui Claire),  
Franța 1970  
regie Eric Rohmer

Miercuri 25 ianuarie 19.30  
**Johnny Guitar**, S.U.A. 1954  
regie Nicholas Ray

[filmmenu.wordpress.com](http://filmmenu.wordpress.com)

