

FILM MENU

REVISTĂ
DE CULTURĂ
CINEMATOGRAFICĂ

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

NR. 14, MARTIE 2012

Unchiul Boonmee

care
își amintește
viețile
anterioare



FILM MENU ȘI UNATC PREZINTĂ:

SĂ FILM!

TOATĂ LUMEA DIN FAMILIA NOASTRĂ

REGIA:
RADU JUDE

ROMÂNIA 2012

PROIECȚIE + DISCUȚIE CU ECHIPA FILMULUI

SÂMBĂTĂ 7 APRILIE 18.00
UNATC BUCUREȘTI, SALA BERLOGEA
STR. MATEI VOIEVOD 75-77

INTRAREA LIBERĂ



**FILM
MENU**



FILM MENU

NR.14, Martie 2012

SUMAR:

REVIEW

4

Restless • Otar Iosseliani și vremurile tihnite • The Trip • J. Edgar • Shame Arirang • După revoluție • Sleeping Beauty • Carnage • The Descendants Hong Sang-soo: cele mai multe concluzii sunt minciuni • The Girl with the Dragon Tattoo • The Artist • Beer zamanlar Anadolu'da • Le Havre • Crazy Horse This Must Be the Place • In film nist

INTERVIU

28

cu Andrei Gorzo

TEORIE DE FILM

45

NCR was made in Puiuland (4)

DOSAR

52

Cinefilia offline: distribuția de film independent în România • Despre montaj și poveste • Narațiunea contemplativă Politică și folclor • O mașină a timpului

FESTIVALURI

70

CineMAiubit • One World Romania

COTAȚII FILME

79

REDAȚIA

REDACTOR COORDONATOR

Andrei Rus

REDACTORI

Ana Banu, Cristina Bîlea, Anca Buja, Olivia Căciuleanu, Lavinia Cioacă, Roxana Coțovanu, Andrei Dobrescu, Ela Duca, Raluca Durbacă, Răzvan Dutchevici, Gabriela Filippi, Andrei Luca, Georgiana Madin, Diana Mereoiu, Andreea Mihalcea, Ștefan Mircea, Andra Petrescu, Theo Stancu, Anca Tăbleț, Irina Trocan, Emi Vasiliu, Iulia Alexandra Voicu

COLABORATORI INVITAȚI

Andrei Gorzo, Cătălin Cristuțiu

CORECTURĂ

Andrei Gorzo, Teodora Lascu, Simona Mantarlian, Andreea Mihalcea, Andra Petrescu

DESIGN

Daniel Comendant

EDITARE FOTO

Bianca Cenușe, Adi Tudose

ILUSTRĂȚIE COPERTĂ

Matei Branea

ILUSTRĂȚII INTERIOR

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

P.R.

Andreea Borțun, Lavinia Cioacă, Simona Mantarlian

CREDITE FOTO

Vlad Petri, Sarra Tsorakidis, Anna Florea, Dragoș Dulea, Anda Pușcaș, Independența Film, New Films România, Glob Com Media, Ro Image 2000, One World Romania

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

filmmenu.wordpress.com
filmmenu@gmail.com

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

Restless (Suflet neliniștit)



de Iulia Alexandra Voicu

Enoch Brae (Henry Hopper), un adolescent care își ocupă timpul mergând la înmormântările unor oameni necunoscuți, și Annabel Cotton (Mia Wasikowska), o tânără (ce amintește ca înfățișare de Jean Seberg cu tunsoarea ei *pixie*), suferindă de un cancer incurabil, se îndrăgostesc.

Am mai văzut filme cu prima iubire din viața unor adolescenți, cu frumusețile dulci inerente, ba chiar și unele în care, la sfârșit, unul moare și, desigur, lasă celuilalt ceva frumos, *life-changing*. Din păcate, diferențele dintre „Restless” și celelalte povești cu subiect asemănător nu țin decât de ordinul atmosferei, al imaginii, al jocului actoricesc oarecum reținut (conform cu personajele reținute), adică mai mult de formă; nu e nimic nou în maniera de tratare a subiectului și nimic prea profund în atitudinea pe care filmul o propune.

Annabel și Enoch se îmbracă „din dulapul bunicii”, sunt doi *hipsteri* iubitori de retro, care arată adorabil jucând badminton în *slow-motion*, pe *coverul* după Edith Piaf al celor de la Pink Martini; el, îmbrăcat cu un cojoc, iar ea elegantă, cu o pălărie *à la* anii '20 și mănuși din dantelă albă. La fel de adorabil cum arată venind spre casă, după prima lor noapte împreună în cabană, după noaptea de Halloween, ea în *kimono*-ul înflorat de gheșă, cu pantofiorii ei argintii și o pătură deasupra, el costumat chiar

în uniforma de kamikaze a prietenului său imaginar. Întregul aspect al filmului, de la *low-key lighting* - lumina naturală caldă, tomnatică, tonurile mieroase -, la marourile calde care predomină, e unul parcă stilizat în tendința *vintage*. Regizorul declară pentru Collider.com că scenaristul a gândit cumva anacronic povestea (vezi și jocul pe care Enoch îl joacă cu Hiroshi - Battleship -, care se juca prin anii '50, '60-, vezi lipsa celulelor, a *computer*-elor în interacțiunea dintre cei doi adolescenți), dar aceste aspecte nu sunt suficiente pentru a da senzația de *timelessness* și nici nu dau filmului un efect apropiat de senzația de moment-dilatat-între-doi-îndrăgostiți, în genul Noului Val Francez, după cum tot Gus Van Sant spune că i-ar fi fost direcția. Oricât ar pompa muzică *indie-soft* Danny Elfman, pe aceeași direcție, și oricât de bine a plasat camera Harris Savides pe amorsa buruienilor din câmpul în care cei doi aleargă ținându-se de mână, filmul nu naște vreo emoție pe care un film de gen cu iubire adolescentină n-o poate naște. Subtilitatea e doar una de suprafață. Mi-e greu să afirm că povestea e simplă (deși Gus Van Sant afirmă că el a fost atras de simplitatea poveștii) și zic mai degrabă că e una banală, care nu aduce nimic nou sau interesant la nivel de narațiune. Premisa pare potrivită dezvoltării unei altfel de lumi, cu personaje interesante

SUA 2011

regie Gus Van Sant

scenariu Jason Lew

imagine Harris Savides

montaj Elliot Graham

sunet Leslie Shatz

cu Henry Hopper, Mia Wasikowska

prin ciudătenile lor. Numai că e deranjant că personajele par croite și cusăturile lăsate la vedere. E prea evidentă intenția de a avea personaje speciale, cu o lume neapărat aparte și această intenție dă naștere prețiozității. Aflăm pe parcurs motivul pentru care Enoch e obsedat de participarea la înmormântări (printr-un dialog de tip expozitiv), iar moartea părinților de care auzim povestindu-se funcționează drept cauză pentru efectul de „personaj special”, iubitor de înmormântări: autoînsingurarea și furia mocnită ale lui Enoch, prietenul său imaginar - fantoma japoneză Hiroshi -, reținerea lui în a construi relații interumane și violența de care dă dovadă la școală, plus exmatricularea (eveniment de care aflăm, atât noi ca spectatori, cât și Annabel, ca să mai avem un alt strat explicativ al comportamentului lui Enoch). Cei doi tineri actori au farmec împreună și se dovedesc capabili să redea naturaletă trăirilor lor adolescente, cu timiditatea și candoarea de rigoare. Mia Wasikowska e jucăușă din priviri și zâmbete timide, iar Henry Hopper pare potrivit, cel puțin vizual, pentru a sugera adolescentul ciudățel, singuratic, *dark*, dar și drăgălaș, când prietenul său fantomă îl ia la întrebări despre prima noapte petrecută cu Annabel. „Restless” nu reușește să fie mai mult de un „Love Story” (1970), mai elegant datorită stilizării lui Gus Van Sant și sunând mai interesant doar pentru că personajele par aduse din lumi stranii, eventual imaginare. E un film care are pretenția să fie *cool*, dar care nu reușește nici măcar să facă un *date* la morgă să pară mai puțin conservator decât cel petrecut clișeistic pe o bancă în parc.

OTAR IOSSSELIANI

și vremurile tihnite

de Roxana Coțovanu

„Nu există film comic care să nu fie contestat, nu se poate face film comic fermecător [n.m. fără alte implicații]” – spunea Jacques Tati într-un interviu din *Cahiers du cinéma* din septembrie 1979. Afirmatia se aplică pentru nenumărați regizori din istoria cinemaului (de la Chaplin, la Buñuel, la el însuși), dar stă la începutul unui articol despre Otar Iosseliani nu doar pentru că e valabilă și în cazul său, ci și pentru că Iosseliani îi este, incontestabil, tributar lui Tati.

În primul rând trebuie convenit asupra faptului că asemănările dintre cei doi sunt valabile în cazul filmelor pe care Iosseliani le-a realizat ulterior emigrării sale în Franța (în 1982), deoarece lungmetrajele făcute în Georgia natală țin mai curând de realism; le voi trata și pe acestea, fără să le acord mai puțină importanță, dar pentru început, perioada sa franceză (mai lungă și mai reprezentativă) pare să fie mai la-ndemână.

Așadar, între „Les favoris de la lune” („Favoriții lunii”), primul lungmetraj realizat de regizorul gruzin în Franța, în 1985, până la recentul „Chantrapas” (2010), comparațiile între el și Tati pot să înceapă să curgă. În primul rând, ca să revin la aserțiunea cu care se deschide articolul, calitatea protestatară a filmelor lor e secundară, fiind subordonată umorului, lejerității tonului și ritmului jucăuș cu care se derulează. Nici unul dintre ei nu arată practic conflictul dintre individ și societatea de consum, ci consideră că bătălia e deja câștigată; nu le rămâne decât să arate cum se descurcă indivizii într-un astfel de mediu – această decizie nepurtând nimic fatalist sau tragic în ea, doar o nostalgie pentru vremuri apuse, pentru vremuri în care timpul curgea altfel. Esențial, par să ne spună ei, este să nu te iei prea mult în serios, evitând o reprezentare fidelă (și alarmistă) a realității, pentru că astfel contestația ar deveni plictisitoare sau ar risca să implice spectatorii mai mult decât e cazul. Lumile pe care le construiesc cei doi, coerente și consistente, au exact dozajul necesar de amestec de elemente nerealiste cu elemente

realiste astfel încât să permită o concluzie la nivel etic (pentru cei ce sunt dispuși să o tragă); ca în cazul fabulelor.

Amândoi regizorii mizează foarte puțin pe dialog. La Tati este evident de ce – este, în fond, un maestru al *slapstick*-ului; iar Iosseliani consideră că nu se poate întâmpla nimic pe ecran care să nu poată fi înțeles fără ajutorul dialogului. În „Et la lumière fut”/ „Și a fost lumină”, turnat în 1989 în Africa, cu băștinași și în limba lor, Iosseliani nu pune la dispoziție o subtitrare a dialogului, arhisuficiente fiind câteva cartoane care explică, ca în filmul mut, despre ce e vorba în secvențele respective.

Într-un sat african viața se desfășoară dușă mai departe de micile activități zilnice; totuși, nu e vreo reprezentare realistă a vieții pe continentul negru; pe de o parte, lumea pe care ne-o arată e mai mult o reprezentare a exotismului acesteia în ochii unui european decât o încercare de a surprinde autenticul, iar, pe de alta, Iosseliani se joacă cum vrea cu regulile acestei lumi: activități care sunt în

mod convențional atribuite celor două sexe, aici sunt inversate; de pildă, femeile vânează iar bărbații sunt cei care spală rufe. „Et la lumière fut” trebuie citit neapărat ca o fabulă; o fabulă despre o ultimă oază la care civilizația nu a ajuns, dar care e curând luată de tăvălugul tractoarele și al mașinilor ce-și fac loc printre copacii junglei.

Revenind la chestiunea dialogului, în „La chasse aux papillons” („Vânătoare de fluturi”, 1992) o bună bucată de acțiune se întâmplă în Rusia; din nou, Iosseliani nu consideră necesară o traducere (ba chiar îi pare rău că există oameni care înțeleg limba), bazându-se doar pe expresivitatea imaginilor. În „Les favoris de la lune”, de fiecare dată când unul dintre acei hoți agață o femeie în același local, camera e plasată în spatele geamurilor cafenelei astfel încât spectatorii să-i poată vedea discutând, dar să nu-i poată auzi; ar fi, de altfel, și inutil, pentru că deja au intuit ce se întâmplă. În repetate rânduri,



dialogul se poate auzi, dar e neinteligibil. Iar astfel de exemple se găsesc la tot pasul în filmele lui. Invers proporțională cu lipsa de importanță pe care acordă dialogului este grija pe care o poartă sunetelor și muzicii. Ambianța sonoră, ca și la Tati, este atent gândită pentru a potența fiecare obiect din cadru. Pe lângă studiile de matematică și cele de regie, Iosseliani a studiat și Conservatorul. În toate filmele sale există personaje care cântă, fie la un instrument, fie cu vocea, iar bucățile muzicale pe care le alege pentru coloana sonoră pornesc de multe ori dintr-o sursă vizibilă în cadru pentru a se revărsa și în secvența următoare, fluidizând ritmul și făcând jumătate din treaba montajului (pe care, de altfel, de cele mai multe ori tot el îl semnează). Prin documentarul din 1969, „Dzveli qartuli simgera”/ „Cântece georgiene antice”, despre niște mostre foarte rare de muzică polifonică georgiană, cu patru dialecte diferite, Iosseliani omagiază atât cultura gruzină, dar mai ales oamenii care au reușit să o păstreze intactă, oameni pe care îi filmează cu o aviditate furtunoasă.

La Tati, poveștile lui nu se țin decât într-un firav fir narativ, suficient doar cât să îi ofere cadrul necesar pentru a-și înșira rafinatele-i gaguri. Nici structura mozaicală a lui Iosseliani nu e mai puțin fragilă și e, tot așa, înadins construită astfel încât să-i dea mână liberă pentru a o umple cu mici momente amuzante (care cu greu pot fi povestite fără să-și piardă farmecul; situațiile lui nu sunt niciodată burlești). Rețeaua de cadre care leagă un personaj de altul pare că funcționează după o singură mare regulă: un personaj pe care camera l-a însoțit până atunci trece pe lângă alt personaj – acela pe care camera îl va urma; bineînțeles, asta e doar prima impresie, în spatele ei stă o construcție solidă; Iosseliani spune că studiile de matematică (ca și cele muzicale) îi prind foarte bine din

acest punct de vedere. În „Brigands, chapitre VII” / „Briganzii, capitolul al VII-lea” (1996), Iosseliani își duce la extrem tehnica, sărind nu numai de la un personaj la altul, ci chiar în epoci și spații diferite, revenind și întorcându-se de la una la alta, trecând prin comunism, prin Evul Mediu și prin prezent și privind violența care le e comună tuturor epocilor cu aceeași luciditate amuzată.

Dacă în cazul lui Tati mediul în care roiesc oamenii e adevăratul protagonist al filmelor sale (un mediu într-o continuă transformare, care face din acești oameni niște personaje inocente, nevoite să se tot adapteze schimbărilor), în cazul lui Iosseliani – cele mai multe dintre personajele sale nu sunt tocmai inocente, fiind însemnate de meteahna de a fi transformat ele însele climatul în care (iată, și ele) roiesc; această calitate a lor îi dă mână liberă regizorului de a le privi cu ironie, chiar cu cinism uneori. Nu e exclus ca distanța la care se plasează ca autor în această perioadă să aibă legătură și cu condiția sa de emigrant nevoit să se adapteze la toate acele mici/mari detalii care fac diferențele între culturi, găsind absurde sau rizibile multe dintre ele (într-un interviu povestește amuzat cum, stabilit de puțină vreme în Franța și circulând cu mașina, este oprit de poliție după ce a încălcat o regulă de circulație; ca să rezolve repede problema, își scoate portofelul ca să-i ofere bani polițistului; polițistul nu înțelege gestul și crede că, încercând să-și scoată actele, Iosseliani a scos din greșeală banii).

Acum ar trebui menționat că filozofia de viață a lui Iosseliani sună cam așa: „să stai în jurul unei mese, să le spui oamenilor lucruri agreabile, să bei și să cânti împreună cu ei”; iar personajele care sunt cruțate de privirea lui ironică sunt, în special, cele al căror crez coincide cu al său. Sau, mă rog, în



Lundi matin, 2002

general cele care năzuiesc la o viață tihnită, lipsită de griji inutile, la relații umane simple și clare; pentru că Iosseliani e, în adâncul său, un umanist. În „Adieu, plancher de vaches!”/ „Adio, plai natal!”, personajul interpretat chiar de regizor, un alcoolic vesel, inofensiv, ținut sub papuc de nevasta sa sau mai mult închis în camera lui din conacul în care trăiesc, ajunge să se împrietenească cu un cerșetor (nimerit acolo printr-o întâmplare) după primul pahar pe care-l beau împreună, să cânte cântece pe două voci, completându-se și înțelegându-se de parcă s-ar ști de o viață.

Nostalgia lui Iosseliani virează de multe ori în resemnare. Finalul de la „Lundi matin”/ „Luni dimineața” e cel mai bun exemplu. Vincent, a cărui viață plină de rutină nu îi aduce nicio bucurie, își ia într-o zi lumea în cap; ajunge dimineața la poarta uzinei unde lucrează, dar se hotărăște brusc să nu mai intre; ajunge să plece într-o călătorie în jurul lumii intuind că viața e în altă parte, ca în final să se întoarcă la familie reluându-și traiul de unde l-a lăsat. Hoinăreala nu pare să-i fi adus prea mari beneficii în afară de o acceptare mută a condiției sale.

Alteori, nostalgia lui Iosseliani virează chiar în deznădejde; o deznădejde amuzată, mascată, dar imposibil de ignorat. Este cazul lui „La chasse aux papillons” care, până la acel final apăsător e mai încântător decât orice alt film al său. Un castel Louis XIII din provincie locuit de două bătrânele și o servitoare (nici ea foarte tânără); proprietara, invalidă într-un scaun cu rotile, trage cu pușca în parc; cealaltă, care are grijă de ea, se deplasează cu bicicleta, face cumpărăturile, cântă la biserică la armoniu și la trombon într-o fanfară, pescuiește folosind săgeți pe care le înfige în pești fără niciun efort; o mână de discipoli Hare Krishna aciuaiți pe domeniul castelului; un maharajah în vacanță, o fantomă pașnică jucată de regizor însuși, o soră moscovită, un atac terorist; apoi japonezi care merg cu bicicleta, fac cumpărături și așa mai departe. Ceea ce părea să fie locul pentru care timpul a stat în loc și, pentru prima dată în filmele lui Iosseliani, locul care pare să aibă acel echilibru de a rămâne așa, găzduiește însă un final sumbru, care cu greu lasă loc de speranță.

În filmele georgiene – făcute în ciuda constrângerilor regimului sovietic de care aparținea în acele vremuri Georgia – nici resemnarea, nici deznădejdea nu există. Realismul socialist ceruse, pe scurt, ca viața să nu fie analizată așa cum e, ci mai degrabă descrisă așa cum ar trebui să fie. O altă exigență era existența unui erou pozitiv care, după cum ne învață manualele, trebuie să aibă un conflict; în URSS, conflictul nu putea să fie decât între bine și foarte bine. Filmele lui Iosseliani mai mult ignoră aceste aspecte, dar asta nu le face neapărat antisovietice, cât asovietice – după cum singur le descrie. Sigur, și aceasta e o formă de dizidență, așa că niciuna dintre aceste pelicule nu a scăpat de cenzură.

În „Iko shashvi mgalobeli”/ „A fost odată o mierlă cântătoare” (1970), eroul e un tânăr percuționist dintr-o orchestră a unui teatru din Tbilisi. Guia își petrece zilele rătăcind dintr-o parte în alta, de la o iubită la alta, de la un prieten la altul, fiind mereu în întârziere; își ia obligații pe care nu poate să le onoreze, promite diverse în stânga și-n dreapta; bifează o mulțime de activități, fără ca la sfârșitul zilei să poată spune că a făcut ceva. Guia e un visător care fuge de responsabilități, își dă seama că ar trebui să se adune, dar nu știe/nu reușește să fie altfel. Până să-și pună viața în ordine și să-și valorifice originalitatea

de care dă dovadă, este călcat de o mașină. Finalul, deși aduce inevitabil și gânduri întunecate pe tema irosirii (acest tânăr talentat nu a lăsat nimic în urmă), îi face, în primul rând, dreptate eroului: a avut o viață trăită din plin, cumva în pofida trecerii timpului, opunându-se unei anumite futilități, unei anumite absurdități a lumii din jurul său. (Într-o paranteză fie spus: în 1974, după ce „A fost odată o mierlă cântătoare” a ajuns în cele din urmă la Cannes, René Clair a ieșit bulversat de la proiecția filmului; lui Iosseliani nu i se putea face o bucurie mai mare, considerându-l pe Clair una dintre influențele sale majore).

În „Pastorali” (1975), un grup de tineri muzicieni vine de la oraș pentru a sta o perioadă la o familie dintr-un sat georgian. Chiar dacă se simte afecțiunea regizorului pentru pământurile natale și pentru locuitori, imaginea creată nu este nicidecum una idilică, a „colhozurilor fericite”; dacă ne-am fi așteptat la o clasică opoziție între valorile tradiționale și nebunia orașului, Otar Iosseliani ne arată că și aici există meschinării și probleme. Primul său lungmetraj, „Giorgobistve” („La chute des feuilles”, 1966), trece drept cel mai antisovietic dintre acestea, pentru că eroul său, Niko, un tânăr care tocmai s-a angajat într-o fabrică de vinuri, se confruntă cu corupția sistemului și cu absurditatea cerințelor superiorilor săi; pe principiul cantității, un vin dintr-un anumit butoi trebuie îmbuteliat, deși e încă acru și ar trebui să mai stea. Butoiul se întâmplă să poarte numărul 49. Iosseliani povestește la un moment dat cum în acel an s-a nimerit să se sărbătorească 50 de ani de la izbânda revoluției rusești; iar cum corelațiile sunt lesne de făcut – ce-mi e 49, ce-mi e 50, ce-mi e un butoi cu vin alterat, ce-mi e revoluția; una peste alta, filmul a fost interzis.

Chiar dacă toate aceste filme nu au scăpat de cenzură, totuși, Iosseliani s-a bucurat nu de o libertate, dar cel puțin de o tolerare, în comparație cu regizori ca Tarkovski sau Paradjanov; spre deosebire de Tarkovski, în cazul lui Iosseliani nu a fost vorba de exil, el a plecat de bună voie în Franța, pentru a-și putea practica meseria, dar putea să se întoarcă oricând.

Cel mai recent film al său, „Chantrapas”, e tocmai despre un tânăr regizor georgian care are probleme cu cenzura și care emigrează în Franța; surprinzător, filmul are parte de cel mai distant ton de care e în stare Iosseliani și nici măcar nu se mai simte nicio urmă de umor în el. Să spunem că nu acest lucru îl face mai slab în comparație cu alte pelicule ale sale, ci faptul că îi lipsește acea structură mozaicală, acele cadre curg de la un personaj la altul. Și în „Lundi matin” și în „Jardins en automne” (2006) avea un singur protagonist de urmărit, dar aceste cadre (=poate cea mai recognoscibilă marcă a stilului său), nu lipseau nicidecum cum o fac aici.

Deși toate filmele sale celebrează o anumită nonșalanță, o eschivare de la orice fel de responsabilitate, o viață bazată pe o comunicare simplă și stropită cu alcool din belșug, amintirea păstrată pentru filmele turnate în Georgia în prima parte a vieții sale este mult mai radioasă; iar asta nu se datorează decât perspectivei autorului, care ținea acolo de o proximitate față de oamenii pe care îi filmează, de o apropiere de lume la limită cu documentarul. Chiar dacă capodoperele le-a produs ocupând acel loc de observator care prezintă amuzat o stare de fapt, postul ce presupunea o curiozitate-de-pisică-vizavi-de-tot-ce-e-autentic i se potrivea mai bine, fiind mai în acord cu filozofia lui de viață.

The Trip (Călătoria)



de Ștefan Mircea

„The Trip” a fost inițial o miniserie de televiziune, apoi a fost remontat de către Michael Winterbottom la dimensiunile unui lungmetraj și lansat în cinematografe. Ca atare, poartă mărcile regizorale ale unui sitcom, și mai mult, a unui sitcom britanic: concentrare aproape exclusivă pe interpretarea actorilor și o mizanscenă clară, ușor de înțeles, care servește scenariului. Spre exemplu, sunt multe scene în care personajele principale, Rob Brydon și Steve Coogan, sunt în mașină, conducând. Camera îi surprinde pe cei doi în prim planuri, când e rândul lor să vorbească, alternează apoi cu planuri medii în care îi vedem pe amândoi, și cu niște planuri ansamblu în care vedem mașina pe stradă, cu scopul de a reconfirma spectatorului spațiul acțiunii și de a imprima un ritm mai dinamic acțiunii. Ca fapt divers, Cristi Puiu a declarat într-un interviu că directorul de imagine de la „Marfa și banii” a insistat să facă și ei asemenea cadre, cu mașina pe stradă, dar lui i se păreau stupide, deoarece singura informație pe care o dădea era că mașina e pe drum, ceea ce un spectator deja știe. Astfel, la nivel vizual, în afară de faptul că e corect pus în scenă la nivel tehnic, despre „The Trip” mare lucru nu se poate spune, nici de bine, nici de rău. Să trecem astfel la punctul interesant al filmului, și anume relația dintre ficțiune, realitate și interpretare din film. Rob Brydon și Steve Coogan joacă o variantă a lor înșiși, dar este foarte greu de spus cât

este ficționalizată. Ricky Gervais se folosește de acest tip de interpretare în „Extras” și în noul lui serial, „Life’s Too Short”, însă acolo e clar unde este gagul. Nu se întâmplă același lucru în „The Trip”. Acest lucru face ca linia dintre tragic și comic să fie greu de distins și să depindă mult de punctul de vedere. Dacă aceste trei exemple se pot încadra în genul *mockumentary*, la Gervais e întotdeauna clar unde este partea de *mock* și unde este partea de *documentary*, dar Winterbottom ne lasă să ne întrebăm. Scena în care Rob Brydon îl întreabă pe Coogan dacă ar accepta ca fiul lui să se îmbolnăvească de o afecțiune ușoară, precum apendicita, în schimbul unui premiu BAFTA sau Oscar, iar Coogan își ia un timp de gândire este un exemplu relevant. Privită doar ca un scheci, are un efect comic mare, rezultat dintr-un procedeu binecunoscut în comedie, acela de a lua o situație general acceptată, în cazul de față afirmația ce tinde spre clișeu „Sănătatea e cea mai importantă”, mai particular varianta pentru părinți „Sănătatea copiilor mei e cea mai importantă” și de a o întoarce pe dos. Privită ca viziunea adevărată a unui părinte, pare cutremurător și descrie o persoană cu un nivel de egoism și narcisism trecute de orice nivel considerat acceptabil. Oricum, Coogan din „The Trip” pare un personaj profund trist, prins în criza vârstei de mijloc, având nevoie de aventuri de-o noapte și de a-și demonstra superioritatea intelectuală în fața colegului său de călătorie.

Marea Britanie 2010

regie Michael Winterbottom

imagine Ben Smithard

costume Celia Yau

cu Steve Coogan, Rob Brydon

Pe de altă parte, Brydon este un familist și un om mulțumit de cum e viața lui, atât artistică, dar și personală. Evident o altă metodă comică, de alăturare a contrastelor, uneori invidia lui Coogan pentru lejeritatea lui Brydon e atât de evidentă, că și ea pendulează între a provoca râs sau milă. Într-o secvență de la masă, când Brydon se apucă să imite actori faimoși precum Michael Caine, Anthony Hopkins sau Richard Burton, Steve Coogan se comportă ca și când e rușinat, deși nimeni din jur nu pare să fie deranjat, nici măcar să se uite. Apoi, simțind o competiție, începe și el să imite, și chiar strigă mai tare, el însuși atrăgând atenția. Acest tip de *awkward humor*, al cărui poster boy în Marea Britanie este susnumitul Gervais, practicat în America de Ben Stiller (nu degeaba apare el și în primul episod din „Extras” și într-o secvență de vis în „The Trip”) și de Larry David, e împins în secvențe de genul până la noi extreme. Ajungând la secvențele de imitare, trebuie spus că sunt adevărate demistificări ale artei actorului. Ca o notă personală, am văzut de curând trailerul pentru „Batman - Dark Knight Rises”, și când vorbea Michael Caine în rolul majordomului, nu puteam să-mi scot din cap imitarea lui Brydon și a lui Coogan. Ei fac niște chestii atât de precise și observații punct cu punct, încât ce fac ei e pe lângă mistică *method acting*-ului cam ceea ce e darwinismul pe lângă creaționism. Imitația este un fel de leitmotiv al călătoriei, chiar al filmului în general. Cei doi imită gesturile unor critici culinari, imită alți actori, la un moment dat Coogan imită un eventual discurs la înmormântarea viitoare a lui Brydon. Winterbottom e obișnuit în a sparge cel de-al patrulea perete în moduri destul de evidente – „A Cock and Bull Story” și „24 Hour Party People” -, însă în „The Trip” metodele lui sunt mai subversive și se poate spune că aici nu sparge nici un perete, ci doar îl face translucid.

J. Edgar



de Irina Trocan

Leonardo DiCaprio e J. Edgar Hoover. Judi Dench e mama lui. Naomi Watts e secretara, iar Armie Hammer, după rolul gemenilor din „The Social Network”, e acum omul de încredere al lui Hoover. Problema cu filmele biografice făcute la Hollywood e că actorii le sunt mai cunoscuți spectatorilor decât persoanele pe care le reprezintă, și cel mai probabil se vor atașa de ei în loc să le judece la rece faptele – sau măcar faptele care se pot vedea în filme. Oamenii „mari” din istorie au avut vieți mai complicate decât eroii clasici și, de dragul relativizării, e binevenit orice semnal care îndeamnă spectatorii să se detașeze de ce se întâmplă pe ecran și să-și aducă aminte că văd un film.

Nu încerc să spun că „J. Edgar” – cel mai recent film regizat de Clint Eastwood – e intelectualist. Din contră, regia lui Eastwood accentuează efectele narațiunii – eclerajul creează contraste puternice vag înfricoșătoare, muzica ne semnalează cum să reacționăm la monologul din *off* al lui Hoover, actorii „joacă” -, iar scenariul e oricum compus numai din răsturnări de situație. Are un protagonist cert – J. Edgar Hoover, care, la bătrânețe, își dictează memoriile, arătate în film în *flashback*-uri - și o serie de personaje secundare al căror rol principal e să-l pună în lumină pe Hoover. Spectatorii veniți la film să-l întrezărească cu emoție pe omul din spatele directorului FBI vor avea ce urmări.

În scenariul hiperdocumentat scris de Dustin Lance Black, J. Edgar Hoover e un personaj complex în tradiția lui Charles Foster Kane. În tinerețe a fost un inovator – a organizat Biroul de Investigații într-o instituție eficientă

care supraveghează potențialele amenințări pentru guvern; el a aranjat ca infractorilor să li se ia amprentele și agenților să li se dea arme. Scopul declarat al lui Hoover era să controleze pericolul comunist (în primul *flashback* din film, îl vedem căutând instinctiv indicii în fața casei procurorului general, unde tocmai a explodat o bombă), dar a ajuns destul de curând să știe tot ce mișcă: viața privată a politicianilor din Statele Unite îi era la fel de cunoscută ca viața politică ilicită. (Hoover a fost în funcție între 1924 și 1972, și detractorii lui moderați spun că ar fi rămas în istorie ca un erou dacă s-ar fi retras în anii '40. Din câte se pot deduce despre obsesia lui Hoover pentru aplicarea Legii, filmul pare să sugereze același lucru.)

Cum orice Kane are nevoie de un Rosebud, „J. Edgar” oferă două posibile explicații pentru excentricitățile lui Hoover: relație homosexuală nerecunoscută (nici față de sine) cu consilierul său, tot necăsătorit, cu care lua prânzul și cina în fiecare zi; și influența patologică a mamei, cu care a locuit până la moartea ei și care era profund preocupată de buna cuviință. Veți spune că e melodramatic, și sunt perfect de acord, însă speculațiile nu îi aparțin doar scenaristului: cât a trăit J. Edgar Hoover, viața lui privată – foarte privată - a trezit suspiciuni.

Cea mai serioasă obiecție la care e vulnerabil filmul e că se concentrează pe Hoover și apropiații lui și îi neglijează victimele. Faptele chestionabile ale lui Hoover trec în viteză. Dacă influența lui nocivă trebuia reprezentată ca într-un film hollywoodian – unde tot ce e important li se întâmplă *eroilor* și nu există consecințe

SUA 2011

regie Clint Eastwood

scenariu Dustin Lance Black

imagine Tom Stern

cu Leonardo DiCaprio

neprevăzute -, se putea măcar ca în rolul comuniștilor persecutați să fie distribuite staruri; când dispăreau, spectatorii le-ar fi observat absența.

Pe de altă parte, dacă se poate face un film politic complex despre viața și timpurile lui J. Edgar Hoover, „J. Edgar” oricum e departe de a fi un model. Ca demers evaluativ, nu e strălucit. Unde excelează, în schimb, cel mai recent film al lui Clint Eastwood e în ambiguitate - șterge liniile de demarcație între acțiunile lui Hoover, amintirile lui și imaginea publică pe care și-a creat-o singur (Hoover s-a îngrijit să fie văzut în compania unor actrițe celebre și să fie reprezentat ca erou de benzi desenate, și a aranjat ca James Cagney – actor hiperenergetic specializat în roluri de gangster – să se reprofileze către roluri de agent FBI; toate trucurile PR-istice care l-au făcut mai popular sunt trecute în revistă în film, dar, nesurprinzător, vocea de narator a lui Hoover capătă un ton nostalgic numai când relatează acțiuni „concrete”).

„J. Edgar” e un film brechtian – imposibil de „trăit” naiv -, nu doar pentru că nimeni n-ar crede că DiCaprio e, de fapt, Hoover (în fond, asta e o convenție tolerabilă – Leo DiCaprio a fost căsătorit cu Kate Winslet în „Revolutionary Road” după ce a murit pentru ea în „Titanic”). Însă și narațiunea e subminată - de mai multe ori pe parcursul filmului, un personaj chestionează ce ne-a povestit mai devreme vocea naratorului; spre sfârșit, un montaj din cadre scurte completează câteva elipse discrete din secvențele pe care le-am văzut, și dintr-o dată faptele lui Hoover nu mai par așa de curajoase. Nu că orice fapt istoric ar trebui să fie o secvență de acțiune. Moștenirea lui Hoover e mai complicată. Există în film scene încordate în care pur și simplu gândește ce n-ar trebui – de pildă, vrea ca proaspăt-remarcatul Martin Luther King să treacă înapoi în umbră. Lăsând la o parte psihologizarea standard, „J. Edgar” e un film biografic rafinat - îl umanizează pe Hoover, transformând o figură marcantă a istoriei într-un participant confuz al ei.

Shame (Rușine)



Marea Britanie 2011

regie Steve McQueen

scenariu Steve McQueen, Abi Morgan

imagine Sean Bobbitt

montaj Joe Walker

cu Michael Fassbender, Carey Mulligan

de Andrei Dobrescu

Un bărbat se apropie de ușa dormitorului și ascultă mirat. Din cealaltă cameră, o voce de femeie articulează printre suspine: „Te iubesc, te iubesc, te iubesc atât de mult!”. Bărbatul pare nedumerit, ca un cercetător pus în fața unei specii ciudate, cu comportament aberant. Din laptopul uitat pe pat se mai aud în fundal gemetele de plăcere ale unui *videochat*.

„Shame”, al doilea film al lui Steve McQueen, este o călătorie sumbră în lumea dezarticulată a dependențelor de sex, avându-i pe Michael Fassbender și Carey Mulligan în rolurile principale. Brandon (Michael Fassbender) trăiește între spațiul septic al unui apartament de lux decorat cu *gadget-uri high-tech* și biroul unei corporații sterile unde angajații își verifică dantura la *King Dent* și termină o zi de lucru în cluburile de noapte în căutare de carne proaspătă. Cu privirea glacială și discursul

monosilabic, Brandon este un profesionist al flirtului, un veteran al relațiilor de o noapte, un prădător nocturn, autosuficient. Dar apariția surorii lui, Sissy (Carey Mulligan), care se instalează la el pentru o perioadă nedefinită, îi devastează întâi apartamentul, apoi imaginea despre sine și îl îndreaptă pe o bandă cu un singur sens spre o tragedie pe care, departe de a o putea evita, reușește cu greu să o înțeleagă.

Ceea ce McQueen ne propune este un nou tip de voyeurism, unul medical. Senzația pe care o ai împărtășind aventurile nocturne ale lui Brandon este de spectator la un documentar filmat într-un cabinet ginecologic. Sexul devine medicament antidepressiv, corpurile sunt obiecte de studiu și orgasmul este doar un preambul trist al unei noi zile de singurătate. Și totul este atât de rece, de calculat și de mecanic încât atunci când Brandon încalcă regula jocului și îi oferă unei prostituate ceva de băut, femeia îl privește cu milă. Încercarea lui de minimă interacțiune a devenit grotescă.

Spațiul pe care îl populează personajele din „Shame” este un New York distopic, un oraș înghețat, cu dimineți reci și ploioase, cu nopți interminabile. Brandon trăiește între apartamentul lui steril, metrourile unde flirtează cu necunoscute, biroul impersonal și cluburile de noapte. În momentul în care Sissy intonează într-un cadru secvență de 5 minute „New York, New York”, într-un tempo neobișnuit de lent, toată speranța dispare din versuri, și cântecul devine funebru. Nu există

la propriu nicio rază de soare în estetica regizorului britanic.

Dislocat din *status-quo*-ul lui, Brandon devine vulnerabil. Începe să-și pună la îndoială normalitatea. Nu este doar relația cu sora lui, pentru care nu reușește să mai simtă nimic, sunt toate surogatele pe care le folosește pentru că de fapt nu știe și nu reușește să iubească.

Într-un moment de furie se hotărăște să epureze pornografia din viața lui. Și pornografia începe să curgă din măruntaiele apartamentului. Dulapuri, debarale, cutii, toate evacuează maldăre de reviste, de pliante. Sunt saci întregi pe care îi scoate în spatele blocului. Apoi încearcă o relație normală cu Marianne (Nicole Beharie), o colegă de la birou. Și eșuează lamentabil, pentru că restul colecției lui e însemnată pe retină, e impregnată la nivel celular. Atunci când revine, foamea de sex este devastatoare și îl poartă într-un periplu sordid între spelunci, cluburi gay și bordeluri, într-un fel de încercare de automutilare prin sex de orice fel și cu oricine. La final, orgasmul privit într-un prim-plan lung nu ne arată decât figura unui om nefericit.

„Shame” evoluează în jurul antitezelor dintre Brandon și Sissy, între impotența emoțională a unuia și nevoia de dragoste a celuilalt, amândouă duse până la limita extremă a unor patologii. Și totuși, filmul nu reușește să convingă, și asta din cauza unei replici superbe, care în loc să reprezinte concluzia, mai degraba aruncă totul într-o ambiguitate stranie. „Nu suntem oameni răi. Doar venim dintr-un loc rău”.

Despre trecutul personajelor nu aflăm decât că provin dintr-o familie de imigranți irlandezi stabiliți în New Jersey. La un moment dat, Sissy vine noaptea în patul lui Brandon și refuzul lui violent ne duce cu gândul la o relație incestuoasă. Atât și nimic mai mult.

Zgârcenia cu care regizorul co-scenarist ne introduce biografia personajelor reușește să-i clatine întreg discursul. Dacă ceea ce au devenit cei doi are motivele îngropate undeva în trecutul lor din New Jersey, dacă ei sunt produsul unor traume din copilărie, nu este normal să nu le aflăm. Pentru că, dacă nu știm cauza unor comportamente deviate, cum am putea să ne raportăm la ele? Privit fără aceste informații, Brandon nu este până la urmă decât un om bolnav și chinuit.

Arirang



Coreea de Sud 2011

regie, imagine și montaj Kim Ki-duk

cu Kim Ki-duk

de Andra Petrescu

În timpul filmărilor pentru „Dream” (r. Kim Ki-duk, 2008), una dintre actrițe a suferit un accident ce i-ar fi putut aduce moartea. Evenimentul i-a provocat lui Kim Ki-duk un proces de conștiință complex (de superficial), cu întrebări chinuitoare care pe unii i-au impresionat prin curajul lor. „Oare cât merită să sacrifici pentru artă?” - aceasta pare să fie marea întrebare a depresiei sale. După filmări, echipa lui l-a abandonat pentru a se implica în alte proiecte, fapt ce a generat un alt șir de reflecții ale regizorului despre condiția umană. Prin urmare, supărat pe viață și pe oamenii răi, regizorul, care anterior mai avusese divergențe cu publicul coreean, căruia îi reproșase că nu știe să aprecieze filmul de artă, și-a făcut bagajul și a plecat pe un vârf de munte, să trăiască în pustietate, singur cu tristetea lui. Dar cum nevoia de a face film era mai mare decât blocajul artistic în care se afla, și-a cumpărat o cameră digitală și a făcut „Arirang”, un documentar care la fel de bine ar putea fi dramă, zice el; și spune asta ca o atenționare asupra faptului că ceea ce ne arată e rezultatul unei construcții narative, în final dezvăluindu-se ca fiind ficțiune. Nu vreau să spun că isteria lui ce escaladează

pe durata a 100 de minute e complet falsă, ci doar că îl cred atunci când afirmă că o exagerează de dragul dramatismului, pentru a emoționa. Și cam da, asta înțelege și așa afișează el sensibilitatea, prin tușe groase - în cazul de față prin vorbe multe și isterie, ca și cum tăcerea sau simplitatea nu ar putea defini tristețea sau deziluzia.

Filmul, fie el dramă sau documentar, e format dintr-o serie de prim-planuri și gros-planuri cu Kim Ki-duk deprimat, umbra lui Kim Ki-duk și încă un Kim Ki-duk nedepresat, acestea alternând cu imagini cu primul dintre cei trei defecând în zăpadă, în fața „cortului”, și îngropând mizeria cu o lopătică, cu el făcându-și cafea sau mâncare, cu posterele filmelor lui, cu trofeele primite la festivaluri internaționale de film, și cu o pisică gălbuie. Pe un plan, discursul lui e multă vorbărie despre copilăria și tinerețea lui, despre firea sa introvertită, antisocială și tristă, despre oameni profitori. Cealaltă expunere de idei se referă la cinema și explică motivele pentru care actorii își doresc roluri negative (pentru că sunt răi și le e mai ușor), de ce filmele sunt false prin efectele pe care le implică (lumini artificiale, machiaje) și cum își dorește un cinema mai sincer. Dar dacă e așa, ar fi putut fi mai sincer acum, în „Arirang”. Ar fi putut renunța la lacrimi, la țipete și la isterie, pe care el însuși le recunoaște ca fiind mecanisme necesare în accentuarea dramatismului, căci și asta e o formă de neadevăr. Nu e clar ce înțelege Kim Ki-duk printr-un cinema cu adevăruri, dacă

se referă strict la mesaje sau dacă implică și un tip de gândire baziniană, un partizanat cu realismul. El aduce câteva reproșuri ce țin de tehnică, de falsitatea imaginii modelate din efecte exterioare realității, exemplul său fiind luminile artificiale, dar construcția documentarului „Arirang” respectă reguli de narațiune cinematografică clasică, prin care manipulează și „mint” spectatorul, la fel de artificiale ca reflectoarele. Spre finalul filmului, e o secvență în care Kim Ki-duk, înarmat cu un pistol confecționat de el însuși, coboară din mașină, camera de filmat rămâne pe scaunul din dreapta șoferului, intră într-un magazin, se aude o împușcătură, se întoarce și pleacă mai departe; scopul evenimentului e de a elimina problema personajului și a încheia filmul, oferind spectatorului satisfacția rezoluției. Tipul acesta de mecanisme nu sunt „mincinoase”, dar țin de un gen de cinema care nu își pune problema sincerității, ci cea a identificării spectatorului cu personajul, și care, pentru o imagine frumoasă și clară, folosește lumini artificiale, iar pentru o coerență a narațiunii lămurește elipsele, motivează acțiunile și oferă soluții problemelor ridicate.

„Arirang” e o sesiune de terapie, la care Kim Ki-duk pare să-și fi confundat publicul cu psihanalistul. Filmul vorbește foarte puțin despre condițiile în care trăiește acum Kim Ki-duk-deprimatul, încă și mai puțin despre eventuala lui deziluzie cu un sistem (cel din Coreea) și ființa umană, și chiar deloc despre probleme de teorie cinematografică.

După revoluție



România 2010

regie, imagine, montaj Laurențiu Calciu

de Andrei Luca

Într-un film care prezintă în cheia unui cinematograf observațional primele alegeri democratice după căderea comunismului, Laurențiu Calciu reușește să fie interesant pentru că multe dintre problemele României din anul 1990 sunt încă probleme ale României de azi (legea lustratiei, anchetarea foștilor membri ai Securității etc), iar imaginile prezente în film vorbesc mai elocvent acum, în lumina celor două decenii care au trecut și a prezentului, decât ar fi putut să o facă atunci. Spre exemplu, un Ion Iliescu mai tânăr cu 22 de ani decât acum, surprins în „După revoluție”, provocat fiind de un reporter străin, numea o *aberație* interzicerea posibilității foștilor membri de partid de a accede la o funcție de conducere în stat. Întrebat despre relevanța legii lustratiei adoptată de Camera Deputaților la finalul lunii februarie 2012, Ion Iliescu declara că „Este total *aberrantă* în zilele noastre. Total inutilă. [...] *Ar fi fost oarecum rațional să se discute despre o asemenea lege în primii ani de după căderea dictaturii, după 1989, anii '90.*” (sublinierea mea).

Însă dincolo de acest substrat care se revarsă în contingent, filmul păstrează o puternică

amprentă a vremurilor de atunci. Aflat într-o „criză succesorală”, poporul român dezbate aprins în stradă valori democratice precum pluripartidismul și importanța opoziției, reinstaurarea legitimă sau nelegitimă din punct de vedere moral în țară a partidelor istorice, libertatea de exprimare și dreptul la vot. Câștigul lui Laurențiu Calciu din acest punct de vedere este că nu surprinde coregrafia maselor de la depărtare, ci dimpotrivă, se apropie cu camera de oamenii care participă, le ascultă discuțiile fără să intervină și alcătuieste adevărate portrete din figurile unor oameni simpli, care se avântă în dezbateri într-un mod energic, dar civilizată. Cu toate că nu există comentarii directe, în anumite situații, mișcările de cameră, deși nu foarte elaborate întrucât nu există niciun fel de regie făcută de dinainte, substituie o voce din *off* care ar explica spectatorului intențiile regizorului. În secvența în care personajul inginerului își face apariția, secvență marcată clar prin intertitluri, Laurențiu Calciu insistă pe modul elegant în care este îmbrăcat protestatarul care susține Frontul Salvării Naționale. În mai multe rânduri, camera

coboară de pe chipul inginerului pe hainele cu care acesta este îmbrăcat, dezvăluind un palton scump și o servietă de culoare maro, semn că până în acel moment bărbatul nu a făcut parte din clasa socială cu adevărat afectată de lipsurile sistemului comunist. În unele situații, însă, astfel de „comentarii” nici nu mai sunt necesare, întrucât personajele își trădează singure apartenența ideologică prin ceea ce spun, așa cum este și cazul doamnei cu căciula de blană.

Pe lângă portretele cu adevărat vivante ale oamenilor din stradă care se exprimă fără să fie cătuși de puțin intimidați de prezența camerei care îi înregistrează, filmul mai are alte două elemente care îl structurează. Primul dintre ele pune în balanță discursurile și atitudinea a doi oameni politici candidați la președinție - Ion Rațiu, din partea formațiunii politice țărăniște, cel care susține orientarea spre Occident și economia de piață, și Ion Iliescu din partea Frontului Salvării Naționale, care mizează pe programe de protecție socială.

Al doilea element are în vedere implicarea factorilor internaționali în evenimentele din România și este compus pe de-o parte din observatorii internaționali prezenți la alegeri, cei care în final denunță încălcări flagrante de logistică și organizare și ale protocolului după care ar fi trebuit să se desfășoare alegerile, iar pe de altă parte din ecurile manifestărilor în presa mondială. Relevantă în acest sens este scena în care jurnalistul Chris Walker de la „The Times” dictează un articol despre situația României, rostind rar, cu voce apăsată, uneori reluând anumite părți sau chiar spunând pe litere cuvintele înțelese greșit de interlocutorul său. Deși amuzant la o primă vedere (mai ales când repetă în telefon că oamenii adunați în stradă scandau “<<down with the fossils>>, yes, f – o – s – s – i – l – s”) tonul acesta de dictare, cu pauze în vorbire și accentuarea prin voce a punctuației, se încarcă pentru spectatorul de acum cu parșivitatea unui articol explicativ până la exagerare, rostit parcă pentru surzi sau proști.

Prezentând turnurile și deturnările de la democrație care au urmat *după revoluție* în tandem cu reacția și dezbaterile care au avut loc în rândul manifestațiilor, filmul lui Laurențiu Calciu ajută la reconstruirea ramificațiilor acestor evenimente până în zilele noastre.

Sleeping Beauty (Frumoasa adormită)



Australia 2011

regie, scenariu Julia Leigh

imagine Geoffrey Simpson

montaj Nick Meyers

muzică Ben Frost

cu Emily Browning, Rachael Blake

de Theo Stancu

La prima vedere, „Sleeping Beauty” apare ca o reîmprospătare prin metode științifice a basmului cu același nume, rezultatul fiind un soi de investigație medicală la granița dintre endoscopie și Papanicolau, în care atributele *frumos* și *adormit* sunt căutate și reinterpretate la nivel celular și de țesut. Într-un demers științific, sensul figurativ și eufemismele sunt irelevante, conținutul, în sine, fiind suficient pentru a genera eleganță. Astfel, sexul rămâne sex, vaginul nu este un templu, iar întreg acest concept e relevat într-o remarcabilă secvență în care protagonistei i se impune folosirea unui ruj a cărui culoare coincide cu cea a labiilor. Filmul dezvoltă un caracter epidermic pronunțat ce se comunică printr-un raport bine reglat între senzualitate și porniri pornografice.

În ce privește somnul sau, mai degrabă, adormirea prințesei și a întregii lumi ludice de basm, opțiunea autorului creează o oarecare confuzie. Rolul ursitoarei invidioase, ce aruncă blestemul somnului de 100 de ani asupra prințesei și palatului, e atribuit drogurilor (de orice fel și cât mai multe) sau motivelor ce au generat nevoia drogurilor. Dacă în basm prințesa se înțeapă în fusul fermecat și adoarme, în film, cel mai probabil, descoperă heroina. Curios e că aceleași droguri folosite de ea pentru a-și autoinduce somnul sunt cele ce conferă culoare și apetit unei lumi inactive. Nu avem de-a face cu viziunea maniheistă specifică basmului, ci cu nuanțe de gri, incertitudine și adevăr relativ.

Pentru a putea obține pseudo-basmul, structura clasică a suferit modificări, rezultând un

scenariu ciudat, surprinzător de deschis pentru o structură puternic reglementată. Din păcate, îndrăzneala impresionantă a scenariului-experiment își are corespondentul într-o abordare regizorală *safe*, fără hibe, dar justă având în vedere rădăcina basmului. Așadar, naratorul e omniscient și se deplasează în funcție de ritm, pe care Julia Leigh îl stăpânește foarte bine; nu există burți sau iregularități; evoluția în etape a protagonistului e rezolvată încă din stadiul scenariului, prin intermediul secvențelor de durată scurtă, înlănțuite prin elipse.

Primul cadru deschide lumea de poveste cu Lucy (Emily Browning), o arătare minionă, neobișnuit de albă, departe de prințesa lui Walt Disney, îngurgitând cu dezinvoltură ditamai furtunul medical, ajutat de ceea ce pare a fi un tânăr laborant într-o clinică. Nu se precizează natura procedurii, dar pare un experiment științific la care Lucy participă în calitate de voluntar. Cadrul funcționează ca prima replică într-o piesă de teatru: divulgă tot, setează atmosfera, umorul, ambiguitatea spațio-temporală necesară basmului, iar acțiunea plină de corporalitate dezvăluie intenția autorului.

Lucy e studentă, *part-time* chelneriță, *part-time* fată de la xerox, iar noaptea se îmbracă în negru (apar o mulțime de trimiteri formale la contrastul bine/rău, însă prezența lor nu incomodează, ba chiar le consider necesare) și abordează direct băieți și fete în cluburi. Pare animată de motivații pecuniare, dar sunt destule indicii ce sugerează că profesionalismul se

îmbină lejer cu plăcerea. Locuiește cu un cuplu de tineri agasați care îi cer chiria argumentând că este casa unuia dintre ei, dar Lucy le-o retează, confirmându-și pe cale verbală condiția de antiprințesă, afirmând că este casa părinților, iar nașterea nu reprezintă o virtute. Acțiunea devine interesantă odată cu un anunț din ziar, la care Lucy răspunde, iar în spatele anunțului se află o doamnă între două vârste, care conduce o casă de toleranță într-un *mansion* luxos, oferind servicii specifice unor domni bătrâni, bogați și excentrici. Exigențele sunt numeroase, iar Lucy e supusă testelor, în urma cărora trebuie să-și dovedească puritatea și integritatea fizică. Lucy e investită cu un pseudonim (Sarah - mireasă), dobândește *skill*-uri noi (sau sunt îmbunătățite cele de chelneriță) și ajunge să interacționeze cu domnii participanți în cadrul unei cine cu valoare și precizie de ritual. Secvența aduce aminte de „Eyes Wide Shut” (r. Stanley Kubrick, 1999), iar Julia Leigh nu dezamăgește, reușind să comprime întreaga atmosferă stranie prin trei actori a căror prezență e uimitoare.

Consistența cinematografică a filmului rezidă în următoarea etapă, în care Lucy/Sarah e adormită, din nou, cu acceptul său și oferită drept corp inert, învelit în cearșafuri fine. Corpul e menit să comunice direct glandelor ce secretă salivă, iar în plan afectiv mizanscena și jocul actoricesc sunt ireproșabile, rezultând momente în care empatizezi și deopotrivă judeci, dar a căror autenticitate nu poate fi contestată. Majoritatea personajelor se integrează în angrenajul arhetipurilor ce susțin basmul, însă cei trei clienți depășesc această ecuație, pentru că nu sunt zmei, ci oameni, suferinzi de singurul viciu constant pe care Leigh pare să-l reclame în micul univers construit pe legile relativității – îmbătrânirea și prin urmare, moartea fizică, pentru că e palpabilă. Nemurirea sufletului nu poate fi investigată, deci frumusețea poate fi apreciată riguros doar în concret, particule și prezent.

Carnage (Doamne... ce măcel!)



Franța - Germania - Polonia - Spania 2011

regie Roman Polanski

scenariu Yasmina Reza, Roman Polanski

imagine Pawel Edelman

montaj Hervé de Luze

cu Jodie Foster, Kate Winslet, Christoph Waltz

de Irina Trocan

„Carnage” al lui Roman Polanski – adaptat după o piesă de teatru foarte populară de Yasmina Reza – e un excelent curs de regie de film. Acțiunea se petrece în apartamentul soților Longstreet (John C. Reilly și Jodie Foster), pe care îi vizitează soții Cowan (Christoph Waltz și Kate Winslet), dorind să discute ca între oameni civilizați despre o ceartă recentă între copiii lor. Roman Polanski e constrâns să filmeze într-un spațiu închis, cu numai patru actori, dar se dovedește din nou un regizor virtuos: ne manipulează direcția privirii prin felul în care încadrează actorii (doi câte doi, în toate formulele posibile; sau răsfrâți într-un cadru larg, unii aflați mai aproape de cameră, alții în fundal, mai ușor de ignorat; sau postați unul lângă altul și privind în direcții diferite, astfel încât noi îi putem privi și judeca lucid pe toți, în timp ce ei își văd de conflictele lor mărunte). Spre deosebire de scenă, spațiul filmic poate fi controlat precis – nu ne atrage atenția neapărat actorul care își livrează replica, ci actorul plasat în cea mai vizibilă porțiune din cadru; într-un film după un text dramatic în care

toți protagoniștii sunt ridicoli, orice subtilitate formală care ne distrage de la demascări e binevenită.

Sigur, coordonarea actorilor e la fel de importantă: o parte din umor provine din felul în care personajele își aruncă priviri sau observații eliptice (lăsându-ne să anticipăm efectul), așa că viteza cu care actorii își predau ștafeta e esențială. Christoph Waltz (în rolul unui avocat arogant care nu crede în altruism) are de mimat amabilitatea cu tot mai puțină convingere; Kate Winslet (femeie de carieră care își exhibă sensibilitatea pentru soarta hamsterilor și își ascunde slăbiciunea pentru bărbați virili) e din ce în ce mai deșăntată; Jodie Foster interpretează o așa-zisă scriitoare cu convingeri nobile, care, de fapt, e o filistină neagră în cerul gurii. John C. Reilly e soțul ei corpolent, în aparență submisiv, care, de fapt, o urăște – de altfel, urăște toate femeile.

Întâlnirea din „Carnage” are un pretext dramatic destul de bine ales ca să ducă la o dispută, cu un număr minim de intervenții catalitice din partea

autoarei: părinții nu știu câtă vină poartă fiecare copil, dar tind să creadă că nu odrasla lor e cea cu lacune de creștere; așa că fiecare cuplu ajunge să îl atace pe celălalt și apoi să se dezbine, după ce ambii parteneri renunță la ipocrizia care îi făcea tolerabili până atunci. Etapele concrete ale conflictului contează mai puțin – merge orice, dacă accelerează cearta –, dar nu cred că dezvoltării ce n-ar trebui dacă vă spun că, până la final, toți se îmbată și cineva (vă las să ghiciți cine) vomită peste albumele de artă ale gazdei.

S-a spus despre operele Yasminei Reza că sunt piesele de teatru preferate ale oamenilor care nu prea merg la teatru. „Le Dieu du carnage” (sursa filmului „Carnage”) e făcut să amuze, dar funcționează într-un fel destul de rudimentar: spectatorii trebuie să miroasă că politetea de la început e o mască și să aștepte să apară primele fisuri. Cum toate personajele se încadrează în tipologii burgheze, spectatorilor nu le trebuie nici cultură, nici vreo sensibilitate deosebită ca să le urmărească transformările – trebuie doar să se cunoască, în linii mari, pe ei. În cele 80 de minute (fără elipse) în care e condensată acțiunea piesei, cei patru au doar atâta timp cât le trebuie să-și dezvăluie „esența” – cu puțin noroc, spectatorii nu vor avea timp să se întrebe dacă „esențele” nu sunt caricaturi. (Într-un moment de umor involuntar din piesă, avocatul o asimilează pe scriitoare cu Jane Fonda în categoria militanților antipatice; în lumea reală, Jane Fonda s-a săturat de militantism și a devenit soția rafinat-burgheză a fondatorului CNN – dar e plauzibil ca personajul avocatului să nu știe).

„Carnage” e prea schematic să fie altceva decât optzeci de minute de divertisment demonstrativ. Se poate discerne din film stilul lui Polanski – o oscilație constantă a tonului care cere un foarte bun control regizoral –, dar nu există în „Carnage” momente la fel de stranii ca în alte filme ale autorului. De la debutul lui cu „Un cuțit în apă”/„Nóż w wodzie” (1962), continuând cu „Repulsion”/„Repulsion” (1965) și „Cu-de-sac” (1966), Roman Polanski evocă în cinema, cu o sensibilitate rară, nuanțele comportamentului uman în spații închise. Numai că, în celelalte filme, singurătatea sau intimitatea între protagoniști au timp să se instaleze. În „Carnage”, timpii morți ar fi moartea comediei. Pare o dovadă de rafinament că spectatorii se duc la teatru în număr mare ca să râdă de ei înșiși, dar se poate citi o urmă de egoism în alegerea lor. „Carnage” e un fel de Arcă a lui Noe în care toate defectele burgheze sunt adăpostite pe perechi, ca și cum ar merita salvate de potop.

The Descendants (Descendenții)



SUA 2011

regie Alexander Payne

scenariu Alexander Payne, Nat Faxon, Jim Rash

imagine Phedon Papamichael

montaj Kevin Tent

cu George Clooney, Shailene Woodley, Amara Miller

de Răzvan Dutchevici

„The Descendants” este o adaptare a romanului omonim scris de Kauai Hart Hemmings și este primul film al lui Alexander Payne pe care nu l-a scris împreună cu Jim Taylor, optând de această dată pentru ajutorul lui Nat Faxon și Jim Rash, aflați la primul proiect (concretizat) de lungmetraj. Filmul pare a face parte dintr-o serie dedicată bărbaților părăsiți de neveste deoarece, după „About Schmidt” (2002) și „Sideways” (2004), este al treilea film consecutiv regizat de Payne în care se urmărește evoluția unui personaj afectat puternic de această situație. Fie că rămân văduvi ca-n „About Schmidt” și „The Descendants”, fie că soția îi părăsește deoarece consideră că relația nu mai este funcțională, așa cum se întâmplă în „Sideways”, soții rămași singuri prezintă, se pare, un interes special pentru Payne. Sau poate că urăște soția ca specie, așa că, de fiecare dată când are de spus o poveste despre un bărbat peste 40 de ani, cineastul american simte o nevoie solidară de a-l „elibera”. Oricum ar fi,

amuzant mi se pare că și-n „About Schmidt” și-n „The Descendants”, după moartea nevestei și, respectiv, după intrarea acesteia în comă, protagonistul află că nevasta l-a înșelat fără ca el măcar să fi bănuit.

Acțiunea din „The Descendants” se petrece în însoritul Hawaii, într-un mediu de afaceri babane unde toată lumea se cunoaște cu toată lumea. Se face, însă, că Matt King (George Clooney) nu-l cunoaște tocmai pe Brian Speer (Matthew Lillard), care nu numai că ocupă un rol important într-una dintre afacerile sale, dar este și bărbatul pentru care nevasta sa, Elizabeth (Patricia Hastie) - înainte să se lovească la cap și să intre în comă din cauza unui accident cu o barcă motorizată -, era gata să-l părăsească. Și, odată ce află asta, Matt devine nerăbdător să-l cunoască, ceea ce-l împinge într-o excursie alături de cele două fiice ale sale - Alex (Shailene Woodley) de 17 ani și Scottie (Amara Miller) de 10 ani - și Sid (Nick Krause), iubitul celei mai mari dintre ele.

Pus în situația de a interacționa cu fetele sale mult mai mult decât e obișnuit, Matt își dă seama că habar nu are despre viețile lor. Află cu stupeoare că Alex, deși elevă eminentă, este încercată de puternice accese de răzvrătire anti-socială încununată cu un vocabular pestriț, în timp ce zbuciumata Scottie este malițioasă cu colegile ei de la școală și obișnuiește să arunce în jur vorbe la fel de drăguțe ca cele ale surorii sale. Modul fâstăcit în care Matt, la un moment dat, disperat pentru că autoritatea de părinte îi este călcată cu neobrăzare în picioare de către fiicele sale, le admonestează, sau stângăcia cu care o plesnește peste fund pe Alex atunci când aceasta „sare calul”, îl recomandă ca pe un novice în ale rolului de tată. Totuși, mai degrabă dintr-o compasiune prietenească pentru situația lui decât din respect pentru statutul său parental, fiicele sale aleg să-i fie aproape. Este interesant că transformarea personajelor în acest film se petrece grație unor alegeri personale care pot fi deduse de către privitor, Payne alegând să nu dea explicații foarte concludente în privința diminuării rebeliunii fetelor, nici a lui Sid. De asemenea, relația dintre Matt și Elizabeth nu este prea explicit prezentată (alți regizori hollywoodieni, foarte probabil, ar fi recurs la *flashback*-uri pentru a clarifica treburile), aprecierea asupra ei fiind lăsată la latitudinea spectatorului, în funcție de receptarea părerilor personajelor care se pronunță în această privință. Opțiunea lui Payne de a lăsa anumite aspecte în seama capacității de percepție a spectatorului potentează relativitatea poveștii și apropie filmul de cinema realist, în care, de obicei, nu sunt prezentate clar toate informațiile întâmplărilor.

În afară de câteva momente stridente în care obrăznicia nonșalantă a lui Sid este accentuată puternic, în tradiția gag-urilor, pentru a obține un contrast între situații și atitudinea lui (de exemplu, atunci când i se spune despre starea gravă a fiicei sale, mama senilă a lui Elizabeth crede că este vorba despre Regina Elisabeta, ceea ce-l face pe Sid să se amuze copios), Payne reușește să ducă acțiunea filmului la sfârșit cu multă eleganță. Atitudinea sa este lăudabil de imparțială, reușind să ne facă să-l înțelegem atât pe „încornoratul” Matt în gelozia sa copilărească, dar îndreptățită, cât și pe amantul Brian în insensibilitatea lui crudă, dar nu lipsită de noblețe. Astfel, grație unui sarcasm mai degrabă duios decât tăios, „The Descendants” este cel mai puțin moralist film al lui Payne.

HONG SANG-SOO

cele mai multe concluzii sunt minciuni

de Cristina Bilea

Hong Sang-soo afirmă că își concepe filmele ca pe niște sfere, diferite de filmele care își propun să transmită un mesaj sau o lecție, unde fiecare element contribuie la formularea unei concluzii. Pe acestea din urmă și le imaginează ca fiind triumphiulare, ascuțite la vârf, pe când cele sferice integrează numeroase contradicții și interpretări, oferindu-i spectatorului libertatea de a-și selecta perspectiva. Sang-soo transpune concepțiile sale cinematografice în figuri geometrice la fel cum personajul masculin din „Femeia de pe plajă” („Haebyeonui yeoin”, 2006) unește puncte pentru a-i explica iubitei sale cum ar trebui să se formeze noi amintiri în mintea lui, care să împingă în afară imaginile vii ale impurității ei. Aceasta nu este decât una din multiplele „coincidențe” care i-au determinat poate pe critici să recunoască diferite fațete ale regizorului în puzderia de personaje masculine ale filmelor sale.

Dacă totuși trebuie să fie sferice, filmele lui Sang-soo sunt departe de perfecțiunea clasică a unei sfere și mult mai aproape de liniile lejeră ale unui balon de săpun.

Cineastul coreean filmează relaxat, dând prioritate expunerii cât mai simple și mai clare a narațiunii. Personajele sunt filmate adeseori la plan mediu sau întreg, dar nu se teme să se apropie până la prim-plan sau să folosească cadre subiective atunci când eroii săi insistă cu privirea asupra unui detaliu sau altul. „Puterea Provinciei Kangwon” („Kangwon-do ui him”, 1998) abundă în astfel de planuri-detaliu, care ar putea crea o replică pală a poveștii de dragoste a protagoniștilor într-un dimensiune simbolică. Atunci când colegii lui Sang-gwon din biroul alăturat se mută, el adoptă doi peștișori aurii pe care îi ține într-un bol de plastic la fereastră. Filmul se încheie cu același bol în care de data aceasta înnoată doar un singur pește. De asemenea, Ji-suk urmărește două broscuțe țestoase înotând într-un lac împreună, apoi una din ele deviază de la traseu, părăsindu-și partenera. Dar narațiunea alambicată solicită atât de mult atenția spectatorului, încât aceste simboluri vagi tind mai mult să fie ignorate, creând astfel atmosferă, și

nedevenind demonstrative. În momentele în care anumite obiecte sau ființe îi impresionează profund pe eroii lui Sang-soo (Sungnam, protagonistul din „Noapte și zi” („Bam gua nat, 2008) observă că desenul pe care îl considera creația originală a femeii de care este îndrăgostit îi aparține altei artiste sau, în „Hahaha” (2010), cei patru prieteni adunați într-o cafenea îl privesc deodată cu alți ochi pe vagabondul care cerșește în port), regizorul nu se sfiște să folosească zoom-uri violente, care aduc un aspect de video imaginii. Deși, în aparență, toate aceste caracteristici ale operei sale (împreună cu numeroase alte aspecte, precum hiperrealismul

sunetului care se aude la aceeași intensitate cu toate că personajele se îndepărtează de cameră sau prezența unor ființe fantastice precum generalul care îi populează visele unuia dintre personajele centrale din „Hahaha”) îl îndepărtează de realismul asociat Noului Val Coreean, Sang-soo este considerat parte integrantă a acestui curent, luându-se în considerare ritmul lent al acțiunii, personajele lipsite de teluri și finalurile tragice sau ironice, care îi

privează pe protagoniști de liniștitoare reintegrare socială. Pentru Sang-soo, realismul înseamnă „cât de aproape pot ajunge de adevăr prin limbajul meu. Aș fi fericit să fie similar [adevărului] cât de puțin. Astfel, să întind piese pe ecran printr-un proces care este în întregime illogic, să aranjez aceste piese prin intuiție, să privesc toate acestea proiectate pe perete nu singur, ci împreună cu alții, să împărtășesc aceleași gânduri cu unii dintre acei oameni și să pot râde cu ei. Asta îmi place. La filme.” (într-un interviu din 2010).

Iar modul în care Sang-soo combină bucățile de poveste este înnebunitor pentru cei care doresc să extragă o logică și un înțeles, și cumva fermecător pentru cei care se lasă în voia narațiunii, așteptându-se ca în orice moment să fie catapultăți într-o altă dimensiune a poveștii sau să privească prin ochii unui nou personaj sau orice alt artificiu narativ. Dacă personajele, locurile și modul de filmare devin la un moment dat ușor recognoscibile și repetitive, la nivel narativ inventivitatea lui Hong Sang-soo pare



inepuizabilă. De exemplu, jumătate din „Povestea cinemaului” („Geuk jang jeon”, 2005) spune povestea a doi tineri care încearcă să se sinucidă împreună, ca mai apoi să urmărească obsesia subită a unuia dintre spectatori pentru actrița care joacă rolul principal în film. „Filmul lui Oki” („Ok-hui-ui yeonghwa”, 2010) este împărțit în trei unități mari: câteva zile din viața unui student la film îndrăgostit de una din colegele sale, o lecție interminabilă, plină de maxime și de vorbe de duh la care participă doar el și iubita sa într-o zi de iarnă, și povestea iubitei, Oki, care ne relatează două plimbări prin același parc pe care le face la momente diferite cu doi bărbați (studentul și profesorul lor comun, care îi este amant); „Virgina dezbrăcată de burlacii ei” („Oh! Soo-jung”, 2000) se raportează la acțiune din perspectiva a două personaje diferite (burlacul și virgina), cele două variante ale poveștii deosebindu-se prin anumite detalii zăpăcitoare care te fac să te simți ca în fața unui joc de tipul „descoperă diferențele dintre cele două imagini”. Iar atunci când firelor încălcite li se adaugă secvențe de vis pe care Sang-soo nu le delimitează decât târziu după ce s-au încheiat, situația devine și mai complicată. În „Ziua în care un porc a căzut în fântână” („Daijiga umule pajinnal”, 1996), soțul și amantul unei femei (Bo-gyeong) se întâlnesc la înmormântarea acesteia, amantul se duce în camera ei, se întinde lângă ea (vie) și o alintă. Apoi, Bo-gyeong iese din cameră și îi salută pe cei prezenți. Secvența nu este înțeleasă decât mult mai târziu, când o vedem pe Bo-gyeong trezindu-se din somn.

Sang-soo recurge adeseori la paralelism pentru a lega firele narrative: situații similare, replici, personaje și comportamente. În „Cu ocazia comemorării Porții de la care te întorci” („Saenghwalui

balgyeon”, 2002), Gyeong-su este urmărit de femeia de care este îndrăgostit prietenul său, dar pe care el nu o dorește, iar apoi devine hărțuitorul unei femei căsătorite. Regizorul din „Femeia de pe plajă” se îndrăgostește de o tânără care nu-i răspunde la telefon și apoi începe o idilă cu o femeie care îi seamănă foarte mult fizic celei dintâi. Când paralelismul este dus la extrem, personajele ajung să repete cu obstinție replici de-ale lor, ale altor personaje din film sau chiar ale altor personaje din alt film: Gyeong-su reproduce ca pe un refren sfatul abstract pe care producătorul i-l dă după ce îl informează că nu mai are nici un rol în film (“Deși e greu să fim oameni, să nu devenim monștri.”), Seon-yeong, femeia de care este îndrăgostit, îi scrie la sfârșitul unui bilet: „Eu în Tine, Tu în Mine”, aceeași formulare pe care o folosește și femeia care îl urmărește în prima parte a filmului, iar Gyeong-su îi propune lui Seon-yeong același lucru pe care protagonistul din „Povestea cinemaului” i-l va propune iubitei lui: „Haide să nu facem sex. Să murim puri împreună.”. Sferele lui Sang-soo se unesc într-o sferă și mai mare și devine dificil să le mai deosebești.

Fie că repetă replici, își declară dragostea la cinci minute după ce cunosc pe cineva, încearcă să iasă dintr-o situație incomodă sau își exprimă gândurile prin monolog, personajele lui Hong Sang-soo par să comunice neîncetat prin vorbe. Dialogul abundent deturnează atenția de la cadrele lungi și camera statică și o concentrează asupra personajelor. Deși efectul care se creează astfel pare departe de atmosfera obișnuită a filmelor realiste, locvacitatea personajelor și caracterul conversațiilor lor induc realul într-un mod mult mai subtil și în același timp foarte puternic. Eroii lui Sang-soo nu discută doar lucruri importante, dar nici numai banalități, iar



discursul lor de cele mai multe ori nu se cristalizează într-o idee de comunicat. El crește și descrește tot timpul și se dizolvă în final, întocmai ca majoritatea conversațiilor cotidiene autentice. Probabil că stilul de lucru al lui Sang-soo joacă un rol foarte important în această ecuație. Cineastul coreean își scrie în fiecare dimineață scenariul pentru ziua respectivă de filmare, repetă cu actorii pentru scurtă vreme și apoi filmează. Actorii mărturisesc că se simt foarte dezorientați la început, dar apoi se lasă purtați de val. Sang-soo recunoaște cu simplitate: „Nu explic prea multe actorilor mei decât dacă observ frustrare în privirile lor sau dacă îmi cer să o fac.” Actorii reprezintă pentru Hong mai mult decât niște interpreți, ei sunt un element esențial al preparării mix-ului de idei, așa cum își prezintă regizorul rețeta artizanală de realizare a filmelor: „Nu știu ce vreau să fac în stadiile inițiale. Încerc să pun laolaltă grupuri de idei, la care adaug actori. Apoi ideile și actorii se amestecă. Astfel, descopăr ceva înăuntrul actorilor, descopăr ceea ce îmi doresc și de asemenea ceea ce ei își doresc. Prin acest proces de mixare, descopăr ceea ce vreau. Nu le cer actorilor să facă ceva pentru că vreau să spun o anumită poveste.” Chiar și experiențele private ale actorilor își au locul în filmele lui Sang-soo. De exemplu, Kim Young Ho, care a jucat în „Noapte și zi”, își amintește că a fost surprins să descopere în scenariu mici istorii personale pe care i le povestise regizorului într-un bar.

Opera lui Hong Sang-soo cuprinde numai filme de dragoste. Iubirea descrisă de regizorul coreean îmbracă surprinzător de multe forme și se traduce de cele mai multe ori în obsesie, umilire și rugăminti, urmate de - spun criticii - episoade de sex seci, lipsite de intimitate. Într-adevăr, *love motels*-urile în care își petrec nopțile personajele lui Sang-soo, lumina crudă și camera care urmărește impasibilă, de la distanță, trupurile goale mișcându-se monoton, mereu în poziția misionarului, nu sugerează prea multă tandrețe. Dar Sang-soo le condimentează cu gesturi microscopice care în austeritatea descrisă mai sus se remarcă prin prospețime și căldură. De exemplu, iubita protagonistului din „Ziua în care el sosește” („Book chon bang hyang”, 2011) își strecoară capul sub pătură atunci când se simte copleșită de implorările lui, iar el o caută în așternuturi și o cuprinde în brațe. Sau modul în care, în „Noapte și zi”, Kim Sung-nam o trezește pe Yu-jeong din somn pentru că nu se poate abține să nu îi sugă degetele de la picioare.

La impresia generală de austeritate contribuie într-o foarte mare măsură și caracterul de multe ori detestabil al protagoniștilor masculini, cu care este dificil să empatizezi în felul în care suntem obișnuiți să o facem cu eroii de cinema. Aceștia sunt adesea umili și văicăreți (regizorul din „Hahaha” încasează lovituri peste picioare de la mama lui și plânge ca un țânc), frustrați și invidioși (spectatorul din „Povestea cinemaului” susține că el a sugerat de fapt ideea care a stat la baza succesului cinematografic al colegului său de generație), violenți și îngâmfati (scriitorul din „Ziua în care un porc a căzut în fântână” agresează o ospătară pentru că varsă mâncare pe el și la tribunal motivează că a făcut-o deoarece oamenii ca ea nu ar trebui să se amestece în discuțiile elevate pe care le poartă el cu colegii săi), inconstanți și prefăcuți (Kim Sung-Nam din „Noapte și zi” îi ține lecții fostei sale prietene despre păcat și despre cum mai bine îți tai mâna cu care ai păcătuț și intri în Rai schilod, decât să ajungi în Iad întreg, și apoi își înșală soția cu Yu-jeong). Sunt colecții ambulante de defecte, dar umani și autentici. Nu îți sunt foarte simpatici, dar îi poți înțelege. Pe de altă parte, personajele feminine, deși au o oarecare naivitate (cad toate ca niște musculițe în plasele pe care le întind acești bărbați, sunt ușor

impresionabile de discursurile lor lipsite de consistență) sunt mult mai demne și mai puternice (Sung-ok din „Hahaha” nu face o scenă atunci când descoperă că iubitul ei îi este infidel, ci îl pedepsește cărându-l în spate ca pe un copil, Kim Mun-suk din „Femeia de pe plajă” renunță la Kim Jung-rae atunci când își dă seama că nu o să se schimbe vreodată și se împrietenește cu femeia cu care acesta o înșelase).

Dragostea dintre acești bărbați și aceste femei începe pe stradă, continuă în localuri unde se discută excesiv, se mănâncă și se beau prea multe sticle de rachiu de orez și se finalizează în hoteluri ieftine. Hong Sang-soo evocă platitudinea și repetitivitatea vieții cotidiene, dar pare a le savura și a găsi chiar și un dram de umor în toate acestea. Comicul se naște foarte ciudat, undeva la granița dintre obișnuitul haz de necaz al filmelor realiste și umorul foarte căutat întâlnit în filmele asiatice *mainstream*. Deși premiul la Cannes „Hahaha” (al cărui titlu e foarte sugestiv de altfel) se prezintă ca fiind o comedie romantică, cu greu îmi imaginez publicul râzând zgomotos, chiar și atunci când vagabondul din port îi aleargă pe protagoniști ca într-un film cu *zombies*, sau când domnul regizor își primește binemeritata bătaie de la mama. Umorul lui Sang-soo este ambiguu și pare a se consuma în interiorul spectatorului.

În loc de concluzii, pentru a respecta ideea lui Hong Sang-soo, care dă titlul acestui articol, voi încheia cu o informație biografică: Hong Sang-soo se naște în 1960 la Seul, studiază filmul la Universitatea Chungang, apoi în America. Se întoarce în Coreea și își începe cariera în cinematografie.



Book chon bang hyang, 2011

The Girl with the Dragon Tattoo

(Fata cu un dragon tatuat)



SUA - Suedia - Marea Britanie - Germania 2011

regie David Fincher

scenariu Steven Zaillian

imagine Jeff Cronenweth

cu Daniel Craig, Rooney Mara, Christopher Plummer

de Georgiana Madin

În cariera lui Fincher, tendința spre scenarii a căror temă tratează diferite forme ale psihopatiei, crime în lanț inspirate de interpretări maladive ale Bibliei (sau ale preceptelor creștine) și investigații tergiversate nu e ceva nou. Însă ce primează în filmografia lui nu este atât o tematică tributară filmului *neo-noir*, cât recurența unei estetici care se distinge în principal prin tușe de un *glamour* întunecat, igrasios, uneori cu accente sângeroase, stilizat puternic în direcția unei atmosfere lugubru-apetisante, dar foarte inteligent prins la limita dintre comercial și *arthouse*.

Cel mai recent film al lui, readaptare a unui bestseller din trilogia „Millennium” a jurnalistului suedez Stieg Larsson, e un film care sintetizează aspectele stilistice de mai sus, regăsite dispersat în filme ca „Se7en” (1995), „Fight Club” (1999), „Zodiac” (2007) și chiar „The Social Network” (2010). Prin comparație cu „Zodiac”, „The Girl with the Dragon Tattoo” e și mai amplu ca anvergură narativă. Cuprinde nu doar o anchetă ale cărei tentacule se întind pe parcursul a mai multe decenii (aici, un șir de crime

interconectate precedate de altul mai vechi, pe o insulă), ci și apropierea amoroasă dintre cei doi protagoniști uniți de circumstanțe pentru a o rezolva. Până a ajunge la miezul anchetei, la misterul fetei cu un dragon tatuat, filmul ne trece printr-o oră de acomodare cu jurnalistul Michael Blomkvist (Daniel Craig), aflat în plin scandal mediatic, a cărui viață e investigată în paralel de către *hacker*-ița Lisbeth Salander (Rooney Mara) pentru industriașul Henrik Vanger (Christopher Plummer). Vanger îl angajează pe Blomkvist, căruia i se alătură Salander, să îi găsească nepoata dispărută în urmă cu patruzeci de ani. Dacă începutul lent și segmentat vi se pare prea ambițios (sau încurcat), e bine de știut că, pe lângă faptul că Fincher poate să păstreze un echilibru al relațiilor în ierarhia intrigilor adesea neverosimile, acestea, de fapt, sunt o variantă mult simplificată (triată) a materiei prime din roman. Totuși, pentru cei care se așteaptă la o rezoluție uimitoare a anchetei, trebuie spus că, la fel ca în „Zodiac”, recompensa trebuie căutată în flerul cu care Fincher conduce investigația, nu în finaluri răsunătoare.

În cuvintele scenaristului Steven Zaillian (cunoscut pentru filme ca „Schindler’s List”, „Mission: Impossible”, „Hannibal” sau „Gangs of New York”), versiunea scenariului lui nu e un *remake* după adaptarea suedeză eponimă din 2009, ci o reinterpretare personală a firului narativ din roman. Viziunea lui Zaillian se concentrează în mod deosebit pe reprezentarea eroinei Lisbeth Salander, ca o sumă de contradicții care o fac să pară inițial o apariție eterată, vulnerabilă și greu de temut în ciuda aspectului *goth-punk* androgin, o fetișcană dezorientată de care bărbații cred că pot profita ușor, dar capabilă de apărare feroce și de cele mai perverse metode de tortură.

Dacă Zaillian a tăiat multe dintre excrescențele romanului, se pare că a favorizat tocmai păstrarea unor secvențe de cruzime față de care Fincher mustea de dorința de a le regiza. Punctul de fierbere al violenței e cadrul larg filmat în plonjeu în care tutorele social al lui Lisbeth o leagă de pat și abuzează de ea, plonjeu care amintește de un cadru din „Se7en” similar ca intenție regizorală, însă axat pe violență psihologică. În ciuda faptului că răzbuarea lui Lisbeth e un torent de perversitate care i-a deranjat pe spectatorii pudibonzi, Fincher motivează că intenția acestui tip de secvență nu este de a arăta abjecția ca pe un spectacol demn de chiuituri, ci de a sublinia certitudinea existenței ei și inerența la umanitate. Aceste secvențe greu digerabile sunt, de fapt, cele care îi dau șansa (deși posibil traumatică) lui Rooney Mara să expună un spectru mai larg al talentului ei actoresc, și fără de care estetica lui Fincher n-ar mai părea aici decât o rămășiță auctorială a filmelor precedente.

Faptul că producătorii au dorit ca filmul să fie turnat într-o locație din Suedia a făcut, pe de o parte, ca „The Girl with the Dragon Tattoo” să captureze în cadrul ei natural atmosfera de dezintegrare a societății suedeze capitaliste prezentate în roman de Stieg Larsson. Pe de altă parte, engleza cu un puternic accent suedez a unora dintre actori (dintre care doar lui Stellan Skarsgård îi este justificată) nu poate suplini autenticitatea limbii fictiv vorbite, iar sonorul rezultat e neomogen. Pentru cei care au fost plăcut băntuiți de coloana sonoră compusă de Trent Reznor și Atticus Ross pentru „The Social Network”, s-ar putea ca micile găselnițe de Hollywood să nu mai conteze la auzul noului repertoriu ambiental, care la răstimpuri evocă urlete electronice de sub scoarța înghețată a pământului.

The Artist (Artistul)



Franța - Belgia 2011

regie și scenariu Michel Hazanavicius

imagine Guillaume Schiffman

montaj Anne-Sophie Bion, Michel Hazanavicius

sunet Nadine Muse

muzică Ludovic Bource

cu Jean Dujardin, B r n ce Bejo

de Andreea Mihalcea

De la premiera de anul trecut de la Cannes, în presă s-a vorbit enorm despre „The Artist”. A fost multi-premiat i a avut parte de o campanie de promovare aproape ostentativ de generoasă. Cu alte cuvinte, i-a primit poria de aplauze, din acelea cu „A” mare. Dar este „The Artist” - un film alb-negru mut (aproape în întregime) - senzaional în sine sau contextul cinematografic actual este cel care îl propulsează i  i gonflează din merit, transformndu-l într-o senzaie?

M-am tot gândit cum a putea să evit plasarea lui într-un context, dar cred că e un non-sens să o fac pentru că numai ideea de a face un film mut astăzi, când succesul de *box-office*

este în mare parte legat de nivelul de sofisticare tehnologică, mi se pare mie şi, probabil oricui, un gest de îndrăzneală în sine. Când spun context cinematografic actual, fără să mă lansez într-o analiză imposibilă a ceea ce ar însemna asta, mă gndesc la două, trei locuri comune i anume la dominaia financiară a cinemaului hollywoodian, la  mbriarea uneori stearpă a filmelor de *art-house* prin festivaluri i la extinderea influenei 3D-ului. Primele două sunt stări de fapt care există de la începutul cinemaului, iar apariția filmelor în 3D ar putea foarte bine să reprezinte unul dintre acele salturi sintactice care au loc *once in a while*  n dinamica unei arte, aa cum s-a întâmplat cu sonorul  ncepnd cu 1927 - *the main issue*  n „The Artist”, de altfel. Deci, contextul este unul eclectic - cum ar fi i de ateptat în momentul în care un domeniu este suficient de bine dezvoltat - i cumva, demersul regizorului lituanian probabil că pare de-a dreptul logic dacă gndim în termeni de suntem-în-postmodernism-să-facem-ceva-să-rupem-gura-trgului-i-în-Europa-i-în-America-dacă-se-poate. Dar să presupunem că nu gndim în termeni att de reductioniti, să ne înclinăm cuminte capul în faa unei pastite corect executate i să recurgem la o scală epidermică i greu de contestat, cea a plăcerii personale din timpul vizionării pentru a discuta despre „The Artist”.

Mă întreb astfel dacă filmul lui Hazanavicius este mai mult dect o construcie de paie, mai mult dect un produs bine marketizat, dacă e delicios, dacă strnete admiraie sau

desfătare de orice fel și în fine, dacă e un *nostalgia film* care dincolo de faptul că a fost, probabil, făcut din nostalgie, poate să o și declanșeze.

Story-ul, pe scurt, curge în felul următor. Cariera unui *star* al filmelor mute, George Valentin (Jean Dujardin) se cutremură treptat sub greutatea apariției sonorului – fenomen pe care nu îl înțelege și pe care îl disprețuiește –, iar el însuși este lăsat în urmă în această întrecere, care nu se termină niciodată și a cărei miză este aceea de a te afla sub luminile rampei. O fată oarecare, Peppy Miller (Bérénice Bejo) pe care el însuși o promovează - aproape accidental - și de care ajunge să se îndrăgostească, devine *the new hot thing*, jucând în filme vorbite, eclipsându-l. Ca orice primadonă, George acceptă cu mare greutate pierderea statutului, așa că încearcă să facă un film mut pe cont propriu, după ce râde în prealabil în nasul producătorului său, fascinat de ideea de a face *talkies*. Poziția sa de om împotriva curentului și de *star* care vrea să rămână un *star* în afara studioului este, firește, una disperată și sortită eșecului. Mai vine și criza economică – deci dă și faliment după ce și-a investit toți banii în „Tears of Love” - și, de la acest punct încolo, vedem degradarea acestui personaj accentuându-se din ce în ce mai mult. Peppy îl salvează în final de la sinucidere și vine cu soluția salvatoare de a face împreună numere de step (!) și totul se termină cu bine (!). Rezumarea *story*-ului de una singură nu face în niciun caz dreptate filmului. Personajul lui Dujardin este unul bogat și e merit să omagieze nu numai actori care au intrat în declin din cauza apariției sonorului, cât mai ales personaje-actori celebre. George Valentin este o re-prezentare, având câte puțin din Norma Desmond („Sunset Boulevard”, regie Billy Wilder, 1950), câte puțin din Norman Maine („A Star Is Born”, regie George Cukor, 1954) și respectiv ceva din Margo Channing („All About Eve”, regie Joseph L. Mankiewicz, 1950) – apropo de ucenici dornici să fure locul idolilor – la care se adaugă o mustață-rândunică și un *reliable animal sidekick* - un Jack Russell Terrier (aceeași rasă de câine care era mascota firmei „His Master’s Voice”). Citarea acestor personaje devenite deja arhetipuri este una intenționat imprecisă (ceea ce Fredric Jameson numește *elusive plagiarism*), iar capacitatea lui Hazanavicius de a le încorpora este de admirat. Căutarea și reciclarea iconicului este indiscutabilă. Însă, spre deosebire de personajele acestea din anii '50, cele din „The Artist” apar ca niște creaturi bidimensionale, din carton (oricât de fâșneată ar fi Bérénice Bejo), care ilustrează în mod demonstrativ stereotipuri. Gloria Swanson, James Mason, Bette Davis, Judy Garland erau *the real deal*. Ei chiar erau, de-adevăratelea, *who they claimed to be*. Iar asta nu e ceva peiorativ la adresa personajelor din „The Artist”. E o comparație foarte la îndemână, iar rezultatul ei e, poate, de așteptat, având în vedere că regula jocului s-a schimbat. Dar chiar și-așa, după ce vezi „The Artist”, nu există nimic de talia unei replici care să rămână cu tine, de felul „I am big. It’s the pictures that got small.” sau „Fasten your seatbelts, it’s going to be a bumpy night!”

Și sunt câteva momente care strigă după atenție (de fapt, senzația e general valabilă), cum ar fi visul lui George - în care tot ce este ambianță (zgomotul unui obiect scăpat, vântul prin copaci) se aude, mai puțin vocea sa – tragerea mai multor duble dintr-un film în care dansează cu Peppy, atunci

când era doar o figurantă -, dansul celor doi în oglindă fără să o știe, întâlnirea lor de pe scările studioului – secundată de coregrafia mișcării oamenilor din studio care forfotesc aproape absurd.

Una e să nu obții iconicul și alta e să servești secvențe îmbibate de patos simulat prin care mai dă din coadă, din când în când, câinele aghiotant. Filmele mute - drame, comedii, pantomime - toate emană, privind retrospectiv, patetism, dar unul autentic. De cele mai multe ori, între actorul de film mut și spectator va exista un moment de straniețe, în sensul că acesta din urmă ar asista la ceva nefiresc și în același timp grațios, stări care nu știu dacă sunt declanșate numai de poziționarea retrospectivă sau de găjăitul acela specific filmului mut. Poate că are de-a face și cu patetismul care este numai al acelei epoci și în care - cel puțin așa înțeleg eu din realizarea filmului „The Artist” - societatea postmodernă nu mai crede. Pentru mine, George Valentin nu trece prin nicio dramă. Și nu spun că ar trebui să treacă. Constat numai că nu se mânjește în nici un fel. În momentele cele mai *low*, vede - din cauza alcoolului - pigmei. Ceea ce e foarte amuzant, dacă te gândești, aiurea, că Nicolas Cage, care întruchipează un escroc obsesiv-compulsiv în „Matchstick Men” (regie Ridley Scott, 2003) spune „Pygmies! Pygmies!” de fiecare dată când o ia *bazooka* la vale și își pierde controlul. Revenind la „The Artist”, nu susțin că lipsa patetismului îl face mai prost, sau că inserția momentelor comice ar fi nefuncțională, mă gândesc doar la ce se pierde când citezi filme și arhetipuri, pentru că, din păcate, de pe urma a ceea ce ar fi trebuit să fie un joc extrem de delicios, eu, una, nu m-am ales cu mare lucru.

Mă scuz de pe acum pentru sentențiozitate, dar nu pot să scap de senzația că „The Artist” este un soi de clonă fără viață, un exercițiu de stil steril destul de neingenios. În filmele mai vechi (anii '70, '80) în care sunt plasate referințe, ele sunt, de obicei, mai precise și ceva mai ascunse vederii, în așa fel încât, o dată, să fie satisfăcută dorința și plăcerea regizorului/scenaristului și în al doilea rând, cea a spectatorului care caută și scormonește. Când ai de-a face cu un film despre filme, să alegi, ca scenografie, titluri de film sugestive, proiectate pe firma luminoasă a cinematografului pe lângă care personajul tău tocmai trecea sau afișe, nu e ceva nou sub soare și, de regulă, funcționează, în termeni de plăcere. Hazanavicius apasă pe accelerație și în această privință, marcând mereu că filmul care rulează este legat de diegează. Lăsând la o parte secvența premierei concomitente a ultimului film cu George Valentin și a celui de debut al lui Peppy Miller (similar cu ce se întâmplă în „A Star Is Born”, - unde însă era necesar) - mai există cel puțin încă două: unul în care fostul *star* traversează strada după ce și-a vândut toate bunurile și e pe punctul de a fi călcat de mașină. Peppy îl urmărește din umbră, iar în spatele bărbatului, pe frontispiciul cinematografului, scrie „Lonely Star”. Într-un alt rând, la scurtă vreme după ce femeia îl salvează, la un cinematograful rulează „Guardian Angel”.

Sunt detalii care exprimă o anumită consecvență stilistică demnă de apreciat și în fond, originalul, adică filmul mut, este o specie a *stating the obvious*-ului, ce-i drept, dar e una mai candidă, așa zice, decât filmul lui Hazanavicius. Nu contest că „The Artist” ar fi un produs bun, ci pur și simplu nu am senzația că m-aș afla în fața unui mare film.

Bir zamanlar Anadolu'da

(A fost odată în Anatolia)



Turcia 2011

regie Nuri Bilge Ceylan

scenariu Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal

imagine Gohkan Tiryaki

cu Muhammet Uzuner, Yilmaz Erdogan, Taner Birsel

de Andrei Luca

Având o structură neobișnuită, al cărei element ordonator este diferența de lumină și opoziția zi-noapte (mare parte din acțiune se petrece în întuneric, însă un întuneric luminos - compromis asumat de regizor), „A fost odată în Anatolia”, cel mai recent film al turcului Nuri Bilge Ceylan, se recomandă, după titlu, drept o poveste, sau mai bine zis, un șir de evenimente ce poate fi rememorat peste ani - „când vei avea o familie”, cum spune unul din personaje. Materia primă din care se va plămădi mai târziu basmul este următoarea: o echipă de anchetă, formată din mai mulți polițiști și jandarmi, un doctor și un procuror, pornește alături de cei doi acuzați de omor în căutarea trupului neînsufletit al victimei, îngropat undeva în pustii Anatoliei. Pe măsură ce căutările se prelungesc în noapte, iar personajele se adâncesc tot mai mult într-un peisaj care se descoperă parcă același după fiecare kilometru parcurs, situația devine din ce în ce mai tensionată, culminând cu ieșirea nervoasă a șefului poliției.

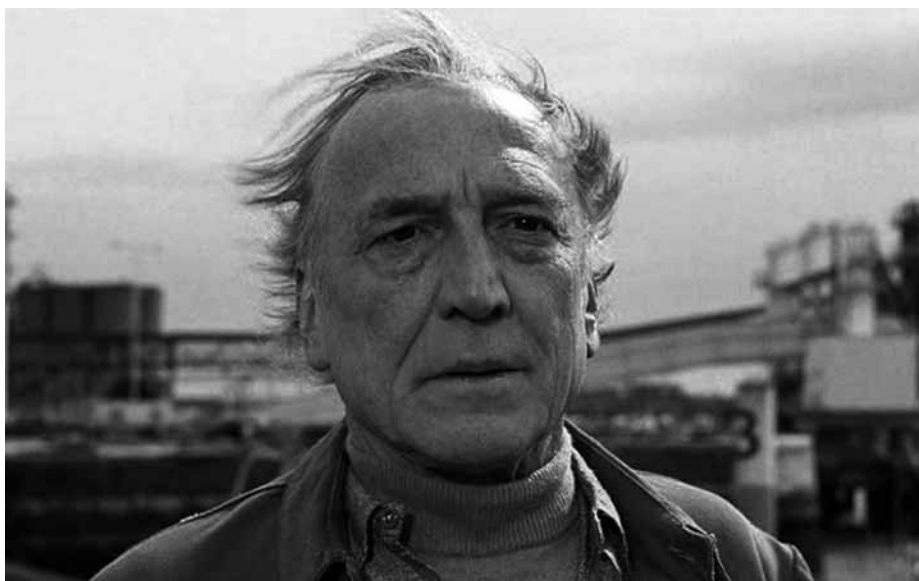
Între prima secvență, care ne arată trei bărbați stând la masă, și a doua, unde vedem un grup de trei mașini oprind în mijlocul pustietății, există o elipsă, crima și circumstanțele în care a avut loc fiind puse în paranteză. Premisa de film polițist rămâne însă la nivelul unui pretext narativ, întrucât accentul nu cade pe rezolvarea necunoscutei, pe mister și pe găselnițele ingenioase ale polițiștilor care lucrează contra cronometru împotriva criminalilor. Eroismul este demitizat, iar devotamentul omului legii față de meseria sa este pus la îndoială de întrebarea șoferului adresată doctorului în legătură cu plata orelor suplimentare. Nici convoiul echipei de anchetă nu e cum ne-am fi așteptat, acea desfășurare impresionată de forțe cu dubite superblindate cu girofar însoțite de alte mașini superblindate cu girofar, ci o înșiruire de trei automobile vechi care înaintează greoi într-un peisaj pustiu peste care s-a așternut noaptea. Într-o foarte mare măsură, filmul lui Ceylan corespunde viziunii lui Jean-Claude Carrière,

care definea cinematograful drept „un om ajuns călare într-un orașel din Vest; despre respectivul om nu știm încă nimic, ci abia de aici înainte va începe să se definească prin ceea ce face.” Sigur că nu este un *western*, iar faptul că personajele se definesc pe parcurs nu e o particularitate a filmului lui Ceylan, dar structura enunțului scenaristului francez e foarte vizibilă în „A fost odată în Anatolia”. Ajunse în mijlocul pustietății, fără ca spectatorul să aibă vreo idee despre ce caută ele acolo, personajele vor începe încet-încet, în mijlocul platoului întunecat străpuns doar de farurile celor trei mașini, să prindă contur, iar situația un oarecare context.

Sentimentul de singurătate (temă recurentă în filmele regizorului turc) este accentuat de cadrele largi, care surprind automobilele echipei de investigație deplasându-se pe șoselele goale și șerpuitoare, și de scenele în care personajele sunt filmate din spate în timp ce pe fundal discuțiile capătă un ton tot mai grav pe măsură ce se avântă dinspre problemele cotidiene legate de plata după program în polemici despre moarte. O astfel de discuție, care inițial apare spectatorului sub forma nevinovată a unui crez personal inspirat din povești auzite, ajunge să capete proporțiile unei drame personale: într-unul din momentele de respiro, procurorul îi povestește doctorului întâmplarea unei femei tinere, proaspăt devenită mamă, care și-a prezis moartea, survenită în mod aparent fără nicio cauză. Convinși de siguranța cu care doctorul susține că nu există nicio moarte fără cauze, procurorul (autorul poveștii) este tentat să pună mai multe întrebări legate de situație, pentru ca în final să afle că ceea ce la început era de neexplicat, miraculos chiar, ar putea acum să devină o sinucidere cauzată de o supradoză cu medicamente. De asemenea, fără să fie explicat până la capăt, spectatorului i se dă de înțeles că femeia în cauză era soția procurorului. Un alt exemplu în această direcție este ipoteza conform căreia băiatul victimei este fiul real al criminalului, infidelitatea soției fiind, de fapt, motivul care a stat la baza acestui omor.

Astfel de ambiguități, care apar la nivelul poveștii, sunt voit întreținute de regizor și, pe lângă adâncimea pe care o oferă personajelor, susțin impresia că firele narrative se ramifică mai mult decât ne arată filmul.

Le Havre



de Emi Vasiliu

În preambulul fără legătură cu acțiunea filmului, imigrantul Chang și bătrânul lustruitor de pantofi Marcel Marx sunt martorii unui asasinat care are loc în afara ecranului. Convins că va fi învinuit ca de obicei, cu sau fără motiv, Marcel părăsește locul faptei altuia, pronunțând mândru „*L'argent circule au crépuscule*”.

Cu toată abordarea sa stilizată, Kaurismäki e foarte aproape de real: Marcel Marx urmărește un reportaj tv despre taberele de refugiați africani mutate dintr-o parte-n alta de jandarmeria franceză. Subiectul imigranților ilegali e tratat prin intermediul unui copil, scăpat cu fuga din containerul păzit de jandarmi. Marcel Marx îl va ajuta pe Idrissa să treacă ilegal Canalul Mânecii, problematica socială și acțiunea în sine fiind complementare (chiar pe alocuri secundare) spiritului epurat, în care Kaurismäki își conturează personajele. Deja în prima secvență unde apare ca soție a lui Marcel, Kati Outinen se resimte în urma unei afecțiuni abdominale, prefigurând amenințarea morții ca *subplot* al prieteniei dintre Marcel și Idrissa. Evenimentele au loc cu celeritate notabilă față de supra-psihologizarea obișnuită filmelor de autor. Unul dintre multele delicii autoreferențiale, personajul interpretat de Kati Outinen vorbește pentru prima dată franceză fetiș, după aparițiile finlandeze din „*Mies vailla menneisyttä*” („Omul fără trecut”, 2002), „*Laitakaupungin valot*” („Lumini în înserare”, 2004) sau segmentul „*Dogs Have No Hell*” din „*Ten Minutes Older: The Trumpet*” (2002). În locul unui conflict real, Kaurismäki preferă detalii savuroase: Jean-Pierre Léaud apare

din umbră în rolul unui cetățean pârâcios, înnebunit să-i raporteze la poliție pe Marcel Marx și pe Idrissa. Într-o distribuție-ansamblu dominată de actori în etate, interpretul lui Idrissa, Blondin Miguel, se adaptează minunat stilului sec, practicat de zeci de ani de Kaurismäki după modelul lui Robert Bresson, oferindu-și replicile cu aceeași impasibilitate indiferentă la implicații emoționale.

Conflictul dintre Marcel Marx și inspectorul de poliție Monet e condus fără prea multă implicare de Kaurismäki. Probabil și de aceea convenția ironică a filmului suferă de lentoare în actul al doilea, provocând nițel *ennui* cu potențialul de a împinge unele suflete tinere, fierbând de nerăbdare și impuls sentimentale cât mai departe de lecția de integritate oferită pe gratis de Aki. Regizorul finlandez pune mai mult accent pe replicile memorabile care susțin credințele personajului principal, reflectându-le pe cele ale regizorului. Marcel îl învață pe micul Idrissa că există și meserii mai bune decât cea de lustruitor de pantofi, însă că, pe lângă păstorie, aceasta e cea mai apropiată de popor și singura care respectă preceptele prediciei de pe munte.

În autobuz, în drum spre tabăra de refugiați din Calais, Marcel Marx o aude cântând pe Edith Piaf. Prin muzică, Aki Kaurismäki înobilează secvențele filmate simplu, stilizat. Judecând după indiciile artei plastice, el procedează ca Brâncuși, cioplind și îndepărtând orice componentă nenecesară mesajului esențial. Acolo unde, prin regia epurată, emoția conținută e prea slabă, simfonismul compozitorului

Finlanda - Franța - Germania 2011

regie, scenariu Aki Kaurismäki

imagine Timo Salminen

montaj Timo Linnasalo

sunet Tero Malmberg

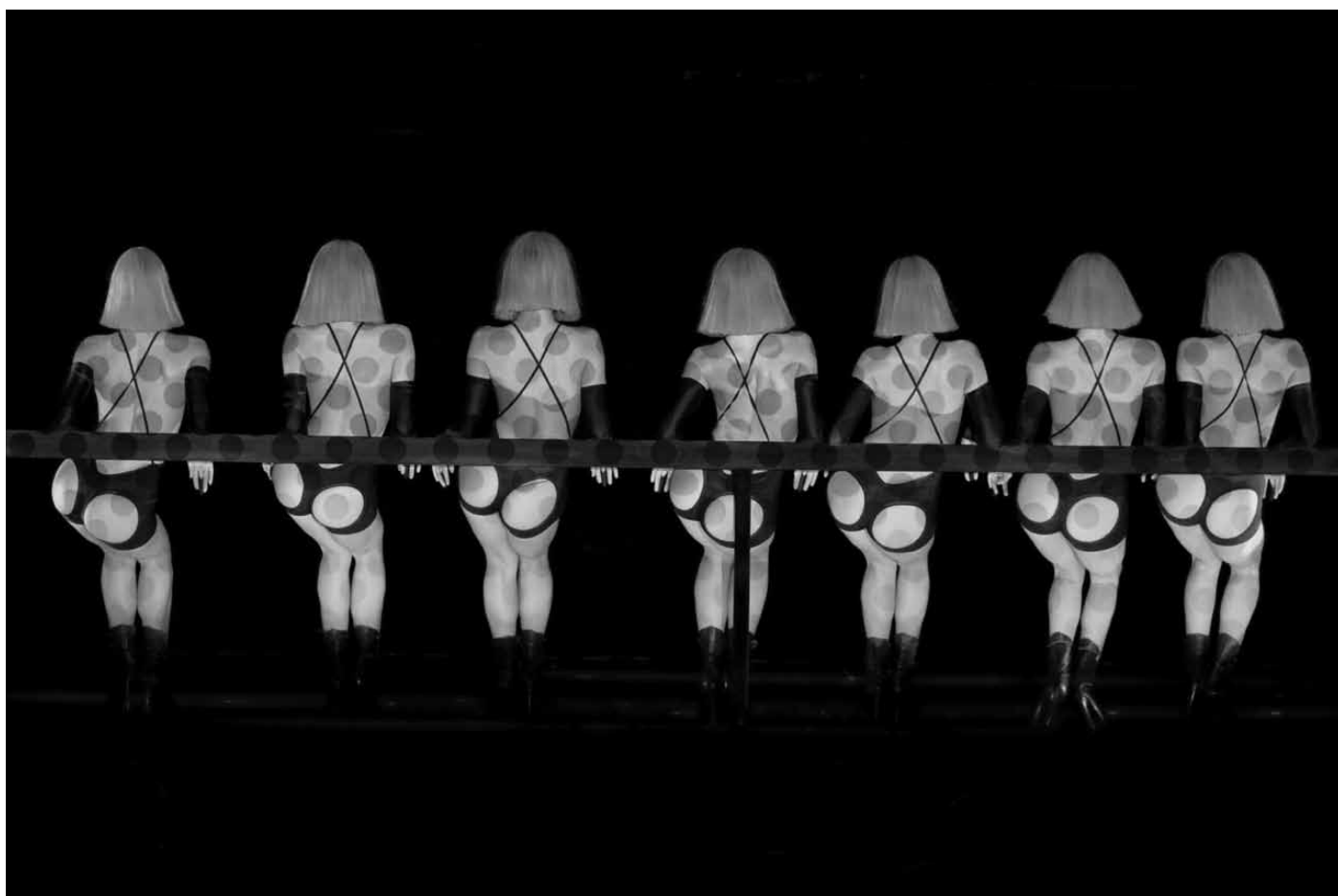
cu André Wilms, Kati Outinen, Pierre Étaix

finlandez E. Rautavaara o subliniază; caracterul neoromantic, de respirație largă, generoasă, suplinește momentele de regie „lipsă”, în care emoția ar fi fost în mod normal transmisă prin joc actoricesc accentuat sau detalii sensibile.

Odată ce Marcel reușește să-l plaseze pe Idrissa la bordul unei șalupe spre Anglia, boala soției interpretate de Kati Outinen dispare ca prin miracol, însă nu unul religios. Găsindu-și altă dată pantofi de lustruit pe picioarele unor preoți, Marcel îi ascultă conversând expert, la o țigară, despre înțelesul unui fragment din Evanghelia după Luca. Secvența amintește de furia anti-ecelesiastică a lui Buñuel. Supremația solidarității împotriva oricăror alte sisteme de organizare – poliție, biserică - e ideea conducătoare a lui Kaurismäki. Cireșul de lângă casă înflorește, o faptă bună reflectându-se în sănătatea omului și a naturii.

Mai mult decât eficiența cinematografică, pentru Kaurismäki e importantă atitudinea personajului Marcel Marx. Aceea în care își petrece noaptea la Calais dormind afară, într-un scaun de terasă de pe trotuar, devenind apoi primul client al bistroului pentru cafeaua de dimineață. Situația imigranților e, de asemenea, mai urgentă pentru regizor decât conflictul protagonist-antagonist. Fetele imobile ale ilegalilor spun ceea ce un regizor chinuit ar exprima prin tumult interior și agonia deciziilor luate în fața unor adversități covârșitoare. Într-un interviu recent, Kaurismäki deplângea înăsprirea societății contemporane, în care n-ar mai putea, ca în tinerețe, să dispară o săptămână sau două din circuitul social, să-și petreacă timpul în canale, în șanțuri, sub copertine de carton, practicând libera existență înăuntrul solidarității umane. Ar muri, pur și simplu, de foame. Prin umor și economie de mijloace, Kaurismäki transmite în „*Le Havre*” valori moral-sociale extrem de clare, cu diferențe flagrante între bine și rău, expresii simple, modele de alegere în fața lașității sistemice.

Crazy Horse



SUA - Franța 2011

regie Frederick Wiseman

imagine John Davey

montaj Frederick Wiseman

sunet Hortense Bailly

cu Naamah Alva, Daizy Blu, Philippe Decouflé

de Olivia Căciuleanu

Pentru reînvierea autentică a unei epoci istorice, alături de documente, prezintă un interes deosebit și lucrările artistice independente - mai ales dacă autorul se află situat în centrul evenimentelor, el va alege să îmbine pasiunea cu sinceritatea și să reușească să se exprime într-un stil viu, deoarece el alege să experimenteze întâi ceea ce vrea să povestească mai departe.

Frederick Wiseman reușește (cunoscătorii operei sale înțeleg de ce afirm acest lucru) la vârsta de 82 de ani, după realizarea a 37 de documentare, să semneze încă un documentar de înaltă ținută cinematografică. Filmul de față explorează universul cabaretului „Crazy Horse” și este lesne de înțeles, într-un fel,

de ce Wiseman alege să se infiltreze în mecanismele faimosului local parizian. „Le Crazy Horse Saloon” se mândrește cu o istorie încă din perioada regelui George al V-lea. Apoi, în anul 1951 Alain Bernadin îl redeschide și îl conduce până în anul 1994, când se sinucide. Ideea acestui cabaret se apropie mai mult de un țel estetic al erotismului, fetele fiind special alese să semene între ele. Dansatoarele profesioniste nu sunt folosite drept obiecte sexuale, decât într-o anumită măsură. Ceea ce le diferențiază de niște stripteuze obișnuite sunt coreografiile de mare complexitate pe care trebuie și sunt capabile să le execute. Bernadin, fostul proprietar al cabaretului, declara: „[Magia] este un vis. Nu există un spectacol care să fie mai apropiat de vis, în afară de un spectacol de magie. Iar ceea ce facem noi aici cu fetele este magic, de asemenea, deoarece ele nu sunt în realitate atât de frumoase cât par a fi pe scenă. Este vorba despre magia luminilor și a costumelor. Acestea sunt visele și fascinațiile mele pe care le montez pe scenă”. Filmul se axează în principal pe felul în care spectacolul „Desir”, în coregrafia lui Philippe Decouflé, urmează să fie pus în scenă pentru a atrage din nou dragostea publicului parizian, care a etichetat acum ceva vreme „Le Crazy” ca fiind un cabaret pentru turiști japonezi. La începutul documentarului suntem direct introduși în lumea mirajelor. Umbrele proiectate ludic pe perete vin în întâmpinarea noastră încă din primele cadre pentru a ne putea ajuta pe noi, spectatorii, să încadrăm

povestea într-unul din sertarele mai ferite ale minții noastre – locul fantasmelor. Intrăm, așadar, într-un spațiu care, așa cum spunea și Sergiu Celibidache despre propria persoană, trebuie judecat după criterii speciale. În continuare însă, modul în care sunt filmate primele numere artistice prezentate este cât se poate de onest – camera rămâne mai mulți timpi pe bustul sau pe fesele dansatoarelor. Feministele probabil o să ridice o sprânceană după primele zece minute de film, însă ele trebuie să se înarmeze cu răbdare pentru a înțelege că trupul „exploatat” în „Le Crazy” îi deschide sufletului o fereastră înspre lume prin exacerbarea simțurilor umane instinctive.

Abordarea regizorului este complet observațională. Dansatoarele sunt filmate majoritar pe scenă sau în culise, nu există niciun interviu, nicio voce din *off* care să explice cum au ajuns aceste fete acolo sau de ce au optat pentru o asemenea carieră – știți voi, ce apare de obicei în documentare cu subiecte asemănătoare. În cazul de față, autorul are un respect autentic pentru personajele pe care le documentează, probabil și datorită experienței vaste de viață cu care se poate mândri. El dă viață unui film frumos - din mai multe puncte de vedere. Wiseman alege să filmeze unele dintre cele mai gingașe creaturi cum se lasă pradă scenei, fără să emită judecăți de valoare despre asta. Imaginile vorbesc de la sine.

Și până la urmă, acest cabaret are numere coregrafice de primă clasă, pe care însuși directorul artistic al localului, un fanatic care și-a obținut postul fiind ani de-a rândul client fidel, le aseamănă cu scene din filme realizate de Rainer Werner Fassbinder și Federico Fellini. Dansatoarele rămân un secret pentru spectator, în afară de un singur *insight* care ne este oferit - în timpul unei ședințe de consiliu, coregraful povestește cum fetele ies de cele mai multe ori plângând de pe scenă deoarece nu le place să se atingă sau să se sărute. În afară de aceasta, identitatea lor rămâne o enigmă, inclusiv numele lor sunt vagi și cel mai probabil pseudonime, precum Zoula sau Lumina.

„Crazy Horse”, filmul care a rivalizat cu „Pina” din toate punctele de vedere în acest an, vine ca răspuns la „Le Danse”, filmul pe care Frederick Wiseman l-a definitivat în 2009 despre faimoasa Operă a Baletului din Paris. În acest film, însă, dansatoarele de cabaret râd în hohote la vederea a tot felul de prim-balerini și soliste de balet clasic care-și dau cu stângu-n dreptul pe scenă, în văzul lumii. Este de la sine înțeles că ele nu au loc de asemenea erori, deoarece și-ar pierde subit toți clienții. Și dacă tot am adus vorba despre clientelă, filmul surprinde din nou plăcut și în această privință. În cabaret nu regăsim numai obsedați, ci majoritar cupluri (ce e drept, ceva mai excentrice), care se fotografiază la masă fericiți împreună, ca să poată într-o zi să arate nepoților poza de la „Le Crazy”. André le Chapelain, puritan din secolul al XII-lea, afirma:

„Când cineva vede o femeie care merită atenție erotică, imediat începe s-o dorească în inima sa. Apoi, cu cât se gândește la ea, cu atât mai mult se simte pătruns de dragoste, până când ajunge s-o reconstituie cu totul în fantezia sa. Pe urmă, începe să se gândească la formele ei, îi deosebește membrele, le închipuie în acțiune și-i explorează părțile tănuite ale trupului.”. Salonul „Crazy Horse” este închinat acestui gând, de aceea a și fost probabil inaugurat cabaretul, însă filmul despre faimosul cabaret are cu totul altă idee. Documentarul se axează mai mult pe ideea că pentru a obține un rezultat cu adevărat frumos trebuie investit un volum enorm de muncă în asta, care de cele mai multe ori nu este vizibilă cu ochiul liber. Noroc cu ochiul cinematografic al lui Wiseman, care ne reamintește, ca un părinte grijuliu, că dacă te joci cu mari idealuri artistice va trebui să depui mari eforturi pentru a încerca să le atingi, fără să se vadă.

Scopul acestui film nu este atât cel de a afla adevărul și de a-l interpreta, cât de a îmblânzi prejudecățile oamenilor, de a spori avântul viitorilor artiști, de a aduce înțelegerea între lumi diferite, de a face mai ușoară comunicarea între oameni. Deseori e mai neghiob să spui lucrurile conform adevărului decât conform circumstanțelor și trebuințelor. Asta este lumea pe care oamenii au clădit-o, o lume în care salonul parizian își găsește fără îndoială o întrebuintare. Este o greșeală umană să te iei foarte în serios - până la urmă, ce e frumos și lui Dumnezeu îi place.

În acest documentar nu reiese de nicăieri intenția de a face ceva cu totul nou - căci așa ceva nu e posibil -, ci doar de a moderniza forma potrivit pretențiilor pe care

oamenii timpurilor noastre le-ar putea avea față de această artă. Sursa inspirației regizorului, „Le Crazy Horse Saloon”, se poate spune că se situează în afara luptelor dintre diferitele evenimente banale ale zilei, deoarece problema ascensiunii sau declinului pe scara vieții sociale, întrebarea dacă cineva devine mai bun sau mai rău, dacă este bărbat sau femeie, a fost și va rămâne un interes permanent. Dar va veni poate un timp când

vom fi atât de înaintați, atât de luminați, încât vom contempla cu indiferență spectacolul crud, cinic, neîndurător pe care îl oferă viața - când vom renunța la aceste instrumente de gândire rudimentare și nesigure care se numesc sentimente și care devin de prisos și chiar dăunătoare de îndată ce puterea noastră de judecată a ajuns la maturitate – acel timp este anunțat încă din 2011 de Frederick Wiseman.

La conștiința fericirii se ajunge doar pe baza contemplației, iar regizorul încearcă să-i determine pe spectatorii care privesc destinele acestor oameni care lucrează în cabaret să reflecteze asupra propriilor vieti și să tragă singuri concluzii. Wiseman le prezintă doar o premisă.



This Must Be the Place



Italia - Franța - Irlanda 2011

regie Paolo Sorrentino

scenariu Umberto Contarello, Paolo Sorrentino

imagine Luca Bigazzi

montaj Cristiano Travaglioli

cu Sean Penn, Frances McDormand, Judd Hirsch

de Ana Banu

Unul dintre cele mai longevive obiceiuri umane este visarea cu ochii deschiși la o lume mai bună. O astfel de lume ar fi lipsită de probleme inutile cauzate de oameni răi și ar fi colorată cu zâmbete. La așa ceva pare să viseze regizorul italian, Paolo Sorrentino, în noua sa producție în limba engleză, „This Must Be the Place”.

Undeva pe lângă Dublin, într-o casă de dimensiunile unui mic castel, locuiește bărbatul cu nume de oraș american (și, înainte de asta, de trib indian), Cheyenne (Sean Penn), rocker ieșit la pensie, fan declarat al esteticii goth. Tânărul bătrân pare să fie pregătit să-și pună capăt zilelor pe versurile „Lord, I think I sold my soul”, însă acesta este doar începutul unui studiu de depresie ce se derulează cel puțin o jumătate de oră. În spațiul public, Cheyenne este privit ca ciudatul din liceu despre care toți vorbesc pe la spate, iar în cel domestic este demasculinizat de o soție mult mai feroce. Tempoul se animă subtil când Cheyenne află de moartea tatălui său, pe care nu îl mai văzuse de 30 de ani – vestea catalizatoare vine abia în minutul 26.

În ciuda sentimentului că nu a fost niciodată iubit de un tată evreu care și-a trăit viața obsedat

de trecut, Cheyenne pleacă spre New York, pe mare, nu prin aer, deoarece zborul cu avionul îi e la fel de străin ca propriul tată. Așadar, personajul părăsește spațiul idilico-restrictiv în care își epuiza bătrânețea, lăsând în urmă o soție înțelegătoare. Regizorul construiește o lume de poveste condusă de un ritm minimalist ce contrastează cu cadrele picturale și lumina radiantă. Personajele ce populează această lume sunt simpatice, cumva scoase dintr-o carte pentru adulți-copii: Bătrânul Copil, Soția Pompier, Ucigașul de Naziști, Adolescenta cu Ochi Frumoși, Inventatorul de Roți, etc.

Cum nu există frumos fără urât și bine fără rău, personajele din „This Must Be the Place” sunt conștiente de realitatea jalnică ce le înconjoară. Încă de la început, Cheyenne aprobă sec numele unei formații – The Pieces of Shit – care îl vor ca producător, iar astfel de cinism deghizat în autoironie se regăsește în fiecare personaj. Soția acestuia, interpretată de Frances McDormand, îi spune printre chicoteli, înainte de plecare, că frica nu este singura lui problemă. Ea joacă rolul a tot ceea ce lipsește în viața lui Cheyenne. Relația celor doi este, poate,

cel mai frumos și palpabil lucru din tot filmul. Dacă Sorrentino, care a scris și scenariul, nu pusese pe hârtie farmecul autentic al mixului dintre dragoste, pasiune și plictiseală, a făcut-o pe ecran aducându-i împreună pe Sean Penn și Frances McDormand. Depresia lui Cheyenne se dovedește a fi doar o plictiseală cronică, lucru anticipat de soția lui într-o discuție intimă în dormitor.

Tema Holocaustului, pe care Sorrentino o introduce în narațiune prin depistarea ultimului nazist în viață, pare mai mult un tertip menit să echilibreze viața idilică pe care Cheyenne o are în Irlanda. Asemeni lui Elijah Wood în „Everything is Illuminated”, Cheyenne pleacă într-un fel de căutare de sine ce coincide cu împlinirea dorinței tatălui său de a-l prinde pe nazistul care l-a umilit cu mulți ani în urmă. *Roadtrip*-ul lui Cheyenne este o sumă de improvizații care îl scot din apatie cu care ne-a obișnuit și confirmă existența unei minți ascuțite în spatele machiajului ostentativ și a mișcărilor lente. Dezmoțirea lui Cheyenne se sincronizează cu apariția unui David Byrne cărunt (solistul formației Talking Heads) ce hipnotizează publicul unui bar new-york-ez pe ritmurile hitului din anii '80, „This Must Be the Place”, care sugerează că locurile potrivite există acolo unde există dragoste, lucru pe care Cheyenne îl va realiza abia la sfârșitul filmului. Întâlnirea cu David Byrne îi declanșează criza existențială ce îl face să verbalizeze – destul de târziu – cât este de neîmplinit. Voyeurismul spectatorului este satisfăcut de carisma nostalgică a lui Sean Penn.

Barurile prin care ajunge Cheyenne, deși abia spre sfârșit va pune pentru prima dată gura pe băutura, prezintă o Americă a nimănui, cu *redneck*-și ce-și poartă credința religioasă pe gecile de piele. Clișeele sunt la ele acasă. „This Must be The Place” e ca o cârtică cu maxime ce încearcă să se susțină cu imagini frumoase. Cu un dialog ușor prețios, interacțiunile actricești de pe parcursul *roadtrip*-ului te conduc spre momentul în care copilul Cheyenne se transformă în adult și își fumează prima țigară, întorcându-se apoi acasă cu un nou *look*, de om mare. Chiar și așa, „ceva nu-i în regulă aici, nu știu ce, dar e ceva”, după cum spune Sean Penn de vreo trei ori de-a lungul filmului. Asta aș zice și eu despre complexitatea filmului lui Sorrentino, deși pare a fi un regizor cu gânduri frumoase și o oarecare sensibilitatea artistică, însă cu o experiență de viață pe alocuri mimată.

In film nist (Acesta nu este un film)



Iran 2011

un efort al lui Jafar Panahi și Mojtaba Mirtahmasb

cu Jafar Panahi

de Roxana Coțovanu

În decembrie 2010, Jafar Panahi a primit o condamnare la șase ani de închisoare și interdicția de a părăsi Iranul până în anul 2030, de a comunica cu presa și de a mai scrie sau regiza filme în acest timp; acuzația de propagandă împotriva Republicii Islamice a Iranului și cea de conspirare împotriva siguranței naționale au apărut în urma arestării din apartamentul regizorului, în timp ce lucra la filmul ce i-a adus o parte din acuzații (film din care fusese turnat aproximativ 30% până în acel moment).

Aflat în același apartament sub arest la domiciliu în timp ce aștepta rezultatele recursului înaintat tribunalului din Teheran, Panahi a realizat „In film nist” – un (așa zis) non-film filmat în parte cu o cameră digitală, în parte cu un iPhone, un non-film care a fost văzut pentru prima oară într-o proiecție specială la Cannes, unde a ajuns pe un *stick* USB ascuns într-o prăjitură.

Primul cadru îl înfățișează pe regizor luându-și micul dejun în luminoasa sa bucătărie și sunându-și un coleg – pe Mojtaba Mirtahmasb – cerându-i să treacă pe la el fără să spună nimănui unde merge. Din momentul în care Mirtahmasb intră în apartament, devine și coautorul filmului – el fiind cel

care îl va urmări pe Panahi cu camera peste tot. Explicându-i de ce l-a chemat, Panahi se plânge de faptul că, după ce încercase să se filmeze singur, avusese senzația că nu e deloc natural și îi era teamă ca nu cumva să miroasă totul a făcătură. Pentru cei ce sunt familiarizați cu filmele lui precedente, afirmația nu face decât să întărească faptul că, deși vine din partea unui autor în cazul căruia se pot depista multe simboluri, la fel cum se poate intui și construcția dramaturgică/cea formală, cu toate acestea interesul său pofticios pentru real și autentic (de aici și alegerea folosirii actorilor neprofesioniști) pune rigiditatea oricărei noțiuni abstracte pe un plan secundar. Numai că în cazul acesta, neavând niciun fel de material de lucru, lucrurile nu pot rămâne decât la nivel abstract: planul lui Panahi este să povestească în fața camerei scenariul la care lucra când i s-a interzis să mai facă filme; ajutându-se de o bandă adezivă, trasează (la o scară mică, bineînțeles) pe unul dintre covoarele locuinței decorul din scenariu (momente care amintesc, inevitabil, de „Dogville”); povestește cadru cu cadru ce se întâmplă și unde e plasată camera, se mișcă și se agită pentru a explica cât mai bine ce vrea să spună; dă exemple din filmele sale

precedente, pe care le ilustrează cu ajutorul DVD-urilor; arată filmulețele de pe iPhone cu locația propriu-zisă pe care a găsit-o; dar la un moment dat are brusc o cădere, izbindu-l parcă dintr-o dată inutilitatea demersului: „Dacă poți să povestești un film, de ce să-l mai faci?”. În mod ironic, acest scenariu din care Panahi a povestit câteva secvențe are ca decor tot un spațiu închis, o locuință, iar personajul principal este ținut în casă împotriva voinței lui.

Abandonând cititul scenariului în fața camerei și lăsând camera să înregistreze în continuare, ceea-ce-se-dorea-un-non-film devine în mod cert un document a ceea ce au însemnat (și continuă să însemne; până astăzi, Panahi nu a fost încă trimis după gratii) acele zile pentru iranian; chiar dacă zilele lui decurg altfel – ziua pe care o vedem noi e una specială, e Anul Nou Persan, se aprind artificii, familia sa e plecată la alți membri ai familiei –, amenințările care plutesc sunt aceleași: pe de-o parte, închisoarea, care îl vizează direct pe el – într-o convorbire telefonică, avocata sa îi spune că nu prea are cum să scape de asta; pe de alta, amenințarea perpetuă care vine dinspre oras/autorități, care îi vizează (și) apropiații - într-o convorbire telefonică cu un prieten, acesta închide brusc, apucând să spună că e legitimat de poliție. O altă constantă în viața regizorului, dar doar aparent amenințătoare, este iguana fiicei sale, care are propriul său rol aici. Apropo de asta, filmul nu are deloc un ton sumbru așa cum v-ați fi putut aștepta; dimpotrivă, are mult umor, așa cum mult calm și răbdare se întrevăd în spatele singurătății și neliniștii lui Panahi.

„Acesta nu este un film” e mai mult decât un act de sfidare sau de curaj în fața absurdității unui regim. E un gest al unui om care nu se poate abține să facă ceea ce știe mai bine. Nu se poate abține să filmeze focurile de artificii cu telefonul de pe balconul apartamentului, nu se poate abține să-l filmeze pe Mirtahmasb, glumind că e bine să aibă înregistrarea în cazul în care i se întâmplă ceva (la câteva luni de la prezentarea filmului la Cannes, Mirtahmasb chiar a fost arestat alături de alți cinci regizori iranieni, sub acuzația de spionaj); ca la sfârșit, să lase iPhone-ul deoparte și să pună mâna pe camera adevărată, în timpul celei mai frumoase (și lungi) secvențe, făcând „actor” dintr-un tânăr venit să-i ridice gunoii, exact ca în filmele sale de ficțiune.

ÎNTRE AUTOBIOGRAFIE ȘI PRECIZIE CRITICĂ ANDREI GORZO

Andrei Gorzo este cel mai fervent critic român al momentului: ține două rubrici săptămânale în publicațiile „24-FUN” și „Dilema veche”, este selecționar – alături de Irina Trocan – al Festivalului Internațional de Scurt și Mediu Metraj Next, este asistent-cercetător la UNATC, iar lucrarea sa de doctorat, „Lucruri care nu pot fi spuse altfel” (ce urmează a fi publicată de Editura Humanitas), care plasează filmele Noului Cinema Românesc într-o tradiție realistă cu baze teoretice solide, constituie cel mai amplu proiect de investigare a fenomenului scris până acum în țară.

de **Andrei Rus și Gabriela Filippi**
fotografii de **Vlad Petri**

CRITICA DE FILM CA FORMĂ DE AUTOBIOGRAFIE

FILM MENU: În esul „O confesiune”, publicat în iunie 2005 în „Lettre Internationales” și cuprins în volumul tău de cronici, „Bunul, răul și urâtul în cinema” (Editura Polirom, 2009), asemănai criticul de film unui rapsod. Într-un postscriptum din martie 2009, revii asupra unora dintre argumentele cuprinse în articol, marcând schimbarea ta de percepție asupra rolului criticului de cinema survenită în anii trecuți de la momentul publicării inițiale a eseului. Privind din exterior pare, într-adevăr, că anii 2008-2009 au fost unii de tranziție pentru tine, constituind perioada în care ai trecut de la un stil de scriitură prin care îți propuneai în primul rând să îl seduci pe cititor, la unul ceva mai sobru, în care cuvântul-cheie pare să fie precizia argumentării, cu riscul de a pierde atenția unei părți a cititorilor neinteresată de cinema într-un mod atât de aplicat.

ANDREI GORZO: E adevărat, asta e tranziția și, când am făcut culegerea de texte pe care am publicat-o atunci la invitația editurii Polirom, ea era deja începută și eram conștient că

se întâmpla ceva cu modul în care percepeam cinemaul. Am profitat egoist de invitația respectivă pentru că a fost o ocazie de a mă uita în urmă la ce scrisesem până atunci și de a face cumva curat pe masa mea de lucru. A fost felul meu de a-mi face ordine în minte și de a-mi spune: „Asta a fost o fază, s-a încheiat, rezultatele ei sunt în cartea asta”; destul de egoist motiv de a publica o carte. Toate textele din carte, chiar și cele mai recente, rămân caracteristice primei faze, care are ca trăsături principale literaturizarea – vedeam critica de film ca pe o formă de literatură și ca pe o formă de autobiografie. Era vorba de literaturizarea cât mai atractivă a unor trăiri, ceea ce înseamnă că accentul cădea întotdeauna pe mine, și ceea ce emoționa sau amuza cititorul într-un articol sau altul, indiferent de filmul despre care scriam, era până la urmă propria mea persoană. Asta a început să-mi displacă puternic de la un punct încolo.

F.M.: O bună parte din cronicile negative la filme românești pe care le-ai scris în această primă fază a carierei tale aveau și un scop aplicat, deoarece făceai trimiteri la modul de finanțare a lor de către Centrul Național al Cinematografiei.

A.G.: Aveam un sentiment de responsabilitate, care se exprima



astfel în cronicile mele, până am început să mă plictisesc de mine însumi. Apelam la variațiuni ale întrebării retorice indignate: „Cum a putut un asemenea film să fie finanțat de Centrul Național al Cinematografiei?!” Majoritatea acelor texte sunt exerciții de stil comic, cel puțin în intenție. În procesul de selectare a cronicilor din volum, am vrut în parte să aleg filmele cele mai importante despre care am scris în perioada respectivă; dar nu am respectat în totalitate acest principiu. Am făcut un compromis între filmele mai importante despre care am scris în perioada respectivă și textele cărora le-am găsit calități literare atunci când le-am recitat. Publicarea acelei colecții de cronici a fost în multe privințe un act *self-indulgent*. Nu regret că am făcut-o, pentru că a fost o șansă nesperată oferită de cineva de a-mi face ordine în minte și de a mă concentra pe alte lucruri de atunci înainte.

F.M.: Vorbești de mai multe ori în cronicile cuprinse în volum despre criticul american de film Pauline Kael. Dar printre cei cărora le dedici cartea se numără și criticul român Alex. Leo Șerban. A avut vreo influență acesta din urmă în modul în care te raportați la cinema în acea perioadă?

A.G.: Doar polemic, fiindcă Alex. Leo Șerban era în dezacord cu majoritatea lucrurilor pe care le fac în cartea aia. Între timp am ajuns să-i dau dreptate. Acum sunt complet de acord cu poziția lui. El a sesizat faptul că foloseam filmele foarte proaste de tip „Azucena” (n.r.: 2005, regie Mircea Mureșan), sau „Margo” (n.r.: 2006, regie Ioan Cărmăzan), sau „Păcală se întoarce” (n.r.: 2006, regie Geo Saizescu) pe post de pretexte pentru niște exerciții de stil umoristic și chiar m-a atacat la un moment dat pe un forum. Spunea că în pofida indignărilor mele virtuozitate față de CNC, cu care tind să-mi închei acele articole, până la urmă faptul că încerc să fiu spumos pe marginea lor nu e cel mai eficient mod de a le ataca. Politica lui Alex. Leo Șerban, începând de prin 2003-2004, era să ignore filmele românești foarte proaste și considera că, dacă ar fi să le execuți, lucrul trebuie făcut foarte murdar, scurt, dureros, să nu se mai ridice. Așa, eu făceam un fel de număr de step pe marginea lor, care, spunea el, poate avea inclusiv efectul secundar pervers de a le face simpatice cititorului. Evident că cititorul care aprecia exercițiile mele de stil era prea sofisticat pentru a se duce să vadă „Azucena”. Faptul că filmele alea reprezintă o cinematografie aflată în faliment moral și un sistem de finanțare corupt nu prea transpare din acele texte. Nu m-ar mira ca unele din filmele astea să fie reabilitate mai târziu ca plăceri vinovate. Nu ar fi neapărat o problemă, dar la momentul în care scriam cronicile acelea miza bătăliei era alta – prea mulți bani se duceau pe asemenea proiecte dintr-un fond public. Or intenția mea la acea vreme era să le distrug, să nu se mai facă astfel de filme.

O altă chestie care îl enerva pe Alex. Leo Șerban la mine era populismul - un populism elevat, dar totuși o formă de populism. Idealul meu de film în perioada aia așa spune că era un film *mainstream*, dar mai deștept, ceva care să împace și capra și varza. E adevărat că nu am inclus în volum articolele mele cele mai stridente în acest sens, dar aveam o tendință moștenită de la Pauline Kael de a strâmba din nas sau de a respinge filmele care erau prea de avangardă, prea *non-mainstream*. Sigur că era vorba și de nesiguranță sau, mai rău, de ignoranță, dar era vorba în primul rând de o poziție pe care mi-o asumam de apărător al unui *middleground*, al unui

tip de film care să fie inteligent, integru, onorabil, dar care să respecte normele cinemaului de masă. În continuare nu cred că e ceva în neregulă cu filmele care reușesc asta, dar tindeam să atac filme care se abăteau mult de la normele respective, ceva cu care Alex. Leo Șerban nu putea fi deloc de acord. Întotdeauna am scris în principal despre filme care au rulat pe ecranele din România, așa că nu pot da exemple extreme de filme pe care le respingeam aprioric. Dar tindeam să găsesc ceva suspect inclusiv în filme ca „L'Enfant” (n.r.: „Copilul”, 2005, regie Jean-Pierre și Luc Dardenne), despre care nu am scris, dar l-am dezaprobat, sau „Caché” (n.r.: „Ascuns”, 2005, regie Michael Haneke), sau „Dogville” (n.r.: 2003, regie Lars von Trier), sau „Kill Bill” (n.r.: 2003, 2004, regie Quentin Tarantino).

Respingerea lui „Kill Bill” poate părea puțin surprinzătoare pentru că e un film făcut într-un stil popular; dar genul de colaj cu genuri populare al lui Tarantino mi se părea pretențios, fandosit și mai știu eu cum. Nu eram un filistin complet, erau lucruri pe care le admiram la filmele astea. Spre exemplu, la „Caché” admiram felul în care e folosită camera subiectivă: toate jocurile cu ceva care pare a fi un plan general, dar se dovedește a fi o filmare realizată de altcineva; odată ce planul general e derulat înapoi și se dovedește a fi o casetă video pe care personajul lui Daniel Auteuil o scoate din aparat, orice plan general care apare în film devine suspect pentru că poate fi privirea cuiva. Și asta mi s-a părut interesant. Pe de altă parte, refuzul de a rezolva misterul în final și de a spune cine trimitea acele casete se încadrează într-o tradiție care datează cel puțin de la „Blow-Up” (n.r.: 1966, regie Michelangelo Antonioni) și care e la fel de solidă în normele cinemaului european de artă precum tradiția opusă, a găsirii criminalului, specifică cinemaului de tip clasic. Mă blocaam în această caracteristică a filmului de artă - mi se părea o fandoseală și mă simțeam dator să o atac. Predispoziția asta am moștenit-o de la Pauline Kael, în adolescență, când am preluat foarte multe din prejudecățile ei. Un alt film pe care l-am respins la vremea aceea e „No Country for Old Men” (n.r.: „Nu există țară pentru bătrâni”, 2007, regie Ethan și Joel Coen), unde cineștii luaseră decizia de a lăsa în culise un eveniment *climactic* (moartea protagonistului, sau a celui care părușe protagonist până la acel moment).

Genul ăsta de jocuri narative care țin de norme specifice unui anumit tip de cinema tindea să îmi provoace un soi de aricire filistină, deși discuția ar fi trebuit să se poarte la un alt nivel - dacă sunt bine sau prost executate ș.a.m.d. Alex. Leo Șerban respingea exasperat această atitudine a mea. Traseul lui fusese foarte diferit de al meu. Începuse cu operele cele mai dificile ale modernismului: Godard târziu, Straub și Huillet, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, oameni de felul ăsta, cărora le-a dedicat eseurile care alcătuiesc miezul cărții lui, „De ce vedem filme?”. De la filmele unor astfel de cinești mersese spre forme mai clasice și mai pop, pe care ajunsese să le aprecieze. Pentru el modernismul cinematografic nobil și dificil din anii '60 - '70 era sfânt. Spunea că e o ambiție greșită pentru critică să-și dorească să concureze literatura. Spunea chiar, în „De ce vedem filme?”, că marea problemă a lui Pauline Kael este că, până la urmă, cronicile ei, deși sunt un triumf dintr-un anumit punct de vedere, și anume pentru că pot fi citite și azi cu interes, la atâția ani de la publicare, pot fi citite doar ca literatură și atât;

spre deosebire de critica lui André Bazin, Serge Daney (ambii erau foarte importanți pentru el), Andrew Sarris. Multe dintre observațiile lui Andrew Sarris din „The American Cinema” sunt mai importante și mai influente decât ale lui Pauline Kael și au deschis porți în cercetarea filmelor, pe care alții au mers mai departe, rafinând acele afirmații, revizuindu-le sau amendându-le pe cele greșite. Despre André Bazin ce să mai vorbim? Practic a cartografiat un teritoriu și e uimitor în ce măsură harta lui rămâne valabilă. E evident că între timp au mai fost plantate multe alte stegulețe și unele dintre cele puse de el au fost mutate mai la dreapta sau mai la stânga. Dar eseurile lui au rămas un reper pentru criticii și cineasții de azi. Pauline Kael nu a făcut așa ceva. În esență, e o mare autoare de autobiografie. În cronicile pe care le-a scris, e vorba despre personalitatea ei care se exprimă cu extraordinar talent. Exagerez, nu e vorba doar de asta, pentru că are o calitate mare și rară: analizează extraordinar interpretări actricești; e o calitate rară, dar nu crucială în critica de film, pentru că filmele cele mai importante nu sunt în primul rând filme de actori. Între 2004 și 2008 vedeam foarte puțin cinema contemporan care nu ajungea în sălile din România sau care nu făcea parte din *mainstream*-ul festivalier. Vedeam însă foarte mult cinema clasic (Hollywood clasic, cinema francez, cam până pe la Nouvelle Vague). Dezvoltasem un fel de frică de a ieși din zona aceea în care mă simțeam foarte confortabil, deși nu o percepeam astfel. În măsura în care apreciam filme moderniste, mai întâi le domesticeam, apreciam latura lor cea mai clasică; dacă nu găseam, le confecționam eu una, în așa fel încât să iasă mai clasice.

Aceea a fost o perioadă în care citeam aproape doar literatură. Cronici am citit întotdeauna, dar a fost o perioadă când nu am mai citit teorie. Am citit teorie în liceu, în studenția mea americană și românească, dar după ce am terminat facultatea am petrecut câțiva ani departe de ea. Era o identificare a mea cu o idee despre un spectator mediu și o apărare a interesului lui. Dar asta se traduce până la urmă printr-o dorință de a plăcea, de a fi simpatizat, de a nu supăra, de a nu leza obișnuințele cititorilor; o dorință de a seduce cât mai mulți oameni. De altfel, și cinemaul clasic îl vedeam și îl descriam într-un fel care îl absorbea în autobiografia mea, până devenea autobiografie. Văzusem încă din copilărie, în anii '80, filme clasice. Până când părinții mei au pus mâna pe un video vedeam ce era la televizor și prin cinematografe. Filmele americane sau franceze care erau difuzate în acei ani erau de regulă filme vechi. Au rămas madlene pentru mine, pentru că le-am văzut la începuturi. Când am primit în 2003, datorită lui Alex. Leo Șerban, rubrica săptămânală în „Dilema”, mi-am construit astfel personalitatea auctorială – la început intuitiv, apoi *by design*. Mă interesa cum mă văd eu, nu să văd eu cât mai clar acele filme, să spun lucruri folositoare sau precise despre ele. Mă interesa să mă văd eu frumos din afară, să fiu admirat. Alex. Leo Șerban a fost unul dintre oamenii care nu au fost deloc indulgenți cu această tendință a mea, care altfel mi-a adus multe laude. Vedeam autocomplezență în acele cronici. A spus chiar la un moment dat că e *a waste of talent*. Motivul principal pentru care am persistat câțiva ani în atitudinea aceea a fost pentru a-l sfida pe el.

F.M.: Care a fost contextul în care ți-a propus Alex. Leo Șerban



interviu

rubrica din „Dilema” (n.r.: din 2004 revista și-a schimbat denumirea în „Dilema Veche”)?

A.G.: Mă cunoscusem cu el la niște vizionări de presă prin '96-'97, când tocmai începusem să scriu în revista „Noul Cinema”. El nu mai colabora cu revista decât foarte rar. Am intrat în vorbă și imediat am început să vorbim foarte animat despre literatură. Apoi mi-a fost un an profesor la UNATC. În total el a petrecut 2 ani ca profesor în UNATC, dar în al doilea lui an acolo eu eram la New York. Ne-am descoperit anumite afinități literare. Tocmai mă întorsesem de la New York în vară și el mi-a propus mai întâi să scriu câte un articol din când în când. Din toamnă aveam, însă, deja o rubrică în care scriam despre filme clasice care se dădeau la televizor. Rubrica nu era dedicată cinemaului – era despre emisiuni de la televizor –, dar am transformat-o eu într-o rubrică despre filme. Inițial era bilunară, dar apoi a devenit săptămânală. În perioada aceea, Alex. Leo Șerban m-a sprijinit foarte, foarte mult și părea să aibă o mare simpatie pentru mine, ca și Radu Cosașu. Radu Cosașu, la rândul lui, e un autor de literatură despre cinema, iar scrierile sale despre cinema țin mai puțin de critică, decât de o formă foarte înaltă de autobiografie.

Am fost multă vreme foarte divizat între pasiunea pentru cinema și pasiunea pentru literatură, ani buni amestecându-le. Critica de film a fost pentru mine o formă de a le amesteca. La fel de important ca Pauline Kael pentru mine a fost Graham Greene în perioada aia. Când am descoperit critica de film a lui Graham Greene am fost foarte, foarte fericit. Așa se explică și traducerea din literatură pe care le-am făcut în acei ani (n.r.: „Factorul uman” de Graham Greene – Editura Polirom, 2005 –, „Brighton Rock” de Graham Greene – Editura Polirom,

2006 - și „Patria m-a făcut om” de Graham Greene – Editura Polirom, 2008). Am avut o înclinație spre literatură, fără a-mi fi dorit vreodată serios să scriu romane, teatru sau nuvele. Mi-am dorit întotdeauna să fac critică de film, dar o vreme lucrurile astea le amestecam și le trăgeam spre literatură. Ceea ce Alex. Leo Șerban, om cu studii de literatură la bază – spre deosebire de mine –, iarăși a depistat, diagnosticat și atacat de foarte devreme. Deși literat la bază - făcuse engleză-franceză-, preocuparea lui pentru cinema nu era subordonată unei preocupări pentru literatură. Asta e una dintre problemele tradiționale ale criticii cinematografice din România – e făcută de literați. Sau cel puțin se spune că unul dintre motivele principale pentru care critica noastră de film adunată nu are mari realizări este acela că a fost întotdeauna dominată de literați, care pur și simplu „nu văd”. Alex. Leo Șerban nu se încadrează în această generalizare pentru că preocuparea lui pentru cinema nu era atât o extensie a preocupării lui pentru literatură, cât o extensie a preocupării lui pentru ceea ce numea vizualitate, pentru artele vizuale. Era foarte, foarte preocupat de domeniul artelor vizuale și era atent la dimensiunea aceasta a cinemaului. Chiar dacă nu are niciodată analize formale extrem de aplicate, de riguroase pe filme. Asta s-a întâmplat și pentru că la un moment dat, când critica internațională de film – mă refer la cea academică - a devenit foarte precisă în analiza stilului, a componentelor vizuale și sonore ale filmelor, a renunțat să mai citească genul ăla de critică. De la un punct încolo nu a mai fost atât de interesat de critică în general, ceea ce înseamnă că analizele lui stilistice nu sunt atât de precise. Dar, în orice caz, spre deosebire de mine multă vreme, era foarte atent la film ca o construcție de stimuli



vizuali și sonori. Eu nu eram foarte atent la lucrurile astea, ci eram atent la personaje, la narațiune, la dramaturgie, la teme, și toate astea veneau ca un tot pe care îl luam și îl mistuiam în mine și devenea materia primă a descrierii literaturizate a trăirilor mele la contactul cu ele. Asta a dus la diferențe majore între Alex. Leo Șerban și mine.

F.M.: Există alte arte pe care să le fi urmărit cu un interes comparabil celui cu care ai urmărit cinematograful și literatura?

A.G.: Am o pasiune din copilărie pentru benzile desenate, dar nu sunt foarte mare cunoscător. Să spunem că sunt pasionat de inovatorii *mainstream*, de la Hugo Pratt la Alan Moore. Lucrurile foarte *underground* și avangardiste din banda desenată nu le-am acoperit. În niciun caz nu m-aș considera un expert în benzile desenate. La un moment dat am pierdut legătura cu ele, ani întregi nu am mai reinnoit interesul, dar din când în când mai descopăr câte un autor nou; ceea ce nu mă conduce, însă, spre cercetare și aprofundare. În privința teatrului am avut în liceu o perioadă în care vedeam toate spectacolele și citeam teorie de teatru și piese și aia a fost baza. Continui să citesc teorie de teatru, dar acum merg rar la spectacole, pentru că de la un punct încolo nici nu mai e timp; de la un timp încolo chiar m-am dedicat cinemaului și asta e. Cu celelalte arte a fost complicat – nu am avut un interes care să vină de la sine pentru artele vizuale, am început să mi-l educ treptat și destul de târziu. Și acum sunt destul de îngrijorat pentru că s-ar putea ca tot ce știu despre artele vizuale (altele decât filmul) să conste mult mai mult în teorie, în istoria ideilor despre artele vizuale decât în contacte cu operele propriu-zise; ceea ce înseamnă că au o dimensiune periculos de abstractă în capul meu. Nu am avut, dintr-un motiv sau altul și din păcate, o pornire similară pentru artele plastice cu cea pentru cinema, literatură sau benzi desenate. Cu muzica stau și mai rău.

STUDENT ȘI CADRU DIDACTIC

F.M.: Cum au contat anii de facultate în dezvoltarea ta profesională?

A.G.: Au contat în mai multe feluri. Dacă nu ar fi fost întâlnirile săptămânale cu Alex. Leo Șerban la cursurile lui, probabil că nu s-ar fi legat ceea ce s-a legat, astfel încât în 2000 să mă invite să scriu la „Dilema”. Apoi, a fost anul petrecut la New York University, care a fost important pentru mine în multe feluri. Ajunsesem acolo cu o bursă Soros, pe *film studies*, deși am încercat să construiesc în alegerea cursurilor un echivalent al secției pe care o urmam în UNATC (n.r.: Comunicare audiovizuală, care presupune studiul istoriei și teoriilor cinematografului, dar și scrierea de scenarii). La New York aș fi putut să îmi petrec tot anul la cursuri de *film studies*, dar mi-am selectat și cursuri de *creative writing*, pentru că era un *challenge* să scriu scenarii într-o altă limbă decât româna și pentru că speram că îmi voi putea echivala mai ușor anul de studiu de acolo când mă întorceam acasă. Pe *film studies* – sunt dezamăgit cumva de cel care eram acum 10 ani -, opțiunile mele au fost neaventuroase. Am mers pe aprofundarea unor lucruri pe care le știam deja cât de cât. Am urmat, de exemplu, câteva cursuri despre cinemaul hollywoodian. Dar

am fost surprins de un curs dedicat cinemaului hollywoodian în care acesta era privit din perspectiva foarte politică a imperialismului cultural. Nu știam când l-am ales că urma să fie structurat astfel acel curs, credeam că va fi o experiență *safe* pentru mine. M-am pomenit acolo, a trebuit să citesc acele lucruri care m-au forțat să privesc cinemaul și din alte unghiuri decât cele cu care eram obișnuit. Analiza la acel curs se baza pe o selecție foarte *entertaining* de stereotipuri hollywoodiene – de la figura japonezului inscrutabil, care nu vrea altceva decât să violeze femei albe din filme precum „The Cheat” (n.r.: 1915) de Cecil B. DeMille, la „Șeicul” (n.r.: „The Sheik”, 1921, regie George Melford) lui Rudolf Valentino, trecând până și printr-un desen animat de Disney din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, în care Mickey Mouse, Donald Duck și Pluto mergeau în Mexic și analizam modul în care erau reprezentați mexicanii acolo. Apoi, mi-am mai ales un curs bazat pe studiul comparat al carierelor lui Steven Spielberg, Francis Ford Coppola și Robert Altman în contextul New Hollywood-ului. Cursul era construit de profesor cu o preferință clară pentru Altman, cel mai progresist estetic și politic dintre cei trei, Spielberg aflându-se la cealaltă extremă. E evident că eu m-am apucat să argumentez în apărarea lui Spielberg.

F.M.: Ești cadru didactic în UNATC din 2003 și de atunci ai scris despre filme pe care le-ai considerat nereușite, realizate de colegi de-ai tăi. Ai ținut cont în vreun fel de faptul că erai colegi la facultate în felul în care ai scris despre ele? Ai fost mai blând cu ele decât cu alte filme comparabile, făcute de oameni care nu-ți erau colegi?

A.G.: În ceea ce privește produsul finit nu există nicio diferență. Nu e nicio diferență între cronica mea la filmul „Și totul era nimic” (n.r.: 2006, regie Cristina Nichituș), regizat de un cadru didactic din universitate, și alte cronici negative din același an, tot la filme românești despre care am crezut, corect sau greșit, că sunt la un nivel valoric similar, ca „Margo”, „Păcală se întoarce” sau „Azucena”, făcute de oameni care nu erau din universitate. În cronica la „Și totul era nimic” nu am anunțat nici printr-o paranteză că realizatoarea îmi e colegă și nu cred că vreun cititor care nu știa că există vreo conexiune între mine și realizatoare, a putut detecta vreo diferență între cronica aia și alte cronici. Asta e valabil și anul acesta: nu cred că există vreo diferență între cronica mea la „Tatăl fantomă” (n.r.: 2011, regie Lucian Georgescu), o cronică negativă la un film făcut de un membru al aceluiași departament din universitate în care lucrez și eu (conexiune pe care de data asta am simțit nevoia s-o precizez în text), și ultima mea cronică negativă la un film românesc, „Dacă bobul nu moare” (n.r.: 2010, regie Sinișa Dragin), făcut de un om cu care nu mă cunosc, cu care nu m-am întâlnit niciodată.

La nivel personal e, într-adevăr, mai neplăcut. Îmi e mult mai greu să găsesc plăcere în scris astfel și asta mă supără foarte tare, pentru că scrisul e activitatea care îmi provoacă cea mai multă plăcere, inclusiv – sunt tentat să spun - plăcere fizică. Găsirea unui cuvânt este o plăcere aproape senzuală.

F.M.: De ce ai rămas în universitate după încheierea studiilor?

A.G.: La început nu am vrut să rămân în școală. Manuela Cernat a insistat și acum îi sunt foarte recunoscător pentru că, dacă m-ar fi prins criza presei făcând jurnalism, nu ar fi fost bine deloc.

Aveam atunci, în 2003, niște prejudecăți legate de predat și de viața universitară - prejudecăți de jurnalist cu fumuri de literator. Nu am simțit, deci, nicio chemare inițial. Activitatea asta a început să mă intereseze treptat, atunci când a început să mă intereseze și lucrarea pe care o pregăteam. Mi-am dat seama ce privilegiu e să pot sta îndelung aplecat asupra unui subiect, să-l studiez pe îndelete. Și mi-am dat seama că școala reprezintă un acoperiș sub protecția căruia pot progresa, pot cunoaște, pot produce cunoaștere nouă - în context local, în contextul filmologiei românești. Și treptat a apărut și un nou sentiment de responsabilitate față de studenți - a apărut târziu, după vreo trei-patru ani de predat, și continuă să crească. Îmi place tot mai mult activitatea de profesor. M-am domesticit.

În momentul când am rămas în facultate, atmosfera era destul de ostilă criticii de film, reflecției critice asupra cinemaului. Părea să existe un pericol ca secția la care predăm noi acum (n.r.: Comunicare audiovizuală) să se desființeze de tot, iar critica, în orice caz, să dispară de tot ca disciplină. Eu am intrat în facultate în '97 ca student, în 2002 am terminat și în 2003 m-am întors.

F.M.: Ostilitatea față de secția de Comunicare audiovizuală mai există?

A.G.: Nu mai există la nivelul conducerii, al decanatului. Altfel, cu reminiscențe de antiintellectualism mă tot întâlnesc. Dar anul ăsta, la primul curs cu studenții din anul întâi, când Dana Duma (n.r.: profesor de istoria filmului în UNATC) i-a întrebat pentru ce anume au ales facultatea asta, pentru prima dată numărul celor care au zis că îi interesează critica de film a fost la fel de mare ca numărul celor care s-au declarat interesați de scenaristică. Cred că a existat o progresie în ultimii ani în sensul acesta, dar nu am fost eu conștient de ea. Abia în momentul respectiv mi-am dat seama că lucrurile s-au schimbat foarte tare. În momentul în care am intrat eu la facultate, eram singurul care a zis că e interesat de critică.

F.M.: Din ce cauză crezi că s-a produs schimbarea asta?

A.G.: Nu știu. Dar pe vremea aceea li se aruncau studenților de la această secție, de către studenți de la alte secții și de către profesorii acestora, remarci de felul: „Bă, voi sunteți critici” și atunci studenții simțeau nevoia să se apere: „Ba nu, noi suntem scenariști”, adică și noi facem ceva; „Ba nu, voi sunteți critici și doar distrugeți”. Erau lucruri tolerate și chiar încurajate de conducerea facultății. Există o retorică siropoasă absolut oribilă, de preîntâmpinare, de culpabilizare a priori a oricărei chemări spre critica de film. Se vorbea despre „aruncatul cu noroi”, „tăiatul aripioarelor tinerilor realizatori” - cele mai *cheesy* metafore erau folosite. Lucrurile astea s-au mai schimbat acum și pentru că atitudinea decanatului e complet alta, și pentru că, în fine, Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică - pentru că asta era pe atunci, școală de meserii cinematografice - a devenit între timp universitate. Și, într-un cadru care-și spune „universitar”, antiintellectualismul nu mai poate fi chiar așa, pe față. Într-o școală de meserii, merge: noi muncim, nu gândim. Dar se presupune că o universitate nu mai poate produce doar trudiatori pe ogoarele meseriilor artistice, ci și gânditori, oameni capabili să reflecteze cât de cât riguros asupra obiectelor care se produc în domeniul ăla. Reflecția asta e la rândul ei un *skill*, o disciplină care se învață. Există protocoale, există tradiții,

există o istorie a ideilor importante. Aceste lucruri sunt și acum destul de noi în universitatea noastră. Pe partea asta de reflecție critică, lucrurile continuă să se facă după ureche. Trecerea de la statutul de școală de meserii la statutul de universitate le-a adus profesorilor avantaje materiale - salarii mai mari ș.a.m.d. -, dar n-avea cum să-i schimbe peste noapte. În principiu, acum se reflectează intens asupra cinemaului - doar se dau atâtea doctorate -, dar lucrul ăsta se face după ureche. Dintre toate doctoratele care s-au dat în ultimii ani, nu știu dacă există unul care chiar să se țină la o evaluare făcută după cele mai înalte standarde internaționale. Și îl includ pe al meu.

DESPRE GRADUL DE PRECIZIE ȘI DE SUBIECTIVITATE AL CRITICII DE FILM

F.M.: Schimbarea modului în care te raportai la filme și la critica de film coincide cu confirmarea unei anumite tendințe realiste în cinematografia română de după apariția „Morții domnului Lăzărescu” (2005, regie Cristi Puiu). Pare că ți-ai construit treptat o misiune din a arăta în ce mod aceste filme, care pot fi demontate foarte ușor de spectatorii obișnuiți cu norma cinemaului convențional, aparțin unui tip de cinema încă prea puțin cunoscut și analizat în țara noastră. Și, implicit, ai încercat să arăți cititorilor că valorizarea acestor filme este justă în măsura în care sunt raportate la un set de convenții cinematografice realiste. Pare că ai urmărit să clarifici fenomenul acesta nu doar cititorilor care nu sunt din domeniu, ci și realizatorilor de film sau studenților de la secția de regie de film.

A.G.: Eu nu scriu având un model al cititorului meu. Scriu din motive destul de egoiste. Scriu pentru că vreau să înțeleg mai bine, iar formularea cât mai clară a acestei înțelegeri în scris e totuna pentru mine cu dobândirea ei. Când spun „formularea cât mai clară”, înțeleg prin asta „cât mai precisă”, „cât de exactă pot eu s-o fac”. Nu e vorba despre explicarea filmului pe înțelesul tuturor - nici nu știu ce înseamnă „înțelesul tuturor”. De fapt, nici nu se poate vorbi cu un minimum de pertinență, de precizie, despre cinema - și despre nicio altă artă, de altfel - utilizând doar cuvinte simple, doar fondul lexical principal. Limbajul de zi cu zi nu e suficient pentru a discuta chestiuni de estetică astfel încât discuția să fie cât de cât utilă, să fie o discuție adevărată, *meaningful*, nu doar un tir încrucișat cu formulări vagi ale unor impresii neanalizate.

Critica de film românească a fost întotdeauna - cu excepția unui Alex. Leo Șerban - aproape nulă teoretic, ceea ce are implicații și asupra modului în care s-a scris istoria filmului românesc, care nu a fost și o istorie a ideilor despre cinema. S-a scris foarte provincial. Recent am citit o lucrare de doctorat a cuiva, care era un fel de istorie a filmului românesc din perspectiva narațiunii, o lucrare de naratologie așadar. Și nu numai că era neclar ce se dorește a fi - dacă se dorește a fi o istorie a scenariului de film așa cum s-a scris el în România sau o istorie a modului în care s-a povestit cinematografic în filme realizate în acest spațiu, conceptul de „a povesti cinematografic” cuprinzând de data asta și camera de filmat, montajul și sunetul -, dar, în plus, niciodată nu lua drept reper

ce se întâmpla în cinematograful mondial. Din când în când, erau date drept repere romane sau piese de teatru din spațiul românesc, dar când au început să se facă filme în România existau deja pe plan mondial tradiții cinematografice. Pe ele sau pe respingerea acestor norme s-au construit sisteme întregi. Nu exista în acea lucrare nicio încercare de a poziționa filmele românești față de realizările contemporane lor pe plan mondial. Dimensiunea asta mi se pare că a lipsit: a vedea istoria cinemaului românesc sau un anumit curent sau eveniment, sau un anumit autor la intersecția unor vectori care nu pot fi doar locali. Există și au existat întotdeauna anumite tradiții în cinemaul mondial. Chiar dacă un cineast consideră la un moment dat că nu aparține niciunei tradiții, foarte puțini sunt de fapt complet *sui generis*. Chiar și ăia pot fi integrați într-un fel sau altul, pentru că nimic nu se naște din nimic. Toată partea de contextualizare s-a făcut foarte sărăcăcios în critica românească.

F.M.: Așadar, studiul pe care l-ai dedicat Noului Cinema Românesc privit în contextul istoriei și al teoriei realismului cinematografic face parte dintr-un demers de recuperare a unui tip de analiză inexistent până acum în critica de film românească. (n.r.: capitolele studiului au fost și continuă să fie publicate în revista „Film Menu” și urmează să fie cuprinse într-un volum ce va apărea în curând la Editura Humanitas).

A.G.: Cel puțin studiul despre Noul Cinema Românesc urmărește istoria unui mod de a vedea cinemaul, care evident se schimbă, e revizuit, se întoarce în diferite forme, dar e o idee cu care filmele Noului Cinema Românesc au o legătură. L-am scris în primul rând pentru propria mea edificare,

pentru a-mi formula acel supliment de înțelegere pe care îl dobândeam în urma cercetării.

F.M.: Există o diferență de abordare între cronicile tale și această lucrare. La nivelul cronicilor, comparativ cu cele pe care le-ai scris în prima fază a carierei tale critice, poate fi observată o încercare mai mare de precizie, în sensul depistării cât mai exacte a tradiției în care poate fi încadrat un film și a permanentei raportări a stilului respectivului film la acea tradiție. Această precizie implică, însă, automat și o limitare a orizontului de analiză a unui film, deoarece nu îți mai permite trimiteri empirice în direcții diferite.

A.G.: Limitarea e obligatorie deoarece cronică de cinema e o specie limitată, în primul rând prin spațiu și pentru că e o reacție la cald, rareori bazată pe vizionări repetate ale filmului. Chiar dacă ar exista spațiu, tot nu s-ar putea face analiză de stil de mare precizie într-o cronică. Un act critic presupune o sumă de operațiuni. Operațiunile sunt aceleași și într-o cronică de întâmpinare, și într-o lucrare critică scrisă pe larg: clasarea operei respective (să spui ce e: melodramă, comedie, farsă, etc.), contextualizarea (plasarea mai exactă în interiorul unei tradiții sau la intersecția unei serii de tradiții), descrierea, analiza formală, interpretarea tematică și evaluarea obiectului. Diferența constă în faptul că într-un articol academic poți face temeinic toate operațiunile astea - ai spațiu să faci câte o demonstrație la fiecare aserțiune. Într-o cronică doar arunci acele aserțiuni, însoțite de schița unei argumentații, iar cititorul trebuie să le ia de bune (sau să le respingă violent). Succesul unei cronici se măsoară după gradul în care își stimulează intelectual cititorul - dacă îl face



Kill Bill: Vol. 1, regie Quentin Tarantino, 2003

sau nu să se gândească mai serios la ceea ce i se oferă spre consum. Dar, în mod obligatoriu, într-o cronică aserțiunile nu pot fi demonstrate. Chiar dacă te concentrezi pe o singură dimensiune a filmului, în spațiul unei cronici de întâmpinare e sub semnul întrebării dacă apuci în două pagini să termini o demonstrație. Cronicile mele s-au schimbat în măsura în care, indiferent cât de superficial, încerc să trec printr-o parte din toate aceste faze – să contextualizez filmul cât de precis pot, chiar dacă nu pot demonstra că efortul meu e just sau corect, să fac un pic de analiză a formei, optând, dând două exemple, deși nu pot intra în foarte multe detalii, să fac un pic de interpretare, chiar dacă nu o pot duce până la capăt; ca să o duci până la capăt trebuie să arăți secvență cu secvență cum se greșea ea pe articulațiile filmului. Dau interpretarea, două puncte în care cred eu că se întâlnește cu filmul, și trec mai departe. Iar evaluarea se sprijină pe toate aceste aserțiuni. E diferit de ce făceam în cronicile scrise până prin 2006-7, unde rămâneam la nivelul impresiilor tălmăcite într-un limbaj cât mai *vivid*; sau, dacă filmul mi se părea foarte prost, cronică era un fel de *riff* comic pe marginea lui. Alea erau exerciții literare, aici sunt exerciții de critică.

F.M.: Cât de precis poate fi cineva într-o cronică și cât de mult depinde de subiectivismul emoțional al persoanei receptarea și analiza unui film?

A.G.: Mă tot lovesc la cursuri de câte un student revoltat. Am avut o problemă cu un student care avea o frază de tipul: „Sigur că într-un film de Bèla Tarr nu se pune problema de spectacol. Nu îi cer spectacol cinematografic pentru că am înțeles că la tipul de cinema pe care îl face el nu se pune problema de așa ceva.” Cum să nu? Este un cinema foarte spectacular. Iar el mi-a spus: „Nu, nu, nu. Sau se poate. Dar până la urmă e foarte subiectivă aprecierea.” Ba nu e. Nu e chiar atât de subiectivă. Sau, dacă e, atunci există subiectivitate și subiectivitate – subiectivități mai inculțe și deci mai înguste și subiectivități mai culte, deci mai acoperitoare, mai obiective. Tu când spui că nu e spectacol faci o afirmație pe baza expunerii tale, a experienței tale cu anumite tipuri sau forme de spectacol. E foarte clar că experiența ta se limitează la ceea ce e considerat spectaculos în cinema *mainstream*. Eu cunosc tradiția spectaculară *mainstream*, dar mai există și o altă tradiție, în care cineva ca Bèla Tarr, care înscenează o coregrafie atât de elaborată cu actorii, figuranții și camerele de filmare, face o formă de spectacol. Este o altă tradiție de spectacol. Și eu sunt subiectiv - poate există și alte forme de spectacol pe care eu nu le știu, dar eu știu măcar două, față de tine, care știi doar una. Deci subiectivitatea mea e mai obiectivă, acoperă mai mult. O subiectivitate acoperitoare e mai obiectivă. De obicei, oamenii care spun că totul e subiectiv procedează fraudulos din punct de vedere retoric deoarece asociază orice obiectivitate cu obiectivitatea de tip Dumnezeu – ceva ce cunoaște tot, a văzut tot, poate fi simultan în toate punctele și poate vedea o problemă din absolut toate unghiurile posibile; ceea ce, descris astfel, pare într-adevăr inuman. Pe de altă parte, un fenomen poate fi contextualizat într-un mod relativ obiectiv de cineva care cunoaște un spectru destul de larg de tradiții și are și intuiția de a plasa obiectul la locul lui. Plasarea corectă a unui obiect ține parțial și de intuiție, nu doar de erudiție. Poți să cunoști toate tradițiile și să plasezi prost un film. Dar e clar că dacă tu cunoști acele tradiții și ai și un pic de intuiție, vorbim

în cazul tău despre o obiectivitate mai mare, în termeni relativi. Subiectivitățile nu sunt egale. E ca olteanul proverbial care vede pentru prima oară o girafă și spune că nu există așa ceva pentru că în experiența sa de viață nu există girafe. Cineva care se întoarce dintr-un safari unde tocmai a împușcat o serie de girafe, e și el subiectiv, dar experiența sa în raport cu girafa este mai obiectivă decât a olteanului.

F.M.: S-a întâmplat vreodată să nu poți duce la capăt o discuție cu cineva pentru că nu ați putut ajunge la o bază comună?

A.G.: Mi s-a întâmplat de mai multe ori, cel mai recent la o dezbatere în jurul filmului „Bună! Ce faci?” (n.r.: 2010, regie Alexandru Maftai). Filmul respectiv fusese promovat ca un nou început pentru cinema românesc. Realizatorii lui susțineau că pune temeliile unui cinema românesc de masă, reprezentând o alternativă la cinema românesc oficial, care, din motive cunoscute, e cel descendent din „Moartea domnului Lăzărescu”. Numai că despre orice film românesc mai bine promovat, care nu se revendică sau care nu vine din trunchiul Cristi Puiu, s-a spus în ultima vreme că pune bazele unui nou cinema românesc. Aproape în fiecare an s-a întâmplat asta: anul ăsta a fost „Tatăl fantomă”, anul trecut „Bună! Ce faci?”, înainte a fost „Ho Ho Ho” (n.r.: 2009, regie Jesus del Cerro). I-am întrebat pe suporterii: „De ce spuneti că e filmul ăsta atât de nou? De ce e mai bun decât „Poker” din 2010 al lui Sergiu Nicolaescu? De ce e filmul vostru la un alt nivel calitativ față de „Poker” sau „Ho Ho Ho”? Și mi s-a răspuns că alea mai mult te scârbesc și te dau afară din sală, în timp ce filmul ăsta te emoționează și te amuză. În momentul acela deja s-a terminat discuția. Cine e acel „te”? Cine e pronumele personal de acolo? Deja nu mai suntem într-o discuție critică. Pot înțelege că pe tine, care afirmi asta, filmele respective te-au dezgustat, plictisit, scârbit, în timp ce ăsta te-a gândit, te-a ademenit, te-a amuzat și, în cele din urmă, te-a emoționat. Trebuia să te întreb înainte de începutul dezbaterii de ce a avut filmul acest efect asupra ta și să prezinti aceste calități care provoacă efectele respective. Dar tu ești încă la primul pas, în care știi că filmul a avut acest efect asupra ta și rămâi la retorică; spui „te emoționează”, când, de fapt, ar trebui să spui „m-a emoționat pe mine”. Nu ajungi nicăieri astfel într-o discuție deoarece nu ai început să faci munca critică – descrierea, analiza, contextualizarea obiectului.

Convingerile celor mai mulți oameni nu pot fi schimbate, cere un fel de *training* acceptarea unor demonstrații, admitând că sunt bine făcute. Dar oricât de bine ar fi făcute demonstrațiile, acceptarea din partea cealaltă cere un anumit antrenament prealabil. Dacă acel antrenament nu există, există prejudecăți și umori, care pe măsură ce omul înaintea în vârstă devin tot mai blindate, tot mai încimentate și nu mai pot fi penetrate cu niciun fel de argumentație. Există și o zonă care ține de gust: ne putem antrena să ajungem să apreciem produse culturale foarte diferite între ele, dar probabil că toți avem anumite tipuri de cinema cu care rezonăm mai mult. Intensitatea cu care ne bucurăm de acelea va rămâne întotdeauna mai mare decât intensitatea cu care ne putem bucura de alte tipuri de cinema, pe care, antrenându-ne, am ajuns să le respectăm. Aici, sigur că explicația rezidă în autobiografie - în ceva care se cristalizează în adolescență sau mai devreme. Aia e o parte inefabilă din ceea ce face ca eu să fiu eu, Andrei să fie Andrei, Gabriela să fie Gabriela. La acel nivel, receptarea unei opere

de artă este subiectivă. Orice voi face, voi aștepta următorul James Bond cu înfrigurare. Voi ști dacă noul James Bond e bun sau prost și voi face diferența, dar voi număra zilele cu un an înainte de apariția lui, ceea ce nu mi se va întâmpla cu noul film de Manoel de Oliveira. Orice om pasionat de cinema are la începutul oricărui film, chiar dacă a citit numai lucruri rele sau a auzit numai lucruri proaste despre el, un fel de bunăvoință și un minimum de așteptare, chiar irațională, ca totul să *turn out alright*. Dar, la noul James Bond, așteptarea mea e dincolo de asta. Îmi doresc cu toată ființa mea să fie bun. Repet, asta nu mă împiedică să-mi dau seama dacă e prost. De pildă, ultimul James Bond, „Quantum of Solace” (n.r.: „007: Partea lui de consolare”, 2008, regie Marc Forster), *is shit*. Am știut asta după primele zece minute din film, am ieșit de la el fără niciun fel de dubiu că *it's shit*, dar după o oră deja îl așteptam pe următorul. De la un punct încolo, nu mai interferează cu judecata. În sensul ăsta cred în subiectivitate, dar cred că e posibil să ne extirpăm prejudecățile, comoditățile de gândire și reacțiile umorale care ne pot bruia aprecierea lucidă a ceea ce există într-un film.

RISCU DE A SUPRAEVALUA/SUBEVALUA CRITIC

F.M.: Există posibilitatea să faci discriminări în modul în care receptezi un film românesc față de un film străin? Crezi că te

raportezi emoțional diferit la un film românesc, față de un film din altă țară?

A.G.: E o întrebare bună și constituie o problemă mai mare atunci când scriu cronici. În scrierea de cronici despre premiere, problema principală mi se pare a fi aceea că niciunul dintre filmele din alte țări care sunt distribuite pe ecranele românești nu face parte dintr-o zonă estetică atât de dificilă și de rarefiată precum filme românești ca „Aurora” (n.r.: 2010, regie Cristi Puiu) sau „Polițist, adjectiv” (n.r.: 2009, regie Corneliu Porumboiu). O problemă, atunci când scrii jurnalistic despre „Aurora” sau „Polițist, adjectiv”, o reprezintă termenii de comparație cu alte filme de pe piață. De aici poate apărea discriminarea pozitivă, dincolo de chestia asta patriotică de empatie cu un film românesc și de dorința ca filmul să fie un succes. Nu este ca și cum ar apărea în fiecare săptămână cinema ambițios. Dacă ar apărea câte un produs de felul ăsta în fiecare săptămână, probabil că altele ar fi standardele și rigorile. Este, iarăși, riscul cronicii săptămânale. Și din cauza asta, până la urmă, e un joc din care, probabil, se cere ieșit de la o vârstă încolo.

F.M.: Te referi la constanța articolelor pe care le publici?

A.G.: Da, și la cronica de întâmpinare. Și pentru că, în general, săptămână după săptămână, calitatea medie a produselor nu e atât de grozavă. Mai există, hai să zicem, filme ca al lui Apichatpong Weerasethakul (n.r.: „Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare”, 2010), dar despre filmul lui nici nu se prea poate spune că a fost distribuit în sălile din România - dar hai să zicem că a fost semidistribuit - și ar fi un exemplu



comparabil de cinema solicitant, sau foarte departe de cărările clasicismului, sau ale *mainstream*-ului, sau ale cinemaului pop. Dar acestea apar rar și într-o cronică jurnalistică ce ajunge la un public generalist e ca un fel de datorie ca în spațiul ăla și în contextul ăla, să nu dai în cap unui lucru care își așază ambițiile, își așază discursul la un asemenea nivel de dificultate și e solicitant. Acolo e un fel de presiune de a aprecia efortul. Eu nu spun că asta am făcut în cronicile mele la „Aurora” sau la „Polițist, adjectiv”, dar există un risc. Pe lângă asta, mai e și ce spuneți voi: faptul că filmul e românesc; dorința ca filmul respectiv - înainte de a se stinge luminile în sală și ca filmul să înceapă - să fie un succes; e mai intensă dorința decât în cazul unui film mexican, sau brazilian, sau american. Poziționarea perfect neutră din acest punct de vedere, ca și cum ar fi un film din orice altă țară, e foarte dificilă. Nici nu știu dacă se poate.

F.M.: De ce ți-ai impus să te rezumi în articolele tale aproape doar la filmele care apar pe ecrane? Tu ai o rubrică săptămânală de ani buni și s-ar putea presupune că ai un număr de cititori consecvenți care te-ar urmări în continuare, indiferent de filmele despre care ai alege să scrii.

A.G.: Tot vreau să-mi extind teritoriul, dar în momentul ăsta nu reușesc să reconceptualizez. Când am început să scriu, tactica asta se potrivea cu populismul meu de pe vremea aia. Apoi a mai existat un motiv, care nu mai e actual, pentru că se prăbușesc toate instituțiile de tip vechi: până la urmă, vizionarea de filme nu mai e dependentă de distribuția filmelor și nici măcar de festivalurile de filme organizate la nivel local. Există tot felul de căi - până acum tot ce putea să vadă publicul dintr-o anumită țară depindea de ce aduceau distribuitorii și trebuia să scrie anumite ziare sau anumite reviste despre ele ca

să se creeze *an awareness* -, dar rezultatul e un fel de haos. Am nevoie de niște reguli: să știu că filmele sunt distribuite, deci măcar o săptămână sau două ele pot fi văzute. Țasta e teritoriul. Am nevoie de un sentiment că, după ce am scris, filmul ăla rulează, e disponibil și mai poate fi văzut o vreme. Sigur, asta e valabil și pentru un film care poate fi descărcat de pe internet... În orice caz, am o problemă cu scrisul despre filme care au fost la festivaluri pentru că, de obicei, organizatorii festivalurilor nu pot să pună la dispoziția presei filmele înainte, pe DVD-uri. Scriind cu o săptămână sau două înainte, criticii ar putea să simtă că fac ceva util și să speră să mai aducă cinci funduri în plus pe scaunele din sală.

F.M.: Dar, din punctul ăsta de vedere, ai gândit lucrarea ta despre Noul Cinema Românesc pentru un public diferit față de cel al rubricilor tale săptămânale?

A.G.: Nu. Nu îmi imaginez neapărat care e publicul meu, dar am nevoie de niște reguli.

F.M.: Dar faci vreo diferență între cum scrii pentru „Dilema Veche” și cum scrii pentru „24-FUN”?

A.G.: Nu chiar. În „Dilema Veche” textele sunt scrise mai amănunțit, pentru că spațiul este mai mare. Dar ca dificultate a textului, fraze interminabile am și acolo și acolo, cuvinte care îmi atrag acuzații că scriu ca și cum aș fi înghițit un dicționar folosesc și acolo și acolo - e adevărat, la „24-FUN” mai tai câte unul din când în când, dar rar. Nu am găsit nicio soluție la problema asta. Mă deranjează oamenii care scriu de sus în jos, oamenii care scriu ostentativ simplu - hai să simplificăm discursul ca să se înțeleagă - mi se pare o formă de lipsă de respect față de cititor. Aici sunt perfect de acord cu Cristi Puiu, care, atunci când spune că face filme care își respectă



Caché, regie Michael Haneke, 2005

spectatorii, vrea să spună că face filme atât cât poate el de bine, în speranța că unii oameni vor relaționa. Atitudinea asta de simplificare a discursului din frică de a nu fi înțeles – din lipsă de încredere în cititori – e ceva ce nu-mi miroase bine.

F.M.: Am recitat un text de-al tău, de când a apărut „Restul e tăcere” (n.r.: 2008) de Nae Caranfil. Era scris într-un stil inedit, sub forma unei scrisori adresate autorului filmului.

A.G.: M-am considerat incapabil să văd acel film într-un mod care să facă abstracție de simpatia mea față de autor, de apropierea noastră. Genul ăsta de apropiere personală e cu siguranță un risc. Pe de altă parte, discuțiile cu diferiți oameni care făceau filme au constituit unul dintre lucrurile care au dus la transformarea sau la abandonarea felului meu vechi de a mă raporta la filme – cât de preciși erau, cât de interesați de detalii, cât de mult puteau să discute despre o mișcare de cameră și lucruri de felul ăsta. Dacă nu aș fi avut discuții cu ei, nu aș fi descoperit niciodată perspectiva constructorului. Mi-a fost foarte util.

F.M.: Cu Cristi Puiu ai avut discuții despre film?

A.G.: Am avut doar câteva întâlniri cu el, care au contat, însă, mult: patru-cinci discuții ce mi-au pus probleme la care m-am gândit apoi ani întregi. Fără să fi existat vreo clipă pericolul vreunei împrieteniri corupătoare, așa cum a existat în întâlnirile cu Nae Caranfil, care au fost multe la număr și de-a lungul multor ani. Dar, repet, am învățat foarte multe lucruri din ele, lucruri de meserie fără de care nu știu ce m-aș fi făcut. Nu știu ce aș fi făcut fără contactul ăsta cu felul cineaștilor de a vedea lucrurile – mă refer la cineaști serioși, a căror conversație nu se reduce la anecdote pitorești de la filmare, la cine s-a mbătat, cine a călcat în străchini, cine și cum a gafat; mă refer la cineaști care-și pot discuta articulat opțiunile artistice, procesul în urma căruia au ajuns la ele, opțiunile alternative pe care le-au eliminat și de ce. Consider că este foarte important pentru un critic să vină în contact cu acest fel de gândire. Sigur, se poate și fără a lega relații personale cu regizorii. David Bordwell face exact acest fel de critică, de reconstituire a opțiunilor artistice, și nu pare să fi ajuns aici legând prietenii cu cineaști. Dar la mine așa s-a întâmplat în cazul Nae Caranfil și a contat foarte mult în evoluția mea. Acestea fiind zise, sigur că nu sunt recomandabile întrevederile dese cu regizorii și sigur că, mai ales la vârsta de douăzeci și patru, douăzeci și cinci de ani, câți aveam când i-am întâlnit pe Caranfil, pe Puiu, pe Răzvan Rădulescu, eram foarte coruptibil. Ce mă făcea coruptibil era că mă simțeam flatat de compania lor și de faptul că stau la discuții cu ei. Componenta corupătoare este de necontestat. Dar până la urmă, fiecare se păzește cum poate. Eu m-am păzit creând distanță acolo unde apropierea devenise prea mare, sau evitând să mă apropiu prea mult. Prietenia mea cea mai apropiată cu un realizator, cu Nae Caranfil, nu mai e nici pe departe atât de apropiată cum era acum câțiva ani. Iar în alte cazuri unde exista o simpatie reciprocă, cred, foarte puternică, să zicem cazul lui Răzvan Rădulescu, pur și simplu am înfrânat-o – și el de asemenea, probabil, dintr-o anumită decență. E un om cu care îmi face o imensă plăcere să mă întâlnesc, dar nu ne întâlnim decât de două-trei ori pe an, și atunci mai degrabă jucăm ping-pong sau facem ceva de felul ăsta decât să avem discuții. Nici nu vorbim la telefon.

F.M.: Ținând cont că ai avut în ultimii ani un interes sporit

pentru realismul cinematografic, crezi că există posibilitatea să fi supraevaluat unele dintre filmele aparținând acestei estetici?

A.G.: Ocazional, da. Asta am făcut cu „Francesca” (n.r.: 2009, regie Bobby Păunescu). Nu l-am mai revăzut. Pe baza amintirilor mele de atunci e un film cu anumite merite, un film la standarde onorabile, dar este un film de serie în normele acestui tip de cinema. Ceea ce aveam să spun după câțiva ani, anul trecut, despre un film ca „Periferic” (n.r.: 2010, regie Bogdan George Apetri). În legătură cu „Periferic” am fost rece. Între raportarea mea la „Francesca” și raportarea mea la „Periferic” e o diferență de entuziasm în favoarea celui dintâi, care nu e totuși justificabilă. Dacă apărea mai întâi „Periferic”, situația ar fi fost invers. Îmi mai vin și alte exemple, ca „Cealaltă Irina” (n.r.:2009, regie Andrei Gruzniczki), toate filme din linia a doua, să spunem.

F.M.: Au existat filme din această linie a doua pe care le-ai subevaluat?

A.G.: „Pescuit sportiv” (n.r.: 2007, regie Adrian Sitaru), poate. În orice caz, nu sunt deloc de acord cu reproșurile pe care i le-am adus atunci. Mi se pare problematic că i-am reproșat că e un simplu „joculeț” și că nu ar avea substanță. Ce este substanța? Până la urmă, dacă e doar un joc, dar în același timp dovedește ingeniozitate și multe soluții, nu văd care e problema. Mă supără că am făcut acolo niște speculații despre plauzibilitatea comportamentului unora dintre personaje, și asta e întotdeauna o pistă care duce în bătălii pentru că depinde de experiența de viață a fiecăruia și în doi-trei pași ajungi la aberații, cum e comentariul lui Cristian Tudor Popescu despre câte țigări fumează Cristi Puiu în „Aurora” – că un fumător adevărat nu fumează așa. Care e reperul acolo? Ce își închipuie Cristian Tudor Popescu că e acela „un fumător adevărat”? Pe baza a ce, a cărei experiențe, a cărei statistici? De ce ar trebui ca un fumător să fumeze mai mult de cinci țigări în cursul zilei? E foarte neclar care e reperul.

F.M.: „Joculețele” stilistice din „Pescuit sportiv” nu reprezintă, ca la Cristi Puiu, niște căutări mai mari.

A.G.: Fără îndoială. Diferența e aceea dintre un pariu formal bazat pe niște idei serioase despre natura cinemaului și un *gimmick*. Aș fi putut să spun asta în cronică și apoi să analizez ce face Sitaru cu *gimmick*-ul lui cu unghiurile subiective. Dar eu abia dacă-l menționez în acea cronică, ceea ce, iar, mi se pare supărător. Pierd prea mult timp și spațiu speculând pe seama comportamentelor așa-zis neplauzibile – pe care Dumnezeu știe după ce criterii le consider neplauzibile – ale personajelor și discut prea puțin despre film ca film. Sunt în mare dezacord cu ceea ce am scris despre „Pescuit sportiv”. Nu cred neapărat că e un film important, dar în felul în care l-am abordat mi se pare ca am luat aproape numai decizii greșite de la un capăt la altul - pe ce am ales să mă concentrez și ce am ales să ignor, ce am ales să accentuez, ce am ales să trec sub tăcere. Acum, evident că nu aș mai scrie-o așa: alternarea celor trei unghiuri subiective e o parte foarte importantă din ceea ce e filmul acela și din ceea ce receptează, din ceea ce percepe spectatorul. E de neocolit. Eu săream să vorbesc despre personaje, poveste, dar cumva falsificam filmul și experiența vizionării filmului, pentru că la început sunt mișcările alea de cameră și unghiurile alea subiective și abia de acolo pot fi extrase povestea și drama.

F.M.: Care sunt filmele despre care ai scris de când ai rubrica din „Dilema...” și pe care, între timp, le-ai reconsiderat cel mai tare, indiferent că ai scris de bine sau de rău despre ele?

A.G.: „Kill Bill” și „Dogville”. La „Kill Bill” respinsesem din principiu tipul de cinema pe care îl face Tarantino. Atacasesem, deci, filmul pentru că este ceea ce este, pentru că se joacă pornind de la filme de arte marțiale și westernuri spaghetti și combină tropii ai unor filme care îi plac autorului. Atacasesem demersul în sine. Iar la „Dogville” scrisesem o cronică timorat pozitivă prima oară când apăruse, dar după aia, în cronici la alte filme din anii următori, simțisem nevoia să mă tot întorc cu câte o paranteză, cu câte o observație malițioasă, *en passant*, despre el. Criteriile pe baza cărora îl tot atacam erau cele ale dramaturgiei convenționale: că e neplauzibil că toți locuitorii orașelului se întorc în același timp împotriva protagonistei. E neplauzibil, vezi Doamne, din punct de vedere psihologic; e posibil să fie așa, dar nu știu dacă e un criteriu foarte relevant în cazul dramaturgiei din „Dogville”. Orașelul ăla clar nu intră în același tipar realist ca orașelul în care trăiește Madame Bovary în romanul lui Flaubert. Iar stilul în care e făcut filmul indică asta foarte clar. Nu au același tip de realitate. Și actorii sunt cu accente diferite, vin din diferite zone. Avem de-a face cu o scenă pe care se desfășoară o reprezentatie, ceea ce reiese clar din film. Prin urmare, mi se pare un reproș nul și neavenit. Mai îmbrățișasem și mitul ăsta, cum că Lars von Trier ar fi un sadic misogin și că, de fapt, cârligul filmului, gădiliciul lui, constă în spectacolul unei femei torturate, degradate. Asta a fost interpretarea multor jurnaliști din lume, dar mi se pare găunos acum, o demonstrație de feminism superficial care are în primul rând menirea de a-l pune pe jurnalistul care scrie într-o lumină bună – uite, eu sunt sensibil la lucruri de felul ăsta și la imaginea femeii – și nu cred că e un lucru important în „Dogville”. Nu știu cum aş evalua filmele astea două în momentul actual. Cred că „Dogville” este unul dintre filmele cele mai interesante ale regizorului. Pe de altă parte, nu cred nici acum că „Kill Bill” e cel mai bun film al lui Tarantino.

F.M.: Câtă importanță dai evaluării și care e rostul ei într-o cronică, de pildă, sau chiar în studiul tău?

A.G.: Din studiu putea să și lipsească și în niciun caz nu e preocuparea mea principală acolo, dar dintr-o cronică nu poate lipsi cu totul. Face parte din regulile jocului. Cred că poate fi și doar insinuată și în niciun caz n-aș recomanda evaluarea de tip sfat dat consumatorului, consilierea consumatorului: gustați, nu gustați. Dar rămâne una dintre operațiunile de bază ale criticii, care, până la urmă, are ca funcție imediată și construirea unui canon, care sigur că poate fi revizuit, schimbat în multe puncte; un consens de acum poate fi răsturnat complet de un consens de peste zece-douăzeci de ani. Cred că în evaluare trebuie să intre un anumit relativism, o perspectivă asupra istoriei și a felului în care s-au schimbat lucruri care păreau bătute în cuie și care păreau singurele criterii posibile, de pildă, înainte de „Cahiers du cinéma” și înainte de politica filmului de autor. După aceea, au fost date peste cap și au apărut altele. Treptat s-au creat condițiile pentru ca inclusiv filme ca ale lui Ed Wood, sau lucruri de felul ăsta, să fie reabilitate într-un fel sau altul. Desigur că se pot întâmpla multe lucruri, și atunci evaluarea trebuie făcută cu grijă, cu un simț al istoriei.

PUȚINĂ FRIVOLITATE CRITICĂ?

F.M.: Pare că îți cultivi, în preferințele tale pentru filme, două laturi diametral opuse; una care ține de o rigoare bazată pe studiu și pe cercetare și alta care e bazată pe un soi de frivolitate care sfidează ceea ce e considerat a fi de bun-gust. În această a doua categorie ar intra, spre exemplu, filmele cu Chuck Norris și cele cu Van Damme, pe care le pomeniști de multe ori în conversații.

A.G.: Chiar și Van Damme are un film, „JCVD” (n.r.: 2008, regie: Mabrouk El Mechri) care merită atenție. Dar în mare, desigur, e adevărat că sunt filme greu de apărut estetic. Eu nu amestec, totuși, cele două categorii de care vorbești. Adică nu aș spune niciodată că „Missing in Action 2: The Beginning” (n.r.: 1985, regie: Lance Hool), cu Chuck Norris, are calități estetice. (Dar aș putea susține că filmele lui Jackie Chan sunt cinema de calitate.)

F.M.: Există totuși o zonă estetică dezirabilă pentru publicul educat, în care aceste filme nu intră. Îți face plăcere să le incluzi în discursul tău și ca o contragreutate pentru latura ta care poate părea prea serioasă?

A.G.: În cazul lui Chuck Norris și al lui Van Damme, probabil că de bază e un fel de narcisism autobiografic. Le-am văzut operele complete - mă rog, complete până la ora aceea - când eram copil, la o vârstă foarte impresionabilă și au ajuns foarte aproape de inima subiectivității mele, de acel ceva inefabil – deși e greu de vorbit de inefabil apropo de acești doi corifei – care face ca eu să fiu eu. Asta în cazul lor. La Jackie Chan este și asta, dar combinat cu faptul că mai târziu, revăzându-i filmele, mi s-au părut și mai bune. Unele dintre ele mi se par extraordinar de bune, de fapt.

Pe de altă parte, François Truffaut parcă zicea că la un moment dat, de la un prag de popularitate încolo, un film devine un fenomen sociologic și chestiunea calității sale devine de importanță secundară. „Bond”-urile, de pildă, sunt foarte importante în istoria gustului, sunt emblematice pentru moda anilor '60. Mai sunt foarte importante și pentru că reprezintă unul dintre trunchiurile din care pornește cinema-ul de acțiune contemporan – e greu de înțeles cinema-ul pop contemporan făcând abstracție de ele, oricât de *silly* ar fi unele dintre episoadele seriei. Truffaut vorbește chiar foarte serios despre „Bond”-uri. Spune că „Dr. No” (n.r.: 1962, regie Terrence Young) e primul film decadent din istoria cinema-ului - o afirmație care poate suna uimitor de solemn pentru un asemenea film. Se referea la faptul că Bond – în alte privințe un erou destul de convențional, implicat într-o aventură polițisto-exotică ea însăși de modă destul de veche, chiar cu elemente de Jules Verne – Bond are un stil de viață promiscuu, pentru care totuși nu primește nicio lecție de morală, nicio învățătură. Truffaut spune că acceptarea asta *cool* a promiscuității sexuale a eroului reprezintă o cotitură culturală, anunță o epocă. Deci „Dr. No” e foarte important și din perspectivă sociologică.

Abordarea filmelor din această perspectivă poate fi foarte productivă. Eu o practic din când în când. Nu încerc să merg prea departe cu ea, pentru că nu vreau să intru în zona sociologiei după ureche. Nu vreau să fac speculații sociologice – le-aș face ca un amator.



PROGRAMUL DE SCRIS

F.M.: Cât de riguros e programul tău de scris? Există anumite zile din săptămână pe care le consacri în mod necesar scrisului?

A.G.: Asta se întâmplă în mod inevitabil, pentru că aproape în fiecare zi am de scris câte ceva. Și mai ales în zilele în care se apropie *deadline*-ul, nu am de ales. Dar altfel, din păcate, nu sunt disciplinat. Aș vrea foarte tare să mă trezesc la șase, și la șapte, *fresh*, să mă și apuc de lucru. Nu am reușit niciodată să mă desenez din ce am făcut înainte și să mă resetez în zece, cinsprezece minute pentru scris; la mine durează ore în șir. Pe cât de plăcut e procesul ăsta în momentul în care mă pornesc și când îmi vin lucrurile de spus și îmi ies frazele din taste, pe atât de neplăcută îmi e chestia de autopornire de dinainte, care e conformă cu cele mai anti-*glamouros* (cândva au fost *glamouros*, dar acum au devenit foarte anti-*glamouros*) clișee cu ăla care fumează țigară de la țigară și e într-un nor de fum și își smulge părul din cap. Mă mișc prin casă violent, fumez, îmi mai fac cafea.

Până prin 2007 scriam foarte chinuit, chiar ridicol de chinuit la un moment dat. Interesându-mă, mai presus de orice, cizelarea literară a textelor - căutarea unei comparații, a unei metafore, a unei glume sau a unei întorsături de frază deștepte -, mă chinuiam foarte mult. Dacă aș fi avut ceva de spus, n-ar fi fost atât de complicat: aș fi spus lucrul ăla, și apoi forma venea sau nu venea, sau, chiar dacă nu ar fi fost perfectă, tot avansam, pentru că aș fi avansat în spunerea aceluia lucru, iar apoi, eventual, m-aș mai fi întors să mai cizelez forma. Dar pentru că atunci forma era totul, devenise îngrozitor de dureros. Erau construcții de cuvinte aproape pe gol. Nu era chiar întotdeauna

asa - uneori venea câte un impuls puternic, mă identificam tare cu ceva dintr-un anumit film sau îmi producea o stare puternică pe care o traduceam mai ușor în cuvinte. Dar adesea, în fața unui film cu care nu făcusem un contact mai puternic, era simplu calvar să creez această broderie de cuvinte fără cineștie-ce referent sau cineștie-ce idei. Voiam să și amuze, să și emoționeze puțin, să aibă și câte o combinație de cuvinte despre care speram să fie *exquisite*. Și din cauza asta mă chinuiam uneori două, trei zile, cu câte opt ore de muncă pe zi. Trăiam din plin clișeu ăla cu tortura-paginii-care-rămâne-albă.

O singură dată am ratat *deadline*-ul cu o cronică. Filmul era „Logodnicii din America” (n.r.: 2007, regie: Nicolae Mărgineanu). Fusesem atunci plecat la un festival și mă întorsesem prea târziu - mă obișnuisem pe atunci să mă apuc cu patru zile înainte de *deadline*: îmi instalam șevaletul. Era o formă de calofilie un pic *deranged*; chiar gândeam cronicile astea ca pe niște miniaturi valoroase în ele însele. Încă o dată, influența lui Pauline Kael, dar într-o formă degradată, întrucât ea scria ușor. Ea avea întotdeauna ceva de spus. La ea, literatura consta în faptul că era o femeie originală, cu o personalitate neobișnuit de pronunțată, care se exprima cu o energie irepresibilă. Dar nu o interesa șlefuirea nabokoviană a cuvintelor. În timp ce eu, care încercam să-mi creez în scris o imagine simpatică, atrăgătoare, nu aveam o personalitate nonconformistă și irepresibilă ca a ei. Textele mele erau mult mai goale. Foloseam glume foarte căutate și nu mai cred că făceam bine. Umorel poate să existe, sau poate să nu existe - până la urmă, nu e esențial în critică. Dar dacă e să existe, cred că ar trebui să vină, mai degrabă, din reacția spontană a unei inteligențe la stimuli. În timp ce acolo erau niște construcții foarte elaborate, care duceau la niște *punch line*-uri. Erau niște efecte literare construite migălos. Parcă eram P.G.



Politiștii, adjectiv, regie Corneliu Porumboiu, 2009

Wodehouse (dar P.G. Wodehouse scria repede, iarăși).

Dar cred că mi-a fost de folos chinul ăla de ani întregi. La un moment dat, nesperat, s-a produs un fel de decluc. Mint dacă spun că într-o zi am simțit că s-a produs declucul. Dar într-un timp foarte scurt lucrurile s-au rearanjat în două sensuri. Pe de-o parte, focusul s-a mutat de pe formă pe ceea ce aveam de spus, și din acel moment lucrurile au mers ca de la sine. Iar pe de altă parte, îmi veneau cuvinte care în cea mai mare parte a timpului erau mai mult sau mai puțin alea care trebuie; după aia, mai făceam câte o corectură, mai șlefuiam un pic, dar era ca și cum interiorizasem tot acel efort de găsim a cuvintelor și scrisul devenise o plăcere. În numele acestei libertăți nou-găsite, am început să păstrez în mod intenționat greșeli stilistice – o cacofonie, o repetiție pe care înainte aș fi eliminat-o, sau o rămă involuntară. Voiam să încetez să îmi mai pese atât de mult de lucrurile astea. Acum las intenționat în absolut tot ceea ce scriu cel puțin câte o frază un pic schioapă.

F.M.: Pe lângă preocuparea exagerată pe care spui că o aveai pentru propriul stil, te temeai și de faptul că nu ai avea destule cunoștințe pentru a aborda un subiect sau altul?

A.G.: Nu. Gândeam mai mult în termeni stilistici. Dar am ajuns târziu la vorba lui Alex. Leo Șerban, care îmi spunea că demersul ăsta e un *dead-end*, până la urmă, sau cel puțin o fază care se consumase și ar fi fost inutil să perseverez în direcția aia – aș fi continuat să fac același lucru, doar că mai chinuit și mai prost.

F.M.: Dacă ar trebui să scrii acum o cronică la „Logodnicia din America”, cum ar fi față de cea pe care ai scris-o?

A.G.: Aș termina-o mult mai repede.

F.M.: Ai mai scrie-o?

A.G.: Poate că la filmul ăla nici n-aș mai scrie-o. Până la urmă, e inofensiv în comparație cu altele. Am spus niște lucruri neplăcute despre actrița principală și despre o actriță care joacă un rol secundar și care pe vremea aia era adolescentă. Nu aș mai face lucrurile alea acum.

F.M.: Ai mai avut atacuri la persoană și în cronici mai recente, ca cea de la „Poker”.

A.G.: La „Poker” am făcut-o cu ochii perfect deschiși. A fost un fel de provocare: dați-mă-n judecată, ca să vă dau și eu pe voi. Mă gândeam că pot întoarce un eventual proces împotriva mea într-un proces împotriva lor. I-aș fi acuzat pe realizatori de instigare la violență împotriva femeilor, prin felul în care o prezintă pe Jojo în filmul ăla. Cronica de la „Poker” e diferită de tot ce am scris. Am scris pur și simplu brutal. Îi numesc porci. Voiam să-i îngrozesc pe realizatori și să-i fac să se gândească de două ori dacă banii pe care îi iau prin sistemele bine-cunoscute de la CNC merită genul ăsta de linșaj public.

PREZENTUL ȘI VIITORUL CRITICII DE FILM

F.M.: Au existat și există și critici de cinema care sunt și foarte buni realizatori. Ai fost vreodată atras să regizezi filme?

A.G.: Pe mine nu m-a interesat și nu mă interesează să fac film. Pentru unii critici a face filme a fost poate o continuare, un *the next step*, sau poate că și-au dorit de la bun început să facă filme și critica a constituit un fel de a-și așeza ideile, de a definitiva niște principii, de a pregăti eventual un viitor public pentru tipul de cinema pe care aveau să-l facă ei - a fost un proces de

autoconstrucție. Dar pe mine mă interesează critica în sine.

E mijlocul meu de cunoaștere, așa cum pentru alții e făcutul filmelor; vorba lui Puiu: e „fereastra mea asupra lumii”, punctul de plecare în demersul meu de înțelegere și elucidare.

F.M.: Crezi că în contextul crizei presei din ultimii ani și odată cu mutarea discuțiilor despre film pe Internet și cu democratizarea lor, criticul și-a pierdut din credibilitate?

A.G.: E foarte greu de spus ce se întâmplă. Pe Internet au înflorit cantitativ, dar și calitativ, textele legate de film. Eu nu sunt un nostalgic în privința asta: mamă, ce mișto erau vremurile de aur când exista Pauline Kael care avea o biserică imensă, când exista Andrew Sarris care avea și el biserica lui imensă și între ei, și încă vreo doi, trei alții, se purtau marile dezbateri. Faptul că niciun critic de azi nu mai poate strânge atâția enoriași nu mi se pare atât de rău în sine. Aș spune că ei aveau prea mulți enoriași, mai mulți decât ar fi fost cazul, la cât de capricioși și de imprecizi puteau fi. Prea mulți oameni se uitau atunci în gura lor, pentru că nu existau destule alte oferte. Din acest punct de vedere, cu Internetul e mult mai bine: fiecare om care își caută niște cunoștințe despre un film - de la simple informații, trivia, la mici răutăți sau cronici de tipul „consumați” sau „nu consumați”, până la blogul lui David Bordwell - poate găsi orice. E mult mai mare diversitatea, iar analiza filmelor ca disciplină a progresat mult. Există destui oameni bine pregătiți - mult mai bine pregătiți decât era Kael - care scriu pe net despre cinema. Și scriu pe spații întinse, fără constrângeri editoriale... Pe de altă parte, mă sperie un pic perspectiva unui atomizări tot mai mari - omul și blogul, *every man is an island*. Dar privind cât de cât obiectiv, calitatea ofertei e mai mare.

Un lucru care e posibil să se piardă - nu știu cât e de rău, sau dacă merită luat în tragic - e ideea de cititor cultivat de nespecialitate, cititorul generalist care vrea, pur și simplu, să se informeze și în legătură cu aia, și în legătură cu ailaltă și care își cumpără o revistă culturală sau citește paginile culturale ale unui ziar. Criza asta a criticii ca profesie pe piață - pentru că nu ca disciplină s-a deteriorat critica, ci ca profesie remunerată pe piața extrauniversitară și având o importanță cât de cât recunoscută în ochii publicului generalist -, criza asta a criticii jurnalistice pare să însemne și moartea aceluși mit al cititorului multilateral cultivat și multilateral curios. Existența revistelor culturale și a paginilor de recenzii (de film, teatru, carte, orice) din ziare se datora existenței - sau iluziei existenței - unui public cât de cât larg format din cititori de genul acesta. Oare mai există publicul acela? Oare chiar a existat vreodată sau a fost întotdeauna mai mult un mit? Pe vremea când Pauline Kael și Andrew Sarris și acoliții lor și încă câțiva critici de talie comparabilă dezbăteau intens una-alta, sub ochii unui public care azi pare foarte numeros, de fapt, toată mulțimea aia - ei și publicul lor, și ăia care le scriau scrisori la redacții, și ăia care le cumpărau cărțile - reprezenta, dacă stăm să ne gândim, un segment foarte redus din „marele public”. Un mic cerc în care dușia dezbaterii culturale și dincolo de care exista majoritatea tăcută, despre care nu se știa prea bine ce păreri are. Internetul i-a dat o voce și atât sunetul vocii, cât și părerile pe care le exprima, i-au șocat inițial pe vechii arbitri culturali. Le-au dat de înțeles nu numai că de-acum îi consideră inutili - gata, nu mai e nevoie de ei -, dar poate și că așa îi considerase întotdeauna. Lumea n-avusese niciodată nevoie de ei. Lumea îi citise - aia care îi citise - pentru că nu erau alții, pentru că

interviu

alea erau singurele voci care se puteau face auzite, care aveau tribune. Odată ce internetul i-a dat fiecărui om șansa de a-și face o tribună, gata, minciuna s-a terminat. Păcat, pentru că, dacă fusese într-adevăr o minciună, fusese una utilă – susținuse niște instituții fără de care e totuși mai rău.

Instituțiile astea mari creau în jurul lor iluzia unor mari comunități alcătuite din mulți cetățeni totodată fideli și deschiși la minte. N-aș spune că era o iluzie rea. Fărămițarea asta de acum mă sperie un pic. Acum există nenumărate nișe, mai multe ca oricând, și chiar oricine poate găsi orice, chiar la calitate mai bună decât oricând înainte, dar e ceva de spus și în favoarea vechiului model de cititor disciplinat, care-și parcurgea ziarul preferat rubrică cu rubrică și pentru care rubricile alea aveau din start o anumită autoritate, pe motiv că se aflau în ziar. Dar, încă o dată, mă întreb dacă existența acestui cititor n-a fost întotdeauna mai mult un mit. Dacă acele mari comunități – din jurul unui ziar sau al unei semnături din ziarul respectiv – nu se formau pentru simplul motiv că nu existau destule opțiuni, destulă ofertă. Mai ales într-o țară ca România ceaușistă, unde cititorul era disciplinat – îl citea și pe criticul de film, îl citea și pe criticul de teatru, îl citea și pe criticul de mai-știu-eu-ce – pentru că ce altceva era să faci? În fine, artele însele aveau o situație specială în țările comuniste – regimul însuși trâmbea că orice cetățean e dator să-și cultive spiritul prin arte. Nu erau doar mărfuri, doar *loisir*. Asta îi pune și pe artiști, și pe critici într-o poziție privilegiată. Evident că numai pe de-o parte. Partea proastă era că operele erau cenzurate, dar cu atât mai mare era miza atunci când un artist încerca să facă ceva

interesant și cu atât mai mare era responsabilitatea criticului să găsească o cale de a lua apărarea celui artist care face ceva îndrăzneț, fără să se pună în răspăr cu discursul oficial – ceea ce a făcut Manolescu foarte bine în literatură. Era un fel de echilibristică foarte delicată. În film, și cineștii care au făcut lucruri interesante au fost mai puțini, iar în critică nu a existat nimeni ca Manolescu.

F.M.: Ai luat vreodată în considerare posibilitatea de a te stabili și de a profesa în Vest?

A.G.: Nu m-am gândit până foarte recent, când mi-a pus cineva problema în termeni foarte logici și mi-a măturat sistematic contraargumentele. Iar asta mai coincide și cu o perioadă în care iroresc foarte mult timp și energie pe mize mai mult decât minore.

F.M.: Ar conta și faptul că scriind în limba engleză, textele tale ar putea fi citite de un public mai numeros?

A.G.: Aspectul ăsta nu mă interesează. E multă lume care scrie în engleză în America, și puțină lume pe domeniul meu care scrie în română, în România. Mi se pare că e un moment important și că acum trebuie puse bazele unei comunități în domeniul studiilor de teorie a filmului la noi în facultate. Iar pe Internet, sau unde va fi și cum va fi presa, e mare nevoie de oameni care să știe cât de cât despre ce vorbesc atunci când vorbesc despre subiectul ăsta. Mai mult, cinemaul românesc e încă într-un moment interesant și până la sfârșitul acestui an vor fi discuții aprinse pe marginea cel puțin unuia dintre filmele care urmează să iasă, și merită intrat în acea dezbatere. Astea sunt motivele pentru care aș mai sta.



NCR WAS MADE IN PUIULAND¹

(4)

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

de Andrei Gorzo

VALURI, NORME, REȚETE, INSTITUȚII

Referirile la un „nou val” sau la un „nou cinema” românesc au început să apară, mai întâi în presa locală (de pildă, în articolele lui Valerian Sava din *Observator cultural*), la scurtă vreme după „Marfa și banii”, și au ajuns să umple presa internațională mai ales după triumful lui „4, 3, 2” la Cannes. Dat fiind faptul că aceste formule jurnalistice (în special cea de „nou val”) au fost adesea criticate (în primul rând de cineasții vizați, începând cu Puiu) pentru presupusa lor lipsă de conținut sau pentru o presupusă inadecvare la fenomenul cinematografic românesc, ele se cuvin analizate un pic și aici. Așadar, în ce măsură sunt ele adecvate?

Să începem cu noțiunea de „nou cinema românesc”. Există așa ceva? Dacă prin „nou cinema românesc” înțelegem o anumită formulă estetică, implicând ridicarea anumitor opțiuni de dramaturgie și stil regizoral la rangul de norme, e clar că acest „nou cinema” există. Această formulă e „nouă” în sensul că (după cum am arătat în paginile precedente) ea nu exista în cinematograful românesc de dinainte de Cristi Puiu (orice ne-ar spune nevoia noastră sentimentală de înaintași, analiza comparată a filmelor de dinainte și de după Puiu o contrazice) și e „românească” pentru că (deși multe dintre premisele ei s-au cristalizat în cinematograful italian de după cel de-Al Doilea Război Mondial – dacă nu chiar mai înainte – și în scrierile teoretice ale lui André Bazin din aceeași perioadă) atât dozajul de tropi „observaționali”/bazinieni vs. tropi clasici/*mainstream*, cât și spiritul general (vezi analiza umanismului lui „...Lăzărescu”) diferă de-ale altor mișcări cinematografice realiste (de la cea italiană la cea iraniană). De asemenea, formula e „românească” și prin faptul că a ajuns să asigure recunoașterea imediată a unui film drept „românesc”, în orice festival din lume.

În ce sens se poate vorbi însă despre un „nou val”? Într-un sens foarte precis – acela de „generație biologică”. Puiu, Rădulescu, Mungiu, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu s-au născut cu toții între 1967 și 1975. O altă trăsătură comună care li se poate găsi (și care este specifică „noilor valuri”) este ambiția (identificabilă la fiecare dintre ei încă de la primele sale încercări cinematografice) de „a o rupe” cu trecutul recent (cinemaul românesc al anilor '90), identificat, în viziunea lor, cu un faliment artistic, moral și economic aproape total. Astea fiind zise, nu se poate afirma că generația Puiu-Mungiu-Muntean ar fi constituit un „nou val” în toată puterea conferită acestei sintagme de generația de cineasți francezi, afirmată la sfârșitul anilor '50, despre care s-a vorbit, pentru prima dată în istoria cinematografului, ca despre un „nou val”. Majoritatea reprezentanților Noului Val Francez se formaseră pe frontul reflecției teoretice și critice asupra cinematografului, dezvoltând – în cadrul foarte fertil pus la dispoziția lor de către André Bazin, în paginile revistei *Cahiers du cinéma* – moduri noi de a gândi această artă, multe idei complet noi despre ea, adesea diferite de ideile lui Bazin și subtil diferite de la unul la altul. De-aici anvergura fără termeni de comparație (cu excepția neorealismului italian) a acțiunii de fertilizare a cinematografului – nu doar francez, ci internațional – demarate de ei odată ce s-au apucat să facă filme: fiecare dintre ei a contribuit cu altceva – un altceva implicând, din partea fiecăruia, o reflecție îndelungată asupra *medium*-ului, a posibilităților sale, a istoriei utilizărilor sale. E evident că nu ne putem lăuda cu o mișcare de felul acesta în cinematograful românesc. Ce-am avut aici? Imediat după anul 2000 (celebrul „an zero” al cinematografului noastre, căci zero a fost numărul producțiilor autohtone lansate pe ecrane în decursul lui) am avut o serie de tineri absolvenți ai facultății naționale de film (Muntean, Mungiu, Mitulescu...), care căutau soluții de salvare personală din falimentul cinematografic general, fără a ști mult mai

mult decât că vor să se salveze, fără ca vreunul dintre ei să dea semn că ar avea vreo viziune mai largă, vreun mod mai rafinat teoretic de a-și privi meseria. Acest mod de a vedea – nou în cinematografia românească, a cărei componentă de reflecție teoretică suferea dintotdeauna de subdezvoltare cronică – a fost pus pe masă de Cristi Puiu (în complicitate cu Răzvan Rădulescu), un om care nu-și făcuse studiile de film în România (cât despre Rădulescu, acesta n-are deloc studii de film). Și, după ce succesul internațional al lui „...Lăzărescu” i-a demonstrat viabilitatea, premisele lui au fost adoptate și de alți cineaști. Așa s-a născut NCR-ul.

.....

NCR-ul este un cinema construit pe norme stilistice diferite de ale cinema-ului mainstream; or, datorită succesului său la critica internațională și în condițiile în care în România de după 1989 nu mai exista un cinema mainstream, NCR-ul a devenit el mainstream-ul sau cinemaul nostru oficial – o poziție oarecum anormală pentru un tip de cinema care prin natura lui nu e un cinema de masă

.....

În măsura în care înseamnă ceva, formulele „noul cinema românesc” și „noul val românesc” înseamnă, așadar, două lucruri diferite: prima se referă la o serie de premise stilistice împărtășite de o serie de filme ce s-au bucurat de succes internațional, premise care, ca urmare a acestui succes, au ajuns să constituie stilul mainstream în cinematografia română contemporană; pe când „noul val” desemnează, pur și simplu, o generație de regizori de succes. Distincția e importantă, pentru că există două cazuri de cineaști care aparțin „noului val” fără a aparține și NCR-ului. Unul este Cătălin Mitulescu, care ca regizor a semnat două lungmetraje, „Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii” (2006) și „Loverboy” (2011), iar ca producător și co-scenarist sau, în unele cazuri, scenarist unic, a semnat, printre altele, lungmetrajul „Eu când vreau să fluier, fluier” (2010, regizat de Florin Șerban) și scurtmetraje ca „O zi bună de plajă” (2008, regia Bogdan Mustață) sau „Muzica în sânge” (2010, regia Alexandru Mavrodineanu). Unele dintre aceste filme, ca de pildă „Eu când vreau să fluier...”, aderă superficial la normele stilistice ale NCR-ului, dar numai superficial: în cazul lui „Eu când vreau să fluier...”, construcția scenariului e orientată, fără prea multă finețe, către asigurarea unui maximum de eficacitate melodramatică (eroul, clasică brută-cu-un-fond-sensibil ajunsă în spatele gratiilor, e victimizat secvență după secvență), eficacitate asigurată suplimentar prin recursul regizoral la un decupaj destul de clasic (o formă de plan-contraplan) pentru cele mai intense momente de înfruntare. Exploatarea în scopuri spectaculare a unor medii sociale și fizionomii inerent pitorești (în „Eu când vreau să fluier...”, pușcăriașii; în „Muzica în sânge”, industria manelelor; în „O zi bună de plajă”, copiii de la orfelinat) nu se potrivește nici ea cu principiile NCR-ului, cum nu se potrivește nici conceptele narative *crowd-pleasing* (un copilăș drăgălaș plănuiește asasinarea lui Ceaușescu) și muzica emoționantă folosite de Mitulescu în „Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii”. Celălalt exponent marcant al „noului val” de regizori români, dar nu și al direcției estetice devenită sinonimă cu NCR-ul, a fost Cristian Nemescu, care a murit în 2006, la numai 27 de ani, lăsând în urma lui un singur lungmetraj, „California Dreamin’”. Criticul A. O. Scott a observat în New York

Times că Nemescu, mai tânăr cu un deceniu „decât ceilalți cineaști asociați cu recenta renaștere a filmului românesc”, nu le împărtășea „aplecarea spre cadre lungi și realism epurat stilistic”, ci, din contră, își filtra obsesiile printr-o idiosincronică și „efervescentă sensibilitate pop”² (deci mai apropiată – se poate adăuga – de a unui cineașt ca Nae Caranfil). Lovitura primită de cinematografia românească prin moartea lui Nemescu e adesea invocată de criticii români care deplâng alunecarea treptată a NCR-ului în manierizare, intelectualism steril și calcul rece al succesului de piață (e vorba, desigur, despre piața festivalieră).

Marele public românesc a tratat întotdeauna NCR-ul cu răceală, dacă nu chiar cu ostilitate, ceea ce e foarte de înțeles: NCR-ul este un cinema construit pe norme stilistice diferite de ale cinema-ului *mainstream* (adică de la Hollywood sau *à la Hollywood*); or, datorită succesului său la critica internațională și în condițiile în care în România de după 1989 nu mai exista un cinema *mainstream* (ba chiar ajunsese să nu mai existe niciun fel de cinema), NCR-ul a devenit el *mainstream*-ul sau cinemaul nostru oficial – o poziție oarecum anormală pentru un tip de cinema care prin natura lui nu e un cinema de masă. Dar iată că și critica îi acuză tot mai des pe cineaști ba că au încremenit într-o formulă (cei mai mulți dintre ei), ba că preocupările lor au devenit excesiv de teoretice (cazurile Cristi Puiu și Corneliu Porumboiu) – pe scurt, „diluare, pastișă, monocromie” (ca să citez din șapoul unei anchete publicate de ziarul *Adevărul* în 2010, sub titlul „Viitorul filmului românesc sună gri”³). Criticii au, desigur, perfectă dreptate atunci când constată că de câțiva ani avem de-a face cu o formulă și că majoritatea filmelor care se fac după ea nu sunt foarte interesante: sunt produse de serie. Întrebarea e dacă tonul acesta de condamnare e potrivit – dacă nu cumva s-ar impune o perspectivă un pic mai detașată, mai filozofică. La urma urmei, majoritatea cineaștilor nu doar din România, ci și din lume, ca de altfel și majoritatea profesioniștilor din orice domeniu, nu au în ei ce le trebuie pentru a schimba regulile jocului în care intră. Ei intră în niște instituții, învață regulile instituțiilor respective și după ele joacă. În cazul cineaștilor români din ziua de azi, nu e ca și când ar avea de ales între două instituții – pe de-o parte NCR-ul validat festivalier, pe de altă parte un cinema de masă validat de publicul local. Cea de-a doua instituție nu există la noi în momentul de față. Încă așteaptă pe cineva care să-i inventeze regulile – un *game-changer* cum a fost Puiu în partea cealaltă. Dar *game-changer*-ii sunt rari în orice domeniu și, până una-alta, e normal ca restul lumii să se orienteze spre ceea ce deja există – în cazul de față, NCR-ul și festivalurile. Cît despre reflexul unora de a acuza de sterilitate investigațiile mai noi ale lui Puiu și ale lui Porumboiu, pe motiv că aceștia (în „Aurora”, respectiv „Polițist, adjectiv”) explorează *idei despre cinema*, ar trebui să ne amintim că tot ce s-a construit în cinematograful românesc începând din 2001 s-a construit pornind și de la faptul că pe Puiu îl interesau ideile. Și s-a construit. În momentul de față avem un cinema oficial românesc, cu tot ce înseamnă asta – norme, produse de serie și așa mai departe. E adevărat că, în mod bizar pentru un cinema *oficial*, el nu este și nu poate fi un cinema de masă, pe motiv că normele lui diverg de la cele clasice. Dar așa stau lucrurile – oarecum anormal – ele nu prea ar fi avut cum să se dezvolte altfel, dat fiind faptul că în deceniul de dinainte de Puiu ajunsese să nu mai existe *niciun cinema românesc*, decât sub formă de lumini răzlețe (ca Lucian Pintilie sau Nae Caranfil). Ca să se cheme că există un cinema, trebuie să existe ceva ca un fel de fabrică sau măcar fabricuță care

să aprovizioneze constant o piață cu unul sau mai multe tipuri de produs, lucrate după anumite reguli. În mod normal, produsele respective tind să se încadreze în câteva genuri populare (atâtea comedii romantice pe an, atâtea filme polițiste etc.) și sunt lucrate în primul rând pentru piața internă, după norme stilistice preluate de la Hollywood. Majoritatea cineaștilor se formează intrând în fabrică și învățând să livreze produsul tipic al fabricii respective – adică învățând meseria la fel ca într-o fabrică-nu-de-filme-ci-de-orice-altceva. Sigur, cei mai ambițioși, mai creativi sau mai instruiți (adică dotați cu o înțelegere mai largă sau mai profundă a tradițiilor fabricii lor naționale și a legăturilor dintre acestea și tradițiile altor fabrici) pot ajunge să se joace în fel și chip cu regulile, să le recombine și să le revoluționeze. Sau pot să ignore total tradiția fabricii și să-și caute inspirația în altă parte. Dar o asemenea viziune radicală e rară în cinema – ca de altfel în orice domeniu. Pentru majoritatea oamenilor, regulile fabricii, tradiția ei, sunt îndeajuns de bune; le oferă tot ce le trebuie. Numai că în România, la începutul anilor 2000, nu mai exista o asemenea fabrică; nu existau reguli sau standarde meșteșugărești, și nici cine știe ce tradiție. De unde putea să vină salvarea? Indiferent din ce alte părți ar mai fi putut să vină, ea a venit de la cineva care și-a luat distanță (mergând în Elveția) față de peisajul dezolant al cinematografului românesc și s-a apucat să regândească totul – aparatul cinematografic, relația lui cu realul – de la capăt. Odată validate de piața festivalieră, căutările lui Puiu au oferit cinematografului românesc ceea ce îi trebuia, ca să devină cu adevărat o cinematografie: i-au indicat tipul de produs cu care ar putea avea succes pe o piață (chiar dacă nu pe cea internă) și regulile lui de fabricație. Ce-i atât de condamnat în instituționalizarea soluției individuale a lui Puiu? E adevărat, s-au sărit niște etape, astfel încât am ajuns să avem un cinema construit pe niște norme destul de pretențioase (în măsura în care le contrazic pe cele clasice), fără a avea și un cinema construit pe normele clasice. De asemenea, e foarte posibil ca unii dintre cineaștii care au adoptat aceste reguli pentru că asta-i-fabrica-asta-i-piața-ăsta-i-produsul-care-se-cere să fi fost mai fericiți într-o fabrică normală, care scoate în fiecare an atâtea comedii romantice și atâtea filme polițiste lucrate conform unor norme stilistice adaptate după cele hollywoodiene. Dar nu văd de ce sunt ei condamnatibili. Încă o dată, majoritatea oamenilor nu sunt făcuți ca să creeze ei înșiși regulile; au nevoie ca acestea să fie deja făcute. Ca să existe o cinematografie trebuie ca mai întâi să existe o cinematografie – niște reguli meșteșugărești, o tradiție. Sau trebuie să apară oameni cu noi feluri de a gândi. Or, aceștia nu apar prea des nicăieri și în niciun domeniu.

În plus, „noua evanghelie” a filmului românesc, în forma în care o găsim la cei mai serioși adepți ai ei – adică la cineaști ca Radu Muntean, Radu Jude sau Paul Negoescu –, e departe de a se rezuma la niște norme stilistice. Ea implică obligația de a folosi filmul ca pe un instrument de cunoaștere, care trebuie să fie mai întâi autocunoaștere: subiectul trebuie să-l atingă personal pe cineast, să fie ceva ce acesta se angajează să investigheze – eventual, ceva de care-i e rușine – cu cât îl atinge într-un mod mai puțin confortabil pentru el, cu atât mai bine. Investigația trebuie să fie nesentimentală, neexhibiționistă, necomplementară – orientată nu spre câștigarea simpatiei (dar nici spre provocarea dezgustului), nu spre dobândirea vreunei iertări de la alții sau de la sine, ci doar spre elucidare, spre dobândirea comprehensiunii. Cu alte cuvinte, o întregă disciplină morală, intelectuală, spirituală, de pe urma căreia cinematograful românesc din ultimii ani a avut mult de câștigat. Sigur, practica

acestei discipline poate la rândul ei să se manierizeze, să degenereze în formă vidă, într-un fel de simulare – acuzații lansate de altfel, de o parte din critica românească și străină (o altă parte a fost în schimb entuziasată), la adresa filmului din 2010 al lui Radu Muntean, „Marți, după Crăciun”. În acel film, Muntean construiește un model ficțional de triumfi adulterin (soțul e cel care înșală) care până la final se reorganizează (soțul se desparte de soție și se mută la amantă), dar care, pe toată durata evenimentelor, funcționează la o presiune aflată mult sub cotele melodramatice (de toriditate erotică, de iraționalitate etc.) obișnuite în filmele ce tratează un asemenea subiect. Oare, eliminând sau reducând la minimum aceste surse clasice de presiune (pasionalitatea soțului, revendicările amantei, dificultatea tuturor de a se comporta rezonabil în situația dată), Muntean reușește să izoleze un fel de nucleu al problemei, sau (așa cum îl acuză critica sa) nu reușește decât s-o sterilizeze? Indiferent cum stă treaba până la urmă cu filmul lui Muntean, suspiciunile (articulate de o parte din critică și în cazul „Aurorei” lui Puiu) cum că, în anii care au trecut de la „...Lăzărescu”, NCR-ul s-ar fi manierizat și sterilizat, nu sunt lipsite de teme – la urma urmei, istoria filmului (începând cu a neorealismului italian) arată că cinci ani constituie durata normală a fazei „robuste” sau „viguroase” a unei mișcări. Dar, coborând de la produsul de vârf la produsul mediu sau de serie (de pildă, filmul de debut al lui Bogdan George Apetri, „Periferic”, se încadrează perfect în această a doua clasă), acestuia nu i se poate nega situarea la un anumit nivel de calitate și chiar de finețe (a dramaturgiei, a regiei, a actoriei), nivel a cărui accesare, în filmul românesc de dinainte de Puiu, nu constituia în niciun caz media, ci ținea mai degrabă de excepția fericită.

CĂUTĂRILE PERSONALE ALE LUI CORNELIU PORUMBOIU

Corneliu Porumboiu era student la Facultatea de Film a UNATC în momentul în care a apărut „Marfa și banii”. El însuși e de acord că unda de șoc a întâlnirii cu acel film poate fi detectată în scurtmetrajele lui: în subiectul (chiar dacă nu și în stilul) lui „Post telefonic suspendat”, unde unul dintre tinerii actori din „Marfa și banii”, Dragoș Bucur, joacă rolul unui băiat fundamental de treabă care, încurcându-se cu niște borfași, se închide singur într-o capcană, și unde titlul filmului lui Puiu e la un moment dat invocată într-un schimb de replici; poate că și în *parti-pris*-ul stilistic de la începutul scurtmetrajului „Pe aripile vinului”, al cărui prim cadru se declară o simplă tăietură într-o realitate care se prelungește și în dreapta, și în stânga (în cadrul respectiv nu intră decât un WC de țară cu ușa închisă, dar din afara cadrului se aude o discuție); și, mai mult ca sigur, în unele dintre cadrele lungi din „Visul lui Liviu” (tot cu Dragoș Bucur) – felii minucioase coregrafiate de viață într-un-bloc-muncitoresc (și, în unele momente, pe bloc – unde tinerii își petrec o parte din timp, ridicându-se astfel, măcar iluzoriu, deasupra ghetoului).

Dar căutările personale ale lui Porumboiu, foarte îndrăznețe și, după toate aparențele, ghidate în primul rând de intuiție, îl individualizează în cadrul NCR-ului încă de la primul său lungmetraj, „A fost sau n-a fost?” (2006). Filmul – o comedie despre un *talk-show* de la o televiziune de provincie, unde se dezbate chestiunea spinoasă a contribuției orașelului respectiv la Revoluția din decembrie 1989 – e construit din două părți. În prima parte ne

sunt arătate activitățile din dimineața zilei de filmare ale celor trei bărbați care se vor întruni în studioul de televiziune. Narațiunea se ocupă de ei prin rotație – în prima secvență de interior a filmului apare pensionarul-greu-de-spus-cât-de-senil (invitat la *talk-show* în lipsă de altcineva mai bun), în a doua apare profesorul alcoolic (care pretinde că activitatea lui din ziua de 22 decembrie 1989 îl califică drept revoluționar), în a treia apare moderatorul emisiunii (totodată director al micului post TV), apoi din nou pensionarul (Mircea Andreescu), din nou profesorul (Ion Săpădaru), din nou moderatorul (Teodor Corban), și tot așa. Multe secvențe constau dintr-un singur cadru, iar cadrul e întotdeauna fix. Prima mișcare de cameră o vedem la jumătatea filmului: un lung *travelling* în urma mașinii moderatorului, în care acesta își transportă personal invitații la sediul televiziunii. Acest cadru funcționează ca un interludiu. După el începe partea a doua, care e filmată într-un cu totul alt stil – și anume în stilul tânărului și nepriceputului tehnician de televiziune care se ocupă de transmisiunea în direct. Această parte a doua a filmului e plasată aproape în întregime în studio. Atunci când hilara, dar și trista dezbatere ia sfârșit și cei trei participanți părăsesc studioul, rămânem cu cadrul gol și cu bombănelile tânărului operator la adresa șefului său. Bombănelile lui se transformă într-un monolog din *off*, adresat acum spectatorului, și trecem din studio la un cadru de exterior, filmat tot ca de o cameră de televiziune – deci, cum ar veni, filmat tot de tânărul tehnician. Imaginea asta ca-de-TV se transformă însă, sub ochii noștri, în imagine „normală”-filmată-pe-peliculă și filmul, care a început cu o serie de cadre cu felinare de stradă stingându-se în zorii zilei, se termină simetric, cu aceleași lumini aprinzându-se la sfârșitul aceleiași zile.

Când a apărut, filmul a fost pus în aceeași pălărie stilistică – a „minimalismului” – cu „Moartea domnului Lăzărescu” și cu „Hârția va fi albastră”, dar, după cum cred că începe să reiasă chiar și din descrierea sumară de mai sus, el este foarte diferit. Cadrele lungi din prima parte sunt compuse în moduri care le recomandă discret, dar insistent, ca imagini *compuse*, ca tablouri – deci nu ca bucăți smulse din *continuum*-ul vieții. Unele nu au „adâncime” – de exemplu, în prima secvență în care apare profesorul, trezindu-se din somn pe canapeaua din sufragerie, canapeaua e lipită de peretele din fundul camerei, axul aparatului de filmare e perpendicular pe peretele respectiv și între perete și aparat nu prea mai există nimic în afară de canapea, deși distanța e destul de mare (nu prea există mobilă în încăperea): rezultatul e comparabil cu un tablou cinematografic de la 1905 și, în descrierea lui, cuvântul „minimalist” devine dintr-odată apt – așa cum nu prea este apt să dea seama de densitatea și mutabilitatea unui cadru de Cristi Puiu. Chiar și atunci când cadrele au „adâncime”, ea tinde să nu fie și din aceea „laterală” – Porumboiu nu prea se mai joacă aici (ca la începutul scurtmetrajului său studentesc, „Pe aripile vinului”) cu zgomotele-unei-lumi-prea-mari-și-prea-vii-ca-să-încapă-în-cadru. În unele cadre, „adâncimea” e folosită astfel încât să contribuie la aspectul de obiect construit al imaginii: atunci când ne arată o formație muzicală (aparent, una de lăutari reconvertită la genul *latino*) care înregistrează într-un studio al micii televiziuni (și e întreruptă de director cu ordinul de a livra sonorități mai românești, că doar se apropie Crăciunul), Porumboiu o filmează de dincolo de geamul unei cabine adiacente, geam a cărui ramă îi înrămează și pe muzicieni; pentru următorul plan fix, Porumboiu mută camera de cealaltă parte a geamului, cu spatele la formația care s-a reapucat să înregistreze și cu fața la cabina din care s-a filmat cadrul precedent, astfel încât în plan

îndepărtat (sau în „adâncime”) îl vedem pe director aferându-se prin cabina respectivă (dând instrucțiuni unei angajate) ca într-un acvariu, iar în plan mai apropiat avem o cameră de televiziune instalată pe un trepied și orientată spre muzicieni (adică spre noi), îl mai avem pe tânărul operator (cel care se va ocupa și de *talk-show*) așezat în fund, cu spatele la perete, sub geamul „acvariului”, cu un aer plictisit (ar fi preferat să filmeze din mână, dar șeful i-a interzis), și mai avem un copil grăsuț, membru al trupei, care, necăjit că i s-a stricat instrumentul, stă și el în fund, cu spatele la perete, la fel ca operatorul, și se lovește cu palmele peste pulpe în ritmul muzicii. Acest tablou foarte compus, ba chiar flagrant-autoreflexiv (camera de televiziune îndreptată spre noi, acvariul ca un ecran în ecran), oferă privirii spectatorului un melanj elegant-comic de elemente statice/triste (fixitatea cadrului, fețele lungi ale celor două personaje – operatorul și muzicianul fără instrument) și vesele/vioaie (muzica), melanj ce constituie și principiul de construcție al altor cadre (de pildă, unul cu pensionarul trecând, într-un costum de Moș Crăciun, prin fața unui șir de blocuri comuniste, dintre care unul are parcată la intrare o mașină nouă – de o noutate și de o strălucire frapantă pe acel fundal) – de fapt, o semnătură stilistică în toată regula. Porumboiu mi-a confirmat că ideea care l-a călăuzit în pregătirea acestei prime părți a filmului n-a fost aceea de acces-direct-la-evenimente-chiar-în-timp-ce-se-întâmplă, ci aceea de reconstrucție ulterioară a evenimentelor, de acces la reprezentarea cuiva despre ele. Iar acel „cineva”, în scenariul stilistic al lui Porumboiu, este tânărul și nepriceputul operator care filmează *talk-show*-ul din partea a doua a filmului și al cărui monolog din *off* (despre cum își amintește *el* Revoluția din 1989, la vremea căreia trebuie să fi avut – ca și Porumboiu – cel mult 14 ani) guvernează revenirea finală a imaginii la „normal”. Din perspectiva lui Porumboiu, acest scenariu mental (chiar dacă e greu de reconstituit de către spectator) unifică filmul în ceea ce privește „vocea narativă”: face din el un film povestit, de la un capăt la altul, „la persoana I”. Deci, după cum se poate constata, suntem destul de departe de estetica „observațională” a lui „...Lăzărescu” (reluată, cu mai multă sau mai puțină rigoare, în „Hârția va fi albastră” și în „4, 3, 2”) și de filozofia baziniană care o subîntinde.

.....

Acest antipsihologism contribuie la împingerea componentei documentare a filmului către ceva mai radical, și anume un studiu despre un simplu corp omenesc evoluând în interiorul unor blocuri foarte concrete de timp și spațiu

.....

Și evident că nici în a doua parte a filmului – *talk-show*-ul propriu-zis – nu ne apropiem mai mult. Aici avem de-a face, pur și simplu, cu o estetică de televiziune – cea a emisiunilor de tipul ăsta, în care, prin montaj, se trece de la un personaj la altul în funcție de cine are (în primul rând) cuvântul și (în al doilea rând) un limbaj corporal mai expresiv, totul combinat cu ocazionale planuri generale (de fapt, e vorba despre o adaptare a decupajului „analitic” pus la punct în filmele hollywoodiene cu mult înainte de apariția televiziunii) –, dar cu o tele-estetică defamiliarizată de incompetența tânărului tehnician. Dacă Puiu e angajat într-o tentativă de dialog cu (ceea ce bănuiește că ar fi) esența *medium*-ului cinematografic, Porumboiu intră aici în dialog cu *medium*-ul rival al televiziunii (într-un moment în care acesta prosperă, în timp ce sălile de cinema din România

s-au împuținat și s-au golit) și îl deturneză, scoțând din convențiile lui un spectacol cinematografic.

În schimb, premisele cercetării întreprinse de Porumboiu în cel de-al doilea lungmetraj al său, „Polițist, adjectiv” (ca și „Aurora” lui Puiu, acest film poate fi caracterizat ca o cercetare), sunt cât se poate de baziniene. Unul dintre lucrurile pe care le face Porumboiu aici (printre altele, mult mai ambițioase) este să documenteze rutina muncii unui polițist din provincie – acțiunea repetitivă (mai mult *non*-acțiune) a filajului, verificarea de numere de mașini, pașapoarte etc., în speranța găsirii unei piste, întocmirea de rapoarte la sfârșitul fiecărei zile –, în blocuri masive de timp real. Compoziția și eclerajul cadrelor sunt mult mai puțin bibilite decât în „A fost sau n-a fost?”. În tot filmul nu există nici măcar un singur unghi subiectiv al personajului principal (un polițist tânăr, jucat de Dragoș Bucur), și cu atât mai puțin al vreunui alt personaj. (În secvențele de filaj există cadre care *par* inițial să reprezinte perspectiva optică a polițistului – e cazul cadrelor în care apare vila pe care el o supraveghează –, dar e doar o iluzie temporară, pe care Porumboiu o anulează punându-l pe Dragoș Bucur să intre el însuși, în cele din urmă, în cadrele respective, clarificând astfel faptul că ceea ce văzuserăm pînă atunci nu văzuserăm prin ochii lui. De asemenea, știu de la Porumboiu că acesta a pus să se refilmeze lungile planuri-detaliu cu rapoartele întocmite de protagonist, pentru că, așa cum îi ieșiseră prima dată, mișcarea lentă de coborâre pe care o executa camera de-a lungul paginii scrise de mână tindea să fie luată drept mișcarea privirii protagonistului, care recitește ce-a scris.) Încă de pe la începutul filmului, protagonistul informează un procuror (a cărui atitudine față de el e un pic ca de unchi) despre problemele de conștiință pe care i le cauzează cazul de care se ocupă. E vorba despre niște liceeni care fumează marijuana în recreații și dintre care unul l-a denunțat pe altul la poliție. Sursa presupusă a drogurilor ar fi fratele mai mare al denunțatului, care în perioada aceea lipsește din oraș. Dacă, prin filaj, protagonistul nu reușește să decopere nicio altă pistă, el va fi constrâns să-l aresteze pe denunțat, acesta urmând să-și denunțe la rândul său fratele, sub interogatoriu. Problema protagonistului (care e tânăr și cât de cât umblat prin lume) este că nu e de acord cu legea românească ce permite pedepsirea atât de drastică a unui minor pentru simplul consum de droguri ușoare; e convins că legea se va modifica în scurt timp și, pînă atunci, nu vrea să aibă pe conștiință trauma unui adolescent silit să-și denunțe fratele. Aceste scrupule, pe care protagonistul și le prezintă, clar și sec, de la bun început, nu fac decât să se acutizeze pînă la sfârșitul filmului, când, în numele lor, protagonistul îl înfruntă pe comandantul poliției (Vlad Ivanov). Dar filmul nu e o dramă psihologică: nu e construit astfel încât spectatorul să se simtă conectat clipă de clipă la activitatea intensă a conștiinței protagonistului, exprimată prin comportamentul său. Din contră, comportamentul protagonistului e, în cea mai mare parte a sa, opac din acest punct de vedere. Momentul în care îi dictează unui coleg, pentru o verificare, un număr de mașină conținând litera „I de la Iuda”, e unul dintre foarte rarele momente în care comportamentul lui oferă un indiciu clar în privința frământărilor lui lăuntrice. Porumboiu mi-a explicat că i-a cerut lui Dragoș Bucur să-și orienteze limbajul corporal nu spre exprimarea acestor frământări, ci spre exprimarea înzestrărilor de polițist-filator ale protagonistului (o anumită anonimitate combinată cu o tensiune corporală „ca a unui animal de pradă”) și a faptului că acesta nu e doar priceput în meseria lui, ci îi și place s-o practice. În rest, premisa este aceea – baziniană – că observația nu poate oferi

decît un acces limitat la ce e „în inimile” „subiecților observați”. În singura secvență în care îl vedem mai de-a-proape pe unul dintre liceeni – și anume pe denunțator, cu care polițistul își dă la un moment dat întâlnire –, cuvintele, fizionomia și comportamentul acestuia nu ne dau absolut niciun indiciu cu privire la motivele pentru care face ceea ce face. Acest antipsihologism contribuie la împingerea componentei documentare a filmului (studiul activității polițienești în rutina ei) către ceva mai radical, și anume un studiu despre un simplu corp omenesc evoluând în interiorul unor blocuri foarte concrete de timp și spațiu. (La un moment dat suntem plimbați, alături de protagonist, prin toată clădirea poliției).

•••••

Dacă sensul moral al lucrurilor nu e un dat „natural” al lor, și nici ceva lăsat ca o poruncă de vreo instanță transcendentă, atunci „binele” și „răul” nu există în absența cuvintelor

•••••

Care e sensul mișcării acestui corp? Tocmai aceasta e chestiunea pe care o cercetează filmul. Cinemaul, în „Polițist, adjectiv”, e exact ceea ce-și dorea Bazin să fie: instrumentul unei sondări fenomenologice a ființării-în-lume. (Să ne amintim că Maurice Merleau-Ponty îl considera un instrument ideal pentru asta.) Ceea ce permite el – și ceea ce constituie performanța lui „Polițist, adjectiv” – este operarea unei delimitări între existența „pură” (aprehendată ca simplă trecere a unui corp prin blocuri masive de timp și spațiu) și sensurile altoite pe ea, sensuri care nu-i sunt nici intrinseci, nici date (sau „revelate”) de vreo autoritate supraumană, ci sunt altoaie de fabricație umană confecționate din cuvinte. Nu este vorba atît despre o teză „demonstrată” dramatic (adică impusă prin tertipuri artistice tradiționale, împrumutate din teatru și din roman), cît (încă o dată) despre aprehendarea (cu ajutorul „instrumentului cinematograf”) relației de alteritate sau de „alienitate” dintre faptul de a exista (adică de a evolua o vreme în timp și în spațiu: atît – asta e faptul brut) și eșafodajul așa-numitului „sens”, adăugat de oameni acestui fapt brut. Atunci când își scrie rapoartele, deci pune pe hârtie exact acele lucruri pe care mai devreme l-am văzut făcându-le (cum l-a urmărit pe cutare liceean de la adresa cutare la adresa cutare; cum a stat și a așteptat îndelung în fața unei case), protagonistul lucrează, de fapt, la căptușeala lor de sens, fără de care lucrurile respective nu s-ar califica drept activități raționale, drept o meserie. Eșafodajul se bazează pe cuvinte și cele mai importante concentrări de cuvinte sunt legea și dicționarul unei limbi. Sigur, pentru cineva care crede că cele mai importante cuvinte nu vin de la oameni, ci de la Dumnezeu, există în primul rînd Biblia – în „Polițist, adjectiv”, acest punct de vedere e exprimat, timid, de secretara comandantului poliției, la care acesta din urmă amintește că Biblia a fost răstălmăcită de multe ori, deci, pînă la urmă, reperatele tot de fabricație umană trebuie să fie: legea în vigoare, definiția de dicționar – ce-au convenit oamenii. Dar convențiile pot să se schimbe – după cum e înștiințat protagonistul de soția lui, care, prin meseria ei de profesoară de limba română, funcționează ca un fel de mesageră a aceluia Dumnezeu capricios care este Academia Română, „nici o” se scrie, mai nou, într-un singur cuvânt, adică „nicio”. Legea românească ce pedepsește consumul de droguri ușoare se poate schimba și ea de la o zi la alta, după cum anticipează protagonistul. Cuvintele nu sunt atît de stabile – lucru pe care protagonistul îl poate constata și ascultând versurile unui cântec romanțios de dinainte de '89, „Ce-ar fi marea fără soare? / Ce-ar fi câmpul fără

floare?”, unde, după cum îi explică soția lui, „soarele” și „câmpul” nu înseamnă „soare” și „câmp”, înseamnă alte lucruri. (Ceea ce protagonistului pare să-i provoace o neliniște surdă.) Atunci când, pe unul dintre coridoarele din sediul poliției, un coleg îl salută pe altul spunându-i pe nume, iar celălalt îi răspunde spunându-i și el pe nume, cele două nume sunt aproape identice – unul e Nelu, celălalt e Belu: iarăși, arbitraritatea și alunecoșenia convențiilor verbale. Atunci când refuză să accepte un coleg în grupul cu care joacă tenis cu piciorul, pe motiv că l-a văzut jucând fotbal și nu juca bine, protagonistul însuși își prezintă criteriul (dacă ești slab la fotbal ești slab și la tenis cu piciorul) ca pe o chestiune de „logică”, ba chiar de „lege”, dar „legea” asta nu e nici ea ceva „de sus” (adică de mai sus de oameni), ci ceva convenit în interiorul unui grup (în cazul de față, al celor care practică acest joc), cum o fi și semnificația *graffiti*-urilor de pe unele dintre zidurile în fața cărora se postează protagonistul în timpul filajelor. Or, unele dintre acele *graffiti*-uri sunt semne complet incomprehensibile – simple măzgăleli – pentru cineva din afara subculturii respective. Vizual, ele anunță ultimul cadru al filmului – planul arestării adolescentului, prezentat de protagonist comandantului său (căruia a sfârșit prin a-i ceda) sub forma unei scheme desenate pe o tablă. Pe această imagine e suprapusă ultima replică din film, aparținând comandantului: „Vorbiți între voi și aveți grijă la semne.” Dacă pe parcursul filmului ni s-au arătat atât activitățile protagonistului „pe teren”, cât și rapoartele scrise prin care acesta „produceza sens” în beneficiul activităților respective, de data asta nu ni se mai arată acțiunea (arestarea), rămânem doar cu acea schemă: e ca și când producția de sens ar amenința s-o ia razna, într-o proliferare de semne care ar acoperi lumea.

Transcrise pe tablă de un coleg de-al său, la cererea comandantului, eforturile protagonistului de a-și argumenta reținerile morale arată stupid – reținerile lui devin lipsite de sens. Protagonistul nu e echipat să și le argumenteze în fața cuiva precum comandantul, care stăpânește mult mai bine cuvintele, în sensul că se pricepe mult mai bine să le ceară să facă ce vrea el. Puterea comandantului asupra cuvintelor (exercitată, după toate aparențele, cu mare plăcere) e o putere pervertită și pervertitoare, subordonată evidentelor înclinații fascistoide ale personajului. Dar victoria lui asupra protagonistului, la capătul unei lupte date cu concepte și definiții pe post de arme, nu este, pur și simplu, victoria cuiva care „face rău”, dar care are cuvintele la el, împotriva cuiva care ar fi vrut să „facă bine”, dar căruia îi lipsesc cuvintele. Deoarece, dacă sensul moral al lucrurilor nu e un dat „natural” al lor, și nici ceva lăsat ca o poruncă de vreo instanță transcendentă, atunci „binele” și „răul” nu există în absența cuvintelor. Ceea ce nu înseamnă că „răul” din film (comandantul) are dreptate, ci că „Polițist, adjectiv” (ca și „Moartea domnului Lăzărescu”, dar poate și mai și) pune la încercare presupuzițiile de tip umanist în virtutea cărora publicul său țintă (boem, studentesc sau *middle-class*-cu-apetit-cultivat-pentru-arte) tinde, în principiu, să simpatizeze cu scrupulele inițiale ale protagonistului. Filmul nu încurajează complacerea în aceste presupuziții, ci examinarea și chestionarea lor întru găsirea de argumente mai bune.

CUM SE REPETĂ ISTORIA

„[Aceste] filme spală în public rufele murdare [ale țării].” Cine a spus asta, despre ce filme și despre ce țară? Sau: „[Regizorul acestui film] a adus un deserviciu imaginii țării sale, care este și

țara unei legislații sociale progresiste.” Filmele acuzate în acest caz de stricarea „imaginii țării” nu sunt altele decât operele-cheie ale neorealismului italian (regizorul invocat în cel de-al doilea citat este Vittorio De Sica; filmul în care acesta nu pomenește nimic despre „legislația socială progresistă” este „Umberto D.”), iar vorbitorul este Giulio Andreotti, în epocă subsecretar de stat și în viitor prim-ministru al Italiei⁴. E inutil de adăugat că politicianul nu vorbea doar în numele lui, ci articula (și întărește) resentimentele „marelui public” italian împotriva succesului (de stimă) reputat în alte țări de aceste filme (niciodată populare la ele acasă), succes care, în această concepție (imună la entuziasmul lui André Bazin și al altora pentru revoluționarele *proponeri estetice* ale acestor filme), s-ar fi bazat pe exhibarea mizeriei sociale dintr-o țară traumatizată de fascism și de război.

Dar iată că, peste câțiva ani, Italia începe să-și revină, cotidianul nu mai e, pentru la fel de mulți oameni, unul și același lucru cu lupta pentru supraviețuire, mediile sociale reprezentate de cinești se diversifică și ele, Rossellini ajunge chiar să trateze (în „Călătorie în Italia”) despre frustrările maritale ale unei burgheze (care mai e și jucată de supervedeta hollywoodiană Ingrid Bergman). Și ce se întâmplă? Pe lângă faptul că neorealismul nu devine mai simpatic „marelui public”, el începe să fie atacat și de critica de stânga, pentru abdicarea de la presupusa lui datorie de a fi solidar cu suferințele claselor defavorizate. (Acesta e contextul în care Bazin publică o scrisoare deschisă adresată lui Guido Aristarco, redactor-șef al revistei italiene *Cinema Nuovo*, text inclus și în volumul *Qu'est-ce que le cinéma?* sub titlul „În apărarea lui Rossellini”). După cum observa recent și David Bordwell, ideea asta, cum că o artă care se pretinde „realistă” trebuie să trateze despre viețile săracilor (aşadar, Zola și Gorki trec în mod automat drept realiști, în timp ce Noël Coward și P. G. Wodehouse – exemplele lui Bordwell – sunt nerealiști din start, în virtutea simplului fapt că scriu despre oameni care beau şampanie în fiecare zi), e veche și rămâne adânc înrădăcinată⁵. Dar pe ce altceva se bazează ea, în afară de confuzia dintre prejudecată socio-morală (un simplu sentimentalism conform căruia a avea probleme „reale” e sinonim cu „a fi sărac”, iar viața „adevărată” e sinonimă cu viața „grea”, pe care burghezii n-o cunosc, ceea ce-i face „inconsistenți”) și judecată estetică?

Lucrurile s-au desfășurat identic și în cazul NCR-ului. Refrenul că „mizeria românească” e cea care ia premii s-a dezlănțuit (ce-i drept, fără nicio contribuție din partea autorităților politice) pe forumurile de Internet, în „saloanele refuzaților” (adică ale unora dintre cineștii cu mai puțin succes), în diasporă etc. imediat după „Moartea domnului Lăzărescu” și nu s-a oprit nici până în ziua de azi. În următorii ani, situațiile materiale ale personajelor din filmele premiate (ca și ale cetățenilor români în general) s-au mai diversificat. Moment în care dinspre „noua stângă” intelectuală și-au făcut apariția acuzațiile de îmburghezire. Pe *site-ul CriticAtac* a fost postat un articol de Vladimir Bulat, care începea așa: „Nu-mi dau seama câtă lume a observat că boom-ul cinema-ului românesc (practic toate marile reviste de film și de teorie a filmului au dedicat materiale acestui «fenomen», iar festivalurile s-au întrecut în a invita români) este sincron cu nașterea «noii burghezii» românești de după anul 2000. Mai exact, de la mijlocul acestui deceniu. Această clasă de mijloc, treptat tinzând spre ceea ce capitalismul american și apusean a produs sub forma cripticului *over class*, are nevoie (sau doar o simte) de propriul univers filmic. O interfață,

cum s-ar spune. Ei bine, „Marfa și banii” (2001) a fost filmul care și-a propus să investigheze acest univers incipient al „afaceriștilor” autohtoni. După care au urmat filme care se apropiau tot mai mult de *universul privat* [sublinierea lui] al noii clase în curs de înfripire-statornicire („Furia” (2002), serialul TV „Lombarzilor 8” (2006), „Offset” (2006), „Pescuit sportiv” (2007), „După ea” (2007), „Îngerul necesar” (2007), culminând cu documentara investigație a oligarhiei românești, în „Kapitalism – rețeta noastră secretă” (2010)).”

În continuare, Bulat scrie ceva mai pe larg despre pe-atunci proaspăt lansatul film al lui Radu Muntean, „Marți după Crăciun”, ale cărui subiecte sunt adulterul și divorțul în clasa de mijloc. După ce laudă secvența înfruntării dintre soțul adulterin și soția înșelată, evidențiind calitatea actoriei, Bulat declară: „Sincer să fiu, astfel de investigații ale lumii mărunte și îmburghezite, pentru care valorile morale devin ultimul bastion care poate fi (și trebuie?) cucerit, mă cam lasă rece. Pentru că le găesc absolut sterile! Acest «neorealism» al filmelor românești, pe care s-a bătut atâta monedă, conduce, după părerea mea, într-o fundătură ontologică, pentru simplul motiv că părelnicele valori ale capitalismului neoliberal nu duc nicăieri, nu au nicio finalitate. Bat pasul pe loc, în cel mai fericit dintre cazuri. Omul neoliberal nu are nevoie de nimic pentru suflet, deci singurele lui griji devin: dobânda la bancă, îmbunătățirea salariului și a performanțelor sexuale, extinderea habitatului, achiziționarea de obiecte și mașini cât mai performante și mai sigure, perfectarea trupului... sau a unor părți ale acestuia. Filmul „Marți, după Crăciun”, fără să o declare explicit, apologetic (deși catastifal [sublinierea lui] de mărci debitate de-a lungul filmului nu-l plasează neapărat în sfera inocenței sociale), face apologia blajină a acestor «valori» perdante, deși extrem de comode pentru omul contemporan.”

„Marți, după Crăciun” e contrastat cu un alt film lansat pe piață în toamna lui 2010, „Morgen”, despre care lui Bulat i se pare că „face notă discordantă” pe „fundalul acesta al constituirii rapide a unei filmografii *despre* [sublinierea lui] clasa de mijloc”. Bulat admiră filmul lui Marian Crișan pentru „mesajul lui major și profund” despre cum solidaritatea nevoiașilor se poate înfiripa dincolo de granitele de stat și de limbă, mergând chiar până la jertfă, deși „ști[e] limpede” că mesajul respectiv se va pierde în „noianul” de filme „care lucrează mai atent și cu mai multă grijă față de clasele îmburghezite”.

Trei observații se impun aici. În primul rând, deși articolul pretinde că vorbește despre *acel* cinema românesc căruia „practic toate marile reviste de film” i-au dedicat materiale, despre acel „«neorealism»... pe care s-a bătut atâta monedă” – *acela* este cinemaul care s-ar îndrepta spre o fundătură ontologică, din cauza dezvoltării sale în paralel și în oglindă cu noua clasă de mijloc, căreia i-ar promova valorile –, majoritatea titlurilor enumerate cronologic de autor *nu* sunt reprezentative pentru respectivul fenomen cinematografic, așa cum îl descrie autorul însuși. Indiferent dacă distincția mea între NCR (prin care înțeleg o formulă stilistică) și „noul val” (prin care înțeleg o generație biologică de regizori de succes) e acceptată sau nu, filme ca „Îngerul necesar”, „După ea” sau „Lombarzilor 8” nu aparțin nici NCR-ului, nici „noului val”.

În al doilea rând, impresia autorului cum că un film ca „Morgen”, care tratează despre viețile săracilor, „face notă discordantă” în ceea ce a ajuns să constituie „o filmografie despre clasa de mijloc”, e o impresie greșită. În 2010-2011, pentru fiecare film (al NCR-ului

sau al „noului val”) plasat în acest mediu social („Felicia, înainte de toate” al lui Răzvan Rădulescu și al Melissei de Raaf) continuă să apară cel puțin unul, dacă nu chiar două filme plasate în medii mai sărace: „Eu când vreau să fluier, fluier” (băieți necăjiți ajunși după gratii), „Medalia de onoare” (pensionari necăjiți), „Periferic” (proxeneți, prostituate etc.), „Loverboy” (idem). Cu atât mai puțin se poate constata formarea vreunui „noian” de filme „atente” cu „clasele îmburghezite” în perioada de până în 2010. Și Bulat nu ia în considerare scurtmetrajele, dintre care cel mai premiat, „Lampa cu căciulă” (2007) al lui Radu Jude (fost asistent al lui Cristi Puiu la „...Lăzărescu”), prezintă lungul drum al unui bărbat și al unui copil, tată și fiu, din satul lor până în cel mai apropiat oraș, ca să repare un televizor cu lămpi. (Apropo, ce dovadă mai clară a descendenței NCR-ului din neorealismul italian se mai poate cere?)

În fine, e dreptul lui Bulat să disprețuiască *middle-class*-ul și să declare că încurcăturile adulterine ale acestei „lumi mărunte și îmburghezite” nu i se par a constitui un subiect interesant pentru o operă de artă. E doar o declarație de gust personal. Problema e că această declarație se dorește a fi luată ca o critică serioasă (e postată pe un site numit *CriticAtac*). În aceste condiții, reacționarismul ei estetic devine intolerabil. Pentru Bulat, investigațiile cinematografice operate asupra acestei „lumi mărunte și îmburghezite” sunt prin definiție „sterile” – cel puțin (se poate presupune) atâta timp cât nu se soldează cu înfierări în masă și fără echivoc (adică în stilul lui Bulat) ale tuturor indivizilor din clasa respectivă. „Marți, după Crăciun” nu condamnă explicit mediul social pe care-l reprezintă, așadar – deduce Bulat, aducând ca unic argument suplimentar prezența în film a multor mărci capitaliste – „Marți, după Crăciun” trebuie să fie o reclamă la valorile acestuia. De cealaltă parte, atunci când laudă „mesajul major și profund” al lui „Morgen”, Bulat vrea să spună că filmul i-a zis exact ceea ce credea și el dinainte. Pentru Bulat, „Morgen” e bun tot pentru că îl poate lua drept o reclamă la niște valori, dar la niște valori care se întâmplă să fie și valorile lui. Rezultă că, pentru Bulat, arta e bună nu atunci când îl provoacă, atunci când îl invită să-și chestioneze și să-și justifice propriile convingeri, ci atunci când îi oferă o ocazie pentru autocomplezență.

1 Atât acronimul NCR (Noul Cinema Românesc), cât și formularea (referitoare la acesta) *made in Puiuiland*, vin de la Alex. Leo Șerban - <http://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/critica-stinga-fata-reactiunea-cinema-dialog-alex-leo-serban-andrei-gor>.

2 A. O. Scott, „The Americans Arrive and Cultures Collide”, *New York Times*, 23 ianuarie 2009, <http://movies.nytimes.com/2009/01/23/movies/23drea.html>.

3 Alexandra Olivotto, „Viitorul filmului românesc sună gri”, *Adevărul*, 9 martie 2010, http://www.adevarul.ro/cultura/literar_si_artistic/Viitorul_filmului_romanesc_suna_gri_0_221978254.html.

4 Citat în P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, University of Texas Press, Austin, 1995, p. 107, și în Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton, 1986, p. 26.

5 David Bordwell, „Getting Real”, articol postat pe blogul autorului pe 3 mai 2009, <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/05/03/getting-real/>.

Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare

•

**CINEFILIA OFFLINE:
DISTRIBUȚIA DE FILM INDEPENDENT ÎN ROMÂNIA**

•

DESPRE MONTAJ ȘI POVESTE

•

NARAȚIUNEA CONTEMPLATIVĂ

•

POLITICĂ ȘI FOLCLOR

•

O MAȘINĂ A TIMPULUI

CINEFILIA OFFLINE: DISTRIBUȚIA DE FILM INDEPENDENT ÎN ROMÂNIA

de Irina Trocan

Urmează să scriu despre tot ce trebuie să i se întâmple unui spectator ca să devină un cinefil, și sunt multe lucruri și s-ar putea să mă încurc în explicații, așa că vă propun de la început, ca să ne înțelegem mai bine, trei convenții pe care le voi elabora pe parcurs: 1) Există două tipuri de filme: unele comerciale – făcute la Hollywood și vândute în toată lumea printr-un sistem bine pus la punct - și altele independente – care au mai multă libertate artistică și mai puține șanse de succes comercial. Cele din urmă depind de distribuitorii independenți și de institutele culturale să fie difuzate în cât mai multe țări. 2) Libertatea artistică e invers proporțională cu succesul comercial. 3) Un cinefil e un spectator care apreciază libertatea artistică mai mult decât potențialul comercial.

Știu că, pentru un subiect așa de vag ca aprecierea filmelor, afirmațiile de mai sus sunt prea categorice, și știu că „libertatea artistică” nu e un concept științific. Dar, repet, propun niște convenții și le voi elabora.

1. Despre filmele independente

În Statele Unite, filmele independente sunt cele realizate fără sprijinul marilor studiouri. În Europa, majoritatea filmelor sunt co-finanțate din fonduri publice (deci complet independente nu sunt), dar criteriile după care consiliile cinematografice admit proiectele de film sunt, în orice caz, mai permissive decât la Hollywood.

Toate aceste filme (diferite formal, tematic, lingvistic, etc.) au un lucru în comun: posibilitățile de distribuție. Debutază într-un festival cât mai mare și apoi rulează un an sau doi în cât mai multe festivaluri din circuitul internațional, de unde, eventual, sunt preluate de câțiva distribuitori și difuzate în săli în țările acestora. Avantajul filmelor proiectate în săli e clar: devin mai vizibile când sunt scoase din mulțimea amestecată a filmelor de festival. Au mai multe șanse să fie urmărite atent și ținute minte. Pot să fie promovate mai mult, recenzate, discutate – pot să devină un reper pentru cultura cinematografică din țara în care rulează. Însă foarte puține filme ajung în săli: oferta fiind atât de vastă (teoretic, toate filmele din festivaluri) și numărul maxim de filme care pot

rulează în săli într-un an – atât de mic, procesul de selecție e sever. Totuși, nu toate filmele pornesc cu șanse mici, și criteriul de departajare nu e neapărat valoarea artistică. În fiecare an, există un grup mic de filme favorizate, care sunt promovate intensiv în timpul festivalurilor în care se lansează și apoi distribuite în săli în toată Europa. Într-o serie de interviuri cu distribuitorii români de film independent¹, am încercat să aflu criteriile direct de la sursă.

În primul rând, pentru un film independent/european, *brand-ul* e autorul: un film de Lars von Trier sau Pedro Almodóvar va atrage întotdeauna spectatori². Din acest motiv, atrage și distribuitorii. Despre următorul film al lui Wong Kar-wai vă pot spune sigur că va fi distribuit în România de Independența Film, deși încă nu a avut premiera mondială.

Contează și țara de proveniență – un film din Franța (sau eventual din Italia) are mai multe șanse să fie distribuit decât unul dintr-un stat european mai mic. Cât despre „Noile Valuri” (din Taiwan, Iran, Coreea de Sud sau România), oricât de omogene sau eterogene ar fi, sunt un truc de *marketing* încercat: se vinde mai ușor un grup de filme din aceeași țară, făcute de cinești diferiți pe parcursul câtorva ani consecutivi, decât s-ar vinde filmele separat.

Contează rampa de lansare: pentru distribuitori, există trei festivaluri mai importante decât toate celelalte: cele din Cannes, Veneția și Berlin. Un film selecționat aici deja capătă prestigiu pentru inițiați. Dacă primește un premiu, e și mai bine.

Pe de altă parte, un premiu într-un festival mediatizat intensiv nu e o garanție că filmul va fi distribuit în sălile europene. În România, „Loong Boonmee raleuk chat”/„Unchiul Boonmee care își amintește alte vieți” (Palme d’Or, Cannes 2010) a rulat în cinema doar de câteva ori, în București, într-o singură sală. „The Tree of Life” (Palme d’Or 2011) n-a rulat în săli deloc. „Jodaeiye Nader az Simin”/„Nader și Simin: O despărțire” (Ursul de Aur, Berlin 2011) și „A Torinói ló”/„Calul din Torino” (Ursul de Argint, Berlin 2011) n-au rulat nici ele.

Ocazional, un film nu e distribuit în săli dintr-o problemă tehnică³, dar, de obicei, obstacolul e prudența distribuitorilor: un film mai puțin convențional e un risc, distribuția de film independent e riscantă în sine, și atunci distribuitorii preferă să aleagă din festivaluri acele câteva filme despre care pot fi siguri că își recuperează investiția.

Pe scurt, distribuția de film independent e o afacere – deși una în care materialul tranzacționat e superior calitativ. Filmele care supraviețuiesc criteriului de selecție nu sunt neapărat cele care merită să devină mai vizibile. Din păcate, dacă filmele independente depind de distribuitori să ajungă la un public cât mai larg, nu se poate spune că distribuitorii depind de cele mai îndrăznețe experimente cinematografice.

2. Despre convenții și înțelegere

Să lăsăm la o parte, pentru moment, criteriile comerciale. Cele mai bune filme din afara Hollywood-ului își merită supraviețuirea din multe alte motive: sunt o bună introducere în cultura unei țări (pe când filmele comerciale ambalează particularitățile culturale ca pe niște atracții turistice); sau discută un subiect într-un mod mai incisiv sau mai dezinhibat decât ar fi permis la Hollywood (sau decât ar fi premiat la Hollywood: Oscar-ul pentru film străin de anul trecut, filmul danez „Haevnen”/„Într-o lume mai bună”, atinge tangențial subiectul incomod al taberelor de refugiați din Africa, dar se concentrează pe problemele rezolvabile ale protagoniștilor europeni); sau poartă un dialog cu filmele de artă făcute înaintea lor (chestionând convențiile și subtextul, continuând inovațiile formale); cele mai bune filme care se abat de la convenții sunt mult mai rafinate sau mai ludice ca filmele tradiționale; ne solicită atenția mai mult, dar ne dezvoltă capacitatea de a înțelege, sau de a observa. Nu lucrurile astea le caută publicul larg într-un film, dar cei care le caută ar trebui să le poată găsi.

Sigur, un spectator nu poate aprecia un film dacă nu poate să-l urmărească – dacă nu știe cum ar trebui citit. Un spectator care s-a obișnuit cu scenariile hollywoodiene unde un-personaj-își-urmărește-scopul (mai simplu spus, un spectator obișnuit) s-ar putea afla într-o sală în care rulează „Le quattro volte”⁴ fără să știe că iedul pe care îl vede pe ecran trebuie urmărit, că el e protagonistul. Pe de altă parte, dacă mai toate filmele de pe ecranele românești respectă aceleași convenții rigide, sunt greu de găsit printre ele filmele care funcționează altfel. Ar trebui să ruleze pe ecrane constant multe filme neconvenționale ca să se formeze câteva mii de cinefili.

O mare problemă cu prejudecata că un anumit film ar fi prea dificil pentru spectatori e că nu poate fi verificată, decât dacă filmul rulează în săli, și nici măcar atunci. Numărul de bilete vândute arată câți spectatori au intrat în sală, nu câți l-au urmărit cu plăcere. E evident că publicul pentru *mainstream* e mult mai mare decât cel pentru filme independente (cel mai bine vândut *blockbuster* de anul trecut, „Pirații din Caraibe: Pe ape și mai tulburi”⁵, a avut 346.344 de spectatori); e evident că există o prăpastie chiar între filmele independente cu potențial comercial („Biutiful”⁶, regizat de Alejandro González Iñárritu, cu Javier Bardem în rolul principal și un scenariu după o rețetă sigură, a avut 4.361 de spectatori) și filmele independente făcute de dragul formei, care adună de obicei o mie sau două mii de spectatori. Dar e un cerc vicios: plecând de la premisa că merită distribuite și promovate numai filmele care se vând mai ușor, filmele făcute într-un anumit fel în ciuda considerentelor comerciale rămân nedistribuite și nepromovate. Or, ce face ca filmele independente să fie valoroase ar trebui să fie tocmai (scuzați redundanța) independența lor.

3. Despre cinefilie și cum se agravează

Presupun că fiecare cinefil dezvoltă niște metode personale după care își caută semenii. Probele de cinefilie pe care le aplic eu cel mai des sunt următoarele două: îi recomand cuiva un film fără staruri, fără o premisă nerușinat de comercială, și fără premii în festivaluri, și văd ce îmi spune despre el; sau: îi recomand un film cu oricare din ingredientele de mai sus și apoi îl întreb cum i s-a părut, sperând că nu îmi va răspunde că actorii sunt cunoscuți, că premiile sunt importante, sau că povestea probabil va emoționa mulți (a se înțelege: alți) oameni.

Detoxifierea după filmele comerciale, pe care le vedem pentru că nu ne putem abține, e un proces foarte îndelungat, dar există proceduri prin care putem începe să privim filmele dintr-un alt unghi. Retrospectivele, de exemplu - un program în care sunt proiectate cronologic toate filmele unui autor -, ar trebui să le dea spectatorilor ocazia să-l vadă mai atent: să-i găsească recurențe tematice sau particularități stilistice (inclusiv regizorale: preferința pentru un stil de joc actoricesc, un tip de încadraturi, sau de muzică, sau de sunete ambientale), sau să descopere niște stângăcii de execuție care se diminuează de la film la film. Pot începe să vadă autorul nu ca pe un *brand*, ci ca pe un om care face filme într-un anumit fel.

În afara festivalurilor (unde, într-un program special, un regizor e reprezentat de obicei doar prin câteva titluri), retrospectivele sunt organizate de institutele culturale⁷. În acest caz, profitul e irelevant, dar notorietatea contează în continuare. Spectatorii nu vor să știe mai bine decât ce știu deja. Dacă e adevărat că puțini oameni sunt curioși să vadă ultimul film al unui autor, și mai puțini vor să-i vadă toată opera. În plus, evenimentul e și mai greu de planificat: Karin Cervenka, director al Forumului Cultural Austriac, spune că retrospectivele pe care le organizează cer aproximativ șase luni de muncă administrativă, și, cu toate pregătirile, adesea apar schimbări în ultimul moment. Numărul de participanți diferă în funcție de cineast⁸, însă toate retrospectivele au avut un ecou mai mare decât proiecțiile obișnuite ale filmelor „de nișă”.

O altă abordare e gruparea filmelor după naționalitate: în fiecare an se organizează, în România, Zilele Filmului Spaniol, Zilele Filmului Polonez, Zilele Filmului German – unde rulează mai multe filme recente din aceeași țară decât ar ajunge altfel în cinematografe. Iar conceptul de școală națională - „Noile Valuri” de care vorbeam mai devreme - e util nu numai în promovarea filmelor. Evident, e simplificator, și toți cineastii grupați în astfel de curente insistă că *nu seamănă unii cu ceilalți*, dar se poate spune cel puțin că diferențele ies la iveală mai ușor când filmele lor sunt proiectate împreună.

Despre ce (nu) se înțelege prin „film”

Încercați numai să convingeți pe cineva care nu prea vede filme că „Black Swan” (sau „Inception”, sau „The Help”) nu e cel mai bun film făcut vreodată, și că în niciun caz nu e „complex”. Va apăra filmul prin câteva argumente străvezii, și-apoi vă va spune că

filmele nu trebuie să fie cine știe cât de complexe, și că sunt „prin definiție” pentru publicul larg.⁹ De fapt, unele filme sunt pentru publicul larg, și sunt plătite bine să-l distreze. Urmarea negativă a marketing-ului hollywoodian agresiv e că spectatorii intră la un film crezând că e primul și singurul pe care trebuie neapărat să-l vadă, și că pot să îl urmărească relaxați - filmul va gândi pentru ei. Nicio altă formă de *entertainment* nu își monopolizează mediul la fel de eficient: există hituri *pop* și cărți de citit în metrou, dar nimeni nu pretinde că muzica și literatura se rezumă la asta.

Vestea bună pentru filmele independente e că nu trebuie să rivalizeze financiar cu *blockbuster*-ele, nici când sunt produse, nici când sunt distribuite. Există fonduri europene (repartizate prin programul MEDIA) prin care li se decontează o parte din costurile de distribuție, și o rețea de cinematografe (Europa Cinemas) în care pot rula. Distribuitorii au libertatea să își aleagă filmele, câtă vreme sunt producții europene și mai sunt cerute de un număr minim de distribuitori europeni.

Vestea proastă e că filmele independente împart oricum sălile cu alte filme. În București, cinematografele cu care colaborează distribuitorii de film independent sunt Cinema Studio, Cinema Europa și Noul Cinematograf al Regizorului Român; ocazional, filmele cu potențial comercial mai mare rulează și în câteva săli de multiplex. Dar, pentru *mall*-uri, un film care nu aduce spectatori în prima săptămână trebuie scos (or, în cazul filmelor independente/europene, prima săptămână nu e hotărâtoare - n-au parte de o campanie de promovare lungă care să le anunțe sosirea); Cinema Europa difuzează filme americane la multă vreme după ce au avut premiera, dar tot se găsesc spectatori care vin să vadă filmul pe un bilet mai ieftin - e mai profitabil decât să difuzeze film european; iar Cinema Studio și NCRP sunt ocupate frecvent de festivaluri. Așa că filmele independente distribuite în săli au un statut incert: premiera lor nu e un eveniment, cum e în festivaluri, și longevitatea lor nu e nicidecum garantată.

O alternativă e să se creeze un eveniment în jurul unui film: Melinda Boros, director Clorofilm, sugerează că se pot grupa câteva filme într-un mini-festival, sau se poate organiza o seară de film într-o cafenea; e mai bine decât să fie proiectate filmele în săli aproape goale. Pe de altă parte, metoda e riscantă: poate arunca un film înapoi în haosul din care, teoretic, îl salvează distribuirea în săli. Ileana Cecanu, director Transilvania Film, crede că e datoria unui distribuitor, după ce i s-au alocat fonduri, să își respecte angajamentul distribuind un film în săli. Până la urmă, asta e experiența pentru care a fost conceput.

Dar lista de probleme continuă: după ce distribuitorii hotărăsc să cumpere un film, trebuie să stabilească în ce orașe îl proiectează și pe ce suport. Majoritatea orașelor din provincie au prea puține săli încât să difuzeze și altceva decât film comercial, așa că de obicei sunt excluse. Deocamdată, suportul ideal e pelicula¹⁰, dar fiecare copie e un cost suplimentar, și, pentru că trebuie să i se imprime subtitrări în română înainte să fie folosită, nu poate fi revândută când filmul iese din săli.

Costă și promovarea: deși e mai simplu de când există Facebook și tot mai multe publicații de actualități culturale, resursele mai ieftine nu sunt suficiente. Antoine Bagnaninchi, director Independența Film, spune că publicul de cinema trebuie căutat la cinema: *trailer*-ele și posterele sunt o investiție necesară. Există metode alternative de promovare, care cer eforturi mai mari în schimbul unor costuri mai mici - toamna trecută, Parada Film a pus la cale o astfel de campanie¹¹ pentru „Pina”, filmul 3D al lui

Wim Wenders despre coregrafa Pina Bausch -, dar nu sunt o soluție permanentă; își pierd noutatea dacă sunt folosite prea des și n-ar putea fi aplicate pentru așa-zisele filme dificile.

Pentru acestea din urmă, distribuitorii ar trebui să-și cunoască cât mai bine publicul. Principalul sprijin al distribuitorilor europeni ar trebui să fie, dacă nu cinefilii veterani, măcar spectatorii deschiși spre filme mai puțin convenționale care deja au câteva repere cinematografice. Distribuitorii îi au în vedere, dar numărul lor e greu de determinat¹² și gusturile lor e improbabil să fie omogene, și-atunci, din nou, riscă să fie subapreciați. De pe lista - oricum scurtă - de titluri distribuite în România lipsesc destule care i-ar putea interesa. Ultimele filme ale lui Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-hsien și Béla Tarr n-au fost aduse, nici ultimele filme ale lui Wes Anderson și Sofia Coppola. Dintre filmele de pe alte continente, care nu sunt eligibile pentru subvenții din fonduri europene, și mai puține ajung în România.

Filmul independent și spectatorul individual

Cred că din enumerarea problemelor de mai sus reiese clar că distribuția de film independent nu e o muncă ușoară. Libertatea distribuitorilor e limitată de multe riscuri, iar pretențiile câtorva spectatori răzleți că vor să vadă filmele bune la cinema nu cântăresc foarte mult. Chiar dacă cinematografia nu e „prin definiție” o artă pentru mase, din motive pragmatice, cam asta devine. Un spectator care vrea să vadă un film are ghinion dacă nu mai vor să-l vadă și alți două mii de concitadini.

Sigur, o soluție legală ar fi să-l cumpere pe DVD. Când distribuitorii cumpără drepturile de difuzare ale unui film, de obicei achiziționează tot pachetul: difuzare în săli, la televiziuni, pe DVD, eventual *online*. Unele filme sunt difuzate doar la TV (scutindu-i pe distribuitori de costurile și inconveniențele lansării unui film în cinematografe), și probabil că, dacă ar crește cererea pentru DVD-uri și *streaming*, distribuitorii ar putea încerca să cumpere filme ca să le comercializeze astfel.

În contextul dezbaterilor recente despre drepturile de autor, creșterea cererii pentru formatele antementionate e o ipoteză demnă de atenție. Deocamdată, e simplu: orice film din festivaluri care nu e distribuit în țară, la câteva luni după premiera mondială, poate fi procurat de pe Internet. Pirateria contrabalansează omisiunile distribuitorilor. Dar să presupunem că pirateria devine un act împotriva legii (și legea se aplică). Brusc, amatorii de filme devin complet dependenți de oferta locală.

În toate protestele împotriva ACTA, opoziții argumentează că e o lege propusă de corporații care scot profit imens din *entertainment* și vor să scoată și mai mult profit; presupun că se pot spune lucruri rezonabile în apărarea corporațiilor, dar, să fiu sinceră, n-aș vrea să mă ocup eu de formularea lor. În schimb, am fost tentată să mă gândesc că o lege mai drastică ar putea privilegia artiștii independenți și, prin urmare - întorcându-ne la subiect -, filmele independente.

Așadar, amatorii de filme ar deveni dependenți de oferta locală, și în loc să pirateze filme le-ar procura de la distribuitori. Deci vânzările distribuitorilor ar crește. În plus, oamenii care nu prea vor să aștepte până când filmele ajung în săli¹³ ar fi obligați să o facă. Însă promptitudinea distribuitorilor ar rămâne oricum o calitate -

mulți potențiali spectatori nu s-ar mai duce la un film „învechit” pentru că, pur și simplu, nu-i mai interesează - și există oricând riscul ca, după ce se interzice pirataria, prețul filmelor să crească disproporționat – fiindcă vânzările cresc în țările mai cinefile mult mai mult decât cresc în România.

Nu știu dacă, deocamdată, o lege anti-piraterie ar ajuta filmele independente să se vândă mai bine; mi-e teamă că spectatorii încă nu știu ce pierd. E improbabil ca publicul pentru filme neconvenționale să se extindă dacă nu are un nucleu solid – dacă nu există, între oamenii interesați, unii care sunt foarte interesați de filme dificile, care sunt capabili să le recunoască pe cele mai bune dintre ele, să le discute în termeni inteligibili și, în cazul cel mai fericit, să îi convingă și pe ceilalți de importanța lor. Un asemenea nucleu de cinefili nu se mai poate hrăni cu cele câteva filme importate anual de distribuitori, într-o perioadă în care filmele care circulă prin festivaluri sunt atât de multe și variate. Chiar dacă oferta ar crește, e improbabil să crească repede și mult, iar, deocamdată, un cinefil ar putea vedea aproape orice film care îl interesează. Nu știu dacă ce se câștigă printr-o eventuală lege anti-piraterie e mai important decât ce se pierde; pe de o parte, un public mai larg ar sprijini financiar filmele independente; pe de altă parte, asta nu duce neapărat la o industrie cinematografică mai solidă sau la o cultură cinefilă mai bogată - se fac prea multe filme independente ca să fie irelevant care dintre ele merită distribuite, și numărul celor care pot judeca ce e valoros și ce e neglijabil s-ar reduce și mai mult.

În afara Hollywood-ului, puține industrii cinematografice aduc profit, și e tentant să credem că trebuie luate măsuri drastice să se schimbe lucrurile; însă, în opinia mea umilă (dar documentată...), nu pirateria e problema, ci faptul că există un public restrâns pentru filmele independente – problema e că puțini le vor, nu că mulți le piratează¹⁴. Nu mă puteți convinge că nu e profitabil să fie adus în săli „Calul din Torino” – un film de două ore și jumătate cu doar 39 de cadre (foarte lungi și de regulă fixe), despre un bărbat și fiica lui care trăiesc într-o casă izolată unde liniștea e întreruptă doar de șuieratul vântului – pentru că apreciatorii lui l-au văzut pe *laptop*. O cultură cinefilă sănătoasă presupune oricum o infrastructură ceva mai complicată. Pentru spectatorul individual interesat, e important în primul rând să aibă acces la un film - lucru pe care pirateria îl asigură și, într-un viitor perfect legal, DVD-urile, BluRay-urile și platformele *video-on-demand* l-ar putea acoperi satisfăcător. Dar, pentru un spectator cu discernământ, nu numai accesul la film e important, ci și condițiile în care îl vede. Filmele independente au adesea subtilități formale care se văd mai bine într-o sală de cinema – când sunt proiectate fără întreruperi, în întineric, pe un ecran mare, cu sunet bun. Și-apoi, mai merită luat în seamă faptul că niciun om nu se naște spectator interesat.

Ce mi se pare interesant în dezbaterile recente despre drepturile de autor e că arată cât de puțin sunt implicați autorii în piața culturală. Au libertatea să-și lucreze operele cum cred că e mai bine, dar e posibil ca deciziile să nu conteze decât pentru ei; operele lor ajung rar la mase.

Distribuitorii de film independent pot să ofere, legal și contra cost, filme ale căror autori chiar își merită drepturile, și, câtă vreme le pot vinde în format digital, nici măcar nu e obligatoriu să le găsească loc în săli. Teoretic, cel puțin. În practică, filmele care nu rulează la cinema - și o parte dintre filmele cumpărate de distribuitorii români nu rulează – n-au atras niciodată admiratori febrili.

Într-un fel, problema cu filmele distribuite direct pe DVD sau

la TV e cam aceeași cu a celor piratate (oferta variată, chiar supraabundentă, de *torrents* de pe Internet). Sunt disponibile, dar nu sunt cunoscute. Nu sunt un eveniment în cinematografe - sau măcar pe Facebook -, și ar trebui să fie, ca să fie observate. Oricât de bizar ar suna la început, aș argumenta că funcția principală a distribuitorilor de film independent nu e să aducă filmele, ci să aducă publicul. Cum spuneam mai devreme, chiar dacă distribuitorii nu depind de filmele mai „dificile”, filmele bune depind de ei.

Încotro? Sau: Dincotro?

Într-o lume perfectă (sau măcar cinefilă), distribuitorii n-ar avea altceva de făcut decât să se gândească ce titluri ar merita cel mai mult să ruleze pe ecrane. În realitate, e mai complicat. Când mi-am început documentarea pentru acest articol, mă intriga faptul că niciun distribuitor nu arată o preferință¹⁵ clară pentru un anumit tip de cinema – propunându-și să distribuie constant o categorie de filme care le-ar deveni familiară spectatorilor și, încet-încet, și-ar găsi un public în România; între timp, m-am convins că nu e neapărat o prioritate să încurajeze o subcategorie de filme. Poate că e destul, deocamdată, să stimuleze interesul (nespecific) pentru filme care sunt „altfel”.

Daniela Băcanu, director al Asociației Culturale Macondo, crede că mai întâi trebuie făcut un efort comun să se asigure o bază de spectatori și de săli unde aceștia să vadă film european, iar Noul Cinematograf al Regizorului Român, proiect al asociației, e un experiment promițător. Scopul declarat al Noului Cinematograf e stabilirea unei comunități de cinefili și e destul de eclectic și de activ¹⁶ încât să-și fi câștigat deja un public fidel. Programul pare să se potrivească perfect cu nevoile publicului bucureștean de *arthouse*: filmele rulează mai multe săptămâni, nu neapărat zilnic și nu neapărat din data premierei în România (unele ajung la NCRR după ce își încheie perioada de proiectie în *mall*-uri), dar stau în sală destul de mult încât să li se ducă vestea; iar filmele pe care le găzduiește variază de la *blockbuster*-e europene ca „Mr. Nobody”¹⁷ până la cele mai idiosincratice filme de autor. (Aici a rulat „Unchiul Boonmee...”)

Mi-e greu să trag niște concluzii despre ce ar trebui făcut pentru încurajarea cinefiliei în România, pentru că mi se pare că răspunsul e „cât mai multe”. Evident, nu depinde totul de distribuitori. Festivalurile ar trebui în primul rând să pregătească publicul pentru tipuri de cinema cu care încă nu sunt obișnuiți. Retrospectivele, cinecluburile, cursurile ocazionale de cinema - și, dacă s-ar reuși implementarea lor, opționalele de film din licee – au importanța lor. Ar fi nevoie de mai multe săli pentru filmele independente și, până atunci, actualele săli ar trebui folosite judicios. Festivalurile își ating scopul numai dacă selecția lor e, cât de cât, severă; altfel, doar ocupă sălile și descurajează spectatorii să se mai aventureze și alte dați departe de cinemaul comercial, unde, totuși, li se garantează un standard calitativ minim.

Dar filmele care rulează în săli sunt cele mai vizibile, și-atunci influența culturală a distribuitorilor de film independent n-ar trebui subestimată. Spectatorii care nu vor (numai) producții *mainstream* ar trebui să aibă la dispoziție constant opțiuni alternative – în definitiv, un cinefil e un spectator cu vechime.

Distribuția de film e o afacere, și-atunci, în cel mai bun caz, distribuitorii de film independent își pot asuma un risc calculat

atunci când își alcătuiesc portofoliul. Doar că întreprinderea nu poate să fie pur comercială – câtă vreme distribuitorii independenți sunt sprijiniți cu fonduri europene tocmai pentru rolul lor cultural -, și calculele lor ar putea să fie mult mai îndrăznețe decât acum. Un film ca „Unchiul Boonmee...” e o opțiune mai riscantă decât ultimul Almodóvar; e imposibil de apreciat după criteriile hollywoodiene, e mai greu de promovat decât un film-vedetă, și nici măcar nu e ușor de pus într-un context (estetic, social sau industrial) care l-ar face mai ușor de înțeles (așa cum demonstrează celelalte articole din actualul dosar Film Menu). „Unchiul Boonmee...” nu poate atrage publicul prin forțe proprii și, dacă distribuitorii i-ar fi făcut o campanie de promovare scumpă, probabil că nu și-ar fi recuperat investiția. Ceea ce, după mine, nu înseamnă că merita neglijat, ci că ar fi fost admirabil să i se asigure un public.

În interviuri, distribuitorii cu care am vorbit se declară optimiști: spun că publicul deschis spre filme mai puțin convenționale crește încet, dar crește. Numai că, într-un mediu cultural în care *entertainment*-ul e omniprezent și opresiv, nu ne putem aștepta să crească singur.

1. Independența Film, Transilvania Film, Asociația Culturală „Macondo”, Clorofilm și Parada Film.

2. Conform Cinemagia.ro, *Melancholia* (r: Lars von Trier; distribuitor: Independența Film) a avut 11.358 de spectatori, iar *La piel que habito* (r: Pedro Almodóvar; distribuitor: Independența Film) – 13.110 spectatori.

3. Un exemplu: Distribuția filmului *The Tree of Life* în România a fost preluată automat de MediaPro Pictures, care nu se specializează în filme independente; iar, pentru publicul larg, potențialul comercial al filmului lui Terrence Malick e mic.

4. *Le quattro volte* (r. Michelangelo Frammartino, 2010, distribuit în România de Clorofilm); câștigătorul premiului *Label Europa Cinemas*, acordat de Festivalul de Film de la Cannes pentru încurajarea distribuției în sălile europene.

5. distribuitor: Forum Film România; încasări: 6,7 mil. RON

6. distribuitor: Prorom Transilvania Film; încasări: 66.530 RON; unul dintre cele mai profitabile filme independente de anul trecut, deși a rulat cu doar două copii, un număr neobișnuit de mic.

7. Distribuitorii cumpără drepturile de difuzare pentru un timp limitat. În consecință, chiar dacă, de pildă, Independența Film a cumpărat succesiv aproape toate filmele lui Lars von Trier, nu le-ar mai putea proiecta într-o retrospectivă, împreună cu cel mai recent titlu achiziționat.

8. La retrospectiva Michael Haneke, fiecare proiecție a avut aproximativ două sute de spectatori. Filmele lui Ulrich Seidl au avut în medie o sută de spectatori, iar documentarele, patruzeci. Tot cam atâția spectatori a strâns și retrospectiva Goran Rebic.

9. Sunt dispusă, cel mult, să admit că *Black Swan*, *Inception* și *The Help* și-au scos banii, și e o deprindere elitistă să fie judecate după aceleași standarde ca filmele europene, care primesc subvenții pentru producție și distribuție.

10. Cu mențiunea că din ce în ce mai multe filme noi nu sunt disponibile pe peliculă. Trecerea la proiecția digitală e un proces costisitor care afectează rețelele cinematografice din toată lumea, și cel mai greu de suportat e, bineînțeles, pentru cinematografele mici.

11. Într-o serie de clipuri de aproximativ 30 de secunde demarată cu o lună înaintea lansării, personalități din domenii diferite își

declară susținerea. Victor Rebengiuc, Mihai Morar, Dorothea Petre, Dragoș Bucurenci, Melania Medeleanu, Andreea Bălan, Andreea Răducan, Alexandru Tomescu au acceptat să promoveze filmul fără să fie plătiți. Campania a funcționat – filmul a avut 12.929 de spectatori -, dar, conform managerului de proiect, Cătălin Anchidin, au existat și reacții negative – admiratori ai Pinei Bausch care au comentat că „filmul nu are nevoie de promovare”. Cătălin Anchidin ripostează că aceiași oameni critică invazia comercialismului – ar trebui să se bucure când un produs cultural superior e promovat pentru un public mai larg.

12. Singura estimare pe care am primit-o în seria de interviuri îi aparține lui Antoine Bagnaninchi, directorul primei companii de distribuție de film independent din România; aproximează că există 30.000 de spectatori interesați și se declară mulțumit dacă un film aduce în săli jumătate din acest public.

13. Se întâmplă frecvent ca filmele independente să ajungă în România la aproape un an după premieră. „Le gamin au vélo” (r. Jean-Pierre & Luc Dardenne) și „Le Havre” (r. Aki Kaurismäki) au fost lansate în mai 2011 la Cannes și cumpărate de Independența Film, dar n-au rulat imediat pe ecranele românești; primul film a avut premiera la începutul lunii martie (când frații Dardenne au fost invitați în România să-l discute), iar al doilea a fost programat în luna mai. Distribuitorii confirmă că premierele care nu devansează pirateria atrag mai puțini spectatori, și cifrele o dovedesc: cel mai slab vândut film al lui Lars von Trier, „Antichrist”, a rulat în România la zece luni după premiera la Cannes și a avut 2.103 spectatori. Uneori, întârzierile au un motiv pragmatic: distribuitorii internaționali cer o sumă prea mare pentru drepturile de distribuție imediat după premiera mondială, dar reduc prețul în următoarele luni.

14. Top-urile filmelor piratate din ultimii ani arată că tot *blockbuster*-ele sunt cele mai cerute.

15. Există, totuși, diferențe de abordare. Independența Film aduce majoritatea filmelor renumite din festivaluri, fie că sunt europene sau filme americane mici. Transilvania Film înclină spre filme (de obicei) europene care au avut premiera la TIFF și sunt mai degrabă drame decât comedii; distribuie filmele pe peliculă, într-un număr mai mic de copii decât Independența Film, dar le promovează cel puțin la fel de bine. Atât Transilvania Film, cât și Parada Film distribuie filme românești, dar Parada Film distribuie mai rar și titluri străine. Asociația Culturală „Macondo” e mai puțin activă ca distribuitor, proiectul principal fiind Noul Cinematograf al Regizorului Român. Clorofilm are cel mai divers și imprevizibil portofoliu, dar investește mai puțin în promovare și ține filmele în săli un timp foarte scurt.

16. NCRR e înființat în 2007 și e situat în incinta Muzeului Țăranului Român, aproape de Piața Victoriei; poate organiza proiecții în aer liber și se învecinează cu Clubul Țăranului Român, unde spectatorii se pot opri după film să-l discute la un pahar. NCRR menține o comunitate activă pe Facebook și organizează programe speciale, în cadrul cărora proiecțiile încep cu o prezentare a filmului făcută de un invitat special sau se sfârșesc cu o sesiune de Q&A cu realizatorii. Principalele probleme, admite Daniela Băcanu, sunt echipamentul digital de proiecție – care cauzează frecvent probleme tehnice - și scaunele incomode; numai că, deocamdată, profiturile sălii nu sunt atât de mari încât să permită renovări costisitoare.

17. Regia Jaco van Dormael, 2010; Distribuitor român: Independența Film.

DESPRE MONTAJ ȘI POVESTE ÎN „UNCHIUL BOONMEE CARE ÎȘI AMINTEȘTE VIEȚILE ANTERIOARE”

de Cătălin Cristuțiu

Apichatpong Weerasethakul spunea într-un interviu că din cauza faptului că în Thailanda jurnaliștii mai degrabă descriu filmele în loc să le interpreteze, i se pare interesant să citească critici vestice care găsesc tot felul de înțelesuri în filmele sale. Mă întreb, însă, dacă nu chiar acest amănunt, cum că thailandezii povestesc un film într-o recenzie, nu spune ceva despre felul lor de a se raporta la un produs artistic. Spun asta pentru că prima impresie, după scurtul meu contact cu cinematografia thailandeză, a fost aceea de libertate. Poate părea un pic ironic că alături acest cuvânt unor lucruri provenite dintr-o țară cu legi și obiceiuri destul de restrictive, însă mă refer aici la o libertate privind genurile, rigurile și canoanele cinematografice. Bineînțeles, aceste reguli au fost stabilite de autori și investitori europeni și americani, așa că nu este surprinzător când felul clasic de a face cinema este „rotunjit pe la colțuri” de sensibilitatea siameză. Atât Apichatpong Weerasethakul, cât și Pen-Ek Ratanaruang sau Anocha Suwichakornpong amestecă genurile și stilurile cinematografice într-un mod arbitrar pentru ochiul european, scoțând la iveală niște filme senzoriale, mistice și penetrante pentru receptorul dispus să le privească fără a le raporta la cinema tradițional.

„Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare”, cel mai nou film al regizorului și scenaristului Apichatpong Weerasethakul, este un bun exemplu pentru cele spuse mai sus și un caz de studiu ofertant, cuprinzând toate procedeele atipice folosite de cineast în filmele sale anterioare. În legătură cu structura, „Unchiul Boonmee” este probabil cel mai tradițional film de până acum al cineastului, în sensul în care personajele sunt în mare parte aceleași de la începutul până la sfârșitul peliculei, iar aceasta se desfășoară în ordine cronologică. Dacă filmele sale anterioare aveau o formă disjunctivă evidentă – prima jumătate a filmului o poveste, iar a doua, altă poveste, fără vreo legătură ușor vizibilă - „Unchiul Boonmee” descrie câteva momente din viața unei familii adunate în jurul unchiului Boonmee, pentru a-i fi alături în ultimele sale clipe. Discuția nu se oprește însă aici: pe parcursul filmului avem de-a face cu o sumedenie de secvențe diferite temporal de acțiunea principală.

Nu aș îndrăzni să fac presupuneri asupra secvențelor „diferite” integrate în povestea filmului. Cred că, în momentul în care se pune problema la modul „bivolul de la început este unchiul într-o altă viață” sau „maimuțele sunt insurgenții comuniști din

nordul Thailandei”, emoția și puterea filmului scad, cu atât mai mult cu cât, mergând pe acest fir interpretativ, ajungem sigur și la momentul prințesei, unde cred că oricui i-ar fi greu să aleagă cine sau ce a fost Boonmee în viața anterioară aferentă: servitorul, peștele sau prințesa? Din aceste motive, încerc să mă aplec cu precădere asupra elementelor formale de a povesti, de a monta. Secvența din debutul filmului, cea cu bivolul, este tăiată foarte sec într-un stil chirurgical, ca un documentar de observație. La fiecare tăietură, apare o elipsă temporală și spațială. Este ca și cum o echipă de filmare ar fi încercat să observe câteva minute din viața animalului, însă cu toate acestea, momentul are o aură misterioasă datorită contradicției dintre tăietură și calitatea imaginii - culorile reci și întunecate undeva la granița între ceva formal (noapte americană) și o lumină foarte difuză, de apus, captată fără nicio intervenție ulterioară. Exact aceeași magie pe care cineastul o conferă celor mai banale lucruri apare și în secvența următoare, în care cumnata lui Boonmee, împreună cu nepotul ei călătoresc cu mașina prin peisajul rural. Astfel, îi avem pe cei doi și pe șofer descriși foarte economic, prin tăieturi seci, însă, în momentul în care Jen deschide fereastra și sunetul vântului pătrunde înăuntru, totul capătă o altă dimensiune. Și, suprapusă pe huruitul motorului, adierea devine un al patrulea personaj, la fel de palpabil ca cele umane.

Ca în filmele sale anterioare, regizorul alege să filmeze anumite secvențe dintr-un singur cadru fix, așa cum este scena operației de drenare a rinichilor lui Boonmee făcută de asistentul său, un emigrant laotian. Alegerea respectivă conferă momentului un aer grav, aducând în discuție boala și sfârșitul iminent.

În secvența cinei, în timpul căreia încep să apară vizitatorii, Weerasethakul alege să decupeze mai degrabă clasic. Procedul tăieturii este practic un plan-contraplan, însă din cauza mizanscenei, aparatul nu este întors cu 180 de grade, ci de cele mai multe ori cu 90, din cauza faptului că toată lumea se raportează la unchi, iar acesta stă în capul mesei și toți ceilalți pe margini. Aici avem parte de primele mostre de umor, replici de genul celei în care mama îl întreabă pe fiul ei dispărut și transformat în maimuță: „De ce ți-ai lăsat părul așa lung?”, sau când Jen îi explică lui Boonmee de ce nu crede că se va muta de la Bangkok la fermă după moartea acestuia: „Cum să trăiesc eu aici cu toate fantomele și emigranții ăștia?”. Pe lângă acestea,

avem și partea tehnică, apariția soției decedate a lui Boonmee, Huay, printr-un *enchainé* făcut din camera de filmat cu ajutorul unei sticle ușor reflectorizante plasate între cameră și fundal, costumul lui Boonsong, un costum de maimuță, fără pretenții prea mari de realism. Toate aceste semne fiind plantate, spectatorul poate alege să se piardă în emoția și umanitatea peliculei sau să se ridice și să plece din sală. Este curios cum acest film, profund mistic și transcendent, nu împărtășește nimic din atmosfera unor capodopere europene care discută același gen de subiect. Pentru nicio secundă filmul nu pare lung, pretențios sau apăsător, dar cu toate acestea, rămâne profund tușant.

Povestea dintr-un alt timp a dispariției lui Boonsong este narată clasic, cineastul tăind de la scena mesei la o ilustrare a relatării acestuia. Peste câteva momente, ne întoarcem la masă, o vedem pe Jen cum pleacă și Boonsong își reia povestirea, ilustrația repetând momentul în care rămăsese înainte de întrerupere. În momentul acesta, toate lucrurile supranaturale sunt integrate în viața de zi cu zi: nu am mai văzut niciun *flashback* reluat pentru a recapta atenția publicului după o întrerupere atât de neînsemnată, cu atât mai mult cu cât povestitorul este o maimuță umană.

Momentele în care lumea reală se scurge în cea fantastică sunt marcate și sonor, de multe ori printr-un huruit jos, ca o chitară bas foarte distorsionată și reverberată, un sunet ce funcționează în pandant cu murmurul junglei și cu care urmează să se întâlnească în final.

Următoarea secvență, cu un aer de povestire folclorică thailandeză, redă câteva momente din viața unei prințese desfigurată: timpul este cu totul altul, iar spațiul este jungla filmată într-o noapte americană. Este interesant de observat cum momentul se deschide cu un cadru cu asistentul lui Boonmee stând într-un hamac, sunetul anticipând povestea prințesei, introducând-o printr-un procedeu clasic. La sfârșitul ei, când prințesa face dragoste cu peștele, saltul înapoi se face brusc printr-o tăietură seacă atât pe imagine, cât și pe sunet, pentru a ne reîntoarce la masa de la fermă, unde Jen, în cel mai prozaic mod cu putință, omoară muște cu un plici electric. După ce s-a făcut dimineață, Huay, care a vegheat noaptea lângă Boonmee și, mai apoi, lângă Jen, pleacă din lumea asta așa cum a venit: printr-un *enchainé*. „Fantomele nu sunt legate de un loc, ele sunt legate de o persoană”, îi explicase ea soțului ei. Acest lucru mă face să mă gândesc la tehnicile de montaj ale lui Apichatpong Weerasethakul: ca cineast, nu pare legat de vreun gen, iar enumerarea și scurta analiză a procedeelor folosite nu cred că duc spre o posibilă categorisire stilistică a lui. Nu este legat de un loc, împrumut în mod liber tehnici de tăietură de la documentar, de la cinematograful tradițional american (*flashback*-urile suprapuse peste vocea povestitorului), dar și disjunctii violente, urmate lejer de asocieri. Gândind retrospectiv, acest eclecticism apare în toate filmele thailandeze pe care le-am văzut și cred că această nepăsare stilistică întărește sinceritatea și emoția poveștilor.

În secvența în care Boonmee simte că i se apropie sfârșitul,



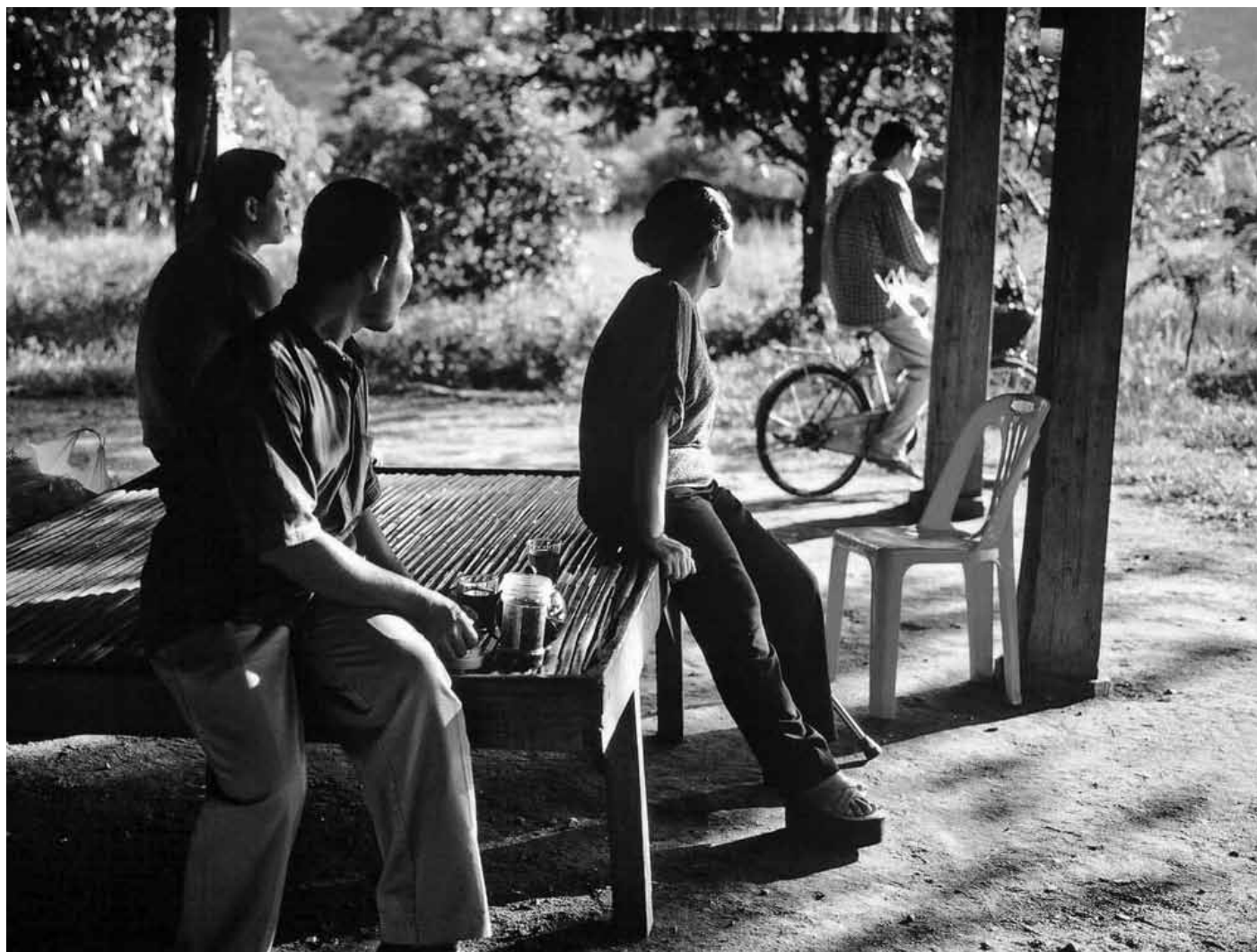
dosar | Unchiul Boonmee

hotărăște să se ducă într-o peșteră din junglă, unde este sigur că s-a născut la un moment dat. Îi ia pe toți membrii familiei cu el și pornesc la drum. Unul dintre cele mai interesante și fermecătoare schimburi de replici este cel dintre unchi și soția lui: „Ochii îmi sunt deschiși, dar nu văd nimic. Sunt cu adevărat deschiși?” „Poate că trebuie să aștepti să se obișnuiască cu întunericul.” La fel ca întregul film, acest dialog este atât de general valabil, ușor de interpretat și în același timp atât de misterios și reflexiv, încât este imposibil să nu te faci să speculezi mental și să te lași în voia poveștii.

Într-un post-scriptum, dacă e să îl numim așa de nepotrivit, Jen și Tong iau parte la înmormântarea lui Boonmee, iar băiatul este îmbrăcat în călugăr budist. Ulterior, Tong nu poate să doarmă la templu, unde e prea liniște, iar el, spre deosebire de ceilalți călugări, nu are calculator să intre pe mail sau pe Hi5. Se duce, așadar, să o viziteze pe mătușă la hotel și să o scoată la masă. În momentul în care cei doi ies din cameră, observăm că niște copii perfecte ale lor rămân acolo, la televizor. În momentul respectiv, am tresărit și încerc să îmi dau seama de ce: nu era nimic de speriat. Cred însă că, potrivit educației pe care o am, odată ce omul care avea legătură cu paranormalul a murit și am intrat într-o atmosferă realistă solidă (vezi templul cu furtun electric și plafon fals, hotelul deprimant, hainele civile ale proaspătului călugăr), mă așteptam ca totul să intre în real. Mai mult de atât, odată ce Jen și Tong

au ajuns la restaurant și ascultă o piesă pop thailandeză, se taie din nou la Jen și Tong cei din cameră, care continuă să se uite la televizor, făcând inutile calculele de tip „care erau ăia adevărați?” E greu de spus dacă visele sau amintirile sunt mai puțin adevărate decât faptele în sine, ambele au existat la un moment dat și ambele se epuizează. Astfel fantasticul este naturalizat în aceeași măsură în care faptelor și obiectelor banale li se conferă o calitate magică în filmele lui Apichatpong Weerasethakul.

Un amănunt interesant este un fragment dintr-un interviu cu regizorul în care afirmă că „există niște reguli pe care mă străduiesc să le urmez, dar nu le scriu niciodată.” Acest lucru pare a reflecta întreaga atitudine a filmului, care este conceptuală, dar extrem de liberă, iar atmosfera este asemănătoare unui vis nerupt total de realitate sau unor amintiri acoperite de pelicula de „vag” care se așterne peste orice fapt pe care l-am trăit. Nu toate juxtapunerile se pot explica logic, însă asta nu știrbește emoția pe care o creează. Am încercat să observ toate tipurile de montaj și procedeele de a povesti ale regizorului și, fiind în fața unei așa de pestrice enumerări, nu pot decât să revin la constatarea referitoare la libertate: în puține filme care merită văzute există o adunătură atât de variată de tehnici cinematografice. De atât de multe ori am auzit vorbindu-se despre unitatea stilistică și rigurile plastice autoimpuse ca despre niște virtuți, încât mă bucur să mă fi aflat în fața contraexemplului perfect.



Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare, 2010

NARAȚIUNEA CONTEMPLATIVĂ A FILMULUI „UNCHIUL BOONMEE ÎȘI AMINTEȘTE VIEȚILE ANTERIOARE”

de Andra Petrescu

În interviuri, Apichatpong Weerasethakul vorbește despre interesul lui pentru amintiri, declarându-și fascinația pentru felul în care memoria (nu se referă doar la individ, ci și la colectiv) modelează alegeri prezente, comportamentul și visele. Ritmul lent al narațiunii lui și lipsa de legătură între secvențele unui film se datorează acestui demers de recuperare a istoriei.

Discursul lui e o încercare de redobândire (sau de recreere) a memoriei, fie că e trecutul unei persoane sau cel colectiv, al unei comunități. „Unchiul Boonmee” (2010) e doar o parte dintr-o serie de scurtmetraje și instalații video dedicată unei zone din Thailanda, ce pune în discuție istoria, folclorul și conștiința locuitorilor săi. Apichatpong Weerasethakul nu dorește să comenteze, ci să redea un mod de gândire, conștiința unui popor: El construiește narațiunea (cu tot ce implică: poveste, plot, stil, timp, spațiu) după amprenta imaginației *thai*. În alcătuirea atmosferei fabuloase, regizorul thailandez anulează regulile cauzalității, desparte secvențele în episoade individuale și abstractizează timpul și spațiul.

Suprarealiștii spuneau că scriind sub impulsul necontrolat al imaginației, fără să facă corecturi ulterioare, se poate reproduce un sistem al visului, o structură. „Mysterious Objects at Noon” (2000) e o transpunere cinematografică a jocului suprarealist „Exquisite Corpse”. Pe Apichatpong Weerasethakul îl interesează tocmai rezultatul acestui gen de asocieri întâmplătoare, tehnica pe care o păstrează, cu mici modificări, în toate filmele lui. În „Unchiul Boonmee”, lipsa cauzalității e mai puțin evidentă. Ceea ce se simte e relaxarea narațiunii, prelungirea expozițiunii - de fapt, întreg filmul e o expoziție -, anularea (inexistența intrigii, a evenimentelor, a acțiunii) intrigii și a celorlalte momente cheie ale unei structuri narative. E mai puțin clar că episodul cinei e independent de cel din livadă, de exemplu, dar în realitate cele două conțin informații diferite (și care nu interacționează), primul fiind o prezentare a vieții de familie a lui Boonmee, cel de-al doilea fiind dedicat tinereții lui și războiului anti-comunism. Pentru a transpune jocul suprarealiștilor în film, el a construit o poveste (bazată pe o legendă locală) din mai multe interviuri cu localnicii unei comunități *thai*. Evenimentul e redat prin două tehnici narative: una este interpretarea (printr-un *flashback* vedem ce s-a întâmplat) și cealaltă e povestirea lui în fața camerei. Rezultatul e o variațiune pe subiect, în care un singur eveniment dintr-o poveste e repetat în câteva rânduri, cu mici modificări uneori, alteori doar se repetă. Repetiția aceluiași eveniment (prin reconstituire și povestire), detaliile diferind de la localnic la localnic formează o imagine de ansamblu asupra unei amintiri populare; e un studiu de caz antropologic ce nu se cere interpretat. Acesta e genul de analiză pe care spectatorul lui Apichatpong Weerasethakul o poate face - să observe, să constate, să înțeleagă ce înseamnă cultura *thai*. Dacă la „Mysterious Objects

at Noon” se înțelege că firele narative se unesc într-un punct - legenda profesoarei -, în celelalte filme ale sale planurile narative se despart complet, adică se termină un episod al filmului și începe un altul, care pare să nu aibă nicio legătură cu ce s-a întâmplat înainte. Un lungmetraj al lui Apichatpong conține 2-3 secvențe, a căror legătură nu se simte. Cele trei personaje din „Sud sanaeha” („Blissfully Yours”, 2002) sunt atât de fin conectate între ele, încât la sfârșitul filmului tot nu înțelegi ce i-a reunit - doar întâmplarea. În „Sud pralad” („Maladie tropicală”, 2004) povestea de dragoste a celor doi bărbați e urmată de legenda unui șaman ce se poate metamorfoza în animale, iar în „Sang sattawat” („Sindroame și un secol”, 2006) vedem câteva întâmplări din viețile a doi medici care, din nou, nu se leagă. Fiecare secvență dintr-un film de Apichatpong Weerasethakul poate funcționa solitar, dar împreună ele reconstituie amprenta unei istorii (personale sau colective).

Un film e o sumă de cadre, de imagini în mișcare. Legătura dintre acestea, alcătuirea narațiunii, are loc în mintea spectatorului, pe baza relațiilor de cauzalitate dintre cadre și secvențe, a continuității temporale și spațiale, a unor stereotipuri familiare, recognoscibile - toate funcționând ca inferențe care îl ajută pe spectator să lege logic un cadru cu altul, două acțiuni sau două secvențe. Apichatpong Weerasethakul se joacă cu normele narative, le amestecă, suspendă timpul, renunță la cauzalitate și juxtapune secvențe aleatorii. Fiecare secvență e un episod singular. Regizorul distrage atenția de la acest proces de alcătuire a narațiunii, blochează interpretarea. Spectatorul poate recunoaște mediul și conștientiza tehnica, relația lui cu filmul devenind contemplativă. El nu empatizează, nu se confundă cu personajele sau cu povestea, ci o completează cu propria lui experiență. Spectatorii sunt invitați să vadă mai mult decât povestea, personajele sau teme; punându-se la vedere tehnicile cinematografice - stilul, narațiunea, construcția în sine - spectatorul e constrâns să interacționeze conștient cu filmul ca mediu. Spectatorul înțelege convenția, o recunoaște și, eventual, analizează mai departe de asta. E o interacțiune directă, onestă cu cel care privește, pe care îl obligă să participe la vizionare cu propriul *background*.

„Îmi amintesc viețile trecute, în care eram om sau animal”, spune primul (și singurul) carton de pe genericul filmului „Unchiul Boonmee”. Pentru prima dată, Apichatpong Weerasethakul pune genericul la începutul filmului - e deja faimos pentru plasarea lui în mijlocul narațiunii; afirmația nu e semnată (el nu este singurul care-și amintește) și anunță că urmează o serie de povestiri nostalgice ale personajelor. Despre „Sindroame și un secol” nu știm, fără a apela la interviuri, că episoadele sunt poveștile părinților regizorului. „Unchiul Boonmee care își amintește viețile trecute” e cel mai conventional film al lui Apichatpong, și filmul care, spune regizorul însuși, îi însumează

dosar | Unchiul Boonmee

filmografia de până acum; adică e un film despre filmele lui, dar și un film despre istoria cinematografului. Prin jocul amintirilor, readece în discuție temele celorlalte filme ale sale și își explică opțiunile narative; prin stil, prin metodele primitive cinematografice – fantoma e transparentă, fiul metamorfozat e un actor îmbrăcat într-un costum rudimentar, jocul actoricesc e inspirat din telenovelele thailandeze – trimite la începuturile cinemaului. Și, într-adevăr, filmul deschide o viziune spre cum se pot interpreta filmele lui Weerasethakul. „Unchiul Boonmee” începe cu o serie de cadre descriptive din junglă, ce se derulează pe ecran, poate imagini dintr-o viață anterioară a unchiului Boonmee. Filmul se poate împărți în câteva secvențe (ca unitate tematică): 1) prima întâlnire dintre Boonmee și Jen; 2) cina la care Boonmee e vizitat de fiul său (transformat în maimuță) și de fantoma soției sale; 3) secvența din livadă; 4) episodul cu prințesa și peștele; 5) vizita fantomei soției în dormitorul lui Boonmee și episodul din peșteră - moartea lui; 6) înmormântarea lui Boonmee; 7) camera de hotel, unde Jen și fiica ei fac ultimele planuri pentru ce a mai rămas din viața lui Boonmee. Fiecare dintre aceste secvențe reprezintă o expoziție a unei părți din viața lui Boonmee. În prima lor întâlnire, Boonmee îi prezintă cumnatei sale situația sa actuală, problemele de sănătate pe care le are și personajele care îl ajută, nepotul și emigrantul. În timpul cinei, vizita soției și a fiului creează prilejul unei rememorări a momentelor dispariției celor doi. Plimbarea prin livadă și la stupii de albine e dublată, prin dialogul dintre Boonmee și Jen, de povestea tinereții bărbatului, cu regretele lui pentru crimele comise în timpul luptei anti-comunism. Un episod aparte îl reprezintă întoarcerea în trecut prin întâlnirea magică a prințesei și a peștelui. Apoi, întâlnirea lui Boonmee cu fantoma soției, care se prelungește cu plimbarea prin junglă spre o peșteră, reprezintă moartea lui.

Dar pe lângă această împărțire grosolană, filmul e alcătuit dintr-o serie de cadre descriptive, care nu pot fi puse pe seama nimănui; ele reprezintă doar scurte ilustrări ale unor povestiri, nu aduc nimic în plus din punct de

vedere narativ. Țin de memoria vizuală a personajului despre un loc. Aceste *flashback*-uri nu ajută nici la plasarea în spațiu, nici la definirea timpului acțiunii, ci adâncesc confuzia. De exemplu, Boonsang, aflat la masă cu familia lui, își amintește cum s-a pierdut în junglă. Se înțelege unde se afla exact? Sau ce sunt acele reflectoare (dacă sunt reflectoare) așezate în cerc? Mai era Boonsang în apropierea casei dacă nimeni nu l-a găsit când s-a pierdut? Weerasethakul nu folosește *flashback*-urile fiului pentru a clarifica povestea, pentru a aduce un plus de informație spectatorului sau pentru a-l ajuta să-și construiască narațiunea. Ba din contră, aduce o serie de cadre misterioase, fără timp sau spațiu concret, pentru a opri tendința spectatorului de a plasa evenimentul în timp și spațiu. Ambiguitatea aceasta - obținută prin ascunderea unor informații ale poveștii - îi conferă filmului atmosfera mistică despre care s-a scris în presă.

„Unchiul Boonmee” e un film nostalgic, dedicat amintirilor unui om aflat în ultimele zile de viață. Structura narațiunii se modelează după forma memoriei și conștiinței lui Boonmee. Prezentul și trecutul lui Boonmee (el pomenește și viitorul atunci când îi promite lui Jan că se va întoarce, după moarte, să o ajute cu ferma) se împletesc, și nu o fac doar prin *flashback*. Secvența cinei în familie reunește personajul principal cu trecutul lui (fantoma soției, fiul transformat în maimuță) și prezentul (locația, nepotul și cumnata). Montajul e un colaj de povestiri ale trecutului și amintiri aduse în poveste prin *flashback*-uri (amintirile lui Boonsang, cadrele descriptive din junglă) și fotografii. E un omagiu adus rememorării prin povestire orală (multe din informațiile despre Boonmee sunt livrate prin replicile celor prezenți). Povestea unui film se formează din evenimente pe care le vedem și evenimente (de obicei mai puțin importante) care ne sunt expuse prin dialog și care pot clarifica eventualele nelămuriri. În cazul lui „Unchiul Boonmee”, aceste evenimente povestite nu sunt mai puțin importante, ci forma prin care ajung la spectator îl obligă să înțeleagă că ele există în imaginația lui Boonmee, dar și să reflecteze la importanța oralității în asemenea procese de



Unchiul Boonmee | dosar

rememorare. Caracteristica esențială a narațiunii din „Unchiul Boonmee” e reproducerea amintirilor prin viu grai, prin dialog și monolog. Secvența cinei se desfășoară pe două planuri spațiale și temporale: 1) ferma și prezentul fizic; 2) timpul și spațiul amintirilor lui Boonmee.

Apichatpong Weerasethakul își construiește ambiguitatea prin lipsa cauzalității și prin abstractizarea timpului. Perioada de timp în care se desfășoară ultimele zile ale lui Boonmee nu e clară, la fel cum nu se explică nici durată reprezentată de un anumit cadru sau de o secvență; nu aflăm pe ce perioadă de timp s-au desfășurat episoadele din viața lui Boonmee. Au fost ultimele zile, dar ce înseamnă asta exact? O zi, două, trei, poate un an întreg. Apichatpong Weerasethakul nu folosește nici o tehnică narativă prin care să limiteze (să concretizeze) timpul (ca durată și nu din punct de vedere istoric). *Flashback*-ul nu e marcat în „Unchiul Boonmee” ca fiind o întoarcere în trecut pentru că nu interacționează cu restul poveștii. Episodul cu prițesa și peștele poate fi interpretat ca o amintire a lui Boonmee și informațiile narative pe care le aduce nu se pot corela cu nimic din restul filmului. *Flashback*-ul are ca rol completarea unor elipse în poveste, astfel încât spectatorul să-și motiveze o anumită acțiune anterioară. Secvența cu prițesa nu spune, în fond, nimic despre Boonmee, așa cum nici *flashback*-urile memorative ale lui Boonsang nu rezolvă misterul dispariției lui, dar ea face parte dintr-o structură, completează schema reconstrucției unei conștiințe. Episodul e o insulă în film, a cărei funcție e tocmai de a adânci ambiguitatea filmului, de a bloca instinctul spectatorului de a forma povestea pe baza cauzalității. Legătura acestor episoade nu se face prin cauzalitate, prin continuitate temporală sau spațială, ci printr-o continuitate (bazată pe întâmplare) a istoriei; se pune pe seama fluxului memoriei. Prin urmare, episoadele din viața trecută, prezentă și viitoare a lui Boonmee interacționează prin conștiința lui. Se poate considera că filmul are un narator care-i organizează ordinea evenimentelor, în persoana lui Boonmee. Dacă Boonmee e naratorul filmului, atunci narațiunea filmului se poate motiva prin psihologia lui. Dar povestea include

momente care nu aparțin vieții lui Boonmee - *flashback*-urile lui Boonsang, drumul lui Jen spre fermă, conversația de la hotel -, prin urmare ar fi mai corect să considerăm că povestea urmărește arbitrar câteva din amintirile lui Boonmee, și în anumite momente, conștiința lui motivează narațiunea.

Spectatorul e invitat să contemple conștiința lui Boonmee, structura imaginației lui, modul în care gândirea lui își explică propria experiență. Filmul nu-și ascunde metaforele și nu spune adevăruri absolute; nu se cere interpretat. Nu înseamnă nimic - „Unchiul Boonmee care își poate aminti viețile trecute” *pur și simplu este*, așa cum scrie J. Hoberman într-un *review* pentru „Village Voice”. Apichatpong Weerasethakul face clar faptul că nu-și dorește ca spectatorul filmelor sale să descifreze metafore complicate, folosind dialogul pentru a dubla imaginea. Boonmee însuși oferă, prin dialog, sensul metaforic al secvenței din peșteră. La un moment dat, monologul lui din *off* spune că se află în peșteră, că își amintește cum într-o viață anterioară s-a născut aici. Peștera e ca un pântec, zice el. Dacă ne miră că își poate aminti viețile trecute; dacă ne întrebăm cum face asta, ne clarifică tot el - prin meditație.

Sentimentul vizionării unui film de Apichatpong Weerasethakul e, mai degrabă, o stare de somnolență, imagini și cuvinte. Apichatpong Weerasethakul caută structura narativă potrivită pentru a induce o stare de visare. Simplifică operațiile intelectuale pe care spectatorul ar trebui să le facă în scopul alcătuirii narațiunii, pune totul la vedere; indeamnă la contemplare. Minteă umană e obișnuită să reordoneze cronologic, să dea coerență, să motiveze, să găsească înțelesuri atunci când își produce propria narațiune. E complicat (sau prea simplu) să rabzi zeci de minute în fața unor imagini care se derulează fără legătură. Ceea ce e entuziasmant în toată monotonia filmului, în lipsa evenimentelor, este că această plictiseală și somnolența visătoare sunt rezultatul unei structuri. Schema narativă la care recurge blochează interpretarea, pune în plan secundar povestea și obligă spectatorul să reflecteze mai mult la stil, la tehnică.



POLITICĂ ȘI FOLCLOR ÎN „UNCHIUL BOONMEE CARE ÎȘI AMINTEȘTE VIEȚILE ANTERIOARE”

de Andreea Mihalcea

În fiecare zi în Thailanda pe canalele de televiziune publice se intonează imnul național. Thaiandezii aflați în birouri, spitale sau săli de cinema la opt dimineața sau la șase după-amiaza sunt obligați să se ridice și să cânte imnul, în semn de respect pentru monarh, Bhumibol Adulyadej (Rama IX) – rege al acestei țări din 1946. De fiecare dată când guvernul și instituțiile monarhice consideră că un cetățean îi aduce injurii figurii lui Rama IX, situația se transformă într-un caz de *lèse majesté*, iar consecințele sunt de natură juridică. Cultul monarhic a avut și are chiar și în Thailanda zilelor noastre un impact opresiv greu de neglijat asupra societății, fapt vizibil prin cenzura practică în media. Insultarea regelui a dus la închiderea câtorva zeci de posturi de radio, a câtorva zeci de mii de *website*-uri, și la sentințe de la zece la douăzeci de ani pentru postarea sau publicarea de materiale care defăimează instituția regală. Iar astea nu sunt decât exemplele citate pe Wikipedia.com. Apichatpong Weerasethakul povestește în cadrul unui *masterclass* ținut în noiembrie 2010 în Buenos Aires despre emiterea unei pedepse cu închisoarea pentru un thailandez care a refuzat să stea în picioare în sala de cinema în timpul intonării imnului. Nu intră în detalii pe marginea subiectului, spunând că și el ar putea ajunge în închisoare, dacă ar face-o. Argentinienii din sală zâmbesc, ca și când s-ar spune o glumă, dar Apichatpong pare destul de grav. Nu îmi dau seama care sunt dimensiunile reale ale opresiunii libertății de expresie în interiorul granițelor Thaiandei, dar regizorul vorbește în interviuri în repetate rânduri despre actualul regim ca fiind unul totalitar.

„Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare”, cel de-al cincilea lungmetraj semnat de Apichatpong Weerasethakul, este parte din proiectul artistic „Primitive”, care a rezultat din documentarea sa pentru lungmetraj. Proiectul mai cuprinde alte șapte instalații video și scurtmetrajele „Scrisoare către unchiul Boonmee” (2009) și „Fantomele din Nabua” (2009), iar împreună formează un portret/jurnal vizual al regiunii nord-estice a Thaiandei (regiune în care Apichatpong a copilărit) și cu precădere al satului Nabua. Situat la granița cu Laos, Nabua este doar unul dintre satele care au avut de suferit în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea din cauza conflictelor politice naționale. Regizorul vorbește despre o răspândire în această zonă a avântului ideologic comunist din Vietnam – via refugiații din Laos care au venit ilegal în nord-estul Thaiandei – care a sedus mare parte din ocupanții ei, majoritatea familii sărace de fermieri. În timp, tot mai mulți thaiandezi au început să îmbrățișeze doctrina Partidului Comunist, însă guvernul a luptat și luptă în continuare pentru eliminarea factiunilor de culoare sau

de sorginte roșie. Între anii '50 – '80, acest lucru s-a tradus prin intervenția armată în regiunile de graniță. Hăituiți de soldați, bărbații s-au retras în junglă, în sate nerămânând decât femeile și copiii. Apichatpong se declară interesat de verva pe care o aduce cu sine violența, de felul în care se comportă oamenii când sunt prinși într-un act de distrugere și o pune în opoziție cu confortul cotidian din momentele de liniște.

Una din trăsăturile filmografiei acestui regizor este capacitatea fiecărei părți componente – fie ea film, instalație video sau digitală – de a se deschide înspre celelalte. Mai exact, se poate vorbi despre o comunicare de natură aproape organică în interiorul filmografiei, ceea ce nu e neapărat rezultatul unei consecvențe - în sensul de program artistic - cât cel al îmbinării referințelor autobiografice și al unor căutări și întrebări personale recurente cu materiale culese de la oamenii care îi ies în cale. Istoria locală și cele individuale poartă în ele însele urmele tumulturilor politice, dar și reminescente arhaice de mit și religie. Thailanda de astăzi este, în viziunea lui Apichatpong, un spațiu al contrastelor, în care se întrevăd influențe sociale și religioase venind mai ales dinspre India și celelalte țări vecine asiatice, pe de-o parte, iar pe de altă parte, împrumuturi culturale, îndeosebi mediatice, dinspre Occidentul Euro-American. Cu toate acestea, folclorul național și ritmul oamenilor de a trăi în acest spațiu, de a se mișca, de a respira și de a povesti transpare ca fiind ceva *al lor*.

Adesea, Apichatpong caută să surprindă fluctuațiile acestui ritm prin personajele sale și prin situațiile pe care le creează. Fie că mănâncă pe marginea unei prăpastii, fie că stau la soare pe malul unui râu, fie că se abandonează în jocuri erotice, acțiunile lor se trag din cotidian, iar ele par să aparțină realmente spațiului în care se întâmplă să se afle. Ceea ce nu înseamnă că miza regizorului ar fi obținerea efectului de verosimil. Din contră, el pare să urmărească, prin toate mijloacele pe care le are la îndemână, o transformare a gestualității, ca și când ar performa un ritual incantatoriu. Zâmbetele personajelor care privesc în aparatul de filmat sau faptul că se află în momente importante în mers – pe o motoretă, într-un autobuz, în mașină – sunt elemente care îi sunt dragi thailandezului și pe care are tendința de a le pune într-o lumină de pop-conuri, culmea, fără să le știrbească din naturalețe.

În cazul lui „Unchiul Boonmee”, tradiția animistă specifică multor religii asiatice este una dintre sursele responsabile de felul în care Apichatpong înțelege să trateze relația dintre om și spațiul pe care îl populează. Și în acest film, jungla re apare ca loc al evaziunii (ca în „Sud sanaeha” - „Blissfully Yours”, 2002), dar devine, treptat, un personaj în sine (ca în

„Sud Pralady” – „Maladie tropicală”, 2004), transfer ce se cere înțeles literal. Personajele umane din „Unchiul Boonmee”, intrând în junglă, sfârșesc prin a se contopi spiritual cu ea, și implicit cu creaturile, reale sau nu, care îi pândesc printre frunze. Dacă inițial percepem sunetul acestei lumi ca fiind unul copleșitor și neliniștitor, obișnuința cu foșnetul ei și cu vântul îi ia din greutate. De la un punct încolo totul curge, totul plutește, și, ca într-o stare de transă sau de delir, accepți *whatever comes*, oricât de irațional ar putea fi – întrupări de soții moarte, oameni-maimuță, prințese din secole trecute fecundate de pești, etc.

Credința thailandezilor în coexistența mundanului și a lumii spiritelor este și astăzi extrem de extinsă, având în vedere că mare parte a populației este budistă, în timp ce metamorfozarea spiritelor în fantome sau animale, așa cum este ea redată în „Unchiul Boonmee” sau în „Maladie tropicală”, izvorăște din practici șamanistice, care circulă sub forma unor povestiri folclorice. Promisiunea lui Boonmee de a se întoarce după moarte să se ocupe împreună cu Jen de plantația de langon nu este departe de legendele locale în legătură cu rudele întoarse printre cei vii pentru a-i ajuta fie în gospodărie, fie alinându-le singurătatea. Oamenii-maimuță însă, mărturiseste regizorul, nu sunt reprezentativi pentru folclorul local – așa cum ar putea fi inclinat să bănuiască spectatorul occidental - ci *i-a inventat*, după ce un prieten din copilărie i-a descris o întâlnire cu aceste creaturi, neștiind dacă erau reale sau onirice. *Trivia*: în orașe se poate întâlni pe străzi, în dreptul buticurilor sau în interiorul locuințelor câte *o casă a spiritelor* - un altar în miniatură în dreptul cărora oamenii au obiceiul de a lăsa ofrande pentru spiritele protectoare -, de felul celei din barul de karaoke în care intră Jen și Tong spre finalul filmului.

Contrastul de care aminteam mai devreme este motivat, în parte, și de imixtiunea laicului în religios. Tong pare să fie un călugăr novice dintr-un ordin budist Theravada, ai cărui membri se retrag în pădure, unde

practică un tip de antrenament spiritual bazat pe meditație. După cum reiese și din film, călugării sunt o categorie extrem de respectată în comunitățile asiatice, iar încălcarea tabuurilor legate de aceștia (femeile trebuie inclusiv să le facă loc pe străzi, pentru a nu-i atinge din greșeală) este, de regulă, o chestiune serioasă. Însă Apichatpong lasă senzația că obiceiurile culturale legate de ordinele monastice sunt în curs de schimbare și că figura călugărului (pe care o regăsim și în „Luminous People” - fragment din filmul colectiv „O Estado do Mundo”) nu mai corespunde celei tradiționale, sau cel puțin nu celei din preconcepția europeană. Tong – probabil pentru că este abia un novice – e mai degrabă plictisit, își verifică telefonul și, speriat de liniștea din templul din pădure, vine în camera de hotel a lui Jen, căutând companie și trecând cu destul de multă lejeritate peste interdicții. Ceremonia de înmormântare a lui Boonmee pare că se desfășoară conform ritualului - călugării sunt așezați pe un piedestal, se ard esențe, se împart boluri cu orez – însă în *background* vedem un altar imens luminat electric în toate culorile posibile, spațiul fiind dominat de zeci de ventilatoare rotative montate în tavan. Ca necunoscător al culturii asiatice e foarte probabil să nu ști prea bine ce să faci cu această informație vizuală. Mi se pare destul de probabil ca genul ăsta de contrast să fie până la urmă irelevant în interiorul societății asiatice contemporane, cu toate că Apichatpong alege să îl punteze.

Referința la conflictele din nord-estul Thailandei din trecut e făcută de o manieră destul de opacă, în sensul că nu o poți repera ca atare numai văzând filmul, însă atât ideea de vânatoare militară, respectiv senzația că fotografiile inserate - cu soldați la limita exterioară a junglei trăgând după ei oameni-maimuță în laț - țin de distopie (și de viitor) și trec dincolo de *background*-ul istoric, sunt suficiente fără a mai avea nevoie să le găsești sursele. În plus, știm că Boonmee a fost și el unul dintre acei



Fantomele din Nabua, 2009

soldați. Diaporama e integrată ca un vis pe care Boonmee îl povestește lui Jen, Tong și Huay, după ce au ieșit - transformați în oameni-maimuță - din peștera-pântec, în seara de dinaintea morții bărbatului. Vis al lui Boonmee și vis al lui Apichatpong deopotrivă, povestirea din *off* însoțește seria de fotografii: „M-am născut aici într-o viață pe care nu mi-o pot aminti. Știu numai că m-am născut aici. Nu știu dacă am fost om sau animal sau femeie. Noaptea trecută, am visat viitorul. Am ajuns acolo într-un soi de mașină a timpului. Orașul din viitor era condus de niște autorități, care puteau să facă pe oricine să dispară. Când dădeau de oameni din trecut, puneau o lumină pe ei. Lumina proiecta imagini cu ei pe ecran. Din trecut până la sosirea lor în prezent. O dată ce imaginile acelea apăreau, oamenii trecutului dispăreau. Mi-a fost teamă că voi fi prins de autorități pentru că aveam mulți prieteni în acest timp viitor. Am fugit.”

Mașina timpului din acest vis-amintire-anticipație este recurentă în cadrul proiectului „Primitive”. În „Scrisoare unchiului Boonmee” o și vedem. Seamănă cu o nucă eliptică imensă, imperfect șlefuită dacă o vezi de aproape, de culoarea opalului. Într-un interviu, thailandezul susține că deși aduce a obiect din viitor, totuși, faptul că e construită din lemn ușor și nu din metal te duce cu gândul că e în același timp un artefact, un obiect primitiv făcut de mâna omului. Forma ei este aceeași cu a lecticii în care este transportată prințesa – moment plasat la granița dintre două registre diegetice și temporale distincte -, iar linia geamurilor din mașina care îi duce pe Tong, Jen și Boonmee în Nabua și felul în care îi încadrează lasă impresia că personajele s-ar afla ele însele într-o astfel de mașină a timpului.

Comentariile de natură socială sau religioasă făcute de Apichatpong despre care am vorbit până acum sunt observații rezultate după o selecție cumva nedreaptă, pentru că e important cum și când se

integrează ele în interiorul filmelor și instalațiilor sale. Spre exemplu, în „Maladie tropicală”, lui Keng și Tong (iubiți) li se alătură o femeie care le povestește o legendă locală moralizatoare despre lăcomie, după care, tam-nisam, o compară cu ceva asemănător de care și-a dat ea seama urmărind „Vrei să fii milionar?”. Ce vreau să spun e că discursul lui Apichatpong e construit din întrepătrunderi de culori și că subiecte atât de pretențioase precum transmigrația sufletelor sau circularitatea temporală nu sunt învăluite într-o aură de profeție sau de misticism. Tonul său este unul senin și nu al unui predicator de la amvon. Iar asta se poate vedea și din faptul că reprezintă literal mituri și povești locale. De aici costumele ieftine ale oamenilor-maimuță, de aici recurgerea la mijloace rudimentare tehnic pentru a sugera că Huay este o fantomă, etc. Apichatpong experimentează cu momente foarte diferite ca idee și adesea și ca formă, dar acestea se decantează, iar compusul final capătă un aer de firesc, ca și cum n-ar fi nimic mai natural ca, după ce Tong și Jen privesc absorbiți la televizor, ei să se dedubleze, iar variantele lor spirituale (?) să meargă să ia masa într-un bar ieftin.

Farmecul lui „Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare” stă, pentru mine, nu în extravaganța unor răbufniri de insolit în cotidian, cât în răbdarea pe care Apichatpong o are să reprezinte momente *low-keys* sau ordinare și faptul că le plasează pe aceeași treaptă cu altele senzaționale sau extra-ordinare. Boonmee are insuficiență renală. Soția sa, moartă de 19 ani, îi aranjează perfuziile și se așează pe marginea patului. Bărbatul spune că se simte ca atunci când trebuia să țină prezentări în fața colegilor de școală și, din cauza emoției, nu putea să mănânce. Și că acum are aceeași senzație. Una de teamă. Faptul că în apropierea morții cineva se găsește să-și compare starea cu cea pe care o avea când era mic și trebuia să-și spună lecția la școală bate de vreo zece mii de ori Frica De Moarte.



Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare, 2010

O MAȘINĂ A TIMPULUI

de Anca Buja

„Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare” (2010) este o experiență cel puțin bulversantă pentru orice spectator. La fel a rămas și pentru mine după fiecare vizionare. Dincolo de starea de reverie pe care ți-o lasă orice film regizat de Apichatpong Weerasethakul, în hățiturile acestui film se ascund o mulțime de intenții și de porțițe deschise. Conexiunile care se creează în mintea oricărui spectator depind de mediul cultural în care a fost format, de aceea încercarea unui occidental de a restitui sensul primar al operelor sale rămâne întotdeauna fără succes. Cred că în fața acestei provocări trebuie să ne resemnăm și să ne bucurăm pur și simplu de senzația fertilă de mirare pe care ne-o lasă opera acestui cineast.

Unchiule... mă aflu aici de ceva timp. Aș vrea să văd un film despre viața ta. Așa că plănuiesc un proiect despre reîncarnare.¹

Înainte de a se apuca de film de ficțiune, Weerasethakul a lucrat foarte mult în zona experimentală și o face și în momentul de față. „Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare”, care se află, ca mai toate lungmetrajele sale, la limita dintre cinemaul de ficțiune și cinemaul experimental, face parte dintr-un proiect care se numește „Primitive” și care pune în discuție memoria și dispariția. Dincolo de trecutul său personal, autorul încearcă să reconstituie trecutul unei regiuni din nord-estul Thailandei, în special din zona satului Nabua, regiune supusă unor tensiuni politice între anii '60 și anii '80. Din acest proiect mai fac parte câteva instalații video, scurtmetrajele „O scrisoare către unchiul Boonmee” (2009) și „Fantomele din Nabua” (2009), alături de o serie de fotografii pe care Weerasethakul le-a făcut în timp ce se documenta pentru „Unchiul Boonmee...”. Întregul proiect a luat naștere ca o cercetare pentru acest lungmetraj și, privit pe bucăți, îți oferă acces la actul creativ pentru că reprezintă pașii pe care i-a parcurs regizorul în dezvoltarea filmului pe care îl poți recompune ca într-un soi de joc, de puzzle conceptual.

„O scrisoare către unchiul Boonmee” este un scurtmetraj experimental, un film-meditație în care camera pare să bântuie câteva interioare din Nabua în căutarea casei și a spiritului unchiului Boonmee în timp ce o voce îi citește scrisoarea. Apoi mișcările camerei se reiau și o altă voce citește aceeași scrisoare; efectul repetiției este unul hipnotic pentru spectator. Spațiile, golite parcă de sens fără prezența umană, rezistă timpului, iar urmele trecerii sunt la tot pasul. Cu toate astea, tinerii care apar în câteva cadre exterioare nu par a fi afectați de faptul că locuiesc într-un sat încărcat de amintirea masacrelor. Apichatpong explorează pe de-o parte ideea amintirii la această generație care n-a trăit suferința, iar pe de alta filmul reprezintă căutarea efectivă

a locației potrivite pentru proiectul despre reîncarnare care se va concretiza într-un lungmetraj. Într-un interviu, Apichatpong povestește cum a construit casa din „Unchiul Boonmee...” folosind părți din casele pe care le „vizitează” în acest scurtmetraj. Apichatpong este interesat de felul în care fiecare individ se raportează la propriul trecut, de felul în care relaționează cu amintirea. Filmele sale sunt impregnate de date autobiografice într-un soi de încercare de recuperare și de fixare a amintirilor pe cale de estompare. Proiectul „Primitive” este prin excelență un tărâm al reveriei melancolice, o încercare de mumificare a trecutului istoric al nordului Thailandei, a filmelor clasice și de televiziune thailandeze, a trecutului propriilor actori care rămân aceiași de la un film la altul, cu mici excepții, și a propriului său trecut. Fiecare film reprezintă pentru Weerasethakul o reîncarnare a filmului anterior, iar în ansamblu opera lui poate fi considerată un proiect unic.

Așa cum unchiul Boonmee se află în căutarea vieților trecute în acest moment crucial din viața lui în care se află la limita dintre viață și moarte, și Weerasethakul încearcă să fixeze în timp o perioadă istorică limită, în care adepții monarhiei au ucis dizidenții comuniști din această regiune. Unchiul se întreabă la un moment dat dacă nu cumva toate relele i se trag de la faptul că a ucis o grămadă de comuniști și de gândaci. Filmul reprezintă în același timp un omagiu adus unor genuri de cinema specific thailandeze și unor formate TV cu care regizorul a crescut. Într-un masterclass susținut în Buenos Aires, Apichatpong povestește cum, bazându-se pe intuiție și funcționând într-un soi de transă creativă, a încercat să aducă laolaltă șase stiluri cinematografice, din care unul singur, prima parte a filmului, poartă marca stilului său.

Pentru Apichatpong puterea magică a cinematografului este aceea de a funcționa ca instrument al memoriei, o armă eficientă împotriva uitării care până la apariția fotografiei în mișcare nu a existat. Cinemaul, această mumificare a trecerii timpului în termenii lui Bazin, poate lupta împotriva extincției unei lumi, tocmai pentru că o fixează în devenirea ei. De aici și nevoia de recuperare a unor stiluri cinematografice pe cale de dispariție. În același timp, Weerasethakul este preocupat și de fotografie, ca o formă primitivă de rezistență împotriva timpului prin captarea realității, și îl citează în „Unchiul Boonmee...” pe Antonioni cu „Blow-Up” (1966). Momentul în care fantoma-maimuță a fiului lui Boonmee povestește cum, făcând fotografii, a descoperit într-una dintre ele, acele ființe misterioase din junglă și s-a hotărât să devină una dintre ele este o trimitere clară. La fel ca în „Blow-Up”, aici fotografia este înțeleasă în termenii lui Barthes, „nu ca o copie a realului, ci ca o emanare a unei realități trecute;

dosar | Unchiul Boonmee

o magie, nu o artă.”² Cinemaul, ca și fotografia în aceste două cazuri, pentru Weerasethakul are puterea de a crea universuri alternative, guvernate de o cu totul altă logică, și devine un mijloc de evadare și recuperare în același timp.

Pentru el cinemaul funcționează ca un soi de „mașină a timpului”, la fel ca mintea. Nu întâmplător folosește în instalația sa din cadrul proiectului „Primitive” un soi de mașină a timpului rudimentară, care apare parcă de nicăieri, ca un martor mut, și în scurtmetrajul „O scrisoare către unchiul Boonmee”. În mai toate filmele sale, personajele evadează dintr-un peisaj urban în junglă sau într-o zonă rurală unde mai subzistă un mod complet diferit de a vedea lumea strâns legat de legile naturale. Această descindere este în același timp una întreprinsă într-un primitivism personal, în care omul se lasă guvernat de simțuri și dorințe. În mijlocul naturii, Boonmee poate primi oricând fantomele trecutului la masă fără să i se pară nefiresc. Faptul că fantomele lui Apichatpong iau forma unor monștri întâlniți în filmele de televiziune din copilăria lui sau a unor holograme desprinse din filmele SF vorbește despre modul în care cinemaul și mijloacele video s-au infiltrat în imaginarul uman și au ajuns să-l modifice.

„Unchiul Boonmee...”, ca mai toate filmele sale, e un univers care devine tot mai criptic pe măsură ce ni se dezvăluie. Acest aspect ține de zona artei conceptuale, dar la Weerasethakul decriptarea pornește întotdeauna de la emoție înspre rațiune. Spre exemplu, la înmormântarea lui Boonmee există un cadru general în care oamenii stau aliniați și ascultă slujba, iar în fundal este un soi de altar plin de becuțe colorate, iar în partea de sus a cadrului se observă multe ventilatoare care se învârt cu repeziciune, scoțând

un sunet care amintește de murmurul constant al junglei. Acest moment conține paradoxul trecerii de la un sistem de valori la altul. Un alt exemplu este primul cadru care urmează celui subacvatic, cel în care Jen, stând afară, omoară muștele care se adună în jurul becului cu o paletă electrică care scoate un pocnet la fiecare insectă ucisă. Într-un film care vorbește și despre credința budistă, un astfel de gest pare extrem de nepotrivit. Această idee a dispariției unei lumi este apoi reluată în partea de final, în care jungla băntuită este înlocuită de o camera de hotel băntuită de niște fantome dintr-un televizor.

Apichatpong Weerasethakul mărturisește că nu se pricepe la cuvinte, de aceea recurge la imagini în mișcare pentru a crea și comunica cu cei din jur. Narativitatea, în sensul clasic, este mai mereu exclusă din prioritățile sale, în filmul experimental și în instalațiile video e de la sine înțeles, dar nici în filmele sale de ficțiune narativitatea nu ocupă nici pe departe primul loc. Firul narativ este întotdeauna minimal, funcționează după o logică emoțională strâns legată de felul în care percepe lumea autorul și este mai degrabă un pretext pentru a pune accentul pe o serie de momente prezente, gravide de sens datorită felului în care sunt privite. Această libertate pe care o are în felul în care își spune poveștile provine din preocuparea lui pentru zona experimentalului. Spectatorului i se livrează în „Unchiul Boonmee...” plăcere pur senzorială îmbrăcată în haina unei ficțiuni, iar libertatea pe care și-o permite autorul este aceea de a schimba cu dezinvoltură registrele stilistice. Dacă după prima parte a filmului, în care îi recunoaștem stilul, scoate din pălărie, asemenea unui magician, o maimuță-fantomă, o peșteră cu stele,



un pește vorbitor care o satisface pe prințesa deznădăjduită și niște clone într-o cameră de hotel, spectatorului nu-i rămâne nimic de făcut decât să participe și să se bucure împreună cu Weerasethakul de aceste năzdrăvăni. Întrebarea este de ce acceptăm cu ușurință toate aceste registre, undeva trebuie să existe ceva omogen și unitar ca să ne facă să acceptăm cu plăcere regulile jocului pe măsură ce-l jucăm. Titlul conține deja elementul de legătură, unchiul Boonmee, dar și ideea de diferență, viețile sale trecute pe care rămâne să le descoperim. Apoi, dincolo de puterea hipnotică datorată senzorialității, apropierea lui față de oamenii obișnuiți și jocul firesc al actorilor neprofesioniști ne fac să trecem pe nesimțite de la un registru la altul.

*Cultura nu izvorăște din joc, (...), ci se dezvoltă în joc și ca joc (...) Cel ce strică jocul strică însăși cultura.*³

În căutarea unei libertăți de expresie, Weerasethakul apelează la experiment, iar noțiunea de experimental presupune eliminarea regulilor unui cinema clasic și plăcere ludică în același timp. În „Fantomele din Nabua”, aceiași tineri din satul Nabua care apar în întreg proiectul „Primitiv” (și în fotografiile cu soldații care au capturat maimuța-fantomă din „Unchiul Boonmee”) joacă fotbal cu o minge de foc, seara, pe un câmp, în fața unui ecran pe care sunt retroproiectate niște imagini. Terenul de fotbal este mărginit de reflectoare lunguiețe care apar în „Unchiul Boonmee”, într-un cadru scurt, ca un element străin, dintr-o lume științifico-fantastică. La un moment dat, mingea de foc atinge ecranul, iar acesta arde. Tinerii pleacă veseli, de parcă nu s-ar

fi întâmplat nimic, iar noi privim cum dispare ecranul de pânză și odată cu el și imaginile. Senzația pe care o ai este că arde ceva prețios, de parcă imaginile s-ar pierde definitiv, iar odată cu ele participi la dispariția unui întreg univers. Fasciculul de lumină al proiecteurului se îndreaptă acum direct spre camera de filmat, de parcă spectatorul ar deveni însăși imaginea proiectată. În acest fel își proiectează și Weerasethakul gândurile înspre noi. Acest moment reflectă crezul său artistic: cinemaul nu înseamnă doar construcția sau înregistrarea unei lumi, ci și emanația acelei lumi către spectator. Ecranul este suprafața care oferă posibilitatea întâlnirii între două proiecții, a autorului și a spectatorului. Iar pentru a introduce și spectatorul în jocul său, regizorul a ajuns la acel grad de libertate artistică încât poate face un scurtmetraj care-i servește pentru continuarea proiectului și să își clarifice gândurile odată cu spectatorul. Felul în care descrie Huizinga noțiunea de joc se potrivește perfect viziunii lui Weerasethakul despre cinema, care se definește pentru el doar în orizontul experimentului. „Iată așadar o primă caracteristică a jocului: este liber, este libertatea. Legată nemijlocit de ea, iată și o a doua caracteristică: jocul nu este viața „obișnuită” sau „propriu-zisă”, ci o ieșire din ea.”⁴

1. „O scrisoare către unchiul Boonmee”, 2009
2. Barthes, Roland – „La chambre claire – Note sur la photographie”, Gallimard, 1980
3. Huizinga, Johan – “Homo ludens”, Humanitas, 2002
4. Idem.



CineMAiubit

Festivalul internațional de film studentesc

ediția a 15-a

București 5-8 decembrie 2011

de Lavinia Cioacă, Georgiana Madin, Diana Mereoiu, Anca Tăbăleț

Donna Must Die

România 2011

regie Ismail Jamaludin, Dragoș Dulea

„Donna Must Die” e o pastişă de *noir* și, totodată, un omagiu adus pastişorului *par excellence*, The Mighty Tarantino. Realizatorii se joacă pe marginea unor convenții cinematografice ale anilor '30, în spatele cărora se ghicește o nostalgie tandră. Pericolul care vine la pachet cu această manieră de abordare ține de conținutul ascuns de formulă. În spatele măștilor găsim ceva substanță (un interes real care să motiveze formula) sau un teren steril?

Donna e anostă, poartă ochelari à la Buddy Holly (numai că ei îi lipsește nota *cool* subînțeleasă prin transformarea iconică a obiectului) și citește înainte să adoarmă „Manufacture of Soda”. Îți poți imagina o personă mai plictisitoare? Puțin probabil. În a doua parte a filmului, în schimb, revine ca *femme fatale*, într-o rochie roșie, cu părul desprins, jubilând frenetic la perspectiva pericolului, când Fred (soțul ei) o minte că sunt urmăriți de niște cămătari. Dar până la acest *twist*, Donna cea blazată cauzează neintenționat spargerea unui pitic de grădină - singura ocupație care îl scoate pe Fred din platitudinea mariajului. Orice dubiu cu privire la soarta Donnei se spulberă când te apropii (prin *zoom*) de imaginea cioburilor, reflectată în ochiul protagonistului. Planul elaborat pus la cale de Fred, acest Travis Bickle devenit între timp Phillip Marlowe, va fi dat peste cap de redescoperirea plăcerii sexuale, mai exact a fanteziilor sexuale. *They got wild*, dar distracția se termină brusc, când, jucându-se de-a ucigașul și victima, Fred încurcă un cuțit de jucărie cu unul real și îl înfige cu avânt în pieptul ei.

A discuta în termeni de poveste și personaj cred, însă, că e o nedreptate pentru scurtmetraj. Farmecul lui ține de stil. Folosirea referințelor cinematografice se înscrie în ceea ce Noel Carroll, în eseul „The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)”, numește *allusion*. *Voice-over*-ul ca redare a perspectivei protagonistului - singura de altfel -, jocurile de umbre și lumini expresioniste, reconstruirea unui cadru comun genului *noir* (cel în care Fred, cu pălăria lui de Humphrey Bogart, privește printre jaluzele, lăsând să pătrundă o lumină roșie intermitentă pe chipul

lui îngândurat la perspectiva crimei), dar și al unuia care trimite la „Sin City” (un prim-plan al lui Fred conducând nervos), folosirea obiectelor iconice și a unui design de *graphic novel* (și aici intră iarăși în discuție „Sin City”) pentru a reda gândurile protagonistului (fanteziile în care Fred își imaginează că o omoară pe Donna), aluzia la „Pulp Fiction” făcută prin folosirea unei melodii surf din anii '60 (secvența în care se cred urmăriți) și trimiterea la o serie de filme printr-un montaj de replici (suprapuse peste ce se voia în diegeza a fi o emisiune tv care să funcționeze ca declic în personaj) - sunt mecansime ofertante pentru plăcerea arogantă a spectatorului-cinefil capabil să le identifice. Cum funcționează, însă, pentru spectatorul neavizat? Cred că se salvează prin apelul pe care îl face la plăcerea voyeuristă. (Lavinia Cioacă)

Grand Hotel Italia

România 2011

regie Rodi Cotenescu

La această ediție a festivalului CineMAiubit, atât premiul criticii, cât și premiul pentru scenografie au fost câștigate de „Grand Hotel Italia”, scurtmetraj în regia lui Rodi Cotenescu. Personajul principal este un tânăr venit în Padova pentru susținerea unui interviu în vederea angajării într-un post de cercetare și care petrece o noapte în „Hotel Reginetta”.

Cadrul de început, în care se prezintă fațada clădirii, dă impresia unui loc micuț, dar îngrijit șic. Însă, imediat cum personajul intră în hol, începi să ai senzația că ceva nu e în regulă. Felul în care e decorat pare prea italianesc pentru a fi într-adevăr italianesc. E amenajat folosindu-se de cele mai la îndemână simboluri: un steguleț al țării, un tablou pictat în stil renescentist, pe fundal cântând o melodie de muzică ușoară. La scurt timp, aflăm că hotelul este al unui român din Brăila și că și recepționarul, insul simpatic ce și-a făcut apariția trăgându-și șlițul, este român. Imediat, acesta leagă o pseudo-relație de înfrățire cu tânărul oaspete, pentru simplul motiv de a se fi născut în aceeași țară, deși nu aveau nimic în comun: „Sunteți român? De ce n-ați zis așa de la început?”

În ciuda petelor de pe tapet, a lipiturilor de ziar în zona chiuvetei și a tavanului scorojit, un alt tablou în stil renescentist aduce aminte oaspetelui unde se află. Camera, chiar și goală, dă impresia aglomerației, a unei atmosfere încărcate, datorită modelului de pereți, anticipând furnicarul de oameni care avea să vină.

Și chiar dacă fratele e frate, camera de hotel e pe bani - deși îi fusese promis călătorului că va rămâne singur, recepționarul mai trimite o persoană în aceeași cameră, prima dintr-un lung șir. Pentru că sunt prezentate doar câteva clipe, apariția fiecărui nou personaj trebuie să fie una memorabilă, caracterul lui fiind modelat prin câteva detalii simple, dar revelatoare. Bătrânelul poartă cu el o poză înrămată a familiei, bărbatul din Brăila are o vestă de piele și capul bandajat, familia de rromi întinde un ziar pe pat și mănâncă din puiul înfășurat în folie de aluminiu, un tânăr în tricou D&G cu ochelari de soare propriți deasupra sprâncenelor vorbește la telefon cu „pisi”, locul din pat fiindu-i luat de doi bărbați în tricouri Versace.

La un moment dat, fiecare sunet de dincolo de ușă îl îngrozește pe tânăr, tensiunea fiind punctată prin folosirea travelingului. De la un punct încolo, personajele nu mai sunt individualizate, ci prezentate ca o gloată uniformă care năvălește în cameră, așezându-se oriunde e un petic de loc liber. Ar mai fi intrat și alții, dacă nu ar fi fost unii dormind proptiți de ușă. Și pe lângă această problemă a suprasaturației camerei cu oaspeți, picuratul apei de la robinet stârnește nevoia de a merge la baie. Unul după altul, fiecare detaliu din film devine un amănunt umoristic, așa încât plăcerea scurtmetrajului crește cu fiecare vizionare. (Diana Mereoiu)

Hello Kitty România 2011 regie Millo Simulov

Cel puțin parțial, „Hello Kitty” al lui Millo Simulov e un *road movie* și, ca orice *road movie*, presupune experiențe transformatoare pentru personaje. În cazul de față e vorba despre conștientizarea morții ascunse sub hainele tinereții, exuberanței, lipsei de griji, înjurăturilor nevinovate, ignoranței naive, sub caroseria viu colorată și decorată cu imagini cu Hello Kitty a mașinii. Inițial, niciun personaj nu pare conștient de insinuarea treptată a morții. Dintre cei cinci băieți, doar doi se disting în acest sens. Unul e personajul lui Sergiu Fleșner, al cărui comportament contrastează cu modul de a fi al camarazilor săi. Aparent naiv, el înțelege mai mult decât restul (de menționat că provine din mediul religios); replicile lui par uneori încărcate de semnificație, având dublu sens. Celălalt personaj care intuiește apropierea unei experiențe transformatoare este chiar tânărul care va muri înecat. Prima dată când e surprins înotând, ziua, importanța momentului e sugerată printr-o intensitate mai mare a culorilor și prin intervenția muzicii (care intervine în momente semnificative, ca o atenționare). Trecerea personajului în altă lume are loc în a doua secvență a înotului, noaptea, când personajul e surprins într-o serie de gros-planuri și planuri-detaliu ce accentuează importanța momentului: tânărul ajunge să „înoate” în lumină (clară, poate prea clară trimiteră la moarte-trecere/înviere).

Mediul din „Hello Kitty” e unul viu, plin de semne sacre camuflete într-un înveliș profan. Arucând o privire obiectivă asupra

spațiului explorat de cameră (fără să ținem cont de felul în care îl explorează), putem spune că nimic nu pare ieșit din comun. Cei patru trec printr-o experiență inițiativă (conștientizarea morții), experiență care le transformă viziunea despre viață și care le oferă „revelația unei alte realități decât aceea la care participă prin existența de zi cu zi.” (Mircea Eliade)

Privite retrospectiv, anumite elemente devin semne ale inițierii și morții: mașina care nu mai pornește, momentul parcurii ilegale, cerșetorul bolnav, controlul poliției, adierea vântului, cântecul bisericesc intonat de personajul lui Fleșner, recitarea din Eminescu, avertismentul „Drum închis circulației”, care marchează tocmai trecerea într-un spațiu calitativ diferit/sacru.

În filmul lui Simulov, camera trece, prin mișcări line, de la planuri generale la planuri mai strânse, pentru a reveni apoi la planuri generale, părăsește personajele pentru ca acestea să revină apoi în câmpul ei vizual. Rezultatul e o aproape permanentă pendulare între cer și pământ, spirit și materie, pendulare ce dă senzația neliniștitoare că ceva urmează să se întâmple fără ca personajele să bănuiască ceva. Aceeași impresie o dau unghiurile de filmare alese, perspectiva fiind cea a unei instanțe care știe mai mult decât personajele (nu îi voi zice totuși Dumnezeu...) și care le urmărește pe acestea în naivitatea lor. Acest tip de perspectivă reiese și din numeroasele planuri generale în plonjeu, precum și din maniera vizuală prin care spectatorul e introdus în poveste (pătrunderea treptată a camerei în mediu).

După scena morții, cadrele devin statice: un răsărit de soare și o serie de planuri detaliu (construcția în nisip, în care se distinge forma unei cruci, un papuc, un pet de bere, muște), unele (ultimele trei) devenind imagini ale degradării și absenței; cadrul final, reluat simetric, îi arată pe cei patru băieți rămași privind spre mare cu spatele la cameră (nefiind centrați în cadru, imaginea lor dă senzația de absență, sugerând că ceva s-a schimbat, că nu se mai pot *întoarce* la felul de a fi de dinainte). Muzica marchează și ea schimbarea de ton din ultima secvență. Dacă în restul filmului notele de gravitate sunt sesizabile, dar amestecate cu un anume umor, în final ele devin dominante. (Anca Tăblet)

Mătășari România 2011 regie Ilija Piperkoski

Vezi titlul și te și duce cu gândul la strada din București unde femeile își vând ieftin compania. Vezi apoi și posterele, mai mult întuneric decât lumină, actorii care te privesc cu o figură ce îți dă impresia că toți ascund un secret foarte grav. Suficient cât să te incite, totuși nimic ce să te poată duce cu gândul la direcția în care o va lua „Mătășari”, scurtmetrajul regizat de Ilija Piperkoski. Bazele poveștii par simple la început: un el și-o ea și încă un el, tineri, frumoși și cu gust pentru droguri și petreceri pe muzică electro. Și tocmai pentru că sunt tineri, frumoși și viciați, relațiile dintre cei trei se complică în momentul în care Vera și Dan se culcă împreună, Alex fiind plecat în Marea Britanie. Totuși, iubitul înșelat nu devine personajul cu care spectatorul să empatizeze. Aflăm ceva mai devreme, atunci când este întrebat despre călătoria sa în afară, că Alex e posibil să fi profitat și el de timpul în care a fost departe de Vera: îi face semn lui Dan că vorbesc mai târziu, când tânăra nu va fi prin preajmă.

festivaluri

Detaliile care ne fac să unim punctele acestui triumphi amoros sunt bine dozate pe parcursul filmului, dezvăluite gradat: vezi stânjeneala Verei cât timp e cu Alex, observi și privirile scurte ale lui Dan spre tânără, încercarea ei de a nu-l privi înapoi, cât se străduiește să pară naturală. Un alt asemenea moment este la petrecere. Dan se uită la un cuplu care se sărută, amintindu-și de el și Vera. O brunetă cu o cămașă în stil victorian aruncă o privire spre același cuplu, apoi spre Dan, creând o legătură între situația iubiților și tânăr.

Filmată într-un stil asemănător lui „Blair Witch Project”, petrecerea ajută la rotunjirea protagoniștilor, fixându-i într-un anumit mediu, prezentând modul lor de viață: tineri cu fețele înțepenite în zâmbete alcoolizate, pătate cu petice de la lumina unui *discoball* ce se reflectă în folia de plastic care acoperă mobila casei. Tipele se agață una de alta, chicotind imbecil la un tip care le filmează, unul atât de beat încât urinează pe podeaua bucătăriei. Filmul are nuanțe moralizatoare, comentariul asupra lumii depravate a protagoniștilor fiind unul destul de clasic, până spre sfârșit, când scurtmetrajul capătă accente de parabolă. Drogat și băut, Dan se transformă în zombie, infestându-i și pe ceilalți de la petrecere. Drogurile, viața desfrânată a tinerilor, i-au transformat în monștri.

„Mătășari” este un exercițiu în direcția filmului de gen, așa cum au fost în anii trecuți și „Strung Love” sau „Outrageously Disco”. Coerent și consecvent în intenții și formulă, regizorul nu se aruncă într-o pasișare de dragul pasișării unor formule tehnice și artistice, ci alegerile lui sunt motivate dramaturgic. Toate duc în același punct, fără balast sau încordări inutile de mușchi sau brațe de macara. Filmatul din mână e complementat de mixajul sonor, important mai ales în momentele când intrăm în capul lui Dan, ritmurile repetitive ale muzicii electro se aud înfundat, suprapuse flashbackului cu vocile lui Dan și Vera. *Entertaining* și lucrat, „Mătășari” a entuziasmat foarte tare publicul festivalului. (Diana Mereoiu)

O mie de lucruri în comun România 2011 regie Sarra Tsorakidis

Scurtmetrajul urmărește excursia a două cupluri la o cabană din munți, ca intrare a Adei (Laura Ilie) în grupul de prieteni al iubitului ei, Florin (Andrei Runcanu). Ada pare să întâlnească pentru prima dată cuplul Silviu-Ira (Vasile Flutur-Mihaela Popa), iar incomoditatea ei în preajma acestora, cât și în peisajul montan iernatic, atinge paroxismul atunci când Florin îi permite lui Silviu să ducă o glumă prea departe. Povestea încearcă să pună în valoare consecința unei întâmplări a cărei victimă este Ada, prezentată ca fata de la oraș, studioasă, cuminte și delicată, care nu e suficient de spontană și de sigură pe ea ca să se apere de glumele vulgare ale unor necunoscuți. Pe măsură ce acțiunea avansează, povestea pare să aibă în spate fundalul unei relații vechi și complicate dintre Florin și Silviu (aici la minimum explorată), care ar fi întregit într-un format filmic mai amplu motivația gesturilor meschine ale lui Silviu.

Silviu debutează ca un personaj pentru care meschinăria și aluziile sexuale sunt un mod de joacă, un test psihologic al consolidării relației incipiente de prietenie cu Ada, însă replica pe care i-o spune șoptit, atunci când se află singur cu ea la masă (din care se distinge vag întrebarea „Crezi... suntem împreună?”, cu un gest din cap înspre Ira), sugerează că aluziile lui sexuale ar putea fi menite să o atragă pe Ada într-un joc, nefiind exclus ca acesta să fie pus la cale cu Ira (care se ridică de la masă de fiecare dată când Florin o face). Acest moment care o aduce la perplexitate pe Ada e cel mai ilustrativ pentru concepția regizorală bazată pe stabilirea unei axe de tensiune între Ada și Silviu, aici plasați față în față la masă, surprinși din profil, în timp ce în fundal Ira și



Florin stau cu spatele la scena care se petrece pe ascuns, dar în aceeași încăpere cu ei. Atunci când, în același cadru, cei doi se întorc cu fața (la propunerea bruscă a Irei), cuplurile se regroupează în polii de putere de până atunci, Silviu și Ira influențându-i pe Florin și pe Ada.

Derulând la secvențele anterioare, încă de la început tensiunea dintre Ada și Silviu este subliniată: fie atunci când el o ajută să se spele pe mâini, fie când toți patru stau întinși pe pătură, iar Silviu povestește cu aplomb o pățanie veche de pe lac, stând chiar lângă Ada, care e vizibil deranjată de ceea ce aude pentru prima oară despre iubitul ei. Deși finalul celor „O mie de lucruri în comun” nu întregeste complet tabloul relațional al celor patru, iar intențiile lui Silviu rămân neclare, scurtmetrajul reușește să ducă la capăt intenția de a se focaliza pe un schimb de energie aproape sexual între un el și o ea care au alți parteneri, într-un spațiu în care celelalte două jumătăți de cuplu par să nu bănuiască nimic. Opoziția Silviu-Ada este susținută și de alegerea celor doi actori, Silviu exercitând o vibrație înfiorătoare asupra Adei, vibrație pe care Laura Ilie o întruchipează prin privirile scurte, crispate, făcând-o să emane incomoditatea cuibărită în ea. (Georgiana Madin)

Salonul 216B România 2011 regie Anna Florea

Unde te duci când nu ai unde pleca?

Pentru protagonista scurtmetrajului „Salonul 216B” (regia și scenariul semnate de Anna Florea), secundele se numără cu fiecare clipocit al medicamentului din perfuzie, iar „afară” e doar un petic încadrat în ramă de lemn a ferestrei. Țintuită

într-un pat de spital, fetița de zece ani alege să se întoarcă spre „înăuntru”. Ca și Ofelia din „El laberinto del fauno” („Labirintul lui Pan”, regie Guillermo del Toro, 2006) sau Alexandria din „The Fall” (regie Tarsem Singh, 2006), fetița se află într-un moment dificil și singurul mod în care poate face față situației este negarea realității și evadarea într-o lume a imaginației.

Senzația de ireal nu este construită prin imagini fantasmagorice și o cromatică bogată, intensă. Cadrele sunt statice, curate. Albul vine pe fundal alb, astfel încât accentele de culoare sar imediat în ochi și punctează detalii din scenografie (teava *bleu* paralelă aparatului de perfuzie, *bleu*-ul ceasului și al penarului). Fiecare imagine este atent gândită și construită, cadrele din pădure fiind mărginite de trunchiuri de copac, asemeni unei rame. Camera fixă redă monotonia în care se succed zilele din spital. Unicul mod în care fata își poate ocupa timpul este să deseneze sau să citească.

În timpul ambelor discuții pe care părinții le poartă cu doctorul, personajul încearcă să se refugieze în zona sa de confort. Prima dată, se sprijină de umărul mamei, mirosindu-i bluza. Restul lumii devine atunci un zgomot înfundat de fundal. Respingerea situației sale este sugerată și în timpul celei de-a doua discuții dintre medic și părinți, când fata stă pe pat, întoarsă cu spatele spre ei, în timp ce aceștia vorbesc. Tot atunci Creatura își face și cea de-a doua apariție, prima fiind într-o seară în care fata avea febră. Aceasta stă ascunsă sub pat, acoperită într-un material alb, asemănător cearceafului, și cu o mască albă din carton. Mișcările ei sunt imitate de fetiță, creându-se astfel o legătură între personaje, un fel de complicitate.

Trecerea în lumea imaginată este rezolvată creativ: fata își trage cearceaful peste cap, jocul de umbre de pe suprafața sa fiind legat de lumina ce cade printre frunzele copacilor din pădure. Genericul scurtmetrajului este unul aparte. Nu doar



festivaluri

o înșiruire a echipei, acesta dezvăluie o altă latură a poveștii. Astfel aflăm că numele fetei și Creatura sunt inspirate din tradiția japoneză: Moriko s-ar putea traduce „copil al pădurii”, iar Creatura este Kitsune, spirit al vulpii. Acestea sunt ființe inteligente cu puteri supranaturale. Rolul unui asemenea spirit este acela de gardian și simbolizează cunoașterea, iluminarea. Apare în visele oamenilor și poate crea iluzii atât de elaborate încât să fie aproape imposibil să le separi de realitate. „Salonul 216B” pare complet lipsit de stângăciile începuturilor studențești și este lăudabil mai ales pentru coerență în construirea atmosferei. (Diana Mereoiu)

Stremț '89 România 2011 regie Anda Pușcaș, Dragoș Dulea

De pe o măgură înaltă, abia poți ghici satul Stremț (județul Alba) undeva la poale, după câteva pete de culoare albe pierdute într-o pânză mare de verdeață. Dacă mai pui la socoteală că nu exista nicio bază militară în apropiere la sfârșitul anilor '80 și că la capătul lui se află cheile Râmețului, dincolo de care „nu poți trece nici cu motocicletă de motocros” (Sirius Pușcaș), atunci e cu atât mai comică mobilizarea sătenilor din decembrie '89, când s-au înarmat cu tot ce au găsit, de la furci și topoare, la puști, și au format un mic pluton militar în sediul primăriei, în așteptarea unui inamic terorist pe care abia așteptau să îl stârpească, confuzi în ce direcție să tragă și unde să îl caute.

În tradiția dilematică privind Revoluția din 1989 (temă pe care s-a bazat și filmul de ficțiune al lui Corneliu Porumboiu, „A fost sau n-a fost?”) documentarul de 13 minute regizat de Dragoș Dulea și Anda Pușcaș spune, prin variantele mai multor

povestitori montate intercalat, într-o succesiune narativă densă, povestea Revoluției din satul Stremț. Relatarea adună patru membri ai familiei Pușcaș, din ale căror atitudini față de camera de filmat rezultă sentimentele de atunci ale fiecăruia în parte și felul în care au funcționat ca familie, și alți câțiva săteni, dintre care se detașează de revoluționari Milu Secheriș, un sătean mai nostalgic după vremurile ceaușiste. În polifonia rememorărilor despre fapte de vitejie, se strecoară ca niște mici pauze frânturi descriptive ale satului Stremț, în care ocupațiile agricole se desfășoară neschimbat de decenii (în pofida Revoluției). Impresionant e portretul familiei Pușcaș, în care portretele individuale, brăzdate de riduri adânci sau susținute de expresii mai mult sau mai puțin degajate în fața aparatului de filmat lacom după prim-planuri, alcătuiesc o măturie viu colorată prin dorința arzătoare a lui Liviu Pușcaș de a arde orice informator ar fi putut găsi și prin conflictul cu soția (șefă de partid la primărie), prin scepticismul lui Sirius Pușcaș față de posibile interese teroriste și prin veselia cu care Horia Pușcaș își amintește „una sau două perechi de palme” aplicate primăriei. De o ironie savuroasă sunt părerile despre ceea ce a făcut ca nicio viață omenească să nu fie sacrificată în luptele crâncene și alcoolizate din Stremț, puse comic pe seama providenței.

Deși ideea acelei mobilizări antiteroriste, prin care s-au păzit cu teamă reală fântânile și brutăriile, e o diversiune jenantă declanșată de putere pentru a ține populația ocupată în timp ce ea, puterea, se consolida, pentru locuitorii din Stremț, care deja auziseră de la radio și erau entuziasmați de evenimentele din Timișoara, întâmplarea rămâne în conștiință în primul rând ca un exercițiu milităresc spontan, cu raiduri și percheziții ca la carte, dar aiuritor și plin de adrenalină. În al doilea rând, când o revoluție nu mai începe odată, de ce să nu faci din ea o băută palpitantă – „un balamuc plutitor” (Loli Pușcaș) cu damf de vin? (Georgiana Madin)



One World Romania

Festivalul internațional de film documentar dedicat drepturilor omului ediția a 5-a București 13 - 18 martie 2012

de Ela Duca, Raluca Durbacă

Beirut: The Last Home Movie **(Beirut: ultimul home movie)**

SUA 1987

regie Jennifer Fox

Probabil că cea mai interesantă parte a proiecției documentarului regizoarei Jennifer Fox „Beirut: ultimul home-movie” a fost discuția ce a urmat după. „Beirut” e lung, ezitant și melodramatic. Poate pentru că e făcut în 1987. Poate că nu. Cert este că unul dintre primele comentarii pe care regizoarea le-a auzit de la spectatorii din sală a fost: „Am crezut că este un *rough cut*”. Refuzând să își apere singură filmul, Jennifer Fox a cerut o altă părere. „A avut ceva din Cehov, în care personajele nu se pot sustrage condițiilor propriului destin”, a comentat altcineva. Însă familia Bustros, mama, trei surori și fratele cel mic, refuză să se sustragă destinului. Refuză să părăsească somptuoasa vilă din centrul Beirutului, în ciuda războiului. Refuză să își schimbe stilul de viață, participând încă la curse de mașini. Refuză să schimbe până și ora la care se ia masa. Dar ceea ce la început pare o formă de protest se dovedește pe parcurs a fi o incapacitate a celor cinci de a se confrunța cu problemele. Mouna, una dintre cele trei surori, mărturisește că încă din copilărie a crescut cu convingerea că orice s-ar întâmpla, totul se va termina cu bine. Acum realizează că nu se mai poate baza pe providență. Însă undeva în adâncul ființei ei, încă mai speră că lucrurile se vor rezolva de la sine: războiul, neputința de a se confrunța cu propriile sentimente, fuga de responsabilități. La începutul proiecției, Jennifer Fox a precizat că drama familiei Bustros este o metaforă pentru destrămarea societății libaneze. Greu de spus, atâta timp cât acest tablou este absent. Regizoarea încearcă fără succes să suprapună imagini cu bombardamentele din Beirut peste cadrele lungi, în care cele trei surori vorbesc despre copilăria lor lipsită de iubire. Curând, realizezi că „Beirut” nu este un film despre drama unei familii ce se destramă în timpul războiului, ci o dramă de familie care are pe fundal un război. Chiar și regizoarea renunță să mai caute asemănări între cele două. Războiul este uitat în

totalitate până spre final. Cât timp a filmat „Beirut”, lui Jennifer Fox i s-a interzis să discute politică cu oricine. Într-adevăr, în două ore de film, sunt doar câteva comentarii referitoare la ceea ce se întâmpla atunci în Liban. Unul dintre acestea este edificatoare. Într-o frumoasă zi de vară, în care „e păcat să mori”, după cum glumește unul dintre ei, familia Bustros iese la o plimbare cu iahtul, alături de câțiva vecini. Un domn încăruntit, cu o pipă în mână, spune că distrugerea societății lor a fost cauzată de faptul că libanezii s-au concentrat prea mult pe stilul de viață și au ignorat celelalte probleme. „Când ai ceva de preț, trebuie să îl aperi”. Așadar, societatea libaneză a fost construită pe false așteptări. Ca și Mouna, libanezii au crezut că oricare ar fi problemele, totul se va rezolva de la sine. Entropia socială a fost inevitabilă în ambele cazuri. Majoritatea filmelor din cadrul Festivalului de film „One World Romania” au prezentat o tendință globală spre entropie socială. Vechile sisteme încep să se prabușească. Și, ca și Mouna, cu toții privim dezastrul cu ușurare și satisfacție, pentru că numai așa putem construi altele noi. (Raluca Durbacă)

Herbstgold (Aurul toamnei)

Germania 2010

regie Jan Tenhaven

Jan Tenhaven semnează regia unuia dintre cele mai apreciate documentare din ultimii ani la nivel internațional: „Aurul toamnei” a câștigat, în lungul său circuit prin lumea festivalurilor, simpatia publicului, a juriilor și a colegilor de breaslă. Secretul succesului filmului nu stă neapărat în concepția artistică a regizorului, ci mai degrabă în intuiția lui de a-și surprinde eroii, cinci atleți cu vârste cuprinse între 80 și 100 de ani, care încă mai au niște medalii de câștigat la World Masters Championship găzduit în 2010 de Finlanda. După un casting care a durat un an, Tenhaven a ales cinci seniori de naționalități diferite pe care i-a urmărit în viața lor de zi cu zi, în timp ce se antreneau pentru marea competiție. De exemplu, pe

festivaluri

lângă antrenamentele intensive pentru proba de aruncare a discului, austriacul Alfred Proksch, în vârstă de 100 de ani, are hobby-uri precum pictura și desenul grafic. Pereții apartamentului în care trăiește singur sunt acoperiți de zeci de nuduri. Tenhaven include în film și această înclinație artistică a atletului, îl arată în timp ce lucrează după model sau când spune povestea din spatele unui desen atârnat pe perete, spre amuzamentul publicului.

Întreg filmul este presărat cu astfel de momente amuzante: cehul Jiri Soukup (82, săritură în înălțime) cerșește masaj pentru dureri de mușchi de la soția lui după ce se antrenează urcând și coborând scările din bloc; suedezul Herbert Liedtke (93, sprint) se confruntă cu greutatea inițierii unei noi relații sexuale, fosta lui prietenă mutându-se recent în alt oraș și își boscorodește concurentul care e și mai înalt și mai tânăr decât el; italianca Gabre Gabric (aruncarea discului) nu vrea să își dezvăluie vârsta deoarece susține tare și răspicat că ea nu se simte bătrână; iar nemțoaica Ilse Pleuger (85, aruncarea greutății) încearcă să îl onoreze prin ceea ce face pe răposatul ei soț, cu amintirea căruia trăiește în fiecare zi.

Fiecare dintre atleți are o activitate care ni se poate părea „nepotrivită” pentru vârsta lor. Însuși faptul că se străduiesc din răzputeri să își „mențină corpul tânăr”, în ciuda timpului care curge în defavoarea lor, reprezintă pentru majoritatea oamenilor o activitate nepotrivită pentru un bătrân. Așadar, când același bărbat de 100 de ani este supus unei operații de implantare a unui genunchi „mai bun” (artificial) cu 6 luni înainte de competiție și vedem rapiditatea cu care se recuperează, parcă nu mai este așa de amuzant. În orice caz, „Aurul toamnei” este unul dintre acele filme care îți lasă un sentiment plăcut după ce ieși din sală, tocmai datorită amestecului tragi-comic care reiese din percepția fiecărui erou asupra vieții. Tenhaven nu se concentrează pe problemele de sănătate impuse de vârsta înaintată, pe viața de familie sau pe istoria personală a personajelor. Regizorul punctează mai degrabă aceste aspecte, fără să le dramatizeze, pentru a construi un portret parțial și actual al fiecărui atlet care visează, până la urmă, la același lucru: să fie cel mai bun la probele la care a câștigat deja, de-a

lungul timpului, o mulțime de medalii. Este evident că fiecare dintre ei are un motiv diferit pentru care concurează - în ciuda riscului major al unei accidentări - și este clar că niciunul dintre ei nu mai are nevoie de încă o medalie. Motivația spre care converg totuși toți (și, din câte ne putem da seama, și ceilalți 5000 de participanți la acest eveniment) este dată de dorința lăuntrică de a-și demonstra că încă mai pot face performanță chiar dacă timpul nu îi ajută prea mult. Practic ei se autoevaluează constant și, chiar dacă cercul competitorilor se micșorează treptat, amintindu-le că acest an ar putea fi ultimul și pentru ei, ambiția lor continuă să crească direct proporțional cu eforturile pe care trebuie să le depună.

Vasta experiență jurnalistică a lui Jan Tanhaven l-a inspirat să aleagă acest subiect, iar cea regizorală - să construiască din bogăția lui un documentar înălțător ca „Aurul toamnei”. Bucuria cu care acești eroi își trăiesc ultima parte a vieții transpare pe ecran și emoționează spectatori de pretutindeni, indiferent de vârstă și cultură. Se întâmplă relativ rar ca un documentar să te umple cu un sentiment atât de puternic de *joie de vivre* și să te energizeze într-o asemenea măsură. (Ela Duca)

Jag var värd 50 lamm (Valorăm 50 de oi)

Suedia 2010

Regie Nima Sarvestani

„Valorăm 50 de oi” este povestea intimă și cutremurătoare a tinerei Sabere, o fată de 16 ani care luptă pentru drepturile sale fundamentale într-un Afganistan dominat de tradiții medievale și crude, în care femeile sunt vândute pentru pământ sau oi, iar cumpărătorii au drept de viață și de moarte asupra lor. Regizorul Nima Sarvestani urmărește încercările Saberei de a divorța de bărbatul de 55 de ani căruia i-a fost vândută după moartea tatălui său, pe când avea 10 ani. După multiple bătăi și patru avorturi, dintre care unul în cea de-a șaptea lună de



sarcină, Sabere reușește să fugă din casa lui Golmonhammad și să se refugieze la un adăpost pentru femei. Tatăl ei vitreg o recuperează și o aduce în casa lor din Kandahar, ca să trăiască alături de mama și sora ei vitregă. Situația lor este însă disperată. Nu au niciun mijloc de a supraviețui. Tatăl lui Sabere merge în târg, încercând să vândă pixuri făcute în casă, pentru a obține bani, însă nu reușește să strângă foarte mulți. „Toate necazurile mele se trag de la faptul că nu am un fiu. Dacă aș fi avut un fiu, aș fi putut să merg să muncesc oriunde, iar fiul meu ar fi stat acasă, ca să aibă grijă de femei”, spune tatăl lui Sabere la un moment dat. Ajutată de voluntarii de la adăpost, Sabere merge la tribunal pentru a cere divorțul de Golmonhammad. Fiind căutat de poliție, acesta nu se prezintă, iar tribunalul refuză să admită cererea de divorț. Neavând alternativă, Sabere și familia ei se mută la o adresă necunoscută, o oază plină de flori, unde pot începe o nouă viață. Problemele îi urmăresc însă. Din cauza unor datorii, tatăl lui Sabere a trebuit să o vândă pe sora ei mai mică pe 50 de oi. Deși viitorul soț a promis că o lasă în casa tatălui pentru încă cinci ani, până când fata va împlini 16, acum îi caută, cerând să primească ce a cumpărat. Sabere și tatăl ei reușesc să îi întindă o cursă lui Golmonhammad, în colaborare cu poliția. Însă nici acum Sabere nu obține divorțul. Neavând alternativă, tatăl lui Sabere o dă pe sora ei mai mică și primește cele 50 de oi în schimb. Dezamăgită și speriată, Sabere se mută înapoi la adăpostul de femei. Un an mai târziu, nimeni din familia lui Sabere nu mai știe nimic de sora ei mai mică. Deși supusă torturii și bătailor, trăind cu frică în fiecare zi, Sabere apare ca o tânără puternică și determinată, iar lupta ei reprezintă lupta tuturor femeilor lipsite de apărare din Afganistan, care speră ca într-o bună zi nimeni să nu mai fie vândut pentru 50 de oi. (Raluca Durbacă)

Tahrir 2011: The Good, the Bad and the Politician (Tahrir 2011: cel bun, cel rău și politicianul)

Egipt 2011

regie Ayten Amin, Tamer Ezzat, Amr Salama

„Tahrir 2011: cel bun, cel rău și politicianul” este încercarea a trei regizori egipteni de a reflecta revoluția din Egipt dintr-o altă perspectivă decât cea a mass-media. Asamblat din trei capitole diferite, „Tahrir 2011” este un documentar inegal și părtinitor. Dar așa se întâmplă când istoria e scrisă de învingători. Prima parte, „Cei buni”, regizată de Tamer Erzaat, prezintă povestea primei (și poate singurei) mișcări *Occupy* care a avut un succes concret și măsurabil. Alcătuit din mărturiile protestatarilor, filmul lui Erzaat reface pas cu pas evenimentele începute în 25 ianuarie 2011 în Piața Tahrir din Cairo. De la un protest anunțat pe Facebook, mișcarea s-a transformat rapid într-un război între demonstrații și forțele de ordine. Mai întâi au venit cu ducele verzi și au încercat să le blocheze accesul spre piață. Apoi au folosit gaze lacrimogene. Apoi au trecut la tunuri cu apă. Reacțiile forțelor de ordine nu au făcut decât să îi îndârjească pe demonstrații. Tahrir trebuia cucerită. Tahrir însemna libertate. Când vezi imaginea a sute de egipteni închinându-se pe un pod, aliniați în șir, în timp ce poliția încearcă să îi împrăștie cu tunuri de apă, înțelegi mândria și uimirea din ochii celor care povestesc evenimentele un an mai târziu. Inevitabil, după tunurile de apă au venit gloanțele. 846 de morți. Dar Tahrir a fost cucerită și ocupată. Cetățenii s-au organizat rapid. De la cei care dormeau cu rândul lângă tancuri, de frică să nu se miște și să intre peste ocupanți, la cei care asigurau hrana, până la cei care strângeau materiale video cu atrocitățile petrecute. Murabak nu a

cedat ușor. După primul său discurs, în care îi asigura pe cetățeni că este în continuare alături de ei, mulți dintre ocupanții Pieței s-au prezentat la punctul medical cu atacuri de panică. Bătrâni și tineri se tăvăleau pe jos, disperați. O zi mai târziu un nou val de emoții a lovit Piața. Era unul de bucurie. Mubarak fugise, speriat de furia mulțimii care se îndrepta spre palatul prezidențial. Cel de-al doilea capitol prezintă varianta „Celor răi” - a forțelor de ordine. Regizoarea Ayten Amin a vrut să știe un singur lucru: de ce. De ce atâta violență. De ce atâția morți. „Pentru că îndeplineam un ordin. Pentru că dacă nu o făceam eu, veneau alții, care ar fi putut să fie mai săngeroși.” Deși răspunsul ofițerilor de poliție este predictibil, pe fețele lor se poate citi regretul. Ultimul capitol, regizat de Amr Salama, prezintă transformarea lui Hosni Mubarak dintr-o speranță a Egiptului, într-un dictator obsedat de sine. Cei zece pași pentru a deveni dictator încep cu a-ți vopsi părul pentru a-ți ascunde vârsta și trec prin toate simptomele cunoscute ale cultului personalității. Ca spectator român, nu te poți abține să nu faci comparații între ce s-a întâmplat în piața Tahrir în 2011 și Revoluția din 1989. Unul dintre politicienii intervievați de Salama a observat și el asemănările, căci spre finalul documentarului își amintește avertizându-l pe Mubarak că riscă să aibă soarta lui Ceaușescu. Nu știm care a fost argumentul suprem pentru dictatorul egiptean. Știm doar că după sute de morți și câteva săptămâni de protest, *Occupy Tahrir* s-a încheiat cu schimbarea unui regim politic. (Raluca Durbacă)

Război și artă cu grupul Voina

Unul dintre cele mai așteptate evenimente din cadrul Festivalului de film „One World Romania” a fost proiecția filmelor realizate de către grupul de artiști ruși Voina. Sala de la MNAC a fost arhiplină. Mulți dintre participanți au zis de Voina dintr-un filmuleț în care 9 oameni, alergați de polițiști, se chinuiau să deseneze un penis imens pe un pod mobil din Sankt Petersburg. O dată ridicat, penisul era îndreptat spre actualul sediu al FSB, urmașul KGB – un mesaj clar și limpede pentru autorități. Însă ceea ce au văzut în celelalte filme proiectate s-ar putea să se fi dovedit a fi prea mult pentru unii dintre spectatori: o femeie care își îndeasă în vagin o găină, pentru a o sustrage dintr-un supermarket, o orgie grotescă într-un muzeu, dedicată alegerilor electorale din Rusia, un preot plecând liniștit cu sacosele pline de mâncare și băutură dintr-un supermarket, fără să plătească și fără să fie oprit de nimeni, un copil de doi ani adus la un protest în care poliția intervine în forță. Pornografie. Furt. Lașitate. Facebook-ul s-a umplut de comentarii de tipul: „asta nu e artă, ci vandalism”, „au scris cu pișat pe teritoriul nostru, și-au bătut joc de România”, „nu vor ceva concret spun doar că Rusia e nașpa”. Într-unul dintre filmulețele prezentate la București, Oleg Vorotnikov, dat în urmărire generală de către autoritățile ruse, spune că este inutil să protestezi pașnic în Rusia, pentru că nu obții nimic. Drept urmare, trebuie instituită o nouă formă de protest, care are șanse să dea roade pe viitor: protestul radical. Ceea ce membrii Voina își doresc, conform propriilor declarații, este să facă din protestul radical o formă de artă. Iar protestul radical nu este pentru pudici. El trebuie să fie șocant, invaziv și de impact. Nimic nu definește mai bine mocirla morală în care se scaldă clasa politică în timpul campaniilor electorale decât imaginea grotescă a unor trupuri deformate, încercând să se satisfacă unele pe altele în văzul tuturor. Așa cum nimic nu vorbește mai bine despre limitele sistemului decât imaginea câtorva tineri oprțiți de polițiști și puși să explice de ce se fotografiau cu un *banner* întins pe

festivaluri

o clădire. Unii s-au arătat deranjați de faptul ca filmulețul făcut în România era o jignire la adresa polițiștilor români, în loc să-și pună serios întrebarea: ce căuta un polițist în civil pe Calea Victoriei, oprind trecătorii după bunul său plac? Natalia Sokol, unul dintre membrii Voina, a definit grupul ca fiind *an art-anarch-punk gang*. Nu sunt în măsură să fac o judecată de valoare asupra actului lor artistic. Fiecare artist are propriul limbaj și propria metodă de reflectare a realității. Dar pot să apreciez ideea din spatele formei de protest radical pentru că iluzia libertății este cea mai periculoasă capcană a sistemului. Cine vrea să o testeze, poate merge cu un *banner* în fața birourilor organizatorilor festivalului pentru a protesta împotriva aducerii membrilor Voina în România. În zece minute va apărea un membru al forțelor de ordine care îl va ruga (probabil politico) să plece acasă, pentru că tulbură liniștea publică și încurcă circulația pe trotuar. (Raluca Durbacă)

The Redemption of General Butt Naked (Izbăvirea generalului Butt Naked

SUA - Georgia - Liberia 2011

regie Daniele Anastasion, Eric Strauss

„Vă avertizăm că urmează imagini șocante.” Acest mesaj ar fi trebuit pus înainte de proiecția documentarului „Izbăvirea generalului Butt Naked”. Filmat pe parcursul a cinci ani, filmul prezintă povestea lui Joshua Blahyi, zis Butt Naked, fost „lord” african al războiului, acum predicator creștin autoproclamat, care, la zece ani după sângerosul Război Civil din Liberia, își caută victime pentru a le cere iertare și a obține izbăvirea. Într-un interviu, regizorii americani Eric Strauss și Daniele Anastasion afirmă că scopul documentarului nu este de a da un verdict asupra sincerității demersului lui Joshua, ci de a-i forța pe spectatori să își răspundă singuri. Însă își încep documentarul

cu o jumătate de oră plină de povestiri despre atrocitățile comise de generalul Butt Naked. Șocante nu sunt imaginile cu cadavrele copiilor stâlciți, care zac pe străzi, bâzâite de muște, sau cele cu tineri de 11-12 ani, care trag cu mitralierele în tot ce mișcă. Nici cele cu războinici liberieni care se aruncă în fața gloanțelor în pielea goală, convinși fiind că au puteri supranaturale. Șocant este felul în care Joshua povestește despre trecutul său. Joshua îți povestește cu atâta convingere ce a făcut, încât nu te poți abține să nu te întrebi dacă nu cumva încă mai găsește motive de mândrie în faptele sale. Tot ce auzi este că el, Joshua Blahyi, a ucis și a masacrat fără discriminare. El, Joshua Blahyi a dat bebeluși cu capul de piatră. El, Joshua Blahyi, a recrutat băieți de 10 ani, pe care îi convingea să omoare spunându-le că victimele lor sunt asemenea lui Arnold Schwarzenegger sau Jean-Claude Van Damme, adică mor într-un film, dar învie în următorul. El, Joshua Blahyi, și-a lăsat olog, pe viață, propria gardă de corp. Acum, el, fostul general Butt Naked, căsătorit, cu cinci copii, îi învață pe creștini despre iubire. Nu îi este frică să își recunoască greșelile. Nu îi este frică să își caute victimele și să le privească în ochi, cerându-le iertare. Nu îi este frică nici să meargă în fața Comitetului pentru Adevăr și Reconciliere și să le spună liberienilor un număr estimativ al victimelor sale: 20.000 de oameni. După un asemenea intro, toate încercările regizorilor de a-l prezenta pe fostul general Butt Naked așa cum este acum - un tată iubitor, un creștin care își adună foștii subalterni și le dă o casă, haine, mâncare și speranța în ziua de mâine, un fugar hăituit, care pleacă în Ghana, lăsându-și familia în urmă - sunt palide și lipsite de importanță, odată puse în balanță cu trecutul său. Pentru că generalul nu imploră iertare, ci o cere. Nu își îmbrățișează victimele, ci le apucă cu o mână, cealaltă fiind încă ferm așezată în sold. Și, din păcate, generalul nu simte, ci își repetă obsesiv „știu că am greșit”, sperând că simpla verbalizare a faptelor sale îi va asigura un loc în Rai. Pentru că Joshua nu caută izbăvirea și iertarea. „Eu îmi asigur libertatea prin Isus”, spune spre final. Și e natural. Un preot războinic nu poate să ceară nimic altceva. (Raluca Durbacă)



MEM MENU

REDACTORII	Olivia Căciuleanu	Roxana Cotovanu	Gabriela Filippi	Andrei Gorzo	Tudor Jurgiu	Andrei Luca	Andrei Rus	Theo Stancu	Irina Trocan	Emi Vasiliu
<i>In film nist</i> (r. J. Panahi)	★★★★★	★★★★					★★★★		★★★★	
<i>Bir zamanlar Anadolu'da</i> (r. N. B. Ceylan)	★★★★★				★★★	★★★★		★★★★		
<i>Le Havre</i> (r. Aki Kaurismäki)		★★★★							★★★★	★★★★
<i>Book chon bang hyang</i> (r. Hong Sang-soo)									★★★★	
<i>Crazy Horse</i> (r. F. Wiseman)	★★★★	★★★★	★★★★				★★★★	★★★★		★★★
<i>După revoluție</i> (r. Laurențiu Calciu)				★★★★	★★★★	★★★★	★★★★		★★★	
<i>J. Edgar</i> (r. Clint Eastwood)				★★★★			★★★		★★★★	★★★
<i>Bill Cunningham's New York</i> (r. R. Press)		★★★★	★★★★		★★★		★★	★★	★★★★	★★★★
<i>Tinker, Tailor, Soldier, Spy</i> (r. Thomas Alfredson)				★★★★	★★★	★★★	★★★			★★★
<i>The Trip</i> (r. M. Winterbottom)		★★	★★★	★★★★			★★★	★★	★★★★	
<i>Sleeping Beauty</i> (r. Julia Leigh)			★★					★★★★	★★★	
<i>Weekend</i> (r. Andrew Haigh)							★★★	★★★		
<i>The Artist</i> (r. Michael Hazanavicius)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★		★★★	★★★
<i>Carnage</i> (r. Roman Polanski)		★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★	★
<i>Neds</i> (r. Peter Mullan)		★★★	★★					★★★★		
<i>The Girl with the Dragon Tattoo</i> (r. David Fincher)	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★		★	★★★	
<i>The Ides of March</i> (r. G. Clooney)		★★★		★★	★★	★★	★★	★★★★		★★★★
<i>We Need to Talk About Kevin</i> (r. Lynne Ramsay)	★★★★	★★★	★★★★	★★	★		★★	★		★★
<i>The Descendants</i> (r. Alexander Payne)		★★		★★	★★			★	★★★★	★★★★
<i>Restless</i> (r. Gus Van Sant)		★					★★★★	★★		★★
<i>This Must Be the Place</i> (r. P. Sorrentino)		★★								
<i>Elena</i> (r. A. Zvyagintsev)					★★					
<i>The Future</i> (r. Miranda July)		★	★					★		★★★★

★★★★★ 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 4 aprilie 19.30

À bout du souffle (La capătul suflării), Franța 1960
regie Jean-Luc Godard

Miercuri 11 aprilie 19.30

Grey Gardens, SUA 1975
regie, imagine Albert Maysles, David Maysles

Miercuri 18 aprilie 19.30

The Lodger: A Story of the London Fog (Chiriașul),
Marea Britanie 1927
regie Alfred Hitchcock

filmmenu.wordpress.com

